



## De ‘Limite’ à ‘Cidade de Deus’

### “Terceiro mundo vai explodir! Quem tiver de sapato não sobra.”

José Renato Sessino Toledo Barbosa\*

A experiência científica dos irmãos Lumière possibilitou a Griffith, Sennett, Méliès e outros gênios construir uma linguagem e transformá-la num atrativo entretenimento. Verdade, alçada posteriormente à condição de Arte e, segundo Adorno e Horkheimer, parte da “indústria cultural”<sup>1</sup>

Na medida em que cinema em particular, e as demais linguagens do entretenimento foram transformadas em mercadorias, para, no fim, buscar-se o lucro.

“O Cinema é a arte do encontro do real”, mostrando que a tela sempre revela algum realismo, ainda que os “efeitos de realidade” sejam diferentes no documentário e na ficção”. Sentenciou André Bazin.

A vocação realista do cinema, “...como forma de olhar que desconfia da retórica (montagem) e da argumentação excessiva, buscando a voz dos próprios fenômenos e situações. Realismo, então, como produção de imagem que deve se inclinar diante da experiência, assimilar o imprevisto, suportar a ambiguidade, o aspecto multifocal dos dramas. Tal produção de imagem requer um estilo, implica uma escolha. A forma desse realismo tem seus procedimentos-chave”<sup>2</sup>

“A polêmica quanto ao realismo na arte provém desse mal-entendido, dessa confusão entre o estético e o psicológico, entre o verdadeiro realismo, que implica exprimir a significação a um só tempo concreta e essencial do mundo, e o pseudorealismo do trompe l’oeil, que se contenta com a ilusão das formas.”<sup>3</sup>

O cinema, como linguagem, mesmo quando embrionária, rompe a paralisia da fotografia, seu congelamento do real. Busca uma subjetividade mais viva que aquela que a linguagem pictórica é capaz de alcançar.

“O cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica. O filme não se contenta mais em conservar para nós o objeto lacrado no instante, como âmbar o corpo intacto dos insetos de uma era extinta – ele livra a arte barroca de sua catalepsia convulsiva. Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a de sua duração, qual uma múmia da mutação”<sup>4</sup>.

No Brasil não foi diferente. Nosso cinema caminhou em meio a avanços, percalços, fracassos e êxitos, até lograr um espaço nos panteões artístico e comercial. Os registros dos primeiros experimentos fílmicos remontam ao início do século XX. Porém, hoje apenas escritos, se tanto, pois nossa memória, ou melhor, a falta da mesma, permitiu que os negativos se desfizessem.

---

\*Professor do Centro Universitário de Jales dos cursos de Pedagogia, Serviço Social, História e Geografia

<sup>1</sup> ADORNO, T. e HORKHEIMER, M. Dialética do Esclarecimento.

<sup>2</sup> Xavier, Ismail. in Bazin, André. O que é o Cinema. P19.

<sup>3</sup> Idem.p.29-30

<sup>4</sup> BAZIN, A. O que é o Cinema? P.32



Todavia, permaneceram vivos os negativos, cópias e trabalhos de nosso primeiro grande cineasta: Humberto Mauro (1897-1983), que produziu de 1925 a 1974 obras documentais de nossa cultura e memória, registrando em imagens nossa identidade.

Em 1983, ano da morte de Mauro, fomos brindados com um grande presente: depois de negativos arqueologicamente encontrados e restaurados, pudemos assistir a uma realização incomum: a película “Limite”, de Mario Peixoto (1902-92). Filmado mudo. Havia uma marca de Eisenstein (1898-1948), cineasta nascido na Letônia, identificado com o cinema da União Soviética, mas, sobretudo, sua grande referência é o expressionismo alemão.

Em tempos de fim de ditadura e pornochanchada, foi surpreendente descobrir que, no Brasil, alguém produziu algo dessa monta. Cinema puro. O VHS difundiu-o. Houve um reconhecimento para além de tardio do cineasta, o qual, pela generosidade de Walter Salles Junior (1956), pode ser descoberto.

### **O Embrião da Indústria do Cinema Nacional**

Voltar aos anos 1940, encontramos nossa grande referência, em termos de cinema autoral: Gilda de Abreu. Responsável por levar às telas a obra “O Ébrio”, protagonizada e cantada pelo grande Vicente Celestino (1894-1968).

Somente na década de 1950, graças ao empenho do italiano Franco Zampari (1898-1966), o Brasil viveu um surto de indústria cinematográfica. Do antigo TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) investiu na construção da Vera Cruz, para a qual trouxe técnicos, diretores e roteiristas estrangeiros, a fim de prenunciar uma nova era em nosso cinema. Talvez, somente nesse momento, caminhávamos lentamente rumo à indústria cultural.

Inegavelmente, houve avanços, aprendizados e grandes produções, das quais se destacam: “Sinhá Moça” (1953), dirigido por Tom Payne (1914-96), e “Floradas na Serra” (1954), dirigido por Luciano Salce (1922-89), cujo maior mérito foi levar às telas em única atuação nessa linguagem artística nossa deusa do teatro: Cacilda Becker (1921-69).

Em paralelo à Vera Cruz, no Rio de Janeiro, uma nova indústria de cinema nasceu: a Atlântida, responsável por revigorar um cinema que existia em terras fluminenses desde a década de 1930: as chanchadas.

Não bastasse essa estética ter legado ao mundo Carmem Miranda (1909-55), ainda nos brindou com gênios cômicos como Grande Otelo (1915-93), Oscarito (1906-70), Ankito (1924-2009), Zé trindade (1915-90), e — o seu eterno vilão — José Lewgoy (1920-2003). Lamentavelmente reconhecido apenas como “ator de novelas da Globo”, mas, ao contrário, de grande densidade dramática, fluente no alemão. Protagonizou trabalhos com Werner Herzog (1942) e diretores do quilate de Carlos Manga (1928), Herbert Richers (1923-2009), dentre outros. Por fim, a impagável Dercy Gonçalves (1907-2008) e o genial Anselmo Duarte (1920-2009), maior galã da companhia e único cineasta a ganhar a “Palma de Ouro” em Cannes.



O fim da “Era do Pleno Emprego” também solapou a Vera Cruz e a Atlântida, e a indústria cinematográfica brasileira resistia nas mãos de Amâncio Mazzaropi (1912-81), diretor, produtor e ator cômico, eterno na figura do Jeca.<sup>5</sup>

Houve um lapso na triste carreira fílmica do Brasil: em 1962, o galã da Atlântida e talentoso ator e cineasta, Anselmo Duarte, dirigiu uma película roteirizada com o dramaturgo Dias Gomes, a partir de uma peça do mesmo autor: “O Pagador de Promessas”. Protagonizada por Leonardo Vilar, Glória Menezes, Dionísio Azevedo, Othon Bastos, Geraldo Del Rey e Antonio Pitanga, discute o sincretismo religioso à porta da igreja de Nosso Senhor do Bonfim em Salvador.

Em branco e preto, a obra apresenta caráter, ritmo, direção e roteiro impecáveis, trabalho de atores fabuloso, permeados por uma trama fascinante, temperada com sensualidade, intolerância, drama e até um pouco de comédia. Arrebatou a “Palm D’Or”. Derrotou “Oito e Meio”, de Fellini,

“A Noite”, de Antonioni, “O Anjo Exterminador”, de Buñuel, dentre outros.

Anselmo Duarte retornou ao Brasil como herói nacional. Parecia que havia ganhado a Copa do Mundo. Segundo o cineasta, a “inveja do meio” prejudicou-o.

“Em qualquer país, o cineasta que ganha a Palma de Ouro é festejado. Aqui, não. Ganhar a Palma de Ouro, para mim, foi uma maldição, pois despertou a inveja dos meus colegas, principalmente os do cinema novo.

Disseram que eu era quadrado e analfabeto, e tentaram diminuir minha vitória insinuando que ganhei porque namorava a Christiane de Rochefort, assessora de imprensa do festival. Ela era só uma funcionária, não apitava nada.

Ou então diziam que fui premiado para evitar um confronto entre os principais concorrentes europeus, o Antonioni e o Robert Bresson. Mas o concorrente mais forte que tive mesmo foi “Electra”, do Michael Cacoyannis”.<sup>6</sup>

Naquela panela de Ipanema eram todos jornalistas, cultos, dominavam a imprensa e a política cinematográfica. Por causa deles eu tive meu trabalho dificultado durante 20 anos. Meu filme posterior ao “Pagador”, “Vereda da Salvação” (1964), deixou de ir a Cannes por influência direta do David Neves, que era assessor de cinema do Itamarati. Pouco antes de morrer, David me deu um exemplar do livro dele, “Cartas do Meu Bar”, com uma dedicatória em que se desculpava e reconhecia que tinha me prejudicado.<sup>7</sup>

Vivia da renda obtida com o sucesso da obra (também indicada ao Oscar em 1963). Morreu angustiado, triste e frustrado.

### **O Cinema Brasileiro e a Ditadura**

Os anos de chumbo trouxeram-nos Glauber Rocha (1939-81). Seus longas são arrebatadores do ponto de vista de planos, tomadas e, sobretudo, montagem. “Barravento” (1962) inicia a saga; passando por “Terra em Transe” (1967), profético em seu discurso, com seus planos avassaladores

---

<sup>6</sup> DUARTE, A. Depoimento concedido à Folha de São Paulo em 03 de maio de 1997.

<sup>7</sup> Idem.



e revolucionários. Aliás, vale a leitura do livro “Verdade Tropical”, de Caetano Veloso, no capítulo que o compositor discorre acerca da película. “Maranhão 68”, mais uma profecia acerca da vitória eleitoral de José Sarney. Iniciante na carreira política. Realizou “Cabeças cortadas”, na Espanha, com José Arrabal. Puro desvario. Pouco antes da morte prematura, apresentou o incompreensivelmente delirante “Idade da Terra”.

Vale mencionarmos a reflexão ensaística produzida por Caetano Veloso na obra “Verdade Tropical”. Uma análise precisa e impecável do filme “Terra em Transe”.

“Terra em Transe, entre outras coisas, é também reflexão sobre o fracasso da utopia da esquerda revolucionária. Digestão do golpe e meditação das razões pelas quais as esperanças caíram sem qualquer reação. O importante, do ponto de vista crítico, é que esta ruminação já se dá em chave alegórica – expressando “a crise da teleologia da história, ou sua negação mais radical”.<sup>8</sup>

“[...] quando a nossa atenção se volta para o processo que envolveu o Cinema Novo e o Cinema Marginal, entre final da década de 1950 e meados dos anos 1970, tal processo se apresenta como<sup>9</sup> dotado de uma peculiar unidade. Foi, sem dúvida, o período estético e intelectualmente mais denso do cinema brasileiro. As polêmicas da época formaram o que se percebe hoje como um movimento plural de estilos e ideias que, a exemplo de outras cinematografias, produziu aqui a convergência entre a ‘política dos autores’, os filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem, traços que marcam o cinema moderno, por oposição ao clássico e mais plenamente industrial”.<sup>10</sup>

Paralelo a Glauber, a estética do Cinema Novo, pautada no neorrealismo italiano, lançada a partir de “Rio 40 graus” (1955), de Nelson Pereira dos Santos, é sedimentada com “Vidas Secas” (1962), do mesmo diretor. Alça voos com Leon Hirszman (1937-87), realizador dentre outros de “Eles não usam Black Tie”; Carlos Diegues (1940) diretor de “Bye Bye Brasil”; e Joaquim Pedro de Andrade (1932-88), autor do belo e tropicalista “Macunaíma”. Temas de denúncia social e crítica política.

O maior propósito do Cinema Novo era a denúncia social, a crítica à ditadura e, oniricamente, realizar a conscientização da situação. Era a Revolução em marcha.

Logo essa estética foi abandonada.

O cinema novo se deixou seduzir pelo tropicalismo.

#### **A Boca do Lixo.**

“No reduto da Boca do Lixo a regra era produzir a toque de caixa. Filmes de cangaço, de terror, de sexo explícito, policiais, experimentais, dramas e pornochanchadas fizeram uma ponte direta com um público popular que, não por acaso, lotava as salas em busca de entretenimento.

Durante a década de 1970, foram produzidos no Brasil aproximadamente oitenta filmes por ano — e cerca de 40% deles saíram da Boca. Em 1986, a sexta edição do Cinejornal, publicação editada pela Embrafilme, fez um ranking das 25 maiores bilheterias brasileiras entre 1970 e 1984. Na lista, apenas dois filmes produzidos na Boca: Independência ou morte (1972), de

<sup>8</sup> XAVIER, Ismail. Entrevista ao Jornal Estado de São Paulo. 21/01/2014.



Carlos Coimbra, e *Coisas eróticas* (1982), de Raffaele Rossi e Laente Calicchio (com 2,974 milhões e 4,525 milhões de espectadores, respectivamente). Porém, filmes como *A ilha dos prazeres proibidos* (1978), de Carlos Reichenbach, *Convite ao prazer* (1980), de Walter Hugo Khouri, e *A filha de Emmanuelle* (1980), de Osvaldo de Oliveira, parecem ter tido sucesso semelhante — grosso modo, foram confeccionadas sessenta cópias de exibição para o lançamento de cada um deles. Há registros de que alguns desses filmes teriam feito milhões de espectadores, mas a falta de transparência na divulgação do número de ingressos vendidos e o desdém em relação a essa produção, inclusive por parte de seus integrantes, nos impedem de chegar a um resultado conclusivo. É sabido, contudo, que os produtores e exibidores envolvidos ganharam uma soma considerável de dinheiro.

Um dos maiores nomes da Boca do Lixo é Antonio Polo Galante, produtor de quase setenta filmes e parceiro de Alfredo Palácios na extinta *Servicine*. A. P. Galante, como costuma assinar seus filmes, completou cinquenta anos de cinema em junho de 2004 e, para homenageá-lo, exibimos uma pequena parte de sua produção. Sua assinatura foi sinônimo de produções ligeiras — alguns filmes foram concluídos em duas semanas —, de baixo orçamento e de bom retorno de público, embora nem sempre tenha sido assim. Diferentemente de Palácios, que conhecera na *Maristela*, era uma pessoa mais turbulenta: ao assistir a um filme estrangeiro de que gostava já saía repleto de ideias para um novo enredo. Galante contou com parceiros fiéis como Inácio Araujo, Carlos Reichenbach, Antonio Meliande, Ody Fraga, Jairo Ferreira e Osvaldo de Oliveira. Tinha obsessão por dar título aos filmes e, para poder vendê-los aos exibidores, produzia o cartaz antes mesmo de o material estar pronto; mas sempre entregava tudo no prazo. Apesar de sua origem humilde e de ter sido desdenhado pela família, era uma espécie de príncipe da Boca, uma lenda viva do nosso cinema”<sup>11</sup>.

Em São Paulo, na Boca do Lixo, gesta-se um dos maiores momentos de nosso cinema: o Cinema Marginal. Obras de poucos recursos, muito talento e generosas doses de inovação.

Surgem cineastas arrojados, intensos, brilhantes.

Rogério Sganzerla (1946-2004), autor de uma das maiores criações fílmicas de nossa história: “*O Bandido da Luz Vermelha*” (1968). Revolução em planos, tomadas, montagem, música, roteiro, atores, enfim, uma obra-prima. Citada pelos principais cânones da crítica cinematográfica com um dos cem maiores da sétima arte. Júlio Bressane (1946), diretor de planos longos (do chamado “primeiro cinema”), produz uma obra autoral, quase hermética. João Callegaro (1945), autor de “*O Pornógrafo*”, obra transgressora, a cara dos anos sessenta, com atuação marcante de Stenio Garcia (1932). Ozualdo Candeias (1918 ou 1922-2007) um dos pioneiros, ex-office boy, ex-caminhoneiro, enveredou pelo cinema, produzindo filmes de baixo orçamento e muita densidade dramática; registros crus de nossa realidade. José Mojica Marins (1936), o *Zé do Caixão*, famoso por obras de suposto terror e carregadas de erotismo; perseguido pela ditadura militar passou apuros. Revigorou-se no início dos anos oitenta. Nos Estados Unidos tornou-se “*Coffin Joe*”. E, por fim, Carlos Reichenbach (1945-2012), Carlão, cujo cinema pode ser descrito numa única palavra: integridade. Autor de trabalhos espetaculares, porém, despercebidos, ora por preconceito, ora por ignorância, ou por ambos. Realizou obras-primas como “*Anjos do Arrabalde*” (1986), “*Dois Córregos*” (1999), “*Garotas do ABC*” (2004), “*Filme Demência*” (1985), “*Alma Corsária*”



(1993) e “Extremos do Prazer” (1984), obra injustamente catalogada como pornográfica. Recheada de citações filosóficas, careceu apenas de atuações convincentes.

A ditadura militar enterrou quase tudo.

Nesse período, um dos poucos polos de resistência artística deu-se no cinema. Para sobreviver, uma estratégia de guerrilha foi montada: a pornochanchada. Aparentemente, filmes de sacanagem, óbvio. Vistos hoje, a maioria, pueris. Porém, em alguma medida, todos traziam o DNA da transgressão, da crítica velada, dentro daquilo que o amaldiçoado AI-5 permitia.

Enquanto os militares bancavam um modelo desenvolvimentista, o cinema nacional vivia às expensas da Embrafilme, órgão oficial que produzia filmes, principalmente do clã dos Barreto. A única nota dissonante era Carlos Diegues. Cacá conseguia produzir películas que minimizavam as amarguras dos plúmbeos anos dos generais.

Nos anos 70, o cinema brasileiro conseguiu duas coisas: primeiro a minha geração se tornou um pouco mais madura, amadureceu. Portanto, ficou um pouco mais serena. Entendeu? Menos arrogante. E por outro lado, era uma tentativa de fazer renascer um cinema que tinha desaparecido nos anos da ditadura e que, portanto, precisava do aval do público. Você está entendendo? Precisava do aval do público para poder sobreviver. Aí aparece um presidente que, embora militar, diz o seguinte: nós vamos começar agora uma abertura gradual, lenta e segura (aquela coisa toda lá de 74 do Geisel) e eu quero entregar a Embrafilme para os cineastas. Você quer entregar a Embrafilme? Venha cá! Dá aqui! Vamos fazer! Então essa fresta que o sistema abriu a gente tentou escancarar na Embrafilme. Isso aí é uma atitude heroica, ao contrário do que muita gente diz. É uma atitude heroica. Aí quando a ditadura já está acabando, está terminando, lá em 78. Quando a ditadura está começando a acabar, está no horizonte da Anistia, Diretas Já! E aquele negócio todo, vem um bando de intelectuais mórbidos dizendo: olha, mas não pode. Não pode ultrapassar os limites da ideologia. Você tem que ser dessa esquerda. Não pode ser daquela outra esquerda, só pode ser dessa aqui. Foi o que eu chamei de Patrulhas Ideológicas. Que era uma tentativa de aprisionar a criatividade dos cineastas e dos artistas que estavam trabalhando num momento em que o Brasil reflorescia e precisava reflorescer. Então as Patrulhas Ideológicas eram muito pertinentes. Tanto eram pertinentes que pegou, virou piada. Eu não sou cientista político. Eu nunca pensei em inventar uma teoria política das Patrulhas Ideológicas. Foi uma piada que eu fiz numa entrevista, mas acho que era tão verdadeira que pegou. Não é verdade? Então era isso, era uma tentativa de dizer: Espera aí, nós fomos Espera aí, nós fomos reprimidos pela ditadura de direita, agora nós vamos ser reprimidos pelos intelectuais de esquerda? Não dá! Foi isso.<sup>12</sup>

Em 1973, uma cena surrealista: Arnaldo Jabor (1940) filmara “Toda Nudez Será Castigada”, baseada na peça homônima de Nelson Rodrigues. Censurado pela ditadura militar, o filme foi levado ao Festival de Berlim. Arrebatou o “Urso de Prata”. Jabor teve de explicar o inexplicável: um filme proibido no país de origem e premiado no exterior.

Retorno triunfal. Filme proibido e liberado; filme liberado e proibido. Em “Toda Nudez Será Castigada”, escrito e dirigido por Arnaldo Jabor, baseado na peça homônima de Nelson Rodrigues, paixão e fatalismo se unem a fim de regurgitar críticas debochadas à opressão, ao



moralismo exacerbado e a hipocrisia familiar. A sacada genial do longa-metragem foi abordar tais temas em tempos de ditadura militar sem fazer absolutamente nenhuma referência à política.<sup>13</sup>

Em 1977, Bruno Barreto (1955) — filho de Luis Carlos e Lucy Barreto, os maiores distribuidores de filmes no Brasil — dirigiu “Dona Flor e Seus Dois Maridos”, inspirado na obra de mesmo nome de Jorge Amado (1912-2001), obteve dez milhões de espectadores. Primeiro grande estrondoso sucesso de público do cinema nacional.

Hector Babenco, mais brasileiro que argentino, dirigiu “O Beijo da Mulher Aranha”, em 1985, baseado na peça de Manuel Puig, cujo trabalho rendeu o “Oscar” de melhor ator ao protagonista William Hurt.

Antes, porém, em 1980, dirigira “Pixote, a lei do mais fraco”, da obra de José Louzeiro. O filme correu o mundo, foi indicado ao “Oscar”, arrebatou prêmios e críticas. O rosto do protagonista, Fernando Ramos da Silva, encantou a todos. Muita expressividade e verdade na atuação. No entanto, cruelmente, talvez tenha sido o maior exemplo de arte imitando a vida. O menino representou a ele mesmo.

Foi guindado pela Rede Globo para protagonizar uma novela. Não era um ator. Era um “menino de rua”, cuja realidade trágica fora esquadrinhada nas telas e páginas da obra. Fracassou. Não conseguia decorar os textos, não atuava. Era o “menor infrator”. De celebridade instantânea retornou à condição anterior. Inevitavelmente, a triste volta à realidade levou-o ao crime, depois de fracassar no pequeno comércio. Morreu executado pela polícia em 1987. O fato rendeu, em 1996, um filme emotivo, dirigido por José Joffily (1945), denominado “Quem Matou Pixote?”.

Collor e sua curta e nefasta era enterraram a Embrafilme, o Brasil e o cinema. Ainda que o “presidente mauricinho” entronasse o cineasta (?) Ipojuca Pontes (1942), seu ministro da Cultura.

### **A Princesa Vingadora**

Tal qual uma fênix, o cinema nacional ressurgiu das doces e talentosas mãos de Carla Camurati (1960), na poderosa obra “Carlota Joaquina” (1994). Leitura cirúrgica e definitiva da memória do Brasil.

O êxito nas bilheterias e nas críticas, fizeram renascer nosso cinema.

“Fiz um filme pretendendo atingir todas as plateias, de todas as idades [...] O cinema, há dois anos, acabara no Brasil por má administração dos orçamentos e porque havia pessoas que só se propunham a filmar com orçamentos milionários. Meu objetivo com Carlota Joaquina foi mostrar que dá para fazer cinema no Brasil. Que tem público, sim, e que os filmes se pagam, sim. Escolhi um tema histórico porque sempre fui apaixonada pela História. E o cinema é uma linguagem forte, que pode trazer, além de entretenimento, também conhecimento. Acredito que a História é a ficção do Homem. É o grande romance da humanidade. Ela nos diz que tudo está em movimento e que o que importa não é um homem, personalidade histórica, ou um grupo de pessoas. O que é



importante é o Homem – isso a História nos diz e pode ensinar mais efetivamente por meio do cinema. Os homens morrem, o Homem não. Um povo só pode compreender o seu presente a partir do conhecimento do que foi o seu passado. Com essa ideia na cabeça é que realizei ‘Carlota Joaquina – Princesa do Brazil’<sup>14</sup>

“Quando lançaram o filme "Independência ou Morte", em 1972, uma das diversões das pessoas era notar, na cena em que Tarcísio Meira dava o grito do Ipiranga, a presença de um Opala estacionado ao longe, no alto de uma colina. Não sei se aquele Opala existiu mesmo, mas uma coisa é certa. No auge da "brasilidade" do período Médiçi, o espírito antiépico, a incredulidade diante dos grandes fatos históricos, ainda assim existiam na sociedade brasileira, e aquela imagem de um Opala estragando a cena não deixava de trazer alegria ao espectador. A própria notícia de que dom Pedro, durante os momentos decisivos, na verdade estava passando mal da barriga já foi contada e recontada aos estudantes de primeiro grau. "Carlota Joaquina", filme de Carla Camurati que está em cartaz em São Paulo e no Rio, debocha com violência da vinda de d. João 6º ao Brasil, fugindo das tropas napoleônicas. Marco Nanini, no papel de rei, lambuzar-se o tempo todo comendo coxas de frango; sua rainha, Carlota Joaquina (Marieta Severo) cria bigodes e tem dentes cariados. Os disparates e covardias da corte lusitana, seus contrastes e acordos com a barbárie brasileira, aparecem em tom de farsa total. O sucesso do filme talvez se explique menos pelas suas qualidades do que pelo gosto do público em ridicularizar a história brasileira e, em especial, o colonizador português. O trabalho de Carla Camurati merece elogios. Cria um mundo de estranha opulência visual, em que o luxo e o grotesco parecem conviver como num quadro de Salvador Dalí. Os movimentos de câmera são praticamente a única coisa que tem "classe" no filme. A caracterização dos personagens é brilhante. Há também cenas engraçadas. Mas não tão engraçadas quanto se seria de esperar, dado o sucesso do filme. Nesse ponto, surpreendi-me um pouco com o entusiasmo da plateia. Vômitos, piolhos, coxas de frango, idas solenes ao banheiro, podem ser coisas gozadas quando postas em contraponto com o sangue azul e os altos negócios de Estado. Mas o filme não tem, de modo algum, a leveza de uma comédia. As pessoas riam; parece-me que apreciam, contudo, menos o que pode haver de engraçado no filme e mais o seu tom de deboche "dark". Estamos diante de uma derrisão claustrofóbica, de uma farsa vingativa, e não de uma chanchada à brasileira, de uma sátira cor-de-rosa a filmes como "Independência ou Morte". Enquanto o cinema espanhol se abraçava com um Pedro Almodóvar, "Carlota Joaquina" se espanholiza, à maneira de Carlos Saura ou Luis Buñuel. O sucesso do filme, assim, surpreende-me um pouco. Pensando em "Capitalismo Selvagem", de André Klotzel, em "Beijo 2348", de Walter Rogério, na arte cômica de Débora Bloch, Regina Casé, Fernanda Torres, a tendência das comédias brasileiras se caracteriza por um certo espevitamento metalinguístico, por uma espécie de corrosão leve, por extremos de ironia. Se há ironia em "Carlota Joaquina", é das mais pesadas. Conhecíamos, até agora, o que já chamei de "cinismo crítico" nos filmes e comédias de televisão: a sátira aos males brasileiros se deve, digamos, sem rancor: assim como quem faz a imitação de uma pessoa amiga, criticando-os ao mesmo tempo. Não há perdão a portugueses nem a brasileiros no filme de Carla Camurati. Tampouco se trata, é claro, de "denúncia política" pura e simples. O deboche é mais violento, e menos engraçado, mas é deboche. Há quase 50 anos só se faz, no Brasil, a crítica da chamada história oficial. Ainda se apresenta como novidade a ideia de que dom Pedro 1º não foi nenhum herói, e que estivemos sempre nas mãos de oportunistas e de

<sup>14</sup> CAMURATI, Carla. Prêmio Claudia. 1996.



proveitadores sem grandeza. Por que, então, o sucesso ideológico de "Carlota Joaquina"? É como se ainda subsistisse a raiva pela colonização portuguesa, cujo desleixo e incompetência se celebram, neste filme, ambigualmente. "Veja, é por isso que somos assim" —mas também: "veja, não somos mais tão estranhos e loucos assim". Quando se começou a fazer história crítica, marxista, no Brasil, o objetivo era outro. Ridicularizava-se a família imperial, a submissão de Portugal à Inglaterra, dentro de uma perspectiva que apontava para a emancipação nacional brasileira. Havia um projeto nacional nas obras de Caio Prado Jr. ou de Celso Furtado. A crítica, cada vez mais violenta, ao passado nacional ainda sobrevive. Perdeu-se, entretanto, a ideia de um futuro independente. A modernidade é hoje sinônimo de integração cosmopolita, não de afirmação das reais ou imaginárias virtudes tupiniquins. De modo que, críticos do passado, mas sem valores afirmativos quanto ao futuro, criamos uma atitude crítica e ao mesmo tempo cínica. Note-se que de toda a lusofobia de "Carlota Joaquina" termina poupando os ingleses, a rigor os grandes vilões de nossa história. Seria bom esquecer um pouco Portugal e voltar nossa ironia aos imperialistas posteriores. Aí, talvez, as coisas ficassem mais sérias. Mas o fato é que nos orgulhamos de nossa falta de seriedade. E, como bons portugueses, temos a prudência, ou a falta de heroísmo, ou o desleixo (cito termos de Sérgio Buarque de Holanda, em "Raízes do Brasil") que nos garantem um crônico, mas cômodo e pacífico, mal-estar. Sem ser denúncia séria, nem gozação descompromissada, "Carlota Joaquina" parece ao mesmo tempo curtir nosso estado periférico e, ao contrário de outras comédias, expressar um ódio vingativo pela situação brasileira. Sinal, talvez, de uma ambiguidade na atual conjuntura econômica —em que a aceitação das ordens do FMI surge como triunfo nacional. Estamos, afinal, alegres ou raivosos? Só o tempo dirá".<sup>15</sup>

Walter Sales Junior lança, em 1998, "Central do Brasil". Indicado ao Oscar, alça Fernanda Montenegro à condição de estrela internacional. De suas mãos nascem: "Abril Despedaçado" (2001) — sensível —, baseado na obra do escritor albanês Ismail Kadare (1936), "Diários de Motocicleta" (2004) — belíssimo —, "Na Estrada" (2012) — decepção —, baseado no romance "On the Road", de Jack Kerouac (1922-69).

"Há pouco se disse, aqui, que o sucesso de um filme depende muito do momento certo. E que "Central do Brasil" aconteceu na hora certa. Mas não é só isso. Há bons filmes que não fazem sucesso, mas nem só maus filmes o alcançam. "Central" tem uma situação dramática forte: a busca de um menino por seu pai. Há um trajeto interessante aí, Rio-Bahia, essa viagem ao centro: o trajeto ao interior, a Canudos (no fundo) e à urbana incapacidade de compreender o que era aquela revolta. Há aí, para resumir, convicção. Walter Salles tem o gosto dos trajetos, dos "road movies". Não é um gosto postiço, esse que pode levá-lo a errar de Guevara a Kerouac. É que a estrada às vezes engana o viajante"<sup>16</sup>.

### **Meu Nome é Zé Pequeno, P...**

"Cidade de Deus", o filme de Fernando Meirelles, está à altura do romance homônimo de Paulo Lins que lhe deu origem. Publicado em 1997, a ficção de Lins foi a mais ambiciosa e bem

<sup>15</sup> COELHO, Marcelo. Folha de São Paulo. 15 de fevereiro de 1995.

<sup>16</sup> ARAUJO, Inácio. Folha de São Paulo. 20 de novembro de 2011.



lograda da literatura brasileira nos anos 90. O autor, recorde-se, nasceu e viveu na Cidade de Deus, uma das mais violentas favelas do Rio, hoje com 120 mil moradores. Contratado como entrevistador para um estudo sobre a criminalidade ali, Lins recolheu dezenas de histórias, que retrabalhou em ficção. O resultado é um romance que traça um panorama da implantação e disseminação do tráfico de drogas na Cidade de Deus a partir dos anos 60. São mais de 200 personagens que se movem velozmente numa trama repleta de enfrentamentos e assassinatos. O ponto de vista de alguém de dentro da favela, aliado a uma prosa de ritmo alucinante, revelou um mundo novo: a sociedade guerreira, de luta de todos contra todos, que está sendo construída numa metrópole brasileira. O filme de Meirelles consegue resultado semelhante ao do romance. Pela primeira vez, traficantes que só aparecem nas páginas policiais mortos, ou presos, adquirem consistência, tornam-se gente. A força dessa revelação tem caráter explosivo. Como todo grande filme, "Cidade de Deus" altera a história do cinema. Filmes passados em favelas, tidos como fortes, agora parecem ingênuos. Dois procedimentos do diretor Meirelles explicam a dimensão fundadora, inédita, do seu filme. O primeiro é a escolha do elenco que, com exceção de Matheus Nachtergaele, é integrado por atores amadores, que moram em favelas cariocas. São rostos desconhecidos, e tão fortes, e tão naturais, que propiciam pequeno milagre: parece que se está vendo a realidade bruta, pessoas verdadeiras, e não personagens. Os jovens atores, muitos deles crianças, abalam a crença do espectador na arte da interpretação. Para que servem atores tarimbados se os rapazes de "Cidade de Deus" conseguem transmitir uma verdade que está além da arte? A presença sempre ameaçadora de Leandro Firmino da Hora, que faz Zé Pequeno, não cabe em nenhuma escola de interpretação. O segundo procedimento está na forma narrativa, que combina elementos da propaganda e de videoclipe. Aplicada a um universo humano, a linguagem da circulação de mercadorias tem uma força dramática insuspeitada: os homens são coisas, e, portanto, dispensáveis numa sociedade na qual a alienação é a viga mestra. Como não poderia deixar de ser, o filme está aquém do romance. A miríade de subtramas foi reduzida, em favor de se contar a história de poucos personagens. O humor, que existe no livro, foi exagerado no filme, e a poesia da linguagem sumiu. Mas o que não funciona é o elemento extrafavela. Quando a ação passa para o universo da classe média, "Cidade de Deus" cai na inverosimilhança. São reparos marginais, pois "Cidade de Deus" é uma obra-prima. Ele enfrenta um problema agudo da sociedade e não oferece consolação ou saídas. A frase de um de seus personagens, um menino, serve de emblema: eu já roubei, já assaltei, já cheirei e matei, sou um homem".<sup>17</sup> A película "Cidade de Deus" (2002), de Fernando Meirelles (1955) e Kátia Lund (1966) representa um grande salto na indústria do cinema brasileiro. Realizado a partir da obra de Paulo Lins, o filme contém drama, ternura, violência, tensão, lirismo. Construído a partir de direção e montagem seguras, a obra apresenta planos e enquadramentos magníficos, digno de qualquer cinema de qualidade. A cena da morte de Cabeleira é um dos grandes momentos da sétima arte. O corpo perece, após os tiros. No momento em que tomba, o plano se abre; torna-se aéreo. Ao fundo, o magistral Cartola. Indicado ao Oscar, o filme rodou, assombrou e encantou o mundo. Ainda é citado como referência em todos os continentes. Isso catapultou Meirelles ao status de cineasta internacional.

<sup>17</sup> CONTI, Mario Sergio. Folha de São Paulo. Folha On line. 30.08.2002.



"Cidade de Deus, aclamado longa de Fernando Meirelles, é o único representante brasileiro em uma lista que reúne os cem melhores filmes do século 21. A seleção, publicada pela BBC americana, contou com as avaliações de 177 críticos de cinema ao redor do mundo –de todos os continentes "exceto a Antártica"–, entre colaboradores de sites, revistas e jornais, acadêmicos e curadores de cinema. O longa de 2002, co-dirigido por Kátia Lund e indicado a quatro categorias do Oscar, aparece na 38ª posição da lista, que inclui títulos como "O Pianista", de Roman Polanski, "Dez", de Abbas Kiarostami, e "O Lobo de Wall Street", de Martin Scorsese. "Cidade dos Sonhos", de David Lynch, lidera em primeiro lugar, seguido por "Amor à Flor da Pele", de Wong Kar-wai. A seleção tem o intuito de mostrar os clássicos atuais que poderiam ladear consagrados como "O Poderoso Chefão" ou "Cidadão Kane", além de rebater a ideia de que o cinema estaria morrendo com a TV a cabo e, mais recentemente, com os serviços de vídeo sob demanda. "Queremos provar que esse século nos deu filmes que perseverarão ao teste do tempo, que você continuará a pensar sobre e argumentar sobre se você pelo menos der a chance de assisti- los", diz a publicação. Acreditamos que os novos clássicos dessa lista são destinados a se tornarem velhos clássicos. Se isso vai acontecer ou não, só depende de vocês, os cinéfilos. Mas uma coisa é certa: o cinema não está morrendo, está evoluindo", afirma o site em tom de manifesto, antes de oferecer a lista completa dos escolhidos".<sup>18</sup>

Procurado por produtores estrangeiros e com orçamentos inimagináveis até então, realizou "O Jardineiro Fiel", em 2005. Filmado no Quênia, tinha Ralph Fiennes e Rachel Weisz como astros. Em 2008, filma "Ensaio sobre a Cegueira", baseado na obra do nobelizado e maravilhoso José Saramago (1922-2010). Mostrado em Lisboa, levou o escritor às lágrimas. Em 2011, filma "360", com Anthony Hopkins, Jude Law e Rachel Weisz.

Outro grande salto: José Padilha. Depois de dirigir o documentário "Ônibus 174", apresenta "Tropa de Elite". Baseado na obra "A Elite da Tropa", de Rodrigo Pimentel, o filme dissecou o BOPE, o batalhão de elite de operações especiais do Rio de Janeiro.

Não se trata apenas de uma película policial. Muito mais amplo, discorre acerca da violência, "dos dois lados", da corrupção e omissão oficiais. Apresenta uma instituição cindida, entre aqueles que, por várias razões, corromperam-se e os outros quixotes que lutam contra o mal, ainda que usem das mesmas armas.

Padilha propõe uma discussão filosófica acerca de temas abordados à luz do senso comum, fundamentalismo e superficialidade. Denominado de fascista por espectadores simplistas e retrógrados, lança-nos num debate importante e seminal sobre os rumos de um Estado tomado pelo horror, violência e crime organizado. Com mérito recebeu o "Urso de Ouro" no Festival de Berlim de 2008.

Dois anos depois, brindou-nos com "Tropa de Elite 2", agora abordando as milícias e refazendo as mesmas discussões, vistas de "dentro do poder". Concluindo o trabalho com uma reflexão pouco alentadora e correta. Padilha é hoje um cineasta do mundo. Concluiu nos Estados Unidos, em 2012, a nova versão de Robocop. Orçamento? Cem milhões de dólares!

Em termos cinematográficos, definitivamente, o Brasil superou seu "complexo de vira-lata".

<sup>18</sup> DA REDAÇÃO. Folha Ilustrada. 23.08.2016.



Não se trata de um discurso ufanista. Todavia, ressaltar e reconhecer os méritos e êxitos desse cinema que conseguiu elidir uma identidade e ao menos, caminha para a construção verdadeira de uma indústria fílmica.

É mister, também, desvelar a genialidade e o talento de diretores, produtores, montadores, roteiristas, atores, enfim de todo o universo profissional que gravita em torno da “sétima arte”.

Nossa grande carência sempre foram os RECURSOS. E quando existem, estão nas mãos dos mesmos de sempre. Aqueles que menos necessitam.

A alienação e a massificação, exercícios da “indústria cultural” citada no início, atestam uma triste realidade: é comum achincalharem o cinema brasileiro sob a alegação de que há “muito palavrão e baixaria”. Pergunto: de modo geral, do que é feito o cinema internacional, sobretudo dos Estados Unidos?

A diferença está na quantidade de dinheiro esparramada para a publicidade e no fato de a grandessíssima maioria não saber português, que dirá inglês. Então, é lindo. Quanta bosta internacional nos foi jogada à cara, sob o véu da ARTE?

Não me eximo de criticar nosso cinema; houve e há muito lixo. Por exemplo (?), a mania de produzir “comediazinhas leves” (o diminutivo é pejorativo mesmo). O intuito? Lucro.

Mas “aquilo que não posso explicar, esculhambo”<sup>19</sup>

O Terceiro Mundo não explodiu. Sobraram sapatos.

---

<sup>19</sup> SGANZERLA, Rogério. O bandido da luz Vermelha. 1968.

#### Bibliografia.

- ADORNO, T. e HORKHEIMER, M. A Dialética do Esclarecimento. Zahar Editores. Rio de Janeiro. 1985. Tradução Guido Antonio de Almeida.
- BAZIN, A. O que é o Cinema? COSACNAIFY. São Paulo. 2014. Tradução Eloisa Araújo.
- XAVIER, Ismail. Alegorias do Subdesenvolvimento. COSACNAIF. São Paulo. 2012.
- XAVIER, Ismail. O Cinema Brasileiro Moderno. Paz e Terra. São Paulo.