

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

CARLOS EDUARDO PINTO DE PINTO

IMAGINAR A CIDADE REAL:

O Cinema Novo e a representação da modernidade urbana carioca (1955-1970)

Niterói
2013

CARLOS EDUARDO PINTO DE PINTO

IMAGINAR A CIDADE REAL:

O Cinema Novo e a representação da modernidade urbana carioca (1955-1970)

Tese de doutorado apresentada ao Curso de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor. Área de Concentração: História Social. Setor: História Contemporânea II. Linha de Pesquisa: Cultura & Sociedade.

Orientadora: Prof. Dra. Ana Maria Mauad

Niterói
2013

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

P659 Pinto, Carlos Eduardo P. de.

Imaginar a cidade real: o Cinema Novo e a representação da modernidade urbana carioca (1955-1970) / Carlos Eduardo P. de Pinto. – 2013.

344 f. ; il.

Orientador: Ana Maria Mauad de Sousa Andrade Essus.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2013.

Bibliografia: f. 321-337.

1. Rio de Janeiro (RJ). 2. Cinema novo. 3. Representação.
4. Modernidade. I. Essus, Ana Maria Mauad de Sousa Andrade.
II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

CDD 791.43098153

A Oxum – a fonte
A Lúcia (em memória) e Waldecy – o leito
A Rodolfo – a foz

Agradecimentos

Sou um *homo cinematographicus* – e aqui peço a benção de João do Rio, criador da expressão. Cinema-história, cinema-vida, cinema-eu. Vejo as horas do alto de uma grua e quatro anos podem estar contidos num só plano. Atraso o espaço num *flashback*, e todos os lugares correm num plano-sequência de trás para frente. Pausa – um *take* de alguém que me ajuda, um *flash* de quem me forma – no espaço-tempo em suspensão, um *insight*. Em quatro anos: o casamento, as mudanças de endereço, a morte da mãe, o nascimento de quatro sobrinhos – a tese. Porém, justiça seja feita, preciso erguer ainda mais a grua, fazer caber outros tempos nesse plano de conjunto. Enfim, encaro o vastíssimo panorama, e agradeço...

A meu pai, Waldecy, migrante que veio do Sul buscando as miragens cariocas que via brilhar nas telas. A minha mãe, Lúcia (em memória, ainda viva e pulsante), que aceitou acompanhá-lo e, aqui, o exauriu em batalhas impublicáveis. Por uma dessas, eu fui concebido. E que me desculpem os gaúchos, nasci orgulhosamente carioca. Fosse diferente, teria sido eu o migrante.

Ao Rodolfo, por tecer a vida comigo, compartilhar o pão, aquecer a casa. Ele está em cada letra da tese, porque leu e criticou, porque me permitiu trabalhar menos e estudar mais, porque sustentou as minhas angústias (cujo peso eu mesmo pensei não suportar). Por ele e com ele, eu sou um homem melhor.

Ao restante da minha família numerosa, especialmente aos mais próximos – Gisele, Renata, Spike, Júnior, Cláudia, Ângela, Fabiana, Lúcia, Thayron, Geovana, Suzana, D. Parecida, Seu Gonzaga, Monique e Menina – por me ensinaram o valor que há em fazer parte de algo que me transcende.

À “outra família”, Manu, Paulinho, Clara, Vinícius, Dai, Wilson, Mauro, Juliene, Jerson, João, Cláudia, Aline, Rafael, Vivian, Jonathan, Debbie, Lena, Bia, Hugo, Clem, “mutti” Dom, Sophie, Darwin, Renato, Cadu e Tiago – por tudo.

A Antonio Edmilson Rodrigues – por suas aulas saborosas sobre História do Rio – e a todos os meus professores, em especial André Campos, Catherine Farias, Denise

Rolleberg, Francisco J. C. Falcon, João Luiz Vieira, Lená M. de Menezes, Lúcia Guimarães, Marcelo Jasmim, Marco Morel, Margarida de S. Neves e Mônica Lessa.

A todos os profissionais e amigos que me ajudaram a construir essa tese, dando mostras de uma generosidade ímpar, ao fornecerem materiais e tecerem críticas. Em especial, Amanda Danelli, Andréa Queiroz, Antoine De Baecque, Bernardo Buarque de Hollanda, Eduardo Morettin, Marcos Napolitano, Mariana Cavalcanti, Mariarosario Fabris, Michèle Lagny, Mônica Almeida Kornis, Mônica Brincalepe Campo, Ricardo Moreno, Roger Odin, Stéphane Füzesséry, Stephanie Schwerter e Sylvie Debs.

Aos colegas e amigos da UFF e de outros Programas, com quem consegui ter o prazer imenso de partilhar saberes e entusiasmos: Flávia Cópio, Vicente Saul, Kátia Krause, Gabriel Marinho, Wallace Andrioli, Wolney Malafaia, Renata Moraes, Evelyn Morgan, Samuel Oliveira e Raquel Nunes.

Aos meus alunos da disciplina “História, cinema e cidade”, que chegaram na reta final dos trabalhos, mas conseguiram me inspirar em mudanças essenciais.

A Silvana, Inez e Thaís – pela simpatia e eficiência.

Aos professores que participaram das Bancas de Qualificação e Defesa, Francisco das Chagas F. Santiago Jr., Marly Motta, Paulo Knauss, Samantha Viz Quadrato e Tunico Amancio – é uma honra confiar meu trabalho ao crivo de profissionais a quem admiro.

A meu coorientador no Exterior, Christian Delage.

A CAPES, pelo suporte financeiro no Brasil e no Exterior.

Enfim, a minha orientadora, Ana Maria Mauad – por ter permitido que nossa relação se configurasse em verdadeira parceria. Sempre presente, ela soube interpretar e sugerir, mais que impor. Além do profissionalismo, já esperado, encontrei carinho, apoio, delicadeza e simpatia. Recebi, a mãos cheias, a riqueza incalculável de unir trabalho e prazer.

O nome da cidade

*Onde será que isso começa?
A correnteza sem paragem
O viajar de uma viagem
A outra viagem que não cessa*

*Cheguei ao nome da cidade
Não à cidade mesma, espessa
Rio que não é rio: imagens
Essa cidade me atravessa*

Ôôôôôô é boi! é bus!

*Será que tudo me interessa?
Cada coisa é demais e tantas
Quais eram minhas esperanças?
O que é ameaça e o que é promessa?
Ruas voando sobre ruas
Letras demais, tudo mentindo
O Redentor, que horror! Que lindo!
Meninos maus, mulheres nuas*

Ôôôôôô é boi! é bus!

*A gente chega sem chegar
Não há meada, é só o fio
Será que pra meu próprio rio
Este rio é mais mar que o mar?*

*Ôôôôôô é boi! é bus!
Sertão, sertão! é mar!*

Caetano Veloso

Resumo

A tese aborda a representação da cidade do Rio de Janeiro pelo Cinema Novo entre 1955 e 1970, abrangendo o surgimento das ideias que embasariam o movimento nos anos 1960, bem como suas mutações ao longo da década. A vinculação do Cinema Novo à vivência urbana carioca define um de seus perfis – estando o outro associado ao sertão – e fornece elementos para a elaboração de imaginários sociais *na* e *sobre* a cidade, que vivia um momento de reconfiguração. Capital federal em 1955, o Rio começa a década de 1960 sendo transformado em Estado da Guanabara, depois de perder o posto de cabeça do país para Brasília. Ainda assim, a capitalidade é o eixo norteador das obras analisadas, que – através de variados processos intertextuais – mobilizam duas estratégias distintas de representação. A primeira, vinculada ao ideário nacional-popular, contrapõe dois aspectos da capitalidade ao opor a modernidade urbana às mazelas sociais, sendo este o caso de *Rio, 40 graus*, *Cinco vezes favela* e *A grande cidade*. A segunda, menos focada nos contrastes sociais, evoca a capitalidade em sua relação com os traços identitários da jovem classe média, como *Os cafajestes*, *O desafio*, *Garota de Ipanema* e *Todas as mulheres do mundo*. Através de agenciamentos diversos, os atores sociais abordados pela pesquisa – profissionais envolvidos nas produções dos filmes, críticos, teóricos, políticos e outros – se apropriam das obras, pondo em disputa os imaginários urbanos e as práticas sociais que estes possibilitam.

Palavras-chave: Rio de Janeiro; Cinema Novo; representação; modernidade.

Abstract

This work discusses the representation of Rio de Janeiro city by the *Cinema Novo* from 1955 to 1970, comprising the emergence of the ideas that would embody the movement in the 1960s as well as its changes during the decade. The relation of the *Cinema Novo* with this city sets the urban experience as one of the features of the movement - while the other is more associated with the *Sertão* (outback)- and takes part on the creation of social imaginaries *on* and *about* the city, that was being reconfigured. Federal district in 1955, Rio de Janeiro began the 1960's decade becoming *Estado da Guanabara* (Guanabara state), losing its capital post for Brasília. Even though, capitality is a major theme on the analyzed movies, that mobilize two distinct representational strategies using different intertextual processes. The first, representative of the national-populist ideal, contrasts two aspects of the capitality when showing the urban modernity in opposition with the social problems, as in movies *Rio, 40 graus*, *Cinco vezes favela* and *A grande cidade*. The second, not so social-problem oriented, elicits capitality on its relation with the identifying traces of the medium class youngsters , as in *Os cafajestes*, *O desafio*, *Garota de Ipanema* and *Todas as mulheres do mundo*. Using different agencements, the social actors regarded on this research – people involved on the films's productions, critics, theorist, politicians and others – make singular appropriations of the movies, creating disputes regarding the urban imaginaries and the social practices these imaginaries enable.

Palavras-chave: Rio de Janeiro; *Cinema Novo*; *representation*; modernity.

Sumário

Introdução: <i>O viajar de uma viagem</i>	12
História cultural como história das representações	16
As relações cinema-história	19
As relações cidade-cinema-história	21
Capítulo 1: <i>Onde será que isso começa?</i>	29
1.1 Uma recepção polêmica	30
1.2 Qual cidade?	35
1.3 Uma capital favelizada	39
1.4 <i>Rio, 40 graus</i> : em busca de uma cidade real	43
1.4.1 Primeiras imagens, vistas do alto	44
1.4.2 Ainda do alto: o “Universo Favela”	48
1.4.3 Areias e favelas	51
1.4.4 Cartões-postais, agora vistos “de baixo”	55
1.4.4.1 Quinta da Boa Vista	55
1.4.4.2 Maracanã	57
1.4.4.3 Pão de Açúcar	58
1.4.4.4 Cristo Redentor	60
1.4.4.5 Copacabana	62
1.4.5 Rumo ao fim	64
1.4.6 Comunismo dá samba	66
1.4.7 Dentro, mas fora da cidade	69
1.5 O que se mostra e o que se vê	75
1.6 O direito à imagem da cidade	77
1.6.1 O olhar de Menezes Cortes	78
1.6.2 O olhar de Nelson P. dos Santos	81
1.7 Um filme na história do cinema brasileiro	85
Capítulo 2: <i>Rio que não é rio: as imagens</i>	89
2.1 Primeiros traços de um Cinema Novo	91
2.2 Tão perto, tão longe	96
2.3 Sem perder a majestade: a capitalidade após Brasília	99
2.4 <i>Cinco vezes favela</i> : onde está a cidade?	106
2.4.1 <i>Um favelado</i> , de Marcos Farias	107
2.4.2 <i>Zé da Cachorra</i> , de Miguel Borges	112
2.4.3 <i>Couro de Gato</i> , de Joaquim P. de Andrade	115
2.4.4 <i>Escola de Samba Alegria de Viver</i> , de Cacá Diegues	119
2.4.5 <i>Pedreira de São Diogo</i> , de Leon Hirszman	121
2.4.6 Favelas: isoladas na cidade, perto do sertão	126
2.5 Quem tem medo de <i>Cinco vezes favela</i> ?	129
2.6 <i>A grande cidade</i> : mais uma vez, a favela encontra o sertão	131
2.6.1 Cidade: manual de instruções	134
2.6.2 Conhecendo “o inferno dentro de você”	140
2.6.3 Sertão: outro inferno ou um destino bem aceito?	142
2.6.4 Favela, onde a cidade é mais sertão	146
2.6.5 O Aterro: onde a modernidade falha	151
2.6.6 Como ler uma grande cidade	156
2.7 A crítica passeia pelas vias tortas de uma grande cidade	159

2.8.	Modernismos, favelas, sertão.....	162
Capítulo 3: <i>Essa cidade me atravessa</i>.....		168
3.1.	A divisão do Cinema Novo em fases.....	169
3.2.	Lançado o desafio	173
3.3.	Respostas ao desafio	176
3.4.	A apropriação do desafio	180
3.5.	O desafio: a urbanidade angustiada	183
3.5.1.	Tudo deve dizer que houve um golpe.....	185
3.5.2.	A representação do urbano	190
3.5.2.1.	A cidade intangível	190
3.5.2.2.	Algumas facetas do Rio em 1965	196
3.5.2.3.	Novamente, o modernismo	197
3.5.3.	Um filme argumentativo.....	201
3.6.	O Golpe de 1964 e a representação urbana: limites.....	204
3.7.	Todas as mulheres do mundo... no Rio!	208
3.7.1.	O Rio, as praias, as mulheres.....	210
3.7.2.	Maria Alice no Rio de Janeiro (e vice-versa).....	212
3.7.3.	Os limites da modernidade	219
3.7.4.	Rumo à praia.....	223
3.7.5.	Relações sociais cariocas.....	225
3.8.	Como lidar com todas as mulheres do mundo.....	228
3.9.	Todos os desafios do mundo urbano.....	233
Capítulo 4: <i>O Redentor, que horror! Que lindo!</i>		240
4.1	Cafajestes devem ser punidos	241
4.2	Os cafajestes: delinquentes com uma câmera em punho.....	245
4.2.1	A cidade e a câmera.....	247
4.2.2	Copacabana, dia e noite	251
4.2.3	Câmera-arma	255
4.2.4	Nas dunas, as sombras	260
4.2.5	Extra! Extra! A Terra é azul!.....	264
4.2.6	Bem de perto: uma cidade torpe	266
4.3	A crítica dividida: Cinema Novo ou <i>Nouvelle Vague?</i>	268
4.4	Olha que coisa mais linda... ..	273
4.5	A outra garota de Ipanema.....	276
4.5.1	<i>Habemus</i> Ipanema!	278
4.5.2	Como ser uma garota de Ipanema... ..	281
4.5.3	Paixão e fotografia.....	288
4.5.4	Na fossa... ..	294
4.5.5	A garota, o bairro, a cidade: fragmentos	299
4.6	Que decepção!.....	301
4.7	Ipanema reinventa a nação.....	303
4.8	O perigo das curvas.....	307
Conclusão: <i>a correnteza sem paragem</i>		309
Bibliografia.....		321
Fichas técnicas		338
Glossário de termos técnicos		341

Introdução: *O viajar de uma viagem*

Com a destreza da poesia, Caetano Veloso traçou, em *O nome da cidade*, versos que se configuram em *flashes* de um eu lírico recém-chegado do sertão ao Rio de Janeiro. Com uma simplicidade eivada de possibilidades de leitura – como é próprio dos (bons) poetas – essa letra evoca um primeiro olhar sobre a cidade, apreendendo-a em uma de suas dimensões mais instigantes, certamente inspiradora deste texto: as cidades – aqui representadas por uma só – também são “coisas” a serem vistas.

No caso do Rio – embora não apenas –, pode-se estender “‘coisas’ a serem vistas” para “‘coisas’ a serem filmadas”. Em uma visada panorâmica sobre a cinematografia brasileira, não hesitaria em afirmar que o Rio de Janeiro é, ao lado de São Paulo, uma das cidades mais requisitadas como *espaço de encenação*, desde o surgimento das atividades cinematográficas no Brasil. Além disso, é a cidade brasileira mais filmada pelo cinema internacional¹. Diante dessa constatação, pesquisador interessado na história social da cidade e nas relações cinema-história, inquieto-me com uma série de questões. Que papéis a cidade exerceu no cinema brasileiro? O que representava? Qual a importância do cinema na construção de sua imagem? Como os criadores se relacionaram com os imaginários da cidade? Quais fatores determinaram as formas como foi representada? Como foi filmada por estrangeiros?

A última questão foi respondida com excelência, embora não se possa dizer que exaustivamente². Porém a possibilidade de abarcar o *olhar brasileiro* e tentar responder aos outros questionamentos ainda não foi aproveitada. Portanto, as relações dos profissionais que criaram e criam, no contexto interno, as imagens cinematográficas do Rio e as formas como entendem/veem a cidade se apresenta como campo praticamente inexplorado.

¹ AMANCIO, Tunico. *O Brasil dos gringos: imagens no cinema*. Niterói: Intertexto, 2001.

² Cf. Ibidem. E também: FREIRE-MEDEIROS, Bianca. *O Rio de Janeiro que Hollywood inventou*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005. Os dois autores dão conta dos filmes hollywoodianos, mas devo assinalar que outras cinematografias também realizaram representações do Rio.

Contudo, como é evidente que abarcar toda a história do cinema brasileiro – quase coetânea do cinema mundial³ – se mostraria uma empreitada muito ousada para os limites de uma tese, construí um enfoque: analisar um período de inflexão, tanto da história da cidade, como do cinema brasileiro: a criação do Estado da Guanabara⁴ e o surgimento do Cinema Novo, ambos no limiar da década de 1960. Por um lado, a reinvenção do Rio como uma cidade-estado após a perda do posto de capital para Brasília. Por outro, a emergência de um movimento cinematográfico de vanguarda que marcaria a produção audiovisual brasileira por duas décadas, desenvolvendo uma relação de identidade com o Rio. Entretanto, para dar conta desse enfoque, percebi que precisaria recuar cinco anos, para abarcar *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), responsável pela inauguração do cinema moderno no Brasil⁵ e apropriado pelo Cinema Novo.

Até meados da década de 1950, o Rio era representado no cinema brasileiro e internacional como um Éden tropical hedonista, sem complexidade e representativo de todo o Brasil⁶. Embora esse imaginário ainda não tenha se modificado internacionalmente, a estreia de *Rio, 40 graus* marcou uma ruptura no plano nacional. O filme inaugurou uma vertente moderna de representação cinematográfica, em que a capitalidade prosseguia como eixo norteador, mas de uma perspectiva diferente. Essa forma de representação seria apropriada pelo Cinema Novo, movimento já contemporâneo da inauguração de Brasília e, portanto, de um Rio convertido em cidade-

³ A data exata seria 19 de junho de 1898, três anos após a invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumière, em Lyon, França. Cf. BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.

⁴ Vale ressaltar que este enfoque permite explorar um período a respeito do qual há boas pesquisas acerca da estrutura política, mas poucas quando se trata de abordar o imaginário social.

⁵ Entendido aqui como aquele que começou a ser produzido em meados da década de 1950, em diálogo com o Neorealismo italiano, bem como o produzido na década de 1960 pelo Cinema Novo e pelo Cinema Marginal. Ainda que seja possível elencar alguns filmes *marginais* realizados no Rio, como *Copacabana mon amour* e *Sem essa aranha*, ambos dirigidos por Rogério Sganzerla em 1970, é certo que o *Cinema marginal* não apresentou uma relação tão estreita com o Rio de Janeiro como a que foi estabelecida pelo Cinema Novo, o que justifica a ausência. Cf. XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*, São Paulo: Paz e Terra, 2001.

⁶ Deve ficar claro que se trata de uma generalização, o que sempre pode escamotear exceções. Por exemplo, mesmo trabalhando a partir de estereótipos, algumas chanchadas conseguiram realizar representações críticas do Rio de Janeiro, sempre pelo viés do humor. Cf. VIEIRA, João Luiz. *A chanchada e o cinema carioca*. In: RAMOS, Fernão (org), *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

estado. Afinal, a capitalidade⁷ continuava a ser exercida, dissociada da função de capital⁸.

Na apropriação realizada, o ponto de união perceptível entre os dois momentos do cinema moderno brasileiro estaria, então, no desejo de representar a realidade pela lógica nacional-popular, fazendo cinema contra os padrões hollywoodianos vigentes. Afinal, no auge da Guerra Fria, esses eram considerados ideologicamente comprometedores pela esquerda, além de estarem descolados da lógica social brasileira. Já o ponto de afastamento era a experimentação estética, irrelevante para Nelson P. dos Santos na década anterior, mas fundamental para os cinemanovistas.

Cabia, portanto, escolher para este trabalho não apenas os filmes mais próximos de *Rio, 40 graus*, mas também aqueles que se mostrassem como sintomas de outras possibilidades de representação, sempre orientados para uma *(re)construção do imaginário social* da cidade⁹. Além disso, outros filmes modernos, próximos do Cinema Novo, mas não assumidos como parte do movimento, também ofereciam interesse. Enfim, minha escolha também foi balizada pela *intencionalidade*¹⁰ da representação, que serviu para excluir os filmes em que a cidade aparece apenas através de *establishing shots*¹¹, funcionando como *cenário* (pano de fundo). Foi dada preferência àqueles em que é tratada como *lugar*, espaço não apenas de abrigo, mas também de favorecimento do drama, com *diegeses* intimamente vinculadas ao *modus vivendi* urbano.

Os filmes indubitavelmente ligados ao Cinema Novo são *Cinco vezes favela* (coletivo, 1962¹²), *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), *A grande cidade* (Cacá Diegues, 1966) e *Garota de Ipanema* (Leon Hirszman, 1967). Entre os outros, há uma obra apropriada, *Rio, 40 graus* (Nelson P. dos Santos, 1955), outra problematizada como filme de Cinema Novo, *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962), e uma rejeitada, que é *Todas as mulheres do mundo* (Domingos de Oliveira, 1967).

⁷ ARGAN, Giulio Carlo. *L'Europe des capitales*. Genebra: Albert Skira, 1964. MUMFORD, Lewis. *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

⁸ MOTTA, Marly Silva da. *Rio, cidade-capital*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

⁹ Ao defender a equivalência entre as representações e os imaginários sociais, remarco que cada filme – cada representação – é a possibilidade de reforçar imaginários sociais já existentes ou de construir novos, não raro realizando um pouco das duas possibilidades. Cf. FALCON, Francisco J. Calazans. *História e representação*. *Revista de História das Ideias*, 21. Coimbra: Faculdade de Letras, 2000.

¹⁰ Cf. SKINNER, Quentin. *Visions of politics*. Cambridge: Cambridge University Press, v.I, 2002.

¹¹ Todos os termos técnicos utilizados constam do *Glossário de termos técnicos*, em anexo.

¹² As datas correspondem ao ano de estreia dos filmes. Nos casos em que os anos correspondentes às primeiras exhibições em festivais e outros eventos fechados diferem da estreia comercial, considere os primeiros.

É preciso deixar claro que os filmes urbanos¹³ não eram um ponto pacífico para o movimento. Marcados por uma formação de esquerda (ou, ao menos, nutrindo alguma simpatia por esta), alguns cinemanovistas tendiam a ver esse tipo de produção como “burguesa” e “alienante” – porque atrelada ao imaginário da modernidade, que mascarava as mazelas sociais – enquanto os filmes rurais estariam mais próximos da realidade. O Rio, no entanto, não era uma cidade qualquer: além de possuir capitalidade, ainda apresentava as favelas, que permitiam se calcar na lógica nacional-popular. Contudo, outros cineastas acreditavam que a cidade deveria ser representada em toda a sua complexidade metropolitana, porque – essa, sim – representaria a realidade que desejavam desvendar. Ainda aqui, o Rio se mostrava adequado a estes propósitos.

É importante apontar que se trata de um período em que o cinema ainda era a principal mídia audiovisual brasileira¹⁴, funcionando como arena simbólica para o embate entre os diversos imaginários sociais da cidade e do país. Além das tensões internas ao movimento, a representação da cidade envolvia também a negociação com outras leituras da urbe, que poderiam envolver críticos profissionais, governos e ideologias, movimentos artísticos – inclusive os cinematográficos – e literários. Todos esses imaginários eram mediados pela percepção subjetiva dos cineastas, marcada não só por propostas racionais, mas também pela memória afetiva e sensorial da urbe.

Logo, o trabalho busca acompanhar esse circuito, que vai da produção à circulação, procurando compreender o processo criativo que é fazer a representação de um complexo conjunto de representações denominado “cidade”. Ainda, procuro identificar as práticas sociais¹⁵ propostas, além daquelas que escapam ao controle do artista. Afinal, *ver* a cidade “e traduzi-la em discursos ou imagens implica um fenômeno de percepção, mas que envolve um complexo conjunto de ‘lógicas sociais’”¹⁶ em consonância com as relações de poder.

¹³ De forma ampla, os *filmes urbanos* podem ser classificados como aqueles que têm as cidades como cenário, em oposição aos que escolhem ambiências diametralmente opostas – como a zona rural, ambientes intimistas ou realidades paralelas. Há desde aqueles que usam a cidade como mero pano de fundo até aqueles para os quais a cidade é uma protagonista, realizando-se a criação de *cidades fictícias* ou a representação de *cidades reais*.

¹⁴ A TV, introduzida no país na década de 1950, só alcançaria a centralidade que possui hoje duas décadas depois, embora se perceba um aumento de sua importância a partir da metade dos anos 1960. Cf. HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: NOVAIS, Fernando A. (org); SCHWARCZ, Lilia Moritz (coord. do volume). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

¹⁵ Cf. CHARTIER, Roger. Le monde comme représentation. *Annales*, vol 6, nov-dez, 1989.

¹⁶ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 8, nº 16, 1995. p. 9

História cultural como história das representações

Mais uma vez, volto à poesia de Caetano Veloso para dizer que os criadores abordados aqui têm em comum com o eu lírico da canção esse ato delicado que é olhar o Rio pela primeira vez. E se afirmo isso é porque, mesmo que a cidade já tivesse sido vista muitas outras vezes, acredito que, sempre que se propuseram a filmá-la, tiveram que se perguntar sobre quais imagens gerar e como gerá-las. Precisaram parar e ver a cidade e seu enigma, como se fosse a primeira vez, da mesma forma como pararam um dia para assistir a um filme e encarar o mistério do cinema.

A minha tarefa diante de seus filmes é justamente decifrar, através da decodificação da linguagem, a forma como tais criadores “olharam” ou – e aqui assumindo uma perspectiva mais conceitual – como “representaram” a cidade. Lynn Hunt, abordando a *nova história cultural*, vaticina que “a analogia linguística estabelece a representação como um problema que os historiadores não podem mais evitar”¹⁷. De fato, a *representação* tem suscitado debates acalorados em torno do estabelecimento dos limites de sua aplicação, embora não se tenha encontrado, ainda, uma proposta que sugira o seu abandono. Influenciados pelas teorias linguísticas produzidas por Hayden White, Paul Ricoeur, Michel Foucault, Roland Barthes, Quentin Skinner e Dominick LaCapra, pelo arcabouço teórico antropológico de Clifford Geertz ou sociológico de Pierre Bourdieu, os historiadores da cultura têm como base comum a crença de que ações simbólicas podem ser encaradas como textos a serem lidos ou como linguagens a serem decodificadas.

Num horizonte mais amplo, a emergência da história cultural – ou da história social da cultura – se dá em meio a uma mudança de paradigmas decorrente dos trabalhos de muitos dos nomes citados (em especial, Hayden White). A partir de propostas teóricas radicais postulou-se que nada existiria além de ações simbólicas, o que equivale a dizer que o mundo – a totalidade d’o *que há* – é linguagem. Em outros termos, se poderia dizer também que o mundo é representação. Nesse sentido mais radical, portanto, produzir história – e não apenas história social ou cultural – seria fazer uma *representação de representações*.

¹⁷ Idem, p. 22

Do ponto de vista de Francisco. J. C. Falcon¹⁸, o conceito de *representação* pode ser entendido de duas formas no contexto da cultura ocidental. A primeira, chave da teoria do conhecimento, está ligada ao discurso cientificista e entende que *representação* se remete à capacidade do sujeito de apreender um *real verdadeiro* para além das *aparências*. A segunda encara o conceito como chave da teoria do simbólico: um objeto – ausente – é *reapresentado* à consciência por intermédio de uma imagem icônica que o simboliza. A mudança de paradigmas que vem ocorrendo desde a década de 1960 na disciplina histórica, referida como *linguistic turn*, está associada à passagem da primeira para a segunda forma de se apreender o conceito.

Como afirmei acima, entender o mundo como representação e o labor historiográfico como “representação de representações” pode levar à afirmação de que nada existe além do texto. Se existe uma realidade (presente ou passada) ela não poderia ser apreendida para *além* (ou *por trás*) da representação, mas somente na própria representação. A crítica comumente feita a esses paradigmas – denominados *pós-modernos*¹⁹ ou *céticos*²⁰ – acusa a diluição das fronteiras entre a narrativa histórica e ficcional como um impedimento à própria existência da disciplina: se nada há além de texto, não seria melhor então se dedicar a escrever literatura de ficção?

Por outro lado, alguns historiadores aceitaram os desafios do *linguistic turn*, admitindo que o mundo seja linguagem, sem postular que não exista nada além²¹. Roger Chartier²² acredita que a construção de sentido se dá *entre a ausência* do referente (*aquilo que é representado*) e a presença da *representação* mesma (*aquilo que se põe no lugar que é representado*). Cabe ao historiador indagar ao *mundo* sobre a inteligibilidade dessa ação, captando a pluralidade de sentidos e resgatando a construção de significados através da análise da linguagem e do suporte utilizados²³. Existiria, portanto, *um mundo*

¹⁸ Cf. FALCON, Francisco J. Calazans. op. cit.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Cf. GINZBURG, Carlo. Provas e Possibilidades à margem de “Il ritorno de Martin Guerre” de Natalie Zemon Davis. In: *A mini-História e outros ensaios*. Lisboa: Difel/ Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. _____ . *Olhos de madeira*, São Paulo: Companhia das Letras, 2001. _____ . *Relações de força*, São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

²¹ É importante frisar que tal mudança paradigmática ainda está em curso e em disputa, principalmente quando se trata de admitir os postulados radicais referentes à indistinção entre história e ficção.

²² Cf. CHARTIER, Roger. A história hoje: dúvidas, desafios, propostas. *Estudos Históricos*, nº 13, jan-jun, 1994.

²³ Cf. Idem, *Le monde...* op. cit.

“fora” das representações, o que também vem sendo defendido em inúmeros artigos por Carlo Ginzburg²⁴.

Pierre Bourdieu é outro teórico que se dedica a desmistificar a indistinção entre representações e o mundo social – “essa ‘realidade’ que é o lugar de uma luta permanente para se definir a ‘realidade’”²⁵. O autor defende que as representações não deveriam nem ser avaliadas em contraposição com a “realidade” – uma vez que elas são também constitutivas do real, o que inviabiliza a separação – nem encaradas como a única realidade possível. Nem o engessamento objetivista da “representação da realidade” nem o autismo subjetivista da “realidade da representação”, mas a relação, tensa, que se estabelece entre ambas.

É ainda Bourdieu quem associa as representações aos *imaginários sociais*, construídos, segundo sua perspectiva, através do embate de diversos agentes em torno de alguma representação, estando as diferentes classes sociais “envolvidas numa luta propriamente simbólica para imporem a definição do mundo social mais conforme os seus interesses”²⁶. Por este motivo, para Bronislaw Baczko os imaginários são “a faculdade que permite que os modos de sociabilidade existentes não sejam considerados definitivos e como os únicos possíveis, e que possam ser concebidos outros modelos e outras fórmulas”²⁷. Para ambos os autores, em certa medida, o conceito está associado com disputas pelo poder simbólico.

É justamente a partir dessa perspectiva que encaro minha tarefa aqui. Penso que realizar uma análise da representação do Rio de Janeiro no cinema focada *apenas* na decifração do mecanismo estrutural que permite aos filmes significarem, se reduziria a um exercício intelectual vazio – ao menos para um historiador que acredita que seu ofício se realiza *através* do texto (da imagem) e *além* dele(a). Afinal, reduzir a abordagem dos filmes a uma leitura *textualista* permitiria identificar a representação e do Rio de Janeiro realizada pelo Cinema Novo, bem como os imaginários sociais mobilizados. Contudo, deixaria sem respostas questões sobre as intenções dos autores, sobre a relação da obra com a dimensão material da urbe (o *referencial* do filme, mesmo admitindo que se trata de um conjunto de representações) e sobre o embate – ou

²⁴ Cf. nota 17.

²⁵ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. p.118

²⁶ *Ibidem*, p. 11

²⁷ BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. *Enciclopédia Einaudi*, s. 1. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Editora Portuguesa, 1985. p. 403

o acordo – dos criadores com outros agentes sociais capazes de engendrar leituras várias da cidade.

Como afirma Paulo Menezes²⁸, se um filme é um olhar sobre algo, as maiores informações que contém são sobre a construção desse olhar. Logo, focar apenas na estrutura significativa dos filmes diria muito mais sobre “o olhar” do Cinema Novo do que sobre o Rio. Por esse motivo, acredito que a abordagem de elementos extra-fílmicos pode conferir maior densidade à compreensão, não da representação em si, mas da dinâmica das disputas simbólicas envolvidas em sua realização.

Como defendem autores de diversas áreas que têm o urbano como objeto abordado a partir de uma perspectiva cultural, para estudar como foi criada uma imagem ou um texto (suporte da maior parte das reflexões) é necessária a contraposição a outros documentos. Mônica Pimenta Veloso, por exemplo, encara a linguagem como um “moto-contínuo” das reinvenções da cidade²⁹, mas a decifração desta, por si só, não basta para se atingir o objeto cidade.

As relações cinema-história

Os debates em torno do conceito de representação também são fundamentais para a compreensão das *relações cinema-história*. Até a década de 1950, as poucas reflexões que foram realizadas na área se pautavam pela crença de que o filme seria capaz de apresentar um registro imediato da realidade, se apresentando como um documento valioso, capaz de abrir ao historiador uma “janela” para o passado, o que correspondia a uma apreensão ingênua das potencialidades da câmera.

Entre 1950 e 1990, três autores - Siegfried Kracauer³⁰, Marc Ferro³¹ e Pierre Sorlin³² – catalisaram os debates, defendendo que, mesmo sem ser uma “janela aberta”, um filme seria capaz de apresentar um registro da realidade, já que os mecanismos sociais do contexto estariam impregnados – representados – nele. Tratava-se de compreender a representação como chave da teoria do conhecimento, ou seja, a “realidade” estava fora

²⁸ MENEZES, Paulo. A questão do herói-sujeito em Cabra marcado para morrer. *Tempo Social* (Revista de Sociologia da USP), vol.6, n.1-2, junho, 1995.

²⁹ VELLOSO, Mônica Pimenta. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-1930): mediações, linguagens e espaço*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2004. p.98

³⁰ KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

³¹ FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

³² SORLIN, Pierre. *Film in History: restaging the past*. Toronto: Barnes and Noble, 1980. É justo lembrar que ao seu lado nessa empreitada estiveram Marie-Claire Ropars e Michèle Lagny, com quem Sorlin publicou diversas obras.

do filme e *ela* precisaria ser desvendada, para *além* dele. Desses três, o único que se preocupou em enfrentar o específico fílmico foi Pierre Sorlin, mesmo que as reflexões de Ferro apontassem para a necessidade desse enfrentamento³³. No entanto, Sorlin procurou “o auxílio da semiótica como forma de desvendar a linguagem do filme, ao passo que Ferro acaba por concentrar-se na análise contextual”³⁴.

Nos anos 1990, uma nova inflexão começou a se delinear nos EUA, quando alguns historiadores interessados nas *relações cinema-história* passam a mobilizar o conceito de *representação*³⁵ como teoria do simbólico. Os seus artigos e livros são dedicados especialmente aos *filmes históricos*, gênero não tão valorizado pelos três autores citados acima. Tal *Escola Norte-Americana*³⁶ têm como principal foco de interesse a forma como o cinema produz conhecimento histórico. Stephen Bann³⁷, Robert Rosenstone³⁸ e Natalie Zemon Davis³⁹, por exemplo, tiraram o foco das *estruturas* ou da *realidade* (o referente) e incentivaram a valorização do simbólico e do estético como elementos atuantes na sociedade. Os europeus, principalmente franceses, vêm sendo influenciados por esta Escola, como se percebe na coletânea *De l’histoire au cinema*⁴⁰.

Não se trataria mais de pesquisar *o que* está representado e sim *o modo* como se dá a representação. Essa passagem do sentido *epistemológico* do conceito de representação para a sua acepção *hermenêutica* tem feito a Escola Norte-americana merecer a alcunha de “pós-moderna”, o que não se sustenta quando se compreende de fato o que propõem. Afinal, nenhum desses autores abandonou a referência ao contexto, entregando-se a uma leitura totalmente subjetivista e textualista dos filmes. Esforçam-se por resolver as limitações apresentadas no cenário europeu, buscando um equilíbrio entre o estudo das formas e a contextualização.

É justamente a busca desse equilíbrio que me parece atraente no diálogo com tais autores. Como eles, acredito que o cinema deva ser pensado simultaneamente como

³³ MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História: questões e debates*, nº 38, Curitiba: editora UFPR, 2003. KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema, um debate metodológico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992.

³⁴ KORNIS, Mônica Almeida. op. cit. p. 12

³⁵ GUIMARÃES, Manoel Luiz Lima; MACHADO, Hilda. Introdução In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. (Org). *História e imagem*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1998.

³⁶ Uso essa expressão com fins sistemáticos. A referência se dá por conta do *topos* da maioria de suas produções e não necessariamente de suas nacionalidades.

³⁷ BANN, Stephen. *As representações da História*. Ensaios sobre a representação do passado. São Paulo: Editora da UNESP, 1994.

³⁸ ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

³⁹ DAVIS, Natalie Zemon. *Slaves on screen, film and historical vision*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2000.

⁴⁰ BAECQUE, Antoine de; DELAGE, Christian. *De l’histoire au cinema*, Paris: Edition Complexe, 1998.

produto e agente da história. Embora isso não seja exatamente uma novidade, já tendo sido postulado por Ferro, é importante frisar que agora as formas sensíveis da representação ou as *evidências* – um termo usado por esse autor – são também valorizadas como etapas do agenciamento e não mais como “capas” a serem removidas durante a análise.

As relações cidade-cinema-história

A possibilidade de se construir uma história da cidade através da leitura de suas representações também passou a ser pensada a partir da década de 1990, quando ocorreu o declínio de uma corrente que equacionava o objeto *cidade* ao *processo de urbanização* e o fortalecimento de outra, que privilegiava a cidade como *objeto singular*⁴¹.

Para essa segunda corrente – com a qual me identifico – é imprescindível entender a urbe como centro gerador de cooperação⁴². Giulio C. Argan, por exemplo, defende que a cidade seja um acúmulo de bens culturais, não apenas “o produto das técnicas de construção [que] também concorrem para determinar a [sua] realidade visível”⁴³. Assim, a cidade não deve ser considerada apenas como um espaço físico, mas principalmente como agente propiciador de cultura – entendida como uma rede de significados socialmente estabelecidos, na acepção de Geertz⁴⁴ – transformando a mente dos que a habitam e possibilitando novas noções de tempo e espaço que, em contrapartida, são responsáveis por mudanças estruturais da urbe.

Sobre esse tema, considero indispensável citar Marcel Roncayolo⁴⁵ quando afirma que na construção de uma *história cultural do urbano* é importante diferenciar os que *fazem a cidade* (arquitetos, urbanistas, engenheiros, burocratas) dos que a *consomem*, como escritores, compositores, pintores, fotógrafos e – embora o autor não cite esse exemplo – cineastas.

Essa relação específica, da cidade sendo “consumida” por cineastas (e por seus espectadores), tem interessado, sobretudo, à historiografia norte-americana e francesa.

⁴¹ SILVA, Luís Octávio da. História urbana: uma revisão da literatura epistemológica em inglês. *EURE (Santiago)*, maio, vol.28, no.83, 2002.

⁴² FABRIS, Annateresa. *Fragmentos urbanos: representações culturais*. São Paulo: Studio Nobel, 2000. p.613

⁴³ ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 75

⁴⁴ Cf. GEERTZ, Clifford. *Negara: the theatre state in 19th Century Bali*. Princeton: Princeton University Press, 1981.

⁴⁵ RONCAYOLO, Marcel. *La ville et ses territoires*. Paris: Gallimard, 1990.

De modo geral, os americanos focam a importância simultânea da cidade e do cinema para a conformação da modernidade⁴⁶, enquanto os franceses privilegiam a representação do urbano pelos filmes. Foi justamente por esse caminho que seguiram minhas reflexões. Durante estadia recente em Paris⁴⁷, pude constatar a profusão de títulos dedicados a essas relação, entre os quais destaco, além das obras homônimas *La ville au cinéma*⁴⁸, também *Visions urbaines*⁴⁹, *Cités-cinés*⁵⁰, *Ville et cinéma*⁵¹ e *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma*⁵². Nessas obras, a maioria formada por reunião de artigos, é flagrante o recurso à interdisciplinaridade, havendo contribuição de historiadores, cineastas, críticos, cenógrafos, antropólogos, sociólogos, linguistas, comunicólogos, arquitetos e urbanistas. Por mais que sejam variadas as abordagens, todas confluem na crença de que os filmes urbanos não oferecem um acesso direto às cidades, sendo, ao contrário, considerados reinvenções destas, ao mesmo tempo que constituem suas realidades.

No Brasil, tais estudos são mais raros⁵³. Contudo, consegui estabelecer uma interlocução com a coletânea *A cidade imaginária*⁵⁴ e com *São Paulo em preto & branco*⁵⁵, ambos fornecendo parâmetros de como lidar com a linguagem cinematográfica, além de conterem reflexões sobre filmografias contemporâneas e estilisticamente próximas da que escolhi para trabalhar. Especificamente sobre a representação do Rio, a obra *O Rio no cinema*⁵⁶ ajudou a traçar um panorama da

⁴⁶ Cf. GUIGUENO, Vincent. Histoire. In: JOUSSE, Thierry; PAQUOT, Thierry (Dir.). *La ville au cinéma*: encyclopédie. Paris: Edition Cahiers du Cinéma, 2005. Entre os exemplos da historiografia norte-americana: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

⁴⁷ Tal estadia foi possibilitada por uma Bolsa de Doutorado Sanduíche no Exterior – PDSE – fomentada pela CAPES.

⁴⁸ BARILLET, Julie et al. *La ville au cinéma*. Artois, France: Artois Presses Université, 2005. JOUSSE, Thierry ; PAQUOT, Thierry (Dir.) op. cit.

⁴⁹ NINEY, François (Dir). *Visions Urbaines: villes d'Europe a l'écran*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1994.

⁵⁰ *Cités-cinés*. Paris: Éditions Ramsay et La Grande Halle/ La Villette, 1997 (édité à l'occasion de l'exposition CITÉS-CINÉS).

⁵¹ ESPACES ET SOCIÉTÉS, n.86 "Ville et cinéma". Paris: Éditions L'Harmattan, 1996.

⁵² PERRATON, Charles; JOST, François (org). *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma: le cinéma et des restes urbaines*. Paris: L'Harmattan, 2003.

⁵³ Por outro lado, as relações entre literatura e cidade são amplamente exploradas. Cf. SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987. VELLOSO, Mônica Pimenta. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-1930): mediações, linguagens e espaço*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2004.

⁵⁴ NAZARIO, Luiz (Org.). *A cidade imaginária*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

⁵⁵ SALVADORE, Waldir. *São Paulo em Preto & Branco: cinema e sociedade nos anos 50 e 60*. São Paulo: Annablume, 2005.

⁵⁶ RODRIGUES, António. *O Rio no cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

imagem da cidade no cinema nacional e internacional (de 1927 a 2007), porém são raras as suas incursões na análise fílmica, o que limitou o diálogo. Já João Luiz Vieira, no verbete *Rio de Janeiro* da enciclopédia *La ville au cinema*⁵⁷, também lança um olhar panorâmico, especialmente rico no que se refere à representação da cidade pelo Cinema Novo, ajudando a clarear alguns pontos dessa relação.

Para tratar da representação do Rio de Janeiro pelo cinema hollywoodiano, importante contraponto do Cinema Novo, *O Brasil dos Gringos: imagens no cinema*⁵⁸ e *O Rio de Janeiro que Hollywood inventou*⁵⁹ foram as principais fontes de diálogo. Embora no primeiro Tunico Amancio esteja interessado nas imagens do Brasil no cinema internacional, o destaque que o Rio teve nesse processo permitiu a aproximação.

Através de todas as obras apontadas acima, travei contato com uma variada gama de metodologias, sempre atraído por aquelas que levavam em consideração o específico fílmico. Entre essas, a que parecia mais consistente era a Semiótica. Ao mesmo tempo, por considerar que a linguagem cinematográfica deveria ser pensada em consonância com fatores extra-fílmicos, da ordem do contexto, as críticas lançadas a essa abordagem eram desencorajadoras. Por um lado, a semiótica é acusada por um excesso de abstração no resultado de suas análises (a busca pelas estruturas produziria análises descarnadas, em que muitas vezes seria difícil reconhecer o filme que analisavam). Por outro, em plena crise do cientificismo, ainda apresentaria uma proposta analítica “neutra”, calcada em esquemas e modelos.

Por conta desse impasse, me lancei à busca de uma alternativa, chegando à *diáspora semiótica*⁶⁰: um grupo de autores que incorporou as críticas, principalmente em relação a sua suposta neutralidade, realizando algumas correções de rumo. Segundo Robert Stam, esse é um dos objetivos da *Semiopragmática*, um movimento associado com os nomes de Francesco Casetti e Roger Odin: “estudar a produção e a leitura de filmes como constituintes de práticas sociais programadas [preocupando-se] com o que sucede entre uma *performance* verbal ou escrita e sua recepção, isto é, as formas como a linguagem produz sentidos e influencia seus interlocutores”⁶¹.

⁵⁷ VIEIRA, João Luiz. *Rio de Janeiro*. In: JOUSSE, Thierry; PAQUOT, Thierry (Dir.). op. cit.

⁵⁸ AMANCIO, Tunico. op. cit.

⁵⁹ FREIRE-MEDEIROS, Bianca. op. cit.

⁶⁰ Cf. STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

⁶¹ Ibidem. p. 279

Especificamente para Casetti, a pragmática deve mesclar abordagens “intrínsecas” e “extrínsecas”, sendo o texto parte de um *continuum* social de representações. Assim, a *semiopragmática* está muito próxima da história cultural, com a vantagem de oferecer uma proposta de *análise textual fílmica* clara. De acordo com Roger Odin, essa metodologia pode ser útil na tarefa de “mostrar os mecanismos de produção de significado, compreender como um filme é compreendido. Dessa perspectiva, tanto a produção quanto a recepção de um filme são atos institucionais que envolvem papéis moldados por uma rede de determinações produzidas pelo espaço social mais amplo”⁶². Essa metodologia tem por ambição, portanto, “articular uma abordagem semiológica (imanentista) e pragmática”⁶³. Ainda, a *narratologia* também oferece instrumental rico, principalmente através da “síntese entre a teoria da enunciação e a teoria da narrativa”⁶⁴ que André Gaudreault e François Jost constroem. Para esses autores, os filmes são tanto *diegéticos* quanto *miméticos*: *dizem* (como no romance) e *mostram* (como no teatro)⁶⁵.

Ao que interessa especialmente aqui, é importante atentar para as personagens (a quais classes sociais pertencem, quais são suas etnias e suas ocupações, que relações estabelecem entre si) e suas interações com o espaço urbano, enfocando quais imagens do Rio de Janeiro são selecionadas para figurar nos filmes e a forma como são filmadas (que relações se estabelecem entre a fotografia, o som, as atuações e os textos escritos ou falados). A representação fílmica de uma cidade nunca é neutra, mas produzida de acordo ou contra *imaginários sociais* vigentes. Uma vez que entendo os imaginários sociais como um conjunto de representações, acredito que cada nova representação produzida transforma os imaginários, se apropriando deles ou os rejeitando – nunca apenas os “refletindo”. Apesar da capacidade mimética do cinema, deve-se lembrar que a “manipulação fílmica transforma em discurso o que poderia ser apenas o decalque visual da realidade”⁶⁶.

No que se refere à circulação, Roger Odin propõe que se delimite qual é o público e quais aspectos deste se deseja abordar. Afinal, nunca será possível abarcar o

⁶² Ibidem. p. 280

⁶³ ODIN, Roger. A questão do público: uma abordagem semiopragmática. In: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema*, vol. II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

⁶⁴ STAM, Robert. op. cit. p. 275. O autor se refere a: GAUDREAULT, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

⁶⁵ Cabe aqui chamar atenção para o fato de que François Jost é um dos organizadores da obra *Un nouvel art de voir la ville...*, citada anteriormente, o que permite fazer uma ponte entre a sua perspectiva sobre a narratologia e a representação urbana.

⁶⁶ METZ, Christian. *Essais*, 1., p. 108. Apud: AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papirus, 1995.

palimpsesto de modos de ver um filme. O autor propõe nove *modos*⁶⁷, dentre os quais quatro me pareceram interessantes na abordagem, levando em consideração tanto os produtores quanto os receptores:

1. *Modo fabulizante*: ver um filme para receber um ensinamento da narrativa;
2. *Modo documentário*: ver para obter informações sobre a realidade das coisas do mundo;
3. *Modo argumentativo/persuasivo*: ver para poder elaborar um discurso;
4. *Modo artístico*: ver como sendo uma produção de um autor.

Ainda, acredito que ao longo da construção de um *modo de ver* esteja inserida uma “complexa *negociação* entre o artista e o retratado”⁶⁸. Sergio Miceli mobiliza tal noção em seu estudo da representação de intelectuais brasileiros em retratos pictóricos produzidos por Candido Portinari. Segundo o autor, os retratos são um empreendimento de mão dupla: “de um lado, os reclamos e os apelos dos retratados, com vistas à modelagem de imagens ajustadas às suas necessidades de afirmação erótica, estética e política (...); de outro, a oferta de procedimentos, soluções e linguagens por parte de retratistas”⁶⁹.

A intenção de explorar interesses envolvidos na criação de um retrato pictórico dá base ao empréstimo, mas exige adaptações. Em primeiro lugar, o material a ser pesquisado, o filme, não é produto apenas da ação de *um* pintor, mas de um complexo conjunto de ações criativas de muitos agentes (diretores, produtores, roteiristas, diretores de arte e de fotografia, compositores etc). Depois, o retratado é uma cidade, que certamente não apresenta “necessidades de afirmação erótica, estética e política”, mas talvez possa ser o veículo por onde se conduzam as necessidades dos que “respondem” por ela: administradores, urbanistas, arquitetos, historiadores, por exemplo.

Certamente aqui não existe um “contrato” entre retratada e retratistas, mas um “desejo de retratar” – que não está ausente da análise de Miceli – cujas regras passam

⁶⁷ O autor alerta que não se trata de um instrumental estático, sendo possível que outros modos possam ser acrescentados à lista ou que os nove apresentados sejam acionados concomitantemente por um mesmo público.

⁶⁸ MICELI, Sergio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p.18. Grifos nossos.

⁶⁹ *Ibidem*. p. 21

pela vivência que os retratistas têm da cidade. Nesse âmbito, as noções de *habitus* e *campo*, como definidas por Bourdieu⁷⁰ são de muita utilidade: não se deixa de considerar os criadores como *agentes*, mas se entende que esse agenciamento não se dá apenas pela vontade, mas através de uma rede complexa de relações, encontráveis não somente nas ações, mas também na formação das subjetividades.

Assim, percorro um caminho de mão dupla entre dois vetores de análise – *intrínseca/immanentista* e *extrínseca/pragmática*. Afinal, um filme não apenas *se situa* num contexto histórico, como também *é contexto*. A representação do Rio de Janeiro realizada pelos filmes seria, em parte, explicada pela conjuntura e, simultaneamente, auxiliaria na compreensão da mesma. O filme/texto – conjunto de diegese e narrativa, do *que* e do *como* narrar – não é um decalque da realidade/contexto, mas uma interpretação que, baseada em pressupostos teóricos, se configura em proposição. O filme se apresenta como *agente* e *reagente*, num jogo dinâmico de interferências com a realidade de que faz parte. Segundo Bourdieu, localizar a obra no meio permite compreender o trabalho específico que o criador precisou realizar contra e graças a determinações sociais, para se produzir como sujeito⁷¹.

Logo, mesmo contanto com um referencial “espesso”, as imagens cinematográficas de uma *cidade real*⁷² não deixam de ser ficcionais. Simultaneamente *icônicas* e *simbólicas*⁷³, elas permitem o reconhecimento de cenários urbanos *concretos*, mas também a apreensão de ideias, mitos e crenças, todos expressos pela visualidade. Enfim, mais que um simples registro, um filme urbano é sempre o enfrentamento do desafio de *imaginar uma cidade real*.

Os desafios desse gênero que são acompanhados aqui estão divididos em quatro capítulos. No *Capítulo 1 – Onde será que isso começa?* – a proposta é deslindar a gênese da representação do Rio no *cinema moderno brasileiro*, procurado delinear quais práticas sociais eram incentivadas por ela, recorrendo-se para tanto à análise de *Rio, 40 graus* (Nelson P. dos Santos, 1955). Um dos pontos do capítulo gira em torno da

⁷⁰ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² As primeiras têm existência autônoma em relação ao cinema (Rio de Janeiro e Nova Iorque, por exemplo) e as últimas, embora inspiradas nas *cidades reais*, seriam totalmente fictícias como a cidade de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927).

⁷³ SOUZA, André Pereira de. Cidades reais e imaginárias no cinema. *Arquitextos*, 058, Março, 2005. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp287.asp>> Acesso em: 07 setembro 2008.

rejeição que a obra suscitou, sendo censurada por veicular uma imagem negativa da, então, capital federal. Procura-se delinear a vivência que Nelson tinha da urbe, com a intenção de compreender o porquê dessa representação, bem como os motivos da polêmica causada. Outro ponto importante é a abordagem do filme como inflexão nas disputas entre o cinema rural e o cinema urbano, que se travava entre os críticos e teóricos de cinema desde o início da década de 1950.

No *Capítulo 2 – Rio que não é rio: as imagens* – apresento o surgimento e a maturação do Cinema Novo, através das análises de *Cinco vezes favela* (coletivo, 1962), uma produção do CPC da UNE com cinco curtas-metragens – e *A grande cidade* (Cacá Diegues, 1966), uma síntese das relações do Cinema Novo com a temática da favela e do sertão. Ambos os filmes mantêm uma relação intertextual com *Rio, 40 graus* – logo, com o cinema independente da década anterior e o *pathos* do realismo –, mas estabelecem as rupturas a partir das quais o Cinema Novo se constrói. Entre elas, a valorização da estética como instrumento de atuação política – em que se destaca a interlocução com alguns modernismos – e a problematização da representação urbana em diálogo com a rural, agudizada na metade da década, mas já presente antes. Ainda, se destaca a relação do Cinema Novo com o primeiro governador do Estado da Guanabara, Carlos Lacerda, através das políticas urbanas e culturais levadas a cabo em seu mandato (1960-65).

A reflexão do *Capítulo 3 – Essa cidade me atravessa* – gira em torno de *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), considerado pela historiografia como marco de surgimento da temática urbana no Cinema Novo, a partir do impacto causado pelo Golpe de 1964. Procuro me afastar dessa linha, defendendo que o filme propõe *outra* representação, diferente da que já se realizava. Mais que resultado do Golpe, percebo essa mudança como sintoma de uma reestruturação do movimento quanto ao uso político da arte, o que já vinha se realizando antes. Assim, a representação do Rio foi afetada porque, a partir dos novos parâmetros eleitos, outros imaginários foram mobilizados e reconstruídos, reforçando a identificação do movimento com a cidade. Tal identificação é problematizada através da outra obra analisada, *Todas as mulheres do mundo* (Domingos de Oliveira, 1967). Afinal, mesmo sendo considerado “carioquíssimo” e próximo do Cinema Novo, o filme foi rejeitado, servindo a se pensar sobre os limites do interesse pela cidade e sobre a força do “fator política” no momento de criar um “filme de Cinema Novo”.

Finalmente, no *Capítulo 4 – O Redentor, que horror! Que lindo!* – o interesse recai sobre filmes estilisticamente próximos de *Todas as mulheres*, mas que, diferente dessa obra, não foram rejeitados: *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962) e *Garota de Ipanema* (Leon Hirszman, 1967). Neles, a representação do Rio também se dá através da leveza, da boêmia e da irreverência, contudo um equilíbrio tênue evita a rejeição. Cabe, então, analisar a intertextualidade – sempre em tensão, alternando interesse e repulsa – que se estabelece entre esses filmes e outros movimentos e fenômenos de representação do universo urbano. Assim, são examinadas as interlocuções com a Bossa Nova, a *Nouvelle Vague* e com a “República de Ipanema” (termo que se refere à construção social apropriada e alimentada pelos cronistas que fruía o bairro e escreviam sobre ele). Procuo compreender o incômodo que essa representação do Rio poderia causar, dadas as práticas sociais que, do ponto de vista cinemanovista, elas pressupunham: alienação e hedonismo.

Com fins de conclusão, *A correnteza sem paragem* retoma as hipóteses trabalhadas, tendo como fio condutor uma reflexão sobre o *realismo* em suas diversas acepções e usos pelo Cinema moderno brasileiro.

Capítulo 1: *Onde será que isso começa?*

Esse capítulo gira em torno de *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), considerado um ponto de inflexão na representação cinematográfica do Rio, então capital federal, e o inaugurador do *cinema moderno* no Brasil¹. O filme se opõe à imagem do Rio como um “Paraíso nos Trópicos”, muito presente no cinema brasileiro e internacional, em prol de uma representação considerada mais realista. O seu foco recai sobre os liames sociais da urbe, elegendo como protagonistas alguns moradores de uma favela e sua relação com personagens de outras regiões da cidade. Desse modo, opera com duas leituras da capitalidade do Rio, uma vinculada à monumentalidade da paisagem natural, outra à “pureza” contida nos espaços de exclusão social.

Outro ponto de interesse do capítulo se dá pela recepção polêmica da obra, que, acusada de veicular uma imagem ofensiva da capital, foi retida por alguns meses, gerando uma campanha de liberação com repercussões internacionais. O que estava em jogo era, simultaneamente, a ameaça à liberdade de expressão e a disputa por mostrar/construir uma imagem da cidade. Nesse sentido, também é focado o debate da crítica em torno das diferenças entre os filmes rurais – considerados mais aptos a representar a nação – e os filmes urbanos, com tendência a eclipsar a nacionalidade em prol de uma representação cosmopolita do país. Em tal embate, inserido na emergência de uma produção artística comprometida com os valores do nacional-populismo, *Rio, 40 graus* também se mostrou inovador, quebrando as regras por ser um filme urbano e, ao mesmo tempo, capaz de representar o Brasil.

1.1 Uma recepção polêmica

Rio, 40 graus teve ampla cobertura da imprensa bem antes de sua estreia. Por certo, havia a curiosidade pelas novidades no campo da produção, viabilizada por um sistema de cotas em que cada técnico envolvido trabalharia gratuitamente, esperando receber um dado percentual depois da estreia, caso o filme rendesse nas bilheterias. Por outro lado, a ousadia de apresentar o Rio de Janeiro a partir do ponto de vista dos excluídos também era sublinhada. Assim, em uma entrevista de 1954 – em torno de um ano antes da primeira exibição – Nelson P. dos Santos explicava a sinopse do filme dizendo que

¹ Embora raras, há experiências que poderiam ser consideradas “modernas” anteriores ao filme de Nelson P. dos Santos, como *Limite* (Mario Peixoto, 1931). Porém, nenhum deles teve a força de ter gerado uma linhagem, como *Rio, 40 graus* fez. Afinal, ao ser adotado pelo Cinema Novo nos anos 1960, o filme foi considerado a matriz do cinema moderno no Brasil, *status* que carrega ainda hoje.

era uma história sobre meninos vendedores de amendoim, moradores de uma favela, que “desciam” para trabalhar na cidade. O diretor continuava, informando os locais para onde os meninos iriam: Copacabana, Quinta da Boa Vista, Maracanã, Corcovado e Pão de Açúcar. Depois de fazer comparações com filmes de Luciano Emmer², arrematava com a possibilidade de aclimação do Neorealismo ao Brasil: “Tentamos mostrar no filme aquilo que os sambas há muito vêm contando, o contraste entre o morro e a cidade”³.

Desse modo, Nelson preparava o espaço de comunicação de seu filme, mobilizando o *modo documentário de ver*⁴. Tal modo é utilizado quando se pretende obter (e se pretende que o espectador obtenha) informações sobre a realidade. Para Nelson, a dimensão realista da cidade, que mostraria em seu filme, estava vinculada à exclusão social e à cultura popular, daí as referências aos morros e ao samba.

Mesmo sendo realizado em pleno Período Democrático (1946-64), dez anos após o fim da ditadura de Getúlio Vargas – e um ano após o seu suicídio, já como presidente eleito por voto popular – tal pretensão de “mostrar a realidade” foi considerada excessiva. Em setembro de 1955, já liberado pela Censura, o filme foi proibido pelo coronel Geraldo de Menezes Cortes, que ocupava o cargo de chefe do Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP) por indicação do presidente João Café Filho, que assumira após o suicídio de Vargas⁵.

Em uma coletiva de imprensa, convocada por ele mesmo, Menezes Cortes disse que o filme só apresentava “os aspectos negativos da capital brasileira” e havia sido feito tão habilmente que só poderia servir “aos interesses do extinto PCB”⁶. Através dessa fala,

² Mariarosaria Fabris confirma as relações entre o estilo dos filmes de Emmer e *Rio, 40 graus*, considerando o diretor como uma neorealista menor. FABRIS, Mariarosaria. O Neorealismo italiano em seu diálogo com o cinema independente brasileiro. *CINEMAIS: Revista de Cinema e outras questões audiovisuais*. Número 34, abril/junho de 2003.

³ SANTOS, Nelson P. dos. Rio, 40 graus: depoimento. [9 de maio de 1954]. *Notícias de Hoje*. Entrevista concedida a Agenor B. Parente.

⁴ ODIN, Roger. *Les espaces de communication*. Introduction à la sémio-pragmatique. Paris: Presses Universitaires de Grenoble, 2011. O “espaço de comunicação” é o contexto onde se estabelece a criação de sentido do filme, já que sua dimensão “textual” – os mecanismos sintáticos que utiliza para gerar significados – está condicionada pelos fatores que procuram direcionar sua leitura. As falas do diretor são consideradas um dado relevante nesse processo.

⁵ Helena Salem descreve com detalhes os efeitos dessa ação autoritária e foi sua narração que serviu de guia aqui, acrescida de informações obtidas de outras fontes. Cf. SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos, o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

⁶ *Ibidem*. p. 115

ele deixava claros os limites bem demarcados do Período Democrático, cuja noção de liberdade se esvanecia diante de qualquer referência ao comunismo. Durante a primeira exibição do filme em sua presença – é digno de nota que o tenha censurado antes de assisti-lo – Nelson P. dos Santos percebeu que o que mais causava estranhamento ao coronel era a “técnica perfeita”⁷, comparada à de alguns filmes tchecos (comunistas, portanto) que havia apreendido algum tempo antes. Ainda de acordo com a opinião do coronel, a obra realizava uma representação caricata e debochada de estrangeiros e políticos.

Na mesma coletiva citada acima, se encontrava Pompeu de Souza, chefe de redação do *Diário Carioca* e uma figura de relevo no meio jornalístico, o que acabou gerando muitos ônus para o chefe do DFSP. Afinal, o coronel havia solicitado a difusão da entrevista pela *Rádio Nacional* e acabou ridicularizado em todo o país, conforme o jornalista rebatia de forma lógica todos os seus argumentos. A partir daquele momento, Pompeu ele se tornaria o líder de uma campanha pela liberação do filme, mesmo antes de conhecer a obra.

Após ter se encantado com *Rio, 40 graus* em uma sessão privada, realizada a pedido do diretor, o jornalista escreveu uma matéria na primeira página do *Diário Carioca*, um periódico de tiragem modesta, mas com grande influência política no Rio. Vale notar a liderança dessa publicação no processo de modernização por que passaram alguns jornais brasileiros na década de 1950, privilegiando a objetividade em detrimento da defesa de opinião pessoal⁸, o que só reforça o peso da campanha de liberação iniciada ali. Afinal, com base no perfil defendido pelo jornal, os leitores poderiam crer que a campanha não se sustentava apenas na simpatia de Pompeu por Nelson e seu filme, mas na verdadeira defesa da liberdade de expressão.

Juntaram-se a Pompeu de Souza nomes importantes da cena cultural brasileira, como Alex Viany⁹, crítico e cineasta, que convidou mais de mil artistas para uma sessão privada do filme, proibida na última hora; Jorge Amado, que escreveu uma defesa incisiva na *Imprensa Popular*, jornal vinculado ao PCB, relacionando a proibição aos

⁷ Ibidem. p. 115

⁸ LEAL, Maria de Jesus Daiane Rufino. *Os jornais do Rio de Janeiro nas décadas de 1940 e 1950*. Disponível em: <<http://alturl.com/mrj4z>> Acesso em: 09 junho 2011.

⁹ Alex Viany era amigo de Nelson, que havia feito a assistência de direção de seu filme, *Agulha no palheiro* (1952), como será apresentado adiante.

resquícios da ditadura do Estado Novo¹⁰; mais de 300 personalidades públicas, incluindo 35 deputados, que fizeram um abaixo assinado exigindo a liberação; e inúmeros órgãos de imprensa, que se mostravam indignados com a ação de Menezes Cortes. O caso gerou repercussão internacional também, como indica o telegrama que veio da França, assinado por intelectuais e artistas apresentando votos de solidariedade. Com alguns deles Nelson tinha travado contato durante uma estadia em Paris alguns anos antes¹¹.

A campanha pela liberação coincidiu com um momento delicado da política brasileira, quando da articulação de um golpe para impedir que Juscelino Kubitschek, recém-eleito presidente da República, assumisse o cargo. A arquitetura do plano coubera a Carlos Lacerda, afiliado à UDN (União Democrática Nacional), partido conservador que exercia oposição agressiva contra o PTB (Partido Trabalhista Brasileiro, fundado sob a inspiração de Getúlio Vargas) e o PCB (Partido Comunista Brasileiro). A candidatura de JK e, principalmente, a do vice João Goulart (Jango), representava, assim, uma ameaça para a UDN, tanto pelo passado de Jango como ministro do Trabalho de Vargas quanto pelo apoio do PCB aos dois políticos. Cabe aqui apontar a força do PCB na capital, onde o partido tivera a sua melhor performance eleitoral, antes de ter sido posto na ilegalidade em 1947 – o que ainda denuncia o perfil polarizado do distrito federal¹².

A alegação de Lacerda era de que JK não havia vencido com maioria absoluta dos votos, o que, no entanto, não era exigido pela Constituição. A sua intenção golpista era sustentada por parte das Forças Armadas e pelo presidente da Câmara, Carlos Luz – que ocupava então a presidência da República, já que Café Filho, também apoiador do movimento, estava adoentado. Como resposta, o ministro da Guerra, Marechal Lott, assumiu o controle de um Contragolpe, que atingiu o seu ápice em 11 de novembro de 1955. Nessa data, Lott autorizou o bombardeio do Cruzador Tamandaré, que abrigava, dentre outros, Carlos Luz e Carlos Lacerda. Vencida essa etapa, o Marechal exigiu a

¹⁰ AMADO, J. O caso de *Rio, 40 graus*. *Imprensa Popular*, Rio de Janeiro, 1955. Apud: PAPAS, Dolores (org.). *Diretores brasileiros / Mostra Nelson Pereira dos Santos: uma cinebiografia do Brasil – Rio, 40 graus 50 anos*. Rio de Janeiro: CCBB-SP/UFRJ, 2005. (catálogo). p. 97

¹¹ Cf. SALEM, Helena. op. cit.

¹² As preferências políticas da capital se dividiam entre PCB, PTB, à esquerda, e UDN, à direita. Cf. FERREIRA, Marieta de Moraes; DANTAS, Camila Guimarães. Os apaziguados anseios da Terra Carioca – lutas autonomistas no processo de redemocratização pós-1945. In: FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). *Rio de Janeiro: uma cidade na história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

renúncia daquele e o *impeachment* de Café Filho, enquanto Lacerda se refugiava em Cuba. O estado de sítio que se instaurou em 24 de novembro de 1955 perdurou até a posse de JK, em 31 de janeiro do ano seguinte.

A simpatia de Menezes Cortes pela UDN e o envolvimento de Nelson e outros membros da equipe de *Rio, 40 graus* na companhia de JK ajudam a compreender os fortes laços que uniam a situação política à campanha de libertação do filme. Fora isso, num momento de fragilidade das instituições democráticas, a proibição de uma obra de arte tende a ganhar mais relevo e gravidade. Em meio à crise descrita acima, os advogados Vitor Nunes Leal e Evandro Lins e Silva procuraram resolver a questão legalmente. Entraram com um mandado de segurança contra a portaria da proibição, alegando que tal iniciativa passava por cima da decisão do Serviço de Censura, único órgão que tinha autoridade constitucional para fazer tal interdição. O resultado da ação judicial, liberando o filme, saiu em 31 de dezembro de 1955.

Enfim, em março de 1956, *Rio, 40 graus* estreou em grande circuito, levando um número expressivo de pessoas às salas de cinema. Por ironia, a proibição acabou contribuindo para a sua boa recepção, realizada num clima de muita expectativa. Como percebido à época, Menezes Cortes foi o maior difusor do filme. Segundo o próprio Nelson, no entanto, o entusiasmo durou pouco, pois muitos desavisados achavam que a obra tinha sido proibida por ter cenas com mulheres nuas. Saíam, obviamente, bastante decepcionados das sessões. Ainda assim, o filme se pagou na bilheteria¹³ e recebeu os prêmios de melhor direção, filme e argumento do Distrito Federal. O diretor ganharia também, no Festival de Karlovy Vary, na Tchecoslováquia, o prêmio de jovem realizador, o que deve ter dado a Menezes Cortes um gostinho de vitória. Afinal, eram tchecos os filmes comunistas que ele havia apreendido pouco tempo antes de proibir *Rio, 40 graus*...

Como será visto com detalhes mais abaixo, a crítica especializada foi quase unânime na aclamação, considerando o filme como um marco importante da cinematografia nacional, e um profícuo diálogo com o Neorealismo¹⁴. Segundo Helena Salem, o único crítico a fazer uma leitura negativa se pautou pelo fato de que uma produção nos moldes

¹³ Tais rendimentos permitiram a Nelson usar o dinheiro para fazer o seu segundo longa, *Rio, zona norte* (1957) e produzir *O grande momento* (Roberto Santos, 1958). Cf. *Ibidem*

¹⁴ Cf. *Ibidem*

neorrealistas, em torno de uma década depois do surgimento desse movimento na Itália do pós-guerra, soava deslocado.

1.2 Qual cidade?

Ainda que o Neorrealismo incomodasse algum crítico, é certo que esse é o aspecto mais marcante de *Rio, 40 graus*, o principal responsável pelo seu impacto. Não se trata aqui de defender que o filme represente “a realidade”, mas de admitir que existem traços de sua narrativa que convencem como realidade, sendo justamente essa a dimensão que gera a repulsa de Menezes Cortes. Ainda que o coronel acusasse o filme de “inventar” um Rio que ele defendia não existir, a sua preocupação se dava mesmo pelo fato de saber que a obra poderia – como de fato ocorreu – ser vista como uma vitrine em que se exibiam aspectos negativos do Rio. Assim, ao mesmo tempo em que o filme evidenciava um avanço na criação de uma cultura de massa, que se esmerava no processo de representação das camadas populares, ficava flagrante o espanto e temor de uma elite cultural que relutava em aceitar tais manifestações¹⁵.

Aqui interessam especialmente alguns aspectos de *Rio, 40 graus* eleitos pelo coronel como *ofensivos à imagem* da capital. Em primeiro lugar, ele destacava a forma desorganizada e miserável como a cidade era exibida e, em seguida, a construção de alguns personagens, que falavam na “pior gíria dos marginais”¹⁶. Entre outras observações, a que foi mais visada pela crítica e pelos intelectuais que viriam a defender o filme era a suposta inverdade contida no título, afinal o clima do Rio nunca teria apresentado tal temperatura. Cariocas ou não, todos – com exceção de Menezes Cortes – sabiam que os verões na cidade poderiam apresentar temperaturas até mais altas, e utilizaram sua afirmação como evidência de falta de seriedade.

Por outro lado, é importante notar que Menezes Cortes não é o único a ter uma visão positiva sobre o Rio – e o Brasil – dos anos 50. É célebre a alcunha de “Anos Dourados” para esse período da história, que a memória costuma desenhar como um tempo de bonança excepcional. De fato, é preciso admitir que alguns aspectos dos anos

¹⁵ MAUAD, Ana. Uma disputa, uma perda e uma vitória: fotografia e a produção do acontecimento histórico na imprensa ilustrada dos anos 1950. *Comunicação e História: interfaces e novas abordagens*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2008, v.1.

¹⁶ SALEM, Helena. op. cit. p.116

1950 eram mesmo “dourados”, já que a memória, matéria ao mesmo tempo fiel e móvel – parafraseando Le Goff¹⁷ – não opera sem qualquer referencial que lhe dê suporte.

Um dado interessante para entender os anos 1950 é que o impulso econômico para a reconstrução da Europa após a II Guerra Mundial – o *Plano Marshall* – foi dado por Truman, presidente dos EUA, em 1948. Assim, de uma perspectiva ampla, pode-se dizer que a década começou sob o signo da esperança e da prosperidade: o ano de 1950 seria um divisor de águas, representando o meio de um século já marcado por duas guerras mundiais, cujos aspectos mais chocantes poderiam ser associados às imagens do Holocausto e da bomba atômica¹⁸, mas que as iniciativas norte-americanas pareciam procurar sanar.

Não coincidentemente, muito das mudanças comportamentais associadas aos “Anos Dourados”, principalmente no plano da cultura jovem – *rock’n roll*, vestidos rodados, *jeans*, *t-shirt*, carros e lambretas – e da economia doméstica, com o chamado *american way of life*, começam a ganhar força nesse momento¹⁹. Não se deve perder de vista que se tratava do início do período mais acirrado da Guerra Fria, e que tais ações serviam à política expansionista norte-americana. No Brasil, país alinhado ao bloco capitalista sob a liderança dos EUA, a porta de entrada e o principal laboratório de testes para as novas “bossas” americanas seria o Rio de Janeiro.

Contudo, a associação do olhar de Menezes Cortes – no momento em que proibiu o filme – com a ideia de Anos Dourados só é funcional a partir de uma visada panorâmica. Afinal, os fatos e fenômenos mais ligados aos Anos Dourados no Brasil estão quase todos localizados na segunda metade da década e só serviriam para tratar de uma memória construída *a posteriori*. Caso dos Anos JK (1955-1960) e sua promessa de empreendedorismo; do avanço da indústria de bens duráveis; dos concursos de Miss

¹⁷ LE GOFF, Jacques. *Memória*. In: *Memória/história*, Lisboa, Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1986 (Enciclopédia Einaudi, v. 1).

¹⁸ Cf. MAUAD, Ana. op. cit.

¹⁹ Cf. SAVAGE, Jon. *A criação da juventude*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009. O autor apresenta o surgimento da noção de *teenager* no contexto norte-americano.

iniciados em 1954; da vitória do Brasil na Copa do Mundo e do surgimento da Bossa Nova²⁰, ambos em 1958.

Por outro lado, mesmo que ainda claudicante, o início da década também apresentava aspectos positivos. Na economia, a cidade e o estado do Rio ainda eram receptáculos de dinheiro público e privado, sendo escolhidos como sede de empresas multinacionais instaladas no Brasil, bem como de empresas estatais criadas desde a década de 1940²¹. No plano político, deve ser ressaltada a volta de Vargas em 1950, num clima democrático e progressista que marcou a campanha do “Queremismo” (apesar do suicídio que abalaria o país em 1954). Na dimensão simbólica, a inauguração, em 1950, do Maracanã, então o maior estádio de futebol do mundo (ainda que os brasileiros tivessem que enfrentar a derrota para o Uruguai na Copa do mesmo ano); e a consolidação do imaginário de Copacabana como a Princesinha do Mar²², imagem evocadora de prazer e glamour. Vale ressaltar também a chegada da televisão ao Brasil, embora a sua efetiva inserção na sociedade só tenha acontecido a partir dos anos 1960, sendo ainda ínfimo o número de aparelhos na década de 1950.

Ao se pensar a associação do Rio com a memória dos Anos Dourados, é igualmente importante levar em consideração o fato de se tratar da cidade brasileira mais filmada tanto pelo cinema nacional quanto pelo internacional. O Rio – e, por sinédoque, o Brasil – ainda era (re)construído como um Paraíso tropical, espaço da fruição do prazer, quase que completamente distanciado do universo do trabalho, mas nem por isso carente de uma infraestrutura *moderna*. Tanto nas *chanchadas* – gênero carioca de grande sucesso comercial²³ –, quanto nas produções hollywoodianas e europeias, a cidade estava, para o bem e para o mal, fora dos limites repressores da civilização, sem deixar de desfrutar

²⁰ Ano do lançamento do LP “Canção do amor demais”, de Elizeth Cardoso, com canções de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, e participação do violão de João Gilberto; e do compacto “Chega de saudade/ Bim Bom”, de João Gilberto.

²¹ OSÓRIO, Mauro. *Rio Nacional, Rio local: mitos e visões da crise carioca e fluminense*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2005. Entre as empresas instaladas, Companhia Siderúrgica Nacional, Petrobrás, Vale do Rio Doce e Embratel.

²² A canção “Copacabana”, de Carlos Alberto Ferreira Braga e Carlos Alberto Riberio, responsável pelaagração do título de “princesinha do mar”, foi gravada por Dick Farney, com arranjos de Radamés Gnattali, em 1946.

²³ Cf. VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca. In: RAMOS, Fernão (org), *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987. AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cinemateca Brasileira: Companhia das Letras, 1989.

de suas benesses²⁴. Logo, já dispunha de um imaginário cinematográfico que dialogava com outros regimes de visualidade e representação, sendo exibida – e vista – como um espaço de liberdade, beleza e prazer²⁵.

Nada mais distante disso do que *Rio, 40 graus*, daí a proibição de Menezes Cortes. Em resposta a essa atitude, diversas matérias e entrevistas giram em torno do caráter “realista” da narrativa, o que desautorizaria as afirmações do coronel. Moacir Werneck, ao se referir a um semanário não identificado em que fotos do filme apareciam dispostas ao lado de fotos de pequenos vendedores de amendoim “reais”, decreta: “São os mesmos personagens, é a mesma vida”. Mais adiante, ironiza a atitude de Menezes Cortes: “Os cariocas, para ele, constituem um harmonioso conjunto de pessoas que cheiram a perfume francês, que dirigem possantes automóveis americanos e se reúnem à noite, antes da *boite*, em apartamentos decorados pelos próprios comerciantes da rua Barata Ribeiro (...)”²⁶.

Também na contramão do que postulava o coronel, Jorge Amado defende o filme – cujas falhas cinematográficas admite – postulando seu “(...) conteúdo profundamente brasileiro, altamente moral, cheio de amor ao Rio e aos cariocas”²⁷. Teor semelhante tem a observação do escritor Aníbal Machado, realizada depois de uma sessão privada do filme, voltada para artistas e intelectuais, no MAM de São Paulo: “‘*Rio, 40 graus*’ é uma película que retrata o Rio de Janeiro, num sentido puramente expositivo”²⁸. Embora Aníbal não se refira a uma dimensão afetiva, como Jorge Amado, também reforça a “veracidade” das imagens.

É fato que a conformação social da capital se encontrava em um estágio que permitia a espectadores críticos realizarem comparações entre filme e realidade. As favelas vinham crescendo ao longo das décadas, sobretudo devido aos movimentos

²⁴ Rosângela de Oliveira Dias remarca que, nas chanchadas, o único bairro personalizado era Copacabana. Aí, além da mistura de liberdade e modernidade já referida antes, ainda se juntava a ideia de democracia racial e social, em que pobres negros e ricos brancos conviviam harmonicamente. DIAS, Rosângela de Oliveira. A cidade do Rio de Janeiro no cinema. *Revista Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: UERJ, Brasil, nº 2, 1993.

²⁵ PARANAGUÁ, Paulo Antônio. El neorealismo latinoamericano. *CINEMAIS: Revista de Cinema e outras questões audiovisuais*. Número 34, abril/junho de 2003.

²⁶ CASTRO, M. W. A imagem da cidade. *Imprensa Popular*, Rio de Janeiro, 1956. Apud: PAPAS, Dolores (org.). op. cit. (catálogo). p. 95

²⁷ AMADO, J. op. cit. p. 97

²⁸ “*Rio, 40 graus*” deveria ser exibida nas escolas públicas. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 08 out. 1955. Recorte disponível na pasta P.279/1-34, na Biblioteca da Cinemateca Brasileira/ São Paulo.

migratórios vindos do Nordeste²⁹, que agregavam volume a contingentes populacionais já vultosos. Tal situação era gritante, sobretudo por ocorrer no tecido urbano da capital. Afinal, capitalidade e favelas se excluem mutuamente – ao menos *a priori* – já que uma das características da cabeça do país é a capacidade de abertura ao novo³⁰, incluindo a vanguarda arquitetônica e urbanística. Contudo, no caso carioca a relação entre capitalidade e exclusão social não resolvia de maneira tão simples.

1.3 Uma capital favelizada

O Rio era uma capital exemplar em relação a experimentos urbanísticos, sendo usada como laboratório de testes para inovações na área em diversas ocasiões. Durante o século XX, as favelas seriam alvo de muitos desses projetos, apesar de terem surgido – ironicamente – como um dos frutos das Reformas Passos (1902-1910), empreendimento exemplar na história das intervenções urbanas brasileiras. Cabe adiantar, contudo, que a apreensão das favelas não se dava apenas pelo viés tecnicista, sendo um espaço carregado de simbolismo, área de interesse político, artístico-cultural e acadêmico.

É, sobretudo, na década de 1940 que esse interesse ganha contornos mais precisos, mesmo que desde a década de 1920 as favelas já surgissem em discursos vários. Por exemplo, as produções artísticas modernistas que as retratavam como espaços destacados do restante da urbe, mais “puros” e criativos, como será abordado no próximo capítulo. O governo Vargas não ficou imune a essa percepção, mas no plano estritamente urbanístico a remodelagem empreendida pelo prefeito Henrique Dodsworth, durante o Estado Novo (1937-45)³¹, tomou as favelas como “um problema social, estético, higiênico, urbanístico e policial”³². Lançou-se mão de remoções de

²⁹ Maurício de Abreu confirma a explosão demográfica ocasionada pela migração na década de 1950, apresentando um paralelo com o crescimento populacional das favelas (98%). Embora não recorra à lógica da causalidade, afirmando que o fluxo mais intenso de migrantes seria em direção à Baixada Fluminense, pode-se inferir que alguma parcela tenha se dirigido às favelas. ABREU, Maurício de A. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Urbanismo, IPLAN RIO, 1997.

³⁰ AZEVEDO, André Nunes de. A capitalidade do Rio de Janeiro. Um exercício de reflexão histórica. In: _____. *Seminário Rio de Janeiro: capital e capitalidade*. Rio de Janeiro: Departamento Cultural/NAPE/DEPEXT/SR-3/UERJ, 2002.

³¹ Cf. LESSA, Carlos. *O Rio de todos os Brasis*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

³² PEREZ, Maurício Dominguez. *Lacerda na Guanabara: a reconstrução do Rio de Janeiro nos anos 1960*. Rio de Janeiro: Odisseia Editorial, 2007. p. 251

favelas e de um severo controle dos seus habitantes, principalmente dos que não possuíam carteira de trabalho.

Um pouco mais tarde, já no Período Democrático (1946-1964), continuavam a existir políticas de remoção e controle³³. Como exemplo dessas últimas, em 1946 foi criada a Fundação Leão XIII, uma parceria da Igreja Católica com a prefeitura, recorrendo a uma abordagem que privilegiava a “salvação moral” dos favelados, ou seja, a diminuição de seus sofrimentos. Mais tarde, a Cruzada São Sebastião, criada em 1954, daria prosseguimento às atividades, já agora preocupadas com a chegada dos comunistas a esse espaço, como será visto mais adiante³⁴. Em 1948, dois eventos mostram perspectivas diferentes sobre o problema: uma comissão organizada pelo prefeito Ângelo Mendes de Moraes objetivava realizar planos que permitissem aos migrantes retornarem para o campo (o que reduziria as favelas); e a campanha denominada “A Batalha do Rio”, criada pelo então jornalista Carlos Lacerda, defendia a ideia de melhorar as favelas, usando para isso os próprios favelados que, tendo acesso “aos benefícios e deveres da civilização”³⁵, passariam a desejar, por conta própria, o asfalto.

No plano simbólico, na década de 1950 as favelas se somavam a muitos outros *déficits* de infraestrutura³⁶ do Rio. Até a estreia de *Rio, 40 graus*, em 1955, a cidade passara por quatro administrações mal sucedidas em dar conta dos entraves urbanísticos, apesar de contarem com verbas vultosas³⁷. Em contrapartida, a década acompanhava o crescimento de São Paulo, que apresentava um acentuado desenvolvimento urbano, além de se conformar em polo cultural. Pela primeira vez, a capital era *de fato* superada por outra cidade – e justamente São Paulo, com a qual se estabelecia uma rivalidade no plano simbólico desde o início do século XX³⁸. Assim, em 1955, a sensibilidade às

³³ Cf. AMOROSO, Mauro. *Nunca é tarde para ser feliz?* As imagens da favela pelas lentes do Correio da Manhã. Curitiba: Editora CRV, 2011.

³⁴ ENDERS, Armelle. *A história do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2009.

³⁵ LACERDA, C. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 mai. 1948. Apud: PEREZ, Maurício Domingues. op. cit. p. 249

³⁶ Tais necessidades geravam blagues de toda ordem, como a realizada na letra de *Vagalume* (Vítor Simon e Fernando Martins, 1954), marchinha de Carnaval popular ainda hoje: “Rio de Janeiro/ Cidade que nos seduz/ De dia falta água/ De noite falta luz”.

³⁷ PEREZ, Maurício Dominguez. op. cit. Segundo o autor, a receita da capital era a terceira do país, perdendo apenas para a Federação e para o estado de São Paulo.

³⁸ São Paulo crescia através da iniciativa privada, com investimentos que reforçavam as ideias de pioneirismo e empreendedorismo. É o caso do Museu de Arte de São Paulo (MASP), da Cia. Cinematográfica Vera Cruz e dos edifícios construídos por conta das comemorações do IV Centenário,

favelas – já vistas como índices de exclusão social e falta de infraestrutura urbana (o que contrariava um dos princípios da capitalidade) – aumentava frente a esse contraste. Aqui, era outro traço da capitalidade a ser arranhado: o protagonismo nos eventos políticos e culturais³⁹, mesmo que em relação aos primeiros o Rio ainda fosse central.

Caso se atenha apenas às exasperações diante da ameaça à capitalidade, a escolha de Nelson P. dos Santos por filmar as favelas poderia pressupor somente um interesse em exibir uma dimensão mais realista da cidade, o que se configuraria como uma denúncia social. Daí o comentário de Aníbal Machado, citado acima, a respeito do caráter “puramente expositivo” do filme. Contudo, menos que “apenas” mostrar uma favela, a obra constrói uma interpretação sobre ela, que – e aqui insiro um dado que torna o processo mais instigante – a exibe de forma simpática e intimamente associada à capitalidade do Rio. Dessa maneira, é possível afirmar que a favela surgia no filme ao mesmo tempo como ameaça e alicerce da capitalidade.

Para compreender essa dubiedade é preciso voltar ao Estado Novo, percebendo-se que, em paralelo às remoções e ações de controle, havia uma proposta de apropriação das manifestações culturais produzidas nas favelas, de forma a construir uma nova ideia de nacionalidade. Tratava-se de um processo amplo e complexo, que pretendia, entre outros objetivos, fazer frente à campanha difamatória partida de São Paulo durante a década de 1920, que acusava os cariocas de indolentes, enquanto enaltecia os paulistas como empreendedores⁴⁰. Como afirmei acima, a rivalidade simbólica entre as duas cidades vinha de longe, e seria acirrada pela falta de apoio de São Paulo ao primeiro governo Vargas.

Tal política cultural do Estado Novo, construída de forma autoritária, não era exatamente uma novidade. Desde o início do século XX era enfatizada a capacidade da

em 1954. O estilo modernista associado a muitos desses investimentos, por estar baseado nos princípios da funcionalidade, servia ao reforço simbólico da ordenação e da racionalidade, consideradas características fortes da sociedade paulista.

³⁹ AZEVEDO, André Nunes de. op. cit.

⁴⁰ Tal campanha, mais complexa do que pode transparecer nessa exposição, estava associada à defasagem entre o poder político e econômico conquistado por São Paulo ao longo das primeiras décadas do século XX e a sua falta de capitalidade. Discursos que ultrapassavam a esfera da política institucional interpretavam o Rio como uma cidade indolente, habitada por parasitas que dependiam da máquina estatal para sobreviver. A retórica modernista de São Paulo também contribuiu para a campanha, uma vez que os paulistas apontavam a boêmia, o humor e a ironia, considerados traços típicos dos cariocas, como os inibidores do modernismo no Rio. Cf. MOTTA, Marly. *A nação faz cem anos: a questão nacional no centenário da independência*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1992.

capital em elaborar a síntese entre os valores nacionais e internacionais⁴¹, sempre em consonância com o experimento da modernidade⁴². Não à toa, a autonomia lhe fora negada, já que o “cadinho da nação” deveria permanecer sob o comando da Federação⁴³. Contudo, o caráter inovador da política cultural de Vargas estava justamente no fato de levar as favelas em conta, através da lógica da miscigenação étnica e cultural. Pela perspectiva de Lúcia Lippi, “a junção de símbolos e agências culturais produz a construção de um ‘caráter’ carioca que, muitas vezes, aparece e é divulgado como o caráter nacional”⁴⁴. Por certo, a favela em si não é o elemento aglutinador, mas muitos dos aspectos desse “caráter carioca” estão associados a ela, como o samba e o Carnaval. Tal processo se coadunava com outra vertente de interpretação das favelas, “que enaltecia a cultura musical e artística do favelado e a sua luta diária pela sobrevivência (...)”⁴⁵.

Desse modo, os mulatos – associados aos espaços de exclusão – passaram a ser valorizados, “transformando-se junto com o samba, a capoeira, a feijoada e o malandro carioca em símbolos de uma brasilidade mestiça”⁴⁶. Caberia incluir também aqui o futebol que, profissionalizado a partir de 1933, possibilitou a entrada de jogadores negros e mulatos (muitos deles, vindos das favelas) para os clubes, antes elitistas. Nas Copas do mundo, o sucesso do futebol brasileiro confirmava “as virtudes da ‘nação mestiça’ cantadas pelos intelectuais e pela propaganda do governo de Vargas”⁴⁷. Esses aspectos deixam claro o papel do Rio de Janeiro na constituição de uma cultura nacional-popular, já que são eleitos justamente os seus aspectos mais populares para se “construir” a cultura nacional.

⁴¹ AZEVEDO, André Nunes de. op. cit. p. 251

⁴² Cf. FREIRE, Américo. *Uma capital para a República: poder federal e forças políticas locais no Rio de Janeiro na virada para ao século XX*. Rio de Janeiro: Revan, 2000.

⁴³ É necessário, contudo, apontar a sobrevivência de políticos com interesses locais, que continuaram atuando na arena política da capital e lutando por maior autonomia para a cidade sempre que o contexto se apresentava favorável.

⁴⁴ OLIVEIRA, Lucía Lippi de. *Cultura urbana no Rio de Janeiro*. In: FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). op. cit. p.144

⁴⁵ AZEVEDO, André Nunes de. op. cit. p. 251

⁴⁶ ABREU, Regina. *A capital contaminada: a construção da identidade nacional pela negação do “espírito carioca”*. In: LOPES, Antônio Herculano (org). *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/Topbooks, 2000.

⁴⁷ ENDERS, Armelle. op. cit. p. 265

Na valorização das favelas, entretanto, Vargas não estava só: o PCB também se interessaria, mas de forma diferenciada. Caso se considere o exemplo do samba, que na perspectiva do governo era um produto *nacional* – e, portanto, deveria ser reconhecido e consumido por todos os brasileiros – para os comunistas ele deveria ser considerado um produto *popular*, devendo permanecer com a *classe* que o produzia, sendo uma de suas forças de atuação⁴⁸.

Enfim, a presença da favela em *Rio, 40 graus* pode ser entendida, por um lado, como um ataque à capitalidade, se configurando em um espaço que pareceria mais próximo à realidade que o imaginário hedonista associado à capital. Tal leitura está na base da reação de Menezes Cortes que, como outros atores sociais, encarava as favelas como um problema a ser resolvido e sobre o qual se deveria manter alguma discrição. Por outro lado, o filme também permitia que ela fosse vista como um lugar privilegiado, em que a vocação do Rio para “cadinho” da nação se realizava. Aqui, as políticas culturais da Era Vargas e do PCB se aproximavam.

Como será desenvolvido mais adiante, o olhar de Nelson P. dos Santos está coadunado com o do PCB, mas não diria que o filme seja resultado apenas desse olhar. A política cultural de Vargas também se faz presente, mesmo que não totalmente acatada. Ainda que os objetivos fossem diferentes, parece tênue a linha que separa a noção de *cultura nacional*, na perspectiva do Estado Novo e de *cultura popular*, como defendida pelo PCB. Ao conceber e realizar o filme em meio a essas polaridades, Nelson reelaborava a cidade com vistas à defesa de uma *cultura nacional-popular*, mobilizando os imaginários disponíveis e os entrecruzando em sua percepção.

1.4 Rio, 40 graus: em busca de uma cidade real

Como qualquer filme, *Rio, 40 graus* pode ter – e de fato já teve – variadas leituras. Roger Odin⁴⁹ defende que, apesar de um filme apresentar modos pelos quais seria mais adequado ser visto – tanto em sua narrativa quanto em seus paratextos (cartazes, *releases*, entrevistas com a equipe) –, nada garante que os espectadores seguirão essas indicações. Nessa assertiva, o termo “espectadores” compreende também outros olhares

⁴⁸ CAVALCANTI, Mariana. *Aesthetic representations of Rio de Janeiro's favelas (1924-1968)*. (mimeo)

⁴⁹ ODIN, Roger. A questão do público: uma abordagem semioprágmatca. In: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema*, vol. II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

que não o daqueles que pagam por um ingresso no cinema, incluindo o de um analista. Logo, o modo de ver que manejo aqui está pautado por meu objeto de estudo – a representação do Rio de Janeiro –, por isso centro foco na forma como a cidade é representada.

Não se trata, obviamente, de recorrer a uma história da cidade já canônica e utilizá-la para “explicar” o filme. Afinal, ele não é um decalque dessa realidade, mas um interlocutor. Como deixei entrever acima, o filme dialoga com os imaginários sociais da cidade, mas os aciona e entrelaça segundo sua lógica interna. Por esse motivo, as sequências analisadas foram escolhidas por conta da função que exercem na narrativa, permitindo compreender que *modos de ver* a obra sugere, especialmente quando se trata de representar a cidade e seus habitantes⁵⁰.

1.4.1 Primeiras imagens, vistas do alto

A sequência de abertura⁵¹ do filme se inicia com uma imagem aérea do Pão de Açúcar. Em seguida, tendo ainda ao fundo planos aéreos de Copacabana e do Arpoador, interligados por fusões, surge na tela o texto: *Nelson Pereira dos Santos apresenta... A cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro em... Rio, 40 graus*. Os créditos começam a transcorrer sobre as imagens, enquanto ocorre uma fusão com outro plano aéreo do Pão de Açúcar, seguido de *takes* – sempre aéreos – dos bairros densamente povoados de Copacabana. O Pão de Açúcar é mostrado novamente, a partir de outro ângulo. Há um corte para imagens do Centro, sendo possível reconhecer a Av. Presidente Vargas e Estação Central do Brasil. Em seguida, ocorre uma fusão com um plano aéreo do Maracanã. O texto *Agradecemos à... População do Rio de Janeiro* surge diante de um plano de outro bairro coalhado de arranha-céus. Finalmente, uma fusão com um plano geral de uma favela encerra a abertura (fig. 1 a 7). É digno de nota que alguns dos *takes* aéreos oscilem bastante. No som extradiegético, durante toda a abertura, é executada, em versão instrumental, a canção *A voz do morro*, do compositor estreado Zé Ketil.

⁵⁰ O filme foi realizado em película, em p&b. As sequências que não foram consideradas fundamentais para a análise, mas que ajudam a compreender o desenvolvimento da diegese, serão descritas de forma sucinta. Não apresento os nomes dos atores associados a seus personagens porque o filme não dá informações muito precisas sobre essas correlações.

⁵¹ Todos os termos técnicos encontram-se no *Glossário* em anexo.



Figuras 1 a 7⁵²

A inserção de planos de conjunto na sequência de abertura de um filme urbano pode ser um elemento importante para a definição da relação que a obra estabelece com a cidade que representa. Patrick Vienne, ao analisar uma série de filmes urbanos norte-americanos, postula que, em geral, tais planos cumprem apenas a função de localização, mas não de significação. Somente ao longo da narrativa a forma como a cidade é percebida poderia ser confirmada. No entanto, ele abre uma exceção, que aqui se configura valiosa: Washington, “onde a proliferação de espaços da política americana e de agências governamentais permite indicar com facilidade o sentido de um primeiro plano de conjunto”⁵³. Assim, o autor admite que uma paisagem já saturada de significados pode cumprir a função de adicionar sentido à sequência de abertura de um filme.

Acredito ser esse também o caso do Rio: ao exibir cartões postais cariocas em sua abertura, *Rio, 40 graus* situa a ação no plano da geografia e do imaginário. Ao invés do “você está aqui” – proposição verbal normalmente cumprida por essa parte do filme – ele diria: “você está aqui, nesse espaço dominado por uma natureza exuberante, que lhe propiciará momentos de prazer indescritíveis”. É o momento em que um plano de conjunto se configura como clichê. Ao comentar a utilização do Rio como cenário no filme *Meu amor brasileiro* (*Latin lovers*, EUA, Mervyn Leroy, 1953), Bianca Freire-

⁵² Salvo em casos indicados, a reprodução das imagens foi realizada pelo do autor, a partir dos DVDs utilizados nas análises.

⁵³ VIENNE, Patrick. *You are here: la ville en plan d'ensemble dans le cinéma américain contemporain*. In: BARILLET, Julie et al. *La ville au cinéma*. Artois, France: Artois Presses Université, 2005. p. 142. Livre tradução de: “(...) où la prolifération de hauts lieux de la politique américaine et d'agences gouvernementales permet d'indiquer très facilement le sens d'un premier plan d'ensemble (...)”.

Medeiros percebe: “Veem-se poucas imagens do Rio – Baía de Guanabara, Pão de Açúcar, Corcovado – que de tantas vezes expostas ao público norte-americano, podem dispensar qualquer verbalização”⁵⁴.

A utilização dos “cartões postais” mostrados em planos aéreos na abertura de *Rio, 40 graus* se coaduna ainda mais com essa leitura quando se nota que eles se configuram como *establishing shots*⁵⁵. Esse recurso narrativo é usado quando se demanda uma apresentação geral da ação, dando uma visão aérea do conjunto da paisagem. Possibilita ao espectador uma sensação de poder, de quem “vê tudo” através desse “procedimento da câmera que congela o panorama visual, que define suas bordas e determina o lugar e o papel da ação representada, enquanto exerce seu domínio escópico sobre o espectador, artificializando uma anamorfose que poucos sistemas vão de fato executar”⁵⁶.

Quando unido a imagens já reconhecidas pelo público – caso das paisagens de cartões-postais – o *establishing shot* funciona como um dos elementos da narrativa responsável pela agregação de sentidos já prontos. Afinal, uma das definições para clichê não poderia ser algo como “um significado *prêt-à-porter*”? Logo, Tunico Amancio se refere ao *establishing shot* como

*um local privilegiado da manifestação do campo do estereótipo na narrativa. Se ele inaugura pela paisagem, enquanto referência espacial, o universo do clichê, de banalização expressiva de uma imagem já cristalizada num determinado imaginário (...), ele pode servir também para demonstrar a configuração das relações sociais (...). Porque partimos do princípio de que o clichê e o estereótipo fazem parte do mesmo repertório de procedimentos narrativos e que existe um campo de atração recíproca entre eles que promove emergências, deslocamentos e contaminações de figura de ficção moldada por intertextualidades diversas*⁵⁷.

A partir das reflexões apresentadas até aqui, poderia dizer que *Rio, 40 graus* reforça as representações já cristalizadas do Rio como “cidade maravilhosa”. No entanto, outros

⁵⁴ FREIRE-MEDEIROS, Bianca. *O Rio de Janeiro que Hollywood inventou*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005. p. 32

⁵⁵ Cf. MÜLLER, Jürgen E. La ville comme imag(o)ination ou quelques thèses sur la construction audiovisuelle de la “métropole” d’Amsterdam. In: PERRATON, Charles; JOST, François (org). *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma: le cinéma et des restes urbaines*. Paris: L’Harmattan, 2003.

⁵⁶ AMANCIO, Tunico. *O Brasil dos gringos: imagens no cinema*. Niterói: Intertexto, 2001. p. 155

⁵⁷ *Ibidem*. p. 157

elementos presentes na abertura permitem realizar uma leitura diversa. Em primeiro lugar, um dado aparentemente pouco significativo, mas que ganha relevo quando comparado com a utilização dos mesmos espaços como clichê nas produções *hollywoodianas*: a oscilação ostensiva de alguns *takes* aéreos. A falta de firmeza no momento de captação termina por afastá-las do universo dos *establishing shots* que, por sua magnitude e estabilidade, criam a ideia de um olhar privilegiado – externo, distante, potente, estável.⁵⁸

O mineiro Hélio Silva, diretor de fotografia que estreou com *Rio, 40 graus* – e seria um dos responsáveis por buscar uma estética realista para o cinema brasileiro na década de 1950 – informa sobre as péssimas condições dessas tomadas. Em depoimento à Associação Brasileira de Cinematografia, ele afirma que parte delas foi simulada com uma maquete disponível no Museu Nacional, na Quinta da Boa Vista – certamente as que possuem maior estabilidade – e o restante foi captada a bordo de um avião de serviço de aerofotogrametria em condições precárias. De acordo com a memória do fotógrafo a “filmagem não foi o ideal, mas deu para usar bem”⁵⁹. É certo que, a partir dessa fala, se poderia argumentar que os planos aéreos estão trêmulos *apenas* por terem sido realizados sem uma boa infraestrutura. Contudo, o fato de que, mesmo precários, os planos tenham sido inseridos na narrativa já se configura em intencionalidade. Afinal, como será visto mais adiante, a assunção dos defeitos técnicos fazia parte da pauta neorrealista. E o resultado final – o rompimento da onipotência do olhar que tudo vê – termina por ser o mesmo.

Em segundo lugar, por recorrer ao rompimento com outro clichê, dessa vez na apresentação dos créditos, o filme subverte novamente as regras do jogo hollywoodiano, chamando a atenção do espectador para algo novo: o protagonismo não seria desempenhado por um ator ou atriz, mas por uma cidade. O clichê subvertido consiste em apresentar, na sequência de abertura, em primeiro lugar os atores principais do filme e, em seguida, o seu título. Logo, o texto *A cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro em... Rio, 40 graus* já indicava que ali a cidade teria um papel de maior relevância do que um cenário. É certo que a presença do nome da cidade no título já

⁵⁸ Cf. *Ibidem*

⁵⁹ SILVA, Hélio. Entrevista com Hélio Silva: um inventor de cinema. [depoimento] Entrevista concedida a C. Ebert.

Disponível em: <<http://www.abcine.org.br/artigos/?id=171&/entrevista-com-helio-silva-um-inventor-no-cinema>> Acesso em: 08 julho 2011.

poderia se configurar como um anúncio dessa intencionalidade, não obstante a história do cinema estar recheada de filmes que fazem referências explícitas à cidade sem que a importância dela seja maior que a de um pano de fundo⁶⁰.

Em terceiro lugar, a presença de um plano geral de uma favela no fim da sequência de abertura realiza mais um afastamento dos clichês nacionais e hollywoodianos: assim que a sequência termina, a narrativa “aterrissa”, não em um dos espaços associados às imagens de cartão-postal exibidas, mas em uma paisagem carregada de imaginários conflituosos, como visto mais acima. Tal “aterrissagem” completa, portanto, a instabilidade com que o imaginário edênico da cidade foi apresentado, preparando o espectador para um aprofundamento nas contradições intuídas até aqui.

1.4.2 Ainda do alto: o “Universo Favela”

Em seguida à sequência de abertura, há uma fusão com uma cena em que pessoas descem e sobem uma viela. Maior destaque é dado a um menino que carrega uma lata de água na cabeça: em *takes* rápidos, a narrativa mostra-o se aproximando de um barraco, onde entra. Cruzando com o menino, um senhor sai, pé ante pé, seguido por uma senhora que parece ser sua esposa e que chama por ele, pedindo que vá a uma feira. Ele se recusa e ela faz um gesto indicando saber que ele vai beber cachaça. Uma jovem que se entende ser sua filha afirma que pode ir. A mãe solicita então que ela traga feijão tomando cuidado para não vir “bichado”. Ao ser interpelada pela filha sobre o arroz, pergunta se moça quer dar uma “festa”, informando finalmente que o arroz está “pela hora da morte” e que ela já comprou dois quilos “antesdonte”. Nesse momento, o menino que entrara com a lata de água sai do barraco carregando uma lata com amendoins. Quando passa pela senhora, que também se entende ser sua mãe, ela pede que ele vá pegar mais água. O menino se recusa, dizendo que precisa trabalhar.

Na cena seguinte, ele se encontra com outro garoto, que está lendo um jornal cuja manchete é: “FOGUINHO NO LUGAR DE DANIEL”, referindo-se à substituição de jogadores em uma partida de futebol. Aos poucos, outros vendedores de amendoim são apresentados, enquanto fazem uma “vaquinha” para comprar uma bola de futebol e discutem sobre os melhores lugares da cidade para vender o amendoim. Um deles

⁶⁰ *Voando para o Rio* (*Flying down to Rio*, EUA, Thornton Freeland, 1933) e *Uma noite no Rio* (*That night in Rio*, EUA, Irving Cummings, 1941) poderiam ser bons exemplos.

parece alheio às discussões, distraíndo-se com uma lagartixa. Outro, que se entende chamar-se Jorge, é mostrado dentro de um barraco, onde se vê a sua mãe doente sobre a cama, pedindo para que ele traga o dinheiro do remédio e oferecendo a própria comida – doada por alguém – para que ele possa almoçar.

Já fora do barraco, Jorge encontra os outros meninos, que não conseguem decidir para onde vão. Finalmente, cada um escolhe um destino: dois (que parecem ser irmãos, sendo um deles o menino que brinca com a lagartixa) vão para a Quinta da Boa Vista e os outros se dividem entre Corcovado e Maracanã. Jorge, que vai para Copacabana, pede “três pratas” emprestadas para o transporte a um dos outros meninos, que aceita dar o dinheiro, em troca de uma figurinha. Todos começam a descer a favela e o garoto que havia aparecido na primeira sequência, cuja irmã tinha descido para a feira, é abordado por um homem que pergunta onde ela está. Ele diz, depois de exigir dinheiro em troca. Os meninos continuam a descer e passam por outras crianças que jogam futebol. Uma menina e um homem cruzam a cena carregando latas de água na cabeça.

A partir desse ponto, fica claro que os cinco vendedores de amendoim serão os condutores do espectador pela cidade. Logo, após planar de forma claudicante por alguns cartões-postais que situam a diegese no Rio e “aterrissar” em uma favela, apontando em poucas cenas o universo a que esses meninos pertencem, a narrativa os elege como cicerones. Embora não se possa dizer que haja uma separação da favela do restante da cidade, afinal há cenas ao longo do filme que evidenciam o contato entre elas, não posso deixar de notar que se marca uma diferença. Afinal, no momento em que os meninos começam a “descer”, já houve a apresentação de um universo dramático, marcado como distinto do espaço para onde vão. Assim, se a favela não está “fora”, também não se pode dizer que seja “o mesmo”. Ela é apresentada como uma parte com características próprias, o que a distingue – mas não separa – do todo.

A apresentação da favela acontece tanto de forma figurativa quanto através do perfil social dos personagens que habitam esse universo. No primeiro caso, os enquadramentos mostram vielas tortuosas e barracos, além de crianças e adultos carregando latas de água na cabeça. Também de forma objetiva é apontado o pertencimento da maioria dos personagens e figurantes à etnia negra. Entre os primeiros, somente o homem que aborda um dos meninos para pedir informações sobre

sua irmã *parece* moreno, enquanto na figuração um dos meninos que jogam bola *parece* branco⁶¹.

O perfil social é caracterizado principalmente através dos diálogos. Em primeiro lugar, a utilização da linguagem informal, recheada de erros de português – como no caso da mãe do primeiro menino que aparece na narrativa – e de gírias, muito empregadas pelos garotos. Essas escolhas fazem referências simultâneas à falta de escolaridade – talvez não no caso dos meninos, já que pelo menos dois deles aparecem lendo um jornal – e à criatividade utilizada para substituir a ausência da linguagem formal por códigos próprios. Esse último aspecto se configura como um reforço da ideia de que a favela seria “um mundo diferente”. Entre as falas, também se percebe a apresentação desse universo como espaço de carestia: o preço alto do remédio e da bola, além da referência ao arroz com feijão – caro um, “bichado” o outro – que, a despeito de sua simplicidade, se configuram em uma refeição que denota uma “festa”. É também pelos diálogos – reforçados pelos objetos de cena – que se percebe que esses meninos, apesar da pouca idade, já precisam trabalhar.

No entanto, apesar da enumeração dos elementos negativos associados à pobreza e à falta de infraestrutura, a narrativa já aponta – ainda de forma discreta – para a existência de uma rede de cooperação, em que a solidariedade dá o tom. A mãe do menino Jorge, doente, recebeu um prato de comida de alguém. Ela, por sua vez, deixa que o filho leve esse prato consigo, para ter o que comer “lá embaixo”. O menino, por seu lado, vai trabalhar para trazer o dinheiro do remédio dela. Aliás, ainda que pese o fato de que estão tentando juntar uma determinada quantia para comprar uma bola – o que já se configuraria em mais um elemento que denota espírito de cooperação – subentende-se que todos os garotos trabalham para ajudar suas famílias. O trabalho infantil, um tema espinhoso, não é apresentado como um dado de exploração familiar, mas como uma iniciativa dos meninos para ajudar na economia doméstica. Ainda que no caso de um deles se dê o contraste com o pai que – a se confiar na afirmação da esposa – sai para beber cachaça.

⁶¹ Como Santiago Jr. indica, o verbo “parecer” reforça o fato de que as definições “variam conforme quem as enuncia ou quem vê o filme”. SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. *Imagens da Umbanda e do Candomblé: etnicidade e religião no cinema brasileiro nos anos 1970*. Tese (doutorado), Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2009. p.152

1.4.3 Areias e favelas

A definição do “universo favela” será reforçada através do contraste com cenas passadas em Copacabana, bairro que desempenha o papel de sinédoque do Rio de Janeiro urbanizado, cosmopolita, polido, branco e frívolo. Na primeira cena da sequência, Jorge, um dos meninos já apresentados, vende amendoim nas areias da praia. A música extradiegética é *A voz do morro*, em versão instrumental. Em primeiro plano, o menino entrega um pacote de amendoim para um possível comprador, informando que não tem troco, ao que o homem responde que então voltará depois, saindo pela esquerda. O menino vira-se de costas para a câmera e começa a caminhar para o fundo do campo. Vê-se o paredão de prédios de Copacabana à esquerda, a faixa de areia ao centro – em que muitas pessoas circulam – e o mar, à direita. Em seguida, o menino é derrubado por um homem que corre pela areia acompanhado de uma moça. Em uma cena curta, Jorge tenta recuperar sua lata que caíra na água.

Na próxima cena, o movimento da câmera acompanha as pernas do casal que acabou de passar pelo menino até enquadrar completamente a imagem que já se via em primeiro plano: um homem mais velho e duas mulheres que conversam sob um guarda-sol. Uma delas lê o que parece ser um libreto de receitas. O homem, que se chama Eduardo, faz um comentário pejorativo sobre o casal que passou correndo, afirmando que “parecem suburbanos”. Ao ouvir o comentário das mulheres sobre a beleza do rapaz, suspira lembrando-se de “sua mocidade”. Durante a conversa que ocorre entre os três, são dadas dicas de que ele é um homem maduro homossexual, que conhece todos os “malandros de praia” com quem “vive loucuras”.

Essa sequência é marcada por planos mais fechados, principalmente durante os diálogos, apresentando movimento intenso entre os transeuntes da praia. Mesmo quando os atores estão enquadrados em *close*, é possível ver as pernas dos banhistas passando por trás da cena. Em nenhum momento alguém atravessa na frente dos personagens que dialogam. Atrás dos atores, alguns grupos sentados na areia, conversando. Em alguns momentos, é possível ver pessoas jogando *frescobol*⁶².

⁶² Embora a denominação “frescobol” seja de origem nebulosa, a memória localiza na década de 1940 a criação desse esporte tipicamente carioca, ao que tudo indica inventado nas areias de Copacabana. Cf. OLIVEIRA, Renata de Sá de et al. Frescobol no Rio de Janeiro: interpretações históricas. *Coletânea do IV Encontro Nacional de História do Esporte e da Educação Física*. Belo Horizonte, 1996.

Eles continuam a conversar sobre Bebeto, o rapaz que acabou de passar correndo com sua namorada, Maria Helena, a quem veem a alguns metros. “Trata-se de um rapaz cujas qualidades físicas são evidentes”, diz Eduardo. Uma das mulheres pergunta: “E morais?” Ele responde: “Bem... isso não me interessa em absoluto”. Após definirem Bebeto como um caça-dotes, discutem se deveriam avisar Maria Helena. Uma das mulheres comenta: “Maria Helena sabe onde pisa...” e, ironicamente, acrescenta: “tem uma classe...”. Enquanto fala, ela se levanta – provavelmente para ir ao mar – ficando de pé e acenando para Maria Helena, dizendo: “Alô! Como vai, querida?”. A outra responde: “Bem, e você?”.

Há um corte e a cena seguinte mostra Maria Helena em plano próximo, comentando com Bebeto: “Garota chata...”. Ela segue falando mal da outra mulher que conversa com Eduardo, Ivone, com quem Bebeto teria flertado em uma festa. Ele retruca dizendo que foi Ivone que não largou do pé dele. Maria Helena, com ironia, insinua que ele “naturalmente” não iria querer nada com uma mulher “jovem, desquitada, independente”. Ele diz que ela está certa, que ele é um “lobo”, mas que irá se aposentar. Ela pergunta o que ele vai fazer da vida, ao que ele responde que vai ficar com ela. Enquanto se levanta, de costas para a câmera, ela mantém o tom irônico, e comenta: “Que chique...”. Já de pé, pergunta: “Vamos embora, Bebeto? Quero passar no Arpoador”. Ele entra no quadro pelo lado direito, a ajudando a colocar um chapéu de palha, enquanto pergunta: “E pra hoje à tarde, querida? Qual é o programa?”. Ela diz que nenhum, pois tem que sair com seus pais.

Na cena seguinte, o casal é abordado por Jorge, cuja lata de amendoim foi derrubada por Bebeto. Quando Jorge pede para ele pagar o prejuízo, Bebeto o destrata, ordenando que se afaste. Em seguida, é interpelado por um homem bem vestido (com calça social e camisa de manga comprida), que passeia com um cachorrinho pela coleira. Ao saber de Bebeto que o “malandrinho” queria lhe “dar um golpe”, comenta em tom afetado: “São uns criminosos esses pais que largam os filhos na rua”.

A narrativa então faz um corte para uma cena no barraco em que se encontra a mãe de Jorge. Ela é novamente mostrada sobre a cama, adoentada. A cena se inicia no momento em que a porta se abre e a doente se ajeita, se erguendo um pouco e se recostando na parede. Ainda não é possível ver quem entra, nem a porta se abrindo,

sendo apenas perceptível um aumento da intensidade da luz sobre seu rosto. Durante alguns segundos, a mulher olha na direção da câmera (mesmo que não diretamente, ainda assim, é como se olhasse para mim, espectador). Seu olhar, antecipando a pergunta que será feita em seguida, transborda ternura e gratidão (fig. 15). Trata-se, evidentemente, de um “embate” com a cena anterior, com a proposta clara de reforçar o contraste entre a fala do homem (sobre a irresponsabilidade dos pais) e a “verdade” que ele desconhece: a carestia, acompanhada de um olhar que transparece bons sentimentos (fig. 8 a 12).



Figuras 8 a 12



Logo fica claro que a vizinha, mãe de um dos outros meninos que vendem amendoim – a mesma que já aparecera na primeira sequência – veio visitar a mãe de Jorge, trazendo um caldo. Ela pergunta se a outra está melhor, ao que ela responde que “um pouquinho”, agradecendo pelo caldo e o recusando, ao informar que não tem fome. Nisso, a outra retruca: “Mas tem que comer”, perguntando em seguida se ela tomou o chá de guaco: “É muito bom para aliviar o peito!”. As duas mulheres continuam a conversa sobre diversos assuntos, como os remédios “de vidro”, que não são confiáveis, pois não se sabe o “que tem dentro”. As duas concordam que as ervas são superiores, mais seguras e eficientes. Comentam também sobre o terreiro de Dona Veridiana, que levanta até quem está na “beira da cova”. Enquanto fala, a visitante arruma algumas coisas no barraco, no intuito óbvio de ajudar a outra.

A cenografia exhibe paredes feitas de ripas de madeira, algumas prateleiras com poucos objetos dispostos sobre elas, uma imagem de santo (não muito nítida), algumas roupas. Na maior parte do diálogo a câmera acompanha, sempre limitada pelo espaço

exíguo do barraco, os movimentos da visitante, procurando enquadrar a doente quando ela responde às perguntas ou faz comentários. Somente em poucos momentos há alternância de campo e contracampo.

Ao continuarem a conversa, elas também falam sobre o trabalho de lavadeira e sobre uma cliente chata, referida como a “freguesa do apartamento”. A visitante diz: “Eu não sei como é que a senhora atura essa gente”, ao que a outra comenta, resignada: “Ela reclama muito, mas paga bem”. A primeira diz que ela pode ficar sossegada quanto ao resto da freguesia, pois dará “conta do recado”. A doente ressalta que quando ela não puder mais ajudar, deve avisar e a outra responde com um lugar comum – “uma mão lava a outra” – e uma afirmação que sintetizam toda a sequência: “Há de chegar o dia em que eu hei de ter precisão da senhora”.

Como se pode perceber, ao unir as duas sequências a narrativa reforça a oposição entre o “universo favela” – cujo espírito de cooperação, esboçado no início, aqui é plenamente confirmado – e a desunião dos personagens na praia, que se dedicam a falar mal uns dos outros para em seguida se cumprimentarem cortesmente. Nesse espaço, ocupado majoritariamente por personagens brancos⁶³, as pessoas demonstram estar apenas interessadas em ter ou oferecer prazer, sempre em operações mediadas pelo dinheiro, o que leva à conclusão de que não precisam se preocupar com itens básicos de sobrevivência. É digno de nota também a reunião, em um mesmo espaço, de tipos sociais que, na década de 1950, eram considerados imorais: um homossexual, uma desquitada e um “caça-dotes” que namora, como se verá mais adiante, uma “moça de fino trato” que não se furta à prostituição se o montante oferecido for alto o suficiente para dar conta de suas ambições. A representação dessa “vida fácil”, localizada, mais do que no asfalto, nas areias, se opõe simetricamente ao universo de trabalho, companheirismo e desprendimento representado pela cena no barraco.

O embate entre individualismo exacerbado e o espírito comunitário também aparece nas falas das senhoras, que tendem a reforçar as diferenças entre o universo urbano (moderno) e o popular (tradicional), ajudando a alicerçar a dicotomia cidade/favela proposta pela narrativa. Por exemplo, quando uma delas se refere à chatice de uma “freguesa do apartamento”: trata-se de uma moradora “da cidade”, indesejável, mas

⁶³ Claro que Jorge, um personagem negro, também está nesse espaço. Contudo, não poderia afirmar que ele o ocupe, já que, pela forma como é tratado pelos outros, a sua posição ali parece ser a de um intruso.

necessária, pois detentora do dinheiro. Também da cidade vêm os “remédios de vidro” modernos, “perigosos” e caros. Ao menos, esses são dispensáveis, pois o chá de guaco e o terreiro da D. Veridiana – índices de saberes e crenças populares – são muito superiores.

1.4.4 Cartões-postais, agora vistos “de baixo”

A narrativa continua a apresentar os meninos nos lugares que escolheram para vender amendoim. Como Copacabana, outros pontos turísticos são enfocados pela narrativa, sempre tendo como “cicerone” um ou mais dos vendedores. A partir desse momento, analiso as sequências em que esses pontos são usados como locação, refletindo sobre o porquê de suas escolhas – tendo em vista a força que já possuíam no imaginário social da cidade – e o lugar que ocupam na narrativa, de acordo com a forma como se dá a sua representação.

1.4.4.1 Quinta da Boa Vista

Dois meninos que apareceram na primeira sequência do filme, aparentando serem irmãos, estão no portão do Jardim Zoológico, localizado dentro da Quinta da Boa Vista. Antiga residência Real (1808-1822) e Imperial (1822-1889), a Quinta já era, na década de 1950, um dos espaços de lazer mais populares do Rio de Janeiro, posto que ocupa ainda hoje. Localizada no bairro de São Cristóvão, na divisa entre o Centro e a Zona Norte, a área de lazer abriga o Museu Nacional, o Jardim Zoológico e a Quinta propriamente dita, com projeto paisagístico do francês Glaziou, encomendado por D. Pedro II na década de 1860. Preservado da descaracterização durante o governo de Nilo Peçanha, foi transformado em espaço de lazer público em 1909, sendo logo apropriado pela população de baixa renda, principalmente da Zona Norte.

Na cena, o provável irmão mais velho briga com o outro por estar carregando uma lagartixa no bolso. Quando esta foge e entra no Zoológico, a reação desesperada da



Figura 13

criança diante da possível morte do animal deixa claro se tratar de um bicho de estimação, chamado Catarina. Logo, o “dono” de Catarina – mal vestido, com uma camisa (ou casaco?) rasgado no ombro e algo que parece ser uma gaze enfaixada no pé – consegue entrar no Jardim Zoológico, sem que o guarda do

portão lhe veja. Ele corre desesperado atrás de Catarina, que quase é devorada por uma

garça. Em três *takes* – um *close* do menino gritando agarrado a uma grade (fig. 13), outro de Catarina balançando o rabo e o da garça ciscando o chão bem próximo de onde ela está – a narrativa indica que a lagartixa escapou e corre na direção do menino.

A câmera acompanha em uma panorâmica horizontal da esquerda para a direita os movimentos do garoto – já com seu animal de estimação nas mãos – caminhando com expressão de alívio. Já nesse movimento, com expressiva presença de cantos de pássaros na trilha sonora, se avoluma a música extradiegética – uma variação sobre o tema de *A voz do morro*, orquestrada num andamento mais lento do que a canção original, com uma conotação pastoral reforçada pelo uso de flautas. O rosto do menino é focado, expressando êxtase diante dos bichos do Jardim. Enquanto se desloca no espaço, o seu rosto em *close* continua demonstrando a alegria da descoberta, sempre com o olhar voltado para cima, fixado em um ponto fora do quadro. Intercalados a seu olhar são exibidos *takes* de pássaros diversos e copas de árvores. Outros animais aparecem, em uma montagem que apenas enumera os bichos, já sem apresentar uma ligação direta com o olhar do menino, funcionando mais como um inventário das coisas que ele viu ou poderia ter visto no Jardim Zoológico.

Na continuação da sequência, um guarda do Jardim aborda o menino de forma violenta, o que resulta na fuga de Catarina, logo devorada por uma cobra. O menino é expulso do Jardim: a panorâmica que o acompanha é brevemente interrompida por um *take* da cobra com Catarina na boca. A expulsão é mostrada com a câmera em plano aberto: no portão, o guarda dá um chute na bunda do menino, ameaçando: “Volta aqui para você ver o que te acontece!”. Um grupo de crianças bem vestidas, aparentando pertencerem à classe média, atravessa a cena, da esquerda para a direita. Em um movimento convergente da câmera e do menino se forma um plano americano, que o mostra enxugando uma lágrima.

É importante reforçar que, diferente das outras imagens de cartão postal apresentadas pela narrativa, a Quinta – assim como o Maracanã, analisado em seguida – é um espaço de apropriação popular, que ainda assim apresenta limites aos meninos. Se o dono de Catarina entra no parque sem problemas – na verdade quando a cena se inicia ele e seu irmão já estão lá – o Jardim Zoológico é interditado a ele, que tanto se extasia com o que vê. Espaço certamente associado à infância, o Jardim Zoológico lembra o

quanto de suas infâncias esse meninos perdem por serem pobres. Não à toa, a narrativa marca esse ponto ao exibir um grupo de crianças bem vestidas atravessando a cena na frente do menino que acabou de ser expulso, numa indicação um tanto didática de que *elas podem entrar*.

Corta para o irmão mais velho, que joga bola de gude com outros garotos, apostando dinheiro. Num *travelling in*, a câmera se aproxima de uma dupla de fuzileiros navais que se encontrava ao fundo do campo, passando a acompanhar a conversa dos rapazes. Logo se entende que um deles espera uma menina, para acabar o namoro com ela. Ela chega e se estabelece um embate entre o casal: ela está grávida e quer que ele fale com o irmão – “nortista”, segundo sua informação – pedindo autorização para se casarem.

1.4.4.2 Maracanã

Em 1955 o Maracanã tinha apenas cinco anos de idade. Construído para ser palco da final da Copa de 1950, aquele que era o maior estádio de futebol do mundo vira o Brasil perder para o Uruguai em sua inauguração, o que foi tema de tristeza e vergonha de gerações de brasileiros. Ainda que com essa “estrela” nada nobre, o estádio não perdeu a simpatia, entrando para um vasto elenco de “orgulhos nacionais”. Como intuído nos discurso de inauguração, ele se tornou “uma marca distintiva da cidade, tanto quanto o Pão de Açúcar e o Corcovado”⁶⁴. Mais que um local para exercício de práticas esportivas, a sua imagem se tornou metáfora do próprio futebol que, como visto, tivera espaço de destaque na reinvenção da nacionalidade perpetrada pelo Estado Novo. Como a Quinta e as praias, é um espaço de apropriação popular, representando uma possibilidade de lazer barato.

Em cena em frente ao Maracanã, os dois irmãos que já estiveram na Quinta são mostrados entre vendedores de jornal que anunciam que Foguinho entrou no lugar de Daniel (como já havia aparecido no jornal que dois dos meninos liam no início do filme). Há na sequência outros ambulantes e muito movimento causado pela agitação do público que assistirá ao jogo, prestes a começar. Nesse momento ainda não é possível ver o Maracanã inteiro, aparecendo apenas parte dos pilotis da entrada principal. O irmão mais velho diz para o outro – que algumas cenas antes ficou sem sua lagartixa de estimação e tem o olhar perdido e triste – ficar onde está.

⁶⁴ ENDERS, Armelle. op. cit. p. 265

Essa sequência será intercalada com outras, que mostram Foguinho refletindo sobre o fim de sua carreira, enquanto cartolas exigem que ele jogue, apesar da falta de condicionamento físico. Seguem cenas de uma briga por conta de uma batida leve entre dois carros. O menino mais velho, subindo no para-lama de um dos carros e se



Figura 14

balançando, ajuda a desengatá-los (fig. 14). Assim que o carro se solta e o motorista para, o menino desce e sai correndo em direção ao Maracanã, sem conseguir entrar. Aqui, já é possível ver mais da arquitetura modernista do estádio, filmado de longe, em plano de conjunto. Novamente, é através do olhar de um dos meninos que um espaço urbano é apresentado. E, aqui também, o espaço é interditado. Exibir essas crianças – que juntam dinheiro para comprar uma bola de futebol – na frente de um símbolo do maior orgulho nacional, sem poderem entrar, reforça a leitura da cidade como espaço onde os miseráveis circulam, mas não se inserem.

1.4.4.3 Pão de Açúcar

Algumas cenas depois, na Praia Vermelha, o menino que foi para o Pão de Açúcar conversa com outro, que informa trabalhar para o Seu Peixoto, dono daquele “ponto”. Seu Peixoto chega e começa a ameaçar o menino, que consegue fugir em direção à estação do bondinho, sendo protegido por um homem que permite que ele suba no veículo. O homem faz parte de um grupo formado por turistas paulistas, com sotaque italiano, representados caricatamente.

No interior do bondinho – que contava à época com janelas e bancos contíguos às paredes⁶⁵ – uma criança se extasia vendo a paisagem (que não está visível para o espectador). Os adultos, sentados de costas para as janelas, conversam. Uma mulher que está ao lado do vendedor de amendoim lhe faz perguntas sobre seu trabalho, seu local de moradia e seus pais. Ele diz que mora no morro do Cabuçu, que sua mãe morreu e que não tem pai. A mulher então pergunta *como* ele vive e ele, impaciente, exclama: “No morro!”.

A sua irritação diante da pergunta – que lhe parece ter uma resposta óbvia – denota que ele reconhece algo que à mulher não é tão claro: “viver no morro” é mais do que um

⁶⁵ O modelo atual, sem assentos, possui paredes de vidro que permitem uma visibilidade ampla.

dado topográfico, é também um *meio* que fornece sustento, podendo até mesmo substituir a instituição familiar. Em sequência anterior, já comentada, o filme reforçou a ideia de que, se aparentemente todos os meninos que estão na rua têm pais criminosos, no sentido de que exploram o trabalho infantil, não seria esse o caso dos cinco “cicerones”. Esses são apresentados como possuidores de boa índole – descontada certa agressividade no trato interpessoal – e alguma estrutura familiar. Se não, pelo menos com alguma “estrutura comunitária”, como parece ser o caso desse menino.

Já no alto do Pão de Açúcar, depois de mostrar o grupo saindo do bondinho, há um corte para uma paisagem da cidade, sem nenhum ponto turístico identificável. Enquanto os turistas se organizam para tirar uma foto, ainda sem contemplar a paisagem, o vendedor de amendoim permanece encostado no parapeito, de costas para a câmera (tanto a de fotografia, que aparece no quadro, como a de filmagem).

A postura contemplativa do menino leva a se refletir sobre as funções do Pão de Açúcar na cidade. Renata A. dos S. Silva defende que, em 1912, a construção do caminho aéreo popularmente referido como “bondinho” interferiu diretamente na sua monumentalização. Afinal, “viabilizou a contemplação da pedra (...) colocando-a em evidência”⁶⁶. Além disso, veio possibilitar a transformação do relevo, antes somente objeto do olhar, em mirante, consolidando a vista da cidade como forma de monumento.

Tais reflexões, embora valiosas no que concerne ao processo de transformação da pedra em mirante, carecem de aprofundamento em relação aos outros aspectos apontados. Não concordo que o bondinho tenha posto o Pão de Açúcar em evidência, uma vez que o relevo já se mostrava como um dos mais representados iconograficamente, desde o início dos contatos entre os europeus e a costa do Rio de Janeiro⁶⁷. Também não creio que seja a dimensão construída da cidade o aspecto privilegiado no olhar de quem sobe ao Pão de Açúcar. Embora seja difícil mensurar o que mais chama a atenção dos visitantes, há evidências (a começar pelas empíricas) que apontam para o oposto. Lembraria aqui a afirmação de Paul Claudel, poeta e diplomata francês: “O Rio de Janeiro é a única cidade grande das que conheço que não conseguiu

⁶⁶ SILVA, Renata Augusta dos Santos. O Gigante e a máquina. Pão de Açúcar. In: KNAUSS, Paulo (coord). *Cidade vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999. p. 55

⁶⁷ Cf. MARTINS, Luciana de Lima. *O Rio de Janeiro dos viajantes: o olhar britânico (1800-1850)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

expulsar a natureza”⁶⁸. Assim, ao invés de vitória e domínio da técnica, é forçoso admitir que, na visita ao “mirante” do Pão de Açúcar, são ainda as belezas naturais os elementos que mais chamam atenção de quem vê a cidade do alto.

Na continuação da sequência analisada, o vendedor de amendoim se afasta do grupo de turistas, oferecendo seu produto a outros visitantes até ser surpreendido por Seu Peixoto. Os primeiros acordes de *A voz do morro* em versão instrumental, num ritmo mais acelerado, podem ser ouvidos. Segue-se uma perseguição por diversos espaços do Pão de Açúcar, sob os olhares assustados dos visitantes. Apesar de acompanhar os movimentos, a câmera se mantém relativamente distante, mostrando planos de conjunto, sem privilegiar o ponto de vista de nenhum dos dois. Quando o menino chega ao maquinário do bondinho, há uma montagem paralela, alternando perseguido e perseguidor em seis planos curtos, que mostram também o maquinista conduzindo o bonde. O menino então pula no alto do veículo já em movimento. Há um corte para o enquadramento frontal de seu espanto, alternado com o Pão de Açúcar (do ponto de vista do menino), mediado pelo maquinário que fica sobre o bonde (fig. 15 e 16).



Figuras 15 e 16

1.4.4.4 Cristo Redentor

No aeroporto Santos Dumont, jornalistas esperam Sr. Durão, um suplente de deputado que é “amigo do ministro”. Além deles, Seu Chico, acompanhado de sua filha, Maria Helena – a mesma que estava na praia com o noivo, Bebeto – também o aguarda para tentar convencê-lo a se hospedar em sua casa (subterfúgio para a filha tente seduzi-lo). Depois de conceder uma entrevista – em que ficam evidentes os traços caricaturais do personagem e, por extensão, da política institucional – Sr. Durão demonstra interesse pela beleza de Maria Helena. Aqui, até nome do personagem contribui para sua caricatura, já que remete a uma forma vulgar de se referir a um pênis ereto. Dado o

⁶⁸ CLAUDEL, Paul. “Nijiski”, *L’oeil écoute*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 384. Apud: ENDERS, Armelle. op. cit. p.3

acentuado interesse do político por Maria Helena, o nome se justifica. Na saída do aeroporto, ele diz que precisa visitar o Cristo, como forma de pagar uma promessa.

Interessante que a utilização do Cristo como locação do filme seja justificada, na diegese, por uma visita de caráter religioso. Afinal, embora mais procurado como possibilidade de fruição estética – não só da estátua, ícone reconhecido internacionalmente, mas também da cidade que se estende aos seus pés – é mística a sua função primeva. É o que lembra Leila Grinberg, ao defender que a construção do Cristo “limita o território da cidade (...) como território católico”⁶⁹.

Situada no alto do morro do Corcovado, a escultura foi inaugurada em 1931, por esforços da Igreja Católica – que mobilizou os brasileiros no projeto de construção de um monumento católico na então capital do país. Trata-se de uma escultura de 30 metros (mais 8m de pedestal), em estilo *art deco*, assinada pelo brasileiro Carlos Oswald (responsável pelo desenho), com colaboração do francês Paul Landowski, que desenvolveu os braços e o rosto.

Concorrendo com o Pão de Açúcar como símbolo nacional⁷⁰, também está associado à monumentalidade da natureza brasileira. Afinal, embora imagens isoladas da escultura não sejam raras, é mais comum haver a associação de sua imagem à do morro sobre o qual se encontra, além das fotos aéreas que exibem, aos pés da estátua, a complexidade geográfica da paisagem natural carioca. Ainda como ocorre com o Pão de Açúcar, a ida ao Cristo acaba funcionando como uma visita a um mirante, uma vez que a altura de 710 m do Corcovado permite fruir uma vista amplíssima.

No início da sequência que insere o Cristo na narrativa, dois meninos vendedores



Figura 17

de amendoim conversam na escadaria que dá acesso ao monumento. Um deles está sentado e só é possível ver o seu rosto no quadro. O outro, de pé, deixa entrever, acima de sua cabeça, o Cristo – de costas e mal enquadrado, sendo impossível ver a cabeça inteira. O menino que está sentado diz:

“Querida tá lá, no Maracanã...”. O outro abre os braços, joga o corpo um pouco para

⁶⁹ GRINBERG, Lucia. República Católica. Cristo Redentor. In: KNAUSS, Paulo (coord). op. cit. p. 72

⁷⁰ Como sintoma dessa disputa, está a eleição do Cristo Redentor como uma das sete maravilhas do mundo contemporâneo, em 2007.

frente, dizendo: “Se eu fosse o Super-Homem dava um pulo daqui e ia cair bem no meio do estádio” (fig. 17). Ele usa uma roupa branca e, quando se movimenta, cobre parcialmente a vista do Cristo, rebatendo a imagem da estátua: ambos estão vestidos de branco⁷¹ e com os braços abertos.

É nesse momento que chega o *cadillac* trazendo o Sr. Durão junto com seu assessor, além de Maria Helena e seus pais. A sequência no Cristo deixa claras as intenções de Maria Helena e o interesse do Sr. Durão, bem como o desprezo deste diante de um dos meninos vendedores, escorraçado por ele. Já de volta ao carro, Sr. Durão diz: “Como o Rio é pequeno, hein? Não tem mais nem um verdinho para a invernoada. Quando não é morro, é arranha-céu”. Tal fala fecha a dupla função cumprida por esse cartão postal, a um só tempo índice de contemplação religiosa e estética.

Margareth da Silva Pereira chama atenção para o fato de esse monumento se destacar da grande maioria da imaginária urbana do Rio, marcada pela representação de personalidades/eventos históricos⁷². Na direção inversa dessa tendência, o Cristo não representaria um personagem histórico qualquer, mas o próprio Deus: “Se o Rio, historicamente, pode ser pensado como promessa de um paraíso, com a construção do Cristo não só estamos mais uma vez diante da ratificação deste sonho, como em frente à imagem de um deus que contempla sua criação”⁷³. Aqui, obviamente, o termo “criação” não se refere à dimensão construída da cidade, trabalho de humanos, mas à exuberância de sua natureza.

1.4.4.5 Copacabana

Copacabana aparece na narrativa muitas vezes. Além das cenas analisadas até agora, outras desempenham função importante como uma das peças de representação do Rio de Janeiro realizada pelo filme. Como exemplo, a continuação da saga de Jorge depois de perder sua lata de amendoim⁷⁴. O menino, sem dinheiro para voltar para casa,

⁷¹ Embora a pedra sabão de que é feita a estátua não seja completamente branca, é essa aparência que ela assume na fotografia em p&b.

⁷² PEREIRA, Margareth da Silva. *Corpos escritos: a variação do ser carioca e a tentação do monumental*. In: LOPES, Antonio Herculano (org.). op. cit. Sobre a prevalência das figuras histórias na estatuária urbana, cf. também: KNAUSS, Paulo (coord). op. cit.

⁷³ PEREIRA, Margareth da Silva. op. cit. p. 326

⁷⁴ Por uma opção analítica, decidi agrupar as sequências que se passam em Copacabana, mesmo que, na narrativa, elas só aconteçam mais tarde. Como se trata, de fato, de uma sequência intercalada a outras,

se aproxima de duas mulheres bem vestidas sentadas à mesa de um lugar indeterminado, que poderia ser um café ou uma lanchonete (fig. 18). Em meio a outros meninos de rua, Jorge pede dinheiro a elas, que negam enquanto uma delas comenta “So wonderful country, isn’t it?”, ao que a outra responde: “Yes... but so primitive”. A câmera está posicionada atrás delas, permitindo ver a paisagem de Copacabana com uma pista de carros, o calçadão, a faixa de areia e o mar.



Figura 18

Seguem cenas em que Jorge é enxotado por vários passantes, até que encontra outro garoto, que está em cima do porta-malas de um carro, fumando e gargalhando. Esse menino o ensina a pedir esmola, sempre dizendo que é para sua mãe, ainda que seja mentira. É interessante como a narrativa faz aqui uma distinção entre Jorge – que de fato tem a mãe doente, mas não utiliza tal recurso para tentar ganhar dinheiro – e o outro, que é apresentado como um “pivete” de fato.

Jorge acaba pedindo dinheiro para o casal que já aparecera na Quinta e que marcara de se encontrar com o irmão da moça para contar que ela está grávida. Depois de mostrar o rapaz dando dinheiro ao garoto, a câmera passa a acompanhar o casal, que logo chega ao canteiro de obras em que o irmão trabalha. A mulher diz, num tom aflito: “É aqui, Pedro”. Eles atravessam o campo da esquerda para a direita e a câmera demora ainda alguns instantes numa vitrine, que reflete a praia cheia, as montanhas, alguns carros que passam e a sombra do casal, que atravessa “sobre” essa paisagem (fig. 19). Mais adiante, quando essa ação se completará, Tonho, o irmão da moça grávida, afirmará que se “aquilo” tivesse ocorrido na “terra”, eles não ficariam sem castigo, mas “aqui os costumes é diferente...”.



Figura 19

De fato, no Rio, mais especialmente em Copacabana, os costumes são bem diversos do restante do país. Essa praia – e bairro – do Rio de Janeiro é, ainda nos anos 2010, reconhecida internacionalmente, atraindo um fluxo significativo de turistas, responsáveis por parte de sua circulação monetária. Embora hoje tenha perdido para Ipanema, além de toda sua elegância, também parte de sua força como “a praia” por

acredito que o procedimento não venha a alterar em nada a leitura da obra. Por outro lado, facilita o processo de reflexão sobre a praia e o bairro de Copacabana.

excelência no imaginário brasileiro e internacional, vivia, nos anos 1950, o seu auge como bairro onde se harmonizavam “modernidade e prazer de viver”⁷⁵. Durante muito tempo, ditou ao resto do país “as novas modas do consumo: primeiro *fast-food* (1952), primeiro supermercado (1955), primeiras lojas de eletrodomésticos...”⁷⁶.

Assim, esse que também foi o primeiro espaço a ser apropriado pelos habitantes da cidade como balneário, após sua intensa ocupação – catalisada pela especulação imobiliária nas décadas de 1940 e 1950 – imprimiu ao estilo de vida carioca muitos dos adjetivos que lhe são aplicados até hoje. Se na canção de Adriana Calcanhoto⁷⁷ os cariocas são representados como criaturas “douradas” que “não gostam de dias nublados”, certamente é porque passaram, décadas antes, muitos sábados em Copacabana, “um bom lugar pra encontrar” e “passear à beira-mar”⁷⁸, na companhia de Dorival Caymmi.

1.4.5 Rumo ao fim

A partir desse momento, a narrativa toma uma guinada em direção ao seu clímax. Depois de já apresentadas as personagens – incluída a protagonista, que é a cidade – e suas relações, os conflitos se desenrolam de forma acelerada, de modo a chegar logo ao desfecho. Embora o “asfalto” não seja deixado de lado, nessa fase final é a favela o principal cenário utilizado.

Após algumas cenas do jogo no Maracanã, uma sequência se inicia com o pai de Alice tocando sax no quintal de seu barraco. Depois de deixar seu instrumento de lado, o senhor entabula uma conversa com Alberto – um rapaz que está interessado em Alice – lembrando sua juventude e de como era bom quando conseguia tocar bem. Alberto aproveita a conversa para pedir a mão da moça em casamento. O pai e a mãe dão permissão, embora a senhora não se mostre muito satisfeita. Em seguida, os noivos descem o morro, conversando. Alice diz que não quer casar logo, porque a mãe teria que trabalhar sozinha para sustentar a casa. Depois de discutirem sobre as possibilidades ou não de morarem juntos, Alice arremata: “Com nosso dinheiro junto só dá pra morar

⁷⁵ ENDERS, Armelle. op. cit. p. 261

⁷⁶ Ibidem

⁷⁷ *Cariocas* (Adriana Calcanhoto).

⁷⁸ *Sábado em Copacabana* (Dorival Caymmi).

aqui no morro”, ao que ele rebate: “E o que que tem isso? Tem tanta gente boa morando aqui”.

Um pouco depois, uma sequência alterna cenas do jogo no Maracanã com as de alguns meninos perseguindo Jorge, sem que os motivos fiquem claros. É importante frisar que a montagem em paralelo reforça as correspondências rítmicas entre os jogadores de futebol e os meninos, como se nas ruas também houvesse times adversários que procuram fazer um gol. Num primeiro momento, Jorge é alcançado pelo grupo, que tenta lhe espancar. Ele escapa, correndo para o fundo do campo, sendo imediatamente seguido pelos outros. No som extradiegético, um locutor narra o jogo.

Um corte exhibe o enquadramento da jogada que estava sendo narrada na cena anterior. A bola bate na trave. *Closes* de torcedores. Plano geral do campo, seguido de um corte que mostra o menino perseguido encostado em uma parede, olhando para fora do campo com olhar apreensivo. Ele seca o suor do rosto e corre na direção da câmera. Antes de ele sair do quadro, há um corte para os meninos que o perseguem. Eles o alcançam mais uma vez, porém ele consegue se desvencilhar, saindo de campo pela direita. Um plano geral mostra um bonde lotado e Jorge, que corre em sua direção, ainda sendo perseguido.

Exibe-se um *take* da traseira do bonde, do ponto de vista de Jorge. Contracampo mostrando o menino correndo, enquadrado num plano aberto em *contraplongée*. Plano médio do menino. Traseira do bonde. *Close* do rosto de Jorge, logo saindo de quadro, como se estivesse se jogando para cima do bonde. Sem conseguir subir, o menino rola no chão e a câmera se aproxima rápida de seu rosto enquanto ele expressa horror diante do que vê: um caminhão parte para cima da câmera – lê-se DISTRITO FEDERAL em sua placa que cresce em *close* – e se ouve o ruído de uma freada. Sem que a cena mostre, é possível intuir que o menino foi atropelado. Ato contínuo, torcedores se levantam em comemoração a um gol de Foguinho, que encerra a sua carreira como um vencedor. Jorge também encerra a sua, mas foi derrotado.

Já na favela, a narrativa exhibe a mãe de Jorge perguntando por ele para os outros, que não sabem de nada. Anoitece e Miro – um pretendente de Alice, apresentado como um típico “malandro” carioca – fica sabendo do noivado dela com Alberto e promete acabar com a “festa”. A sequência alterna a caminhada de Miro e de Alice até o terreiro

em que a escola ensaia e *takes* de músicos, dançarinos e casais de mestres-salas e porta-bandeiras. No som diegético, são entoados “Poeta dos negros”, samba cuja letra se refere a Castro Alves e, após anúncio da Escola de Samba visitante, a Portela, o samba vencedor daquele ano, “Relíquias do Rio Antigo”.

Finalmente, Miro chega à festa e encontra Alberto, o noivo de Alice. Os dois se estranham num primeiro momento, mas logo Miro começa a rir, informando a todos que se trata de um grande amigo, fazendo referências a algumas experiências passadas. Os dois se abraçam. Em seguida, um coro começa a entoar um “laralaiá” que anuncia o início do tema musical do filme. Enquanto Alice, já coroada como a Rainha da Escola, canta “A voz do morro”, a câmera inicia uma panorâmica vertical ascendente, acompanhando a imagem da bandeira da Escola de Samba até que ela saia do quadro.

Ao focar o céu noturno, a tela escurece por segundos – o que possibilita um corte invisível – para em seguida mostrar algumas folhas de árvores em primeiro plano e, por trás delas, o barraco em que a mãe de Jorge, debruçada na janela, ainda espera a volta do filho. A câmera se aproxima dela, que tem o olhar perdido no horizonte. Ouve-se Alice cantar: “Eu sou o samba, a voz do morro sou eu mesmo, sim senhor...”. A câmera continua a subir, mostrando um plano de conjunto noturno da cidade (uma maquete filmada com um fundo preto), enfocando primeiro o Corcovado e continuando em uma panorâmica horizontal da direita para a esquerda, para deixar ver o Pão de Açúcar, com uma luz que pisca em seu alto de onde sai a palavra *Fim*, “crescendo” em direção ao primeiro plano.

1.4.6 Comunismo dá samba

A porção final de *Rio, 40 graus* dá grande destaque ao samba, inserido no contexto do Carnaval. Claro que a quase onipresença da versão instrumental de *A voz do morro* – samba metalinguístico cujo eu lírico é o próprio samba – já é indicativa dessa atenção especial. No entanto, como o samba foi lançado junto com o filme, não se poderia afirmar que um espectador contemporâneo fizesse uma associação tão espontânea. Portanto, é somente nas cenas finais, com referências ao desfile e à execução do samba-

enredo daquele ano, além da inserção na diegese dos representantes da Portela⁷⁹, que o filme de fato se dedica a relacionar o Carnaval, o samba, a favela e o Rio.

Em primeiro lugar, essa associação acontece certamente através das letras. Mesmo que a década de 1950 seja apontada como a era dos maestros compositores no cinema⁸⁰, como Radamés Gnattali, que assina a trilha de *Rio, 40 graus* – é a música popular que sustenta a narrativa⁸¹. Por exemplo, os textos divulgados por *Poeta dos negros e Relíquias do Rio antigo* se ligam ao filme por se referirem, respectivamente, à abolição da escravidão e à história da cidade. O encontro dos dois sambas, executados em sequência, forma um painel contrastante. Afinal, a luta pela libertação dos escravos aparece justaposta à enumeração das “reliquias” urbanas, apresentadas através de uma versão leve e despolitizada do itinerário histórico da capital. Ao fim, resta o questionamento sobre onde andariam os escravos – e os recém-libertos – no itinerário histórico-idílico da cidade. Não seria preciso um raciocínio muito sofisticado para lembrar que senzalas, quilombos e *favelas* seriam respostas possíveis.

Em adição a esse contraste, *A voz do morro*, a canção mais destacada do filme, não deixa espaço para conjecturas: “Eu sou o samba/ A voz do morro sou eu mesmo, sim senhor/ (...) Sou natural daqui do Rio de Janeiro/ Sou eu quem levo a alegria/ Para milhões de corações brasileiros”. Embora não tenha sido composto especificamente para o filme, a cadeia identitária que propõe – samba, morro (favela), Rio, Brasil – serve à leitura da cidade que *Rio, 40 graus* realiza. Aqui, o Rio, representado como caixa de ressonância, ajuda a propulsar um imaginário sobre o samba que não carrega as marcas da exclusão social, já que aparece apenas associado à ideia de *alegria*. Assim, ao mesmo tempo em que o ritmo é exaltado como uma herança cultural negra, também aparece como fonte de escapismo.

Em conjunto com as letras das canções, as imagens completam o discurso sobre o tema, reforçando a ambiguidade. Enquanto *A voz do morro* é executado, um falso plano-sequência insere, entre a festa no terreiro e um plano geral da Baía de Guanabara, o

⁷⁹ Nessa altura, a Portela já havia vencido por 11 vezes o concurso das Escolas de Samba.

⁸⁰ Cf. MAIA, Guilherme. *Alguns aspectos da música no cinema moderno brasileiro*. Disponível em: <<http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero1/05.asp>> Acesso em: 08 julho de 2011.

⁸¹ Embora as chanchadas já incluíssem em suas narrativas números musicais dos cantores do rádio – “populares”, portanto – eram raras as ocasiões em que as letras das canções executadas tivessem algo a ver com as diegeses das obras.

rosto entristecido da mãe de Jorge. Essa mulher, que ao longo da narrativa já foi mobilizada para representar a boa índole dos moradores da favela, tem agora a sua angústia – que o espectador associa à morte de filho – contraposta à cidade dos cartões-postais, exibida em plano geral e cantada como o berço do ritmo que leva a alegria aos brasileiros. Uma das leituras correntes da favela, ao menos desde a década de 1920, como será abordado no próximo capítulo, era a de um lugar onde a alegria seria capaz de suplantar as dores de uma existência difícil. Se *Rio, 40 graus* não chega a negar essa perspectiva, já que em muitos momentos a alegria é encenada em meio à miséria, em seu trecho final a obra parece perceber a falibilidade dessa chave. Afinal, essa capacidade inata dos pobres em ter alegria desautorizaria – como num passe de mágica – qualquer referência à favela como um problema social, enfraquecendo, portanto, o potencial político da obra. Daí, a ambiguidade do desfecho.

Aqui, o duplo diálogo do filme com a política cultural do Estado Novo e do PCB, a que me referi no início do capítulo, ajuda a esclarecer as ambiguidades. Para o Partidão, o samba fazia parte de uma estratégia de propaganda política, sendo o sambista identificado como o “retrato de um povo sofrido, porém criativo e talentoso (...) e portador de um enorme potencial revolucionário”⁸². Como já referido, entre 1945 e 1947, entre a sua liberação pós-Estado Novo e o mergulho na ilegalidade, se procedeu a uma troca política intensa, em que o samba era exaltado em suas publicações e usado como mote para a conscientização. Ao mesmo tempo, os desfiles eram apoiados, através da relação com a União Geral das Escolas de Samba (UGES), que por sua vez não se furtavam a participar de comícios e campanhas eleitorais⁸³.

Por certo que essas atividades não eram bem vistas pelo governo, levando a uma disputa pela “posse” política das favelas. É digno de nota o fato de que o primeiro Censo que as incluiu em seus dados (o que pressupõe uma tentativa de conhecimento e controle por parte do Estado) seja de 1947, mesmo ano em que o PCB foi extinto. Porém, bem antes disso, a política cultural do Estado Novo já havia reelaborado o samba como um ritmo nacional, “domado” por um processo de institucionalização⁸⁴ e apropriado como elemento da capitalidade do Rio, como indicado.

⁸² GUIMARÃES, Valéria Lima. *O PCB cai no samba: os comunistas e a cultura popular (1945-1950)*. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial do Estado do Rio de Janeiro, 2009. p. 124

⁸³ Cf. GUIMARÃES, Valéria Lima. op. cit.

⁸⁴ Esse processo pode ser percebido, por exemplo, na obrigação de que os sambas-enredo versassem sobre temas nacionais, o que ocorre no governo de Vargas, em 1934; na utilização da Rádio Nacional como

Assim, embora a narrativa acate a nacionalização, rejeita a dimensão institucional, o que se percebe principalmente na dualidade que marca a leitura do samba. É evidente que o ritmo, em *Rio, 40 graus*, não é o mesmo executado nas chanchadas, nos programas radiofônicos, nos bailes do Municipal nem no teatro de revista – manifestações que, em algum nível, mantinham contato com a política cultural do Estado Novo. Ao contrário, é o samba das Escolas – com seu trabalho comunitário, pleno de sacrifícios – que é valorizado. Mesmo sendo forçoso indicar que aqui também se dá o contato com o governo Vargas, que disciplinara os desfiles, ainda é a dimensão comunitária que sustenta a aproximação do filme com esse universo. Assim, a narrativa alia as duas leituras, chegando a um resultado híbrido: justamente por aceitar que o samba seja *nacional*, mas sem negar sua dimensão *popular*, o filme termina por efetuar uma leitura nacional-popular, não apenas do estilo musical, mas também da favela. Em dada medida, essa representação se opõe à que é feita do resto da cidade.

1.4.7 Dentro, mas fora da cidade

Ao fim da análise é possível perceber no filme uma leitura da favela como uma face distinta da vida na cidade, apesar de diversos indícios que permitem percebê-la como um de seus espaços. Portanto, a distinção não é geográfica, mas qualitativa: diferente do que ocorre no restante da cidade, na favela resistem valores positivos como cooperação, amizade, altruísmo e aspectos da cultura popular. Assim, a representação da favela força a inserção de *outra* lógica, que a distingue do restante da urbe. Em termos de capitalidade, essa poderia ser lida como a distinção entre a “vitrine do Brasil”, com sua abertura ao novo e capacidade de síntese entre natureza e modernidade, e o Brasil profundo, guardião das tradições populares. Aqui, a favela e o sertão poderiam ser apreendidos como faces de uma mesma noção de capitalidade.

Enviados pela narrativa como cicerones que apresentam a cidade ao espectador, os vendedores de amendoim – moradores das favelas e, portanto, representantes de seus valores – circulam por diversos espaços urbanos facilmente reconhecíveis por suas características turísticas. Eles e os personagens com quem convivem são encarados como exemplos de perfis sociais, apresentados sem profundidade psicológica. Mais que

divulgadora do ritmo para todo o país; e na invenção do “samba-exaltação”, durante a década de 1940, que ajuda a difundir uma visão idílica do país, embalada por um samba mais distante do morro, em versão orquestrada. Cf. CAVALCANTI, Mariana. op. cit.

isso, o filme não procede nem mesmo ao entrecruzamento de papéis sociais, o que seria possibilitado pela complexidade urbana.

Como assinala Gilberto Velho, “as relações entre as diferentes categorias sociais dão-se num processo dinâmico em que as variáveis econômicas, políticas e simbólicas geram novos significados continuamente”⁸⁵. De forma ainda mais abrangente, o autor elege o multipertencimento “como fenômeno que evidencia o trânsito não só entre diferentes correntes, mas entre distintos domínios e níveis da realidade”⁸⁶. Diferente disso, os personagens de *Rio, 40 graus* parecem estar engessados em seus papéis sociais, ainda atrelados ao peso dos estereótipos⁸⁷.

A câmera, por seu turno, “anda” pela cidade junto com os personagens. Embora o filme esteja longe de ser um plano-sequência, deve-se admitir que em muitos de seus trechos a câmera ensaie esse efeito, procurando “perseguir” personagens secundários posicionados no fundo do campo, fazendo com que eles fiquem em primeiro plano e que suas conversas sejam ouvidas. Ao contrário de um filme que utilizasse a cidade apenas como pano de fundo, *Rio, 40 graus* “entra” pelas ruas, passeando por elas. Não é outro o efeito conseguido pela saturação de panorâmicas e *travellings*, ao mesmo tempo em que são raras as cenas em que se utiliza o campo e contracampo. Na maior parte das vezes, é o movimento da câmera que conduz a história, aumentando a sensação de passeio e interação. Cria-se uma narrativa conduzida por um dispositivo que “anda” e “olha”, buscando outros ângulos do mesmo campo. Assim, os cortes e as elipses não chegam a comprometer a sensação bastante aguda de flunar pela cidade.

Contudo, uma focalização diferente é mobilizada para exibir os cartões-postais, em muitas ocasiões representados em plano aberto e do alto. Essa opção estética gera uma diferenciação basal na forma como a cidade é percebida: a focalização “do alto” reproduz a lógica – e o desejo de domínio – dos mapas, enquanto a focalização realizada na altura do olhar dos personagens repete a lógica dos itinerários, talvez menos precisos,

⁸⁵ VELHO, Gilberto. Antropologia urbana: encontros de tradições e novas perspectivas. *Sociologia, problemas e prática*, nº59, 2009.

Disponível em <<http://www.scielo.oces.mctes.pt/pdf/spp/n59/n59a02.pdf>> Acesso em: 02 fevereiro 2013.

⁸⁶ Ibidem

⁸⁷ Cf. PARANAGUÁ, Paulo Antônio. op. cit.

porém mais ricos em detalhes⁸⁸. Os contrastes possibilitados por esse recurso ajudam a marcar a apartação entre a favela – representada por seus habitantes, vistos “de perto” – e o restante da cidade, atrelada aos clichês focalizados “do alto”. Contudo, quando a classe média se encontra nesses espaços, a mesma proximidade entre e câmera e personagens – usada para focalizar os moradores da favela – é usada. Aqui, a intenção parece ser justamente marcar a diluição das fronteiras entre o Paraíso nos Trópicos e a classe social que tem acesso a ele.

Outro elemento que chama atenção na narrativa é o papel que o dinheiro exerce como mediador das relações. Desde as primeiras cenas, em que se comenta o preço da comida e do remédio, o dinheiro surge como ponto que liga e iguala todas as personagens. São abundantes as cenas em que personagens compram alguma mercadoria, pedem dada quantia emprestada, perguntam o preço de objetos, mendigam, apostam. Se os meninos são os cicerones, o dinheiro parece ser o motor que propulsiona os movimentos dos personagens pelo espaço, sem que nenhuma distinção entre classes seja feita: usos e meios de obtenção desonestos – ou, no mínimo, ambivalentes – são praticados por todos os personagens.

Ainda no âmbito das distinções, os pertencimentos étnicos servem a uma divisão geral – mas não muito rígida – entre negros e brancos: a favela é majoritariamente habitada por negros, enquanto a Zona Sul é ocupada por uma maioria de personagens brancos. No entanto, se essa divisão pode ser realizada em termos de espaços, já não funciona quando se trata de observar as classes sociais. Entre os personagens pobres, também há brancos, como o fuzileiro naval, a moça grávida, o guarda e Seu Peixoto, para ficar em alguns. É provável que essa mistura seja indício de uma leitura dos espaços populares como mais democráticos. Ao analisar um filme posterior de Nelson P. dos Santos, *O amuleto de Ogum* (1974), Santiago Jr. percebe a prevalência de uma lógica de relações sociais que apresentava os espaços populares como lugares em que “a democracia racial permanecia viva no campo cinematográfico apesar dos ataques que vinha recebendo desde os anos 1950”⁸⁹. Tal desconfiança parece se confirmar através do abraço entre Miro e Alberto – um mulato e um negro – acrescentando ternura

⁸⁸ NEUTRES, Julien. *Rome, ville ouverte au cinéma: entre vision mythologique et géographie sociale*. Paris: Éditions de l’Aube, 2010.

⁸⁹ SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. op. cit. p. 154

justamente num momento que a narrativa anunciara como o clímax de uma desavença, fazendo esperar um embate violento.

Por outro lado, o que mais acontece aos meninos, enquanto andam pela cidade, é serem escorraçados. A observação do perfil dos personagens que agenciam tal violência pode ajudar na definição da geografia simbólica que a narrativa constrói. Os que maltratam são muito diversos, pertencentes a etnias e classes sociais variadas: os membros da classe média da Zona Sul, um guarda e um garçom, os exploradores do trabalho infantil, um político e até mesmo meninos de rua. Já o número de pessoas que os tratam bem é bastante reduzido. Em geral, são os turistas, o fuzileiro naval e a moça grávida, além dos habitantes da favela, também sem haver unidade em termos étnicos e sociais.

Porém, um dado em comum chama a atenção: esses personagens seriam aqueles que estão fora da “lógica” da cidade. Os turistas, por motivos óbvios. Os moradores das favelas porque, como já afirmei antes, o “universo favela” apresenta características próprias e moralmente superiores em relação ao restante da cidade. Finalmente, o casal formado pelo fuzileiro naval e pela moça migrante se aproxima da favela pela lógica que identifica esse espaço ao sertão⁹⁰. Assim, não pertencer ao Rio de Janeiro permitiria a essas pessoas ter outra relação com os meninos, como se a própria geografia funcionasse como uma programação que impõe o exercício de determinados papéis⁹¹.

É reforçada, portanto, a impressão de que existe um “fora” da cidade que não é físico, mas moral. Como uma espécie de “vingança” perpetrada pela narrativa, os vendedores de amendoim – que estão “fora” – são interpostos, aparecendo em primeiro plano, a todos os “cartões postais” – que simbolizam o “dentro”. É uma espécie de “contaminação” da paisagem pelas personagens que evidenciam a exclusão social. Ao espectador, refém da construção visual que a narrativa lhe proporciona, não há escapatória: é impossível ver o Rio dos cartões postais sem ver também os pequenos moradores das favelas.

⁹⁰ Embora a origem regional do rapaz não seja clara, acredito que possa me referir a uma afinidade comportamental entre ele e a namorada, que é, pelas informações fornecidas na diegese, filha de migrantes nordestinos. Logo, ainda que não tenha nascido no sertão, ele respeita e acata suas tradições.

⁹¹ O caso de Sr. Durão, o suplente de deputado, é contraditório: mesmo sendo “de fora”, ele escorraça um dos meninos. Porém, como esse personagem exerce – caricatamente, como indicado – o papel de político, acredito que essa função se sobreponha a qualquer outra, como a de um migrante.

O caso do Cristo Redentor é ainda mais significativo, pois o garoto literalmente se sobrepõe ao monumento, assumindo a mesma postura que a estátua (fig. 17). A sua disposição no quadro, de braços abertos, cria um entrecruzamento de imagens e signos bastante eloquente. Embora não seja uma imitação proposital, pois em seu discurso ele afirma querer ser o Super-Homem, em termos visuais essa sobreposição agrega muitos sentidos à narrativa. Ao mostrá-lo mimetizando o Cristo – e aqui se deve levar em conta que o super-herói evocado voa com os braços esticados para frente e não para os lados – e indicar que ele deseja ser o Super-Homem, a narrativa só reforça a sua dimensão humana. Em contraposição às figuras excelsas que evoca, ele surge imerso na miséria de ser feito de terra – *Tu és pó e ao pó retornarás* – e de habitar a Terra, de ser terráqueo pesado e falível, sem a tão desejada capacidade sobrenatural de voar.

E se as metáforas religiosas aqui se justificam pela historicidade do lugar, é importante admitir que elas não se limitam a esse trecho. Afinal, a expulsão do menino do Jardim Zoológico é construída de forma a se assemelhar ao mito bíblico da expulsão de Adão e Eva do Jardim do Éden. Da mesma forma que esses personagens míticos, o menino conhece a beleza do Paraíso para em seguida ter a sua presença interdita. Aqui, lembro que a montagem e a trilha sonora das cenas ajudam a criar um clima idílico, cujas origens pastoris autorizam a comparação com o Éden, que é, em última e amplíssima instância, uma “área verde”.

Nesse ponto também cabem algumas reflexões sobre a força que a natureza ocupa na constituição do Corcovado, bem como no de Copacabana e do Pão de Açúcar. Embora os três surjam como exemplos de domínio técnico – afinal não se mostram acessíveis sem uma dose maior ou menor de urbanismo – estão longe de significar um aniquilamento da natureza pelos processos de urbanização. Ao contrário, reforçam a superioridade do elemento natural sobre o construído, quando se pensa em termos de força de representação no imaginário carioca e brasileiro.

Como é conhecido, a apreensão da natureza americana, e em particular a do Rio, como “Paraíso nos Trópicos” remonta ao século XVI. Outro epíteto para a cidade, cuja origem é mais fácil de localizar, é “Cidade Maravilhosa”. Criado por Coelho Neto em 1908⁹² e imortalizado pela marchinha composta por André Filho em 1935 (convertida

⁹² Segundo o *Armazém de Dados*, site vinculado ao Instituto Pereira Passos (IPP), da Prefeitura do Rio de Janeiro, Coelho Neto teria lançado o epíteto em 1908, no jornal *A notícia* e, depois, o repetiria em uma

em hino da cidade em 1961), a utilização do adjetivo maravilhoso tem a dupla significação de “extraordinário” e “intervenção divina”. Dada a história da construção da capitalidade carioca, não seria muito ousado imaginar que Coelho Neto pensasse nos dois sentidos quando cunhou a expressão.

O mais interessante – e é justamente o que confere um tom de originalidade à narrativa de *Rio, 40 graus* – é que essa imagem de “Cidade Maravilhosa” é descomposta. Não apenas de forma mais explícita, pelos meninos que são constantemente expulsos ou impedidos de entrar no “Paraíso”, como – de maneira mais sutil – pela classe média que socialmente tem direito a ele, mas que não o desfruta. É essa a leitura que faço para o fato de que as personagens que se encontram em espaços de fruição das paisagens extasiantes da cidade não façam o que supostamente foram lá para fazer: olhar. Assim, esse Paraíso é interdito a uns e desprezado por outros, que se lançam a uma espécie de “estar sem estar”. Talvez os únicos que realmente vivenciem essa dimensão “maravilhosa” do Rio sejam os estrangeiros – representados pelas turistas norte-americanas, as únicas que contemplam e usam a urbe.

Finalmente, ainda no plano da retórica, a tríade “carnaval-praia-futebol” tem seus sentidos invertidos. Marcante como definição de traços nacionais, principalmente nas décadas de 1930 e 1940, esses elementos não podem ser dissociados da cultura carioca. Mais uma vez, é um aspecto da capitalidade que é atingido. O Carnaval, reduzido à presença do samba e dos desfiles das Escolas, é apresentado menos como o espaço das festas e mais como o emissário da força comunitária que une e identifica os moradores das favelas. A praia, espaço cantado – muitas vezes literalmente – como o certificado da democracia racial e social, território aberto à população de qualquer parte da cidade com sua oferta de lazer barato e saudável – é reapresentada como região tomada por brancos de classe média alienados, calculistas e desocupados. Por fim, o futebol também é atacado, por uma perspectiva que expõe as mazelas de um sistema corrupto marcado pelo jogo de interesse entre “cartolas” e o desprezo pelos jogadores, tratados como mercadorias. Com exceção do samba, essas práticas também são mostradas como

publicação, intitulada, justamente, *Cidade Maravilhosa* (1928). Disponível em: <<http://www.armazemdedados.rio.rj.gov.br/arquivos/cidade%20maravilhosa.PDF>> Acesso em: 02 fevereiro 2013. O autor também batizou assim um roteiro cinematográfico (nunca filmado) para comemorar o Centenário da Independência, em 1922. Cf. MOTTA, Marly. op. cit. Há também referências a um livro intitulado “La ville merveilleuse” (sem data), da poeta francesa Jeanne Nette. CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989. p. 40

inacessíveis aos meninos, mesmo que, no caso do futebol, apenas o acesso ao Maracanã seja negado, restando a prática amadora do esporte na favela.

1.5 O que se mostra e o que se vê

O cartaz de *Rio, 40 graus* (fig. 20⁹³) realiza, através da dimensão das figuras, a mesma operação da narrativa: em destaque, os favelados em *close* (dois meninos e



Figura 20

Quincas, o pai de um deles, tocando sax); menores, porém vistos de corpo inteiro, Maria Helena e Beбето, os personagens mais associados com a frivolidade urbana. Justamente a seus pés está localizado o Pão de Açúcar, símbolo da cidade o do país. Assim, embora não apresente a imagem de uma favela⁹⁴, o cartaz dá maior evidência a seus

moradores do que aos “burgueses” que frequentam Copacabana.

Mais que isso, a face turística da cidade, simbolizada pela praia e pelo Pão de Açúcar, está diminuta diante da expressão dolorosa das crianças, o que se contrapõe à alegria estampada na expressão do casal. Chama atenção também a divisão étnica, uma vez que os meninos e o senhor favelados são negros, em contraste com a brancura da classe média sobre a areia – também branca – de Copacabana. A escolha de Quincas para figurar no cartaz tocando sax – referência a uma cena que não tem muita importância na narrativa – talvez se explique pela ênfase dada à música na apresentação do filme. Afinal, no canto inferior esquerdo aparece a lista das canções e o anúncio da participação dos integrantes da Portela.

Uma opção que causa estranheza é a presença de alguns nomes do elenco dominando uma parte expressiva da área central da imagem. Aparentemente, o cartaz tende às normas do cinema industrial, que focam os nomes das “estrelas”. Isso seria certamente uma contradição, já que *Rio, 40 graus* não é um filme de atores – como já indica sua abertura que enfatiza a cidade como protagonista – não hesitando em seguir os postulados *neorrealistas* ao misturar atores profissionais a amadores, ambos os

⁹³ A reprodução do cartaz está disponível em:

<http://www.cinemabrasileiro.net/cartazes/rio_40_graus.jpg>. Acesso em: 03 fevereiro 2010.

⁹⁴ Embora não tenha conseguido uma cópia para análise, tive oportunidade de travar contato com outro cartaz, bastante semelhante ao exibido aqui, mas em cujo fundo aparece a silhueta de uma favela. Ainda assim, considero válida a leitura que realizo, posto que aqui a favela esteja representada por seus moradores.

grupos representados na lista. Logo, a estratégia resulta inútil com um elenco desconhecido – já que mesmo os profissionais não poderiam ser chamados de “estrelas”. A chave para compreender esta opção talvez esteja no nome do diretor, que aparece em letras bem pequenas abaixo do elenco. Aqui, parece que os atores foram usados não como referência a um suposto *star system*, mas como reforço da importância do material humano para a obra: menos que a “assinatura” de um diretor, o que vale aqui é o desempenho de *pessoas* que fazem o filme e – por extensão – a cidade.

Embora cartazes sejam instrumentos valiosos na divulgação do modo como se deseja que um filme seja visto, é importante frisar que *Rio, 40 graus* teve na sua campanha de liberação um material de *marketing* mais poderoso do que qualquer cartaz, entrevista ou *release*. Certamente assistir a um filme censurado mobiliza o *modo documentário* de ver, definido por Roger Odin⁹⁵ como aquele utilizado para obter informações sobre a realidade das coisas do mundo. Assiste-se ao filme com olhos de censor, atento ao que a obra pode ter dito para merecer a censura. Ora, como apontado durante a análise, é justamente esse modo de ver que *Rio, 40 graus* sugere em suas opções narrativas, por conta de sua inspiração *neorrealista*. A um filme que se desejava impregnado de realidade, se apresentando como um passeio atento pela cidade com seus contrastes sociais, só poderia ser associado um olhar que deseja ver o que há no mundo. Logo, a censura funcionou involuntariamente como um paratexto.

Nesse âmbito, se redobra também a atenção sobre a forma como o filme diz, uma vez que pode ser justamente ela a responsável pela proibição. Como Nazli Aytuna indica, a “proibição das imagens (...) não destaca a censura, mas modos de expressão: o que conta não é o que se diz, mas o modo pelo qual se diz”⁹⁶. Embora não concorde com essa leitura de forma integral – pois acredito que a censura também acirre a recepção do “que se diz” – creio ser valiosa a observação sobre a forma. Como já

⁹⁵ ODIN, Roger. A questão do público... op. cit.

⁹⁶ AYTUNA, Nazli. L’interdiction des images dans les affiches électorales turques (1950-1979). In: DELPORTE, Christian et alli (org). *Quelle est la place des images en histoire?* Paris: Nouveau Monde editions, 2008. p. 358. Livre tradução de "(...) l’interdiction des images (...) ne relève pas de la censure mais des modes d’expression : ce qui compte n’est pas ce qu’on dit, mais la façon dont on le dit".

abordado, uma parcela significativa do público⁹⁷ do filme o recebeu como uma forma de “exposição da realidade”.

É indicativo desse processo o fato de que tanto Menezes Cortes quanto os intelectuais, críticos e artistas que assistiram ao filme depois da proibição foram sensibilizados pela sua forma de enunciação: todos postulavam a sua excelência, tanto para condená-lo quanto para defendê-lo, sendo unânimes no tom benevolente que nenhum crítico teria em outras circunstâncias. Acredito que, menos que uma “técnica perfeita” ou “excelente” – para retomar as palavras de seu principal censor – o filme tenha uma narrativa adequada a criar a impressão de realidade que, para seus criadores e expectadores, era menos que uma impressão e mais a realidade mesma.

1.6 O direito à imagem da cidade

A proibição de *Rio, 40 graus* e a imediata campanha de liberação permitem refletir sobre temas diversos da pauta política do Brasil da década de 1950, entre eles o mais evidente é por certo o direito de expressão. Através de uma ação autoritária, que destoava do clima democrático de então – cujos limites bem claros eram percebidos pela intolerância aos comunistas e pela tentativa de impedir a posse de JK – o coronel Menezes Cortes provocou um debate sobre o direito de representação, sem dúvida no campo da política e das ideologias, mas também, em última instância, no plano da visualidade. Tanto quanto a liberdade de filmar, o que estava em jogo era que imagem de cidade construir. O que se disputava nessa batalha era, enfim, o direito à imagem da cidade. Mais especificamente, o direito a decidir qual aspecto da capitalidade do Rio deveria figurar nas telas.

Menos que saber qual olhar saiu vencedor – questionamento cuja resposta é simples, já que o filme foi liberado, exibido, premiado e continua reconhecido ainda hoje –, acredito que o mais importante seja demarcar o que estava em jogo. Assim, a análise dos olhares se apresenta como uma oportunidade de se compreender a *apropriação*⁹⁸ do filme – as formas como ele foi visto, bem como as práticas que gerou. Ainda – por se tratar especificamente de um filme urbano – os debates desenvolvidos a partir de sua

⁹⁷ Seria arriscado fazer referências quantitativas aqui, mas acredito que o termo “significativo” caiba, por remeter ao poder de divulgação e canonização exercido pelo público que produziu o material crítico a que tive acesso.

⁹⁸ Cf. CHARTIER, Roger. Le monde comme représentation. *Annales*, vol 6, nov-dez, 1989.

proibição são pistas interessantes para se perceber as outras leituras da urbe que eram oferecidas à representação durante o período de concepção do filme e que poderiam ter sido abordadas, mas permaneceram fora de seu “enquadramento”.

Nesse sentido, é fundamental perceber que o tema “cidade” era um dos vetores de discussões multidisciplinares internacionais da década – fenômeno que se estenderia até o fim dos anos 1960. Certamente ocasionado pela necessidade de reconstrução das principais capitais europeias após a II Guerra Mundial (1939-1945), o assunto também estava associado ao processo de urbanização crescente dos países do então denominado Terceiro Mundo, em que se incluía o Brasil. Fosse por conta da destruição ocasionada pela guerra, fosse pelo desenvolvimento desordenado causado pelo afluxo de migrantes atraídos pelo processo de industrialização, o momento se mostrava propício à construção ou reformulação das cidades. Evidentemente, se fazia patente o questionamento sobre *como* levar esse processo à frente. Em outras palavras, era tempo de se decidir a fisionomia e a função das novas – ou renovadas – urbes. Especificamente no caso do Brasil, era preciso também decidir onde estava a “realidade” do país: na cidade ou no interior? Se hoje, na acepção de Henri Lefebvre, o urbano é “mais que um fato consumado, a tendência, a orientação, a virtualidade”⁹⁹, é porque foi superada a dicotomia do par “cidade-campo”¹⁰⁰ ainda pulsante em 1955.

1.6.1 O olhar de Menezes Cortes

Menezes Cortes vinha, desde a década de 1930, construindo uma carreira militar que a partir dos anos 1950 enveredaria para o campo da política, de onde não sairia até sua morte prematura, em 1962¹⁰¹. Seria ainda eleito deputado federal pela União Democrática Nacional (UDN) – como já apontado, um partido conservador de grande expressividade na política nacional do Período Democrático (1945-1964), no qual chegaria a ser vice-líder e mesmo líder por um curto período. Já no fim da década de 1950, com a confirmação da transferência da capital para Brasília, desempenhou um

⁹⁹ LEFBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. p. 16. Apud. PARAIZO, Mariângela. *Nossa selva de pedra*. In: NAZARIO, Luiz (Org.). *A cidade imaginária*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 166

¹⁰⁰ Cf. *Ibidem*.

¹⁰¹ “Menezes Cortes” (sic). In: ABREU, Alzira Alves de et al (coords). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós 1930*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2010. Disponível em: <<http://cpdoc.fgb.br>>. Acesso em: 02 fevereiro 2010. A morte foi causada por um acidente de avião.

papel importante no processo de decisão do destino que o Rio de Janeiro teria depois de perder o posto de capital.

É certo que ser militar e político não é garantia contra um olhar obtuso, mas esse não parece ser o caso do Secretário de Segurança da capital, como indica sua atuação política após os eventos envolvendo a proibição do filme. Com base nesse percurso, pode-se inferir que não se tratava de um “imbecil” ou de um “louco”, ou qualquer outro termo pejorativo que poderia caber a sua figura no calor da hora da defesa do filme de Nelson. Considero mais adequado interpretar a atitude do coronel como sintoma de um olhar específico lançado à sociedade e à capital – sem querer, com isso, minimizar sua responsabilidade sobre a ação autoritária de que lançou mão.

A reação de Menezes Cortes – defendendo os aspectos positivos da capital, bem como tentando protegê-la de supostos ataques comunistas – demonstra que a capitalidade do Rio, principalmente quando entendida como capacidade de representação e caixa de ressonância do país, continuava firme, tanto em seus aspectos positivos quanto negativos. No primeiro caso, a sua manutenção como centro cultural, como espaço de prazer e glamour e laboratório da modernidade. No segundo, o fato de reverberar as contradições sociais do país, bem como as manifestações de insatisfação no campo da política e do social. É célebre o papel de agitadora política desempenhada pela cidade, cujo exemplo mais recente tinha sido a reação ao suicídio de Vargas, que causou uma onda de ações violentas contra os agentes responsáveis por tal ato.

Um pouco mais distante, porém certamente não menos marcante para um opositor do comunismo, é interessante lembrar que o PCB teve a maior bancada de vereadores do Distrito Federal em 1947, ano em que o partido seria cassado, impossibilitando a ocupação dos cargos por parte dos políticos eleitos. Não coincidentemente, o partido era um dos principais defensores da autonomia política da capital, reivindicação possibilitada pela Constituinte de 1946 e pela elaboração da Lei Orgânica do Distrito Federal, em 1947¹⁰². É importante salientar que as lutas autonomistas, nesse momento, se configuravam como oposição à capitalidade do Rio. Afinal, os que defendiam o

¹⁰² FERREIRA, Marieta de Moraes; DANTAS, Camila Guimarães. op. cit. Embora o desejo de maior autonomia para eleger seus governantes e dar maior poder de ação à Câmara dos Vereadores fosse mais complexo do que a dicotomia “nacional x local”, essa se configura como uma de suas características mais fortes.

controle da capital pelo poder federal usavam como argumento justamente o fato de ela representar a nação, sendo uma das consequências da autonomia a desagregação do país. Assim, mesmo que neutralizada pela cassação e pelo tempo, a força do PCB ainda servia a definir o perfil político da capital como “perigoso”.

Logo, é compreensível que uma figura conservadora como Menezes Cortes, responsável pelo papel de manter a segurança da capital, apesar de consciente de todos os males, acreditasse que, na hora de filmá-la, deveriam ser enfocados somente os seus aspectos positivos¹⁰³. É provável que os problemas em si não o preocupassem tanto quanto a exibição dos mesmos na vitrine que era o cinema. Assim, Menezes Cortes desejava para o Rio a mesma representação aparentemente despolitizada que a cidade vinha tendo até então. Mesmo que o tema da liberdade presente na filmografia associada à cidade pudesse desagradar ao coronel – ainda hoje é comum que bandidos cinematográficos escolham o Rio como um abrigo eficiente contra a ação da lei – não parece haver de sua parte qualquer problema em relação à imagem cristalizada de cidade com vocação para a beleza e o prazer. Por outro lado, segundo sua perspectiva, o tema da exclusão social merecia ser interdito e essa postura não parece estar dissociada de certa reserva em relação a um discurso que pudesse enaltecer os pobres, o que certamente lhe “cheirava” a comunismo.

Quando proibiu *Rio, 40 graus*, a atuação de Menezes Cortes ainda não estava associada a uma política partidária, mas já apresentava assumida posição anticomunista, um dos traços que poderia caracterizar a UDN, partido que o acolheria pouco tempo depois. Deve-se ressaltar, inclusive, que sua atuação política como chefe do Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP), em especial a sua atitude em relação ao filme, impulsionou sua carreira, o que só demonstra que não estava só em sua empreitada. Segundo Helena Salem, baseada em entrevistas realizadas com Nelson P. dos Santos, o motivo da proibição do filme foi um aviso recebido pelo coronel de que se tratava de uma obra de comunistas, com apoio financeiro de Moscou¹⁰⁴. A sua postura, portanto, rebatia a da UDN, que nesse momento tentava impedir as posses de JK e Jango, apoiados pelo PCB – a liberação do filme e a chegada dos novos governantes ao

¹⁰³ Moacir Werneck, na crítica supracitada sobre o filme de Nelson, faz referências ao apoio que Menezes Cortes teria recebido da poetiza, jornalista e política Adalgisa Nery. Cf. CASTRO, op. cit.

¹⁰⁴ A *Última Hora* e o *Correio da Manhã* publicaram que o coronel teria recebido um telefone anônimo acusando a ligação do filme com o Partido. Cf. SALEM, Helena. op. cit.

poder significariam, portanto, uma vitória para os comunistas. Assim, além de estar comprometido com um olhar mais benevolente sobre a capital, Menezes Cortes também se mostrava atento ao seu dever de “protegê-la” contra perigos diversos – comunismo incluso, obviamente.

1.6.2 O olhar de Nelson P. dos Santos

Nelson P. dos Santos era um dos membros do PCB desde a adolescência, quando entrara para a Juventude Comunista. Não sem motivo, o seu olhar sobre a capital era bem diferente do de Menezes Cortes. Nascido em São Paulo em 1928, o cineasta estava prestes a completar 27 anos de idade e *Rio, 40 graus* era o seu primeiro longa-metragem. Formado em Direito pela Universidade de São Paulo, nunca tinha exercido a profissão. Como muitos cineastas brasileiros do período, abandonara uma profissão considerada mais séria e rentosa em nome do desejo de fazer cinema. Enquanto a carreira como cineasta não deslanchava, trabalhava como jornalista e fazia a assistência de direção em alguns filmes.

Em 1948, aos 20 anos, havia viajado à Paris, sendo hospedado por Carlos Scliar. Permaneceu apenas dois meses na cidade, mas conseguiu, nesse tempo, entrar em contato com Henri Langlois, diretor da Cinemateca Francesa, onde assistiu a filmes indicados por Scliar. Lá também conheceu Rodolfo Nanni, que cursava o *Institut des Hautes Études Cinématographes* (IDHEC) e com quem faria a assistência de direção de *O saci* (1951). Nelson também tinha intenção de estudar no IDHEC, mas a gravidez de sua namorada o fez desistir do curso e de Paris.

É importante salientar que o IDHEC, junto com o *Centro Sperimentale di Cinematografia*, da Itália, eram destinos procurados por jovens cineastas estrangeiros para obter alguma formação técnica, ainda inexistente em muitos países, caso do Brasil¹⁰⁵. A viagem a Paris, apesar de sua curta duração, possibilitou a Nelson um *upgrade* em sua capacitação como cineasta. Além de entrar em contato com o IDHEC – no mínimo através da troca de ideias e ensinamentos práticos com Nanni – ele também teve oportunidade de se encontrar com o documentarista holandês Joris Ivens,

¹⁰⁵ O primeiro curso universitário de cinema do Brasil só seria inaugurado no fim da década: em 1958, surgiria a Escola Superior de Cinema São Luiz, em São Paulo. Já na década seguinte, em 1963, seria inaugurado o da Universidade de Brasília (UnB); em 1966, o segundo de São Paulo, pela USP; enfim, o primeiro do Rio de Janeiro, em 1968, na Universidade Federal Fluminense (UFF). Curiosamente, Nelson, já consagrado, está vinculado a dois: UnB e UFF, sendo considerado um dos criadores deste último.

considerado um “papa” do documentário de cunho social e um ativista do Partido Comunista. Como Joris, Nelson também começaria a fazer filmes acreditando que o conteúdo do que filmava deveria estar em primeiro lugar, devendo a técnica ficar submissa aos propósitos do que se desejava mostrar.

Além disso, a Cinemateca Francesa já se dedicava, desde 1945, a realizar mostras e exposições pedagógicas. A proposta era menos funcionar como um mostruário do cinema que já fora realizado no mundo, e mais o de criar condições para que esse cinema fosse compreendido. Nesse sentido, as sessões poderiam tanto contemplar a carreira de um diretor, como focar um movimento, um estilo, uma nacionalidade – sempre com vistas a saciar “uma nova cinefilia mais jovem, mais intelectual, mais literária, mais exigente”¹⁰⁶ que surgiu a partir da metade da década de 1940.

Logo em seguida, de volta a São Paulo, Nelson fez um documentário chamado *Juventude*, para o *Festival da Juventude de Berlim* de 1950, filme que se perdeu por lá. Depois, viria para o Rio a convite de Ruy Santos, documentarista também vinculado ao Partido Comunista, que tentava fazer seu primeiro longa-metragem de ficção, jamais finalizado¹⁰⁷. Em entrevista de 2007, lembra os primeiros anos no Rio, cidade de onde não sairia mais:

Fui ao Rio de Janeiro para ser assistente de direção de Rui Santos [sic] em um filme que acabou não saindo. Aí o Alex Viany me convidou para ser seu assistente de direção no filme *Agulha no palheiro*. Depois fui trabalhar em outro filme, que seria rodado em um estúdio localizado num bairro bem popular, onde existia a maior favela do Rio na época – Jacarezinho. Esse filme teve várias interrupções, e, por isso, tive a oportunidade de conhecer bem a favela por intermédio de alguns amigos que trabalhavam no estúdio e que lá moravam. Foi então que conheci a verdadeira feijoada carioca e a roda de samba. Era um espaço humano acolhedor, rico, brasileiro e diferente. E eu, um paulista meio cru, não me contive: "Isso é o filme". Depois muita gente me criticou, perguntando por que só tinha visto favela no Rio, ao que respondi: "Porque aqui a favela é vertical, e em São Paulo ela é horizontal, esconde-se atrás dos prédios"¹⁰⁸.

Mesmo que esse depoimento guarde uma distância de mais de 50 anos da realização da obra – o que dá espaço suficiente para inúmeras reelaborações da memória – ainda

¹⁰⁶ MANNONI, Laurent. *Histoire de la Cinémathèque française*. Paris: Éditions Gallimard, 2006. p. 213. Livre tradução de: “(...) une nouvelle cinéphilie plus jeune, plus intellectuelle, plus littéraire, plus exigeante”. Também sobre a Cinemateca francesa, cf. OLMETA, Patrick. *La Cinémathèque française : de 1936 à nos jours*. Paris: CNRS Éditions, 2000.

¹⁰⁷ RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luís Felipe. “Ruy Santos”. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Ed. Senac, 2000. p. 496

¹⁰⁸ SANTOS, N. P. dos. Nelson Pereira dos Santos: resistência e esperança de um cinema. [depoimento]. *Estudos Avançados*, 21 (59), 2007, p. 327. Entrevista concedida a Paulo Roberto Ramos.

assim ele pode ser encarado como uma pista para o olhar de Nelson. Recém-chegado à então capital do país, o cineasta não relata seu encanto pelas belezas dos cartões postais – que ele só conhecia à distância, através da mediação da fotografia¹⁰⁹, fossem as dos postais mesmo, fossem as do cinema – mas sim pela beleza do aspecto *brasileiro* das favelas. É, portanto, nos espaços mais representativos da exclusão social que ele vê a riqueza antropológica do “ser brasileiro”.

Aqui a formação ideológica da equipe também pode ser o caminho para a apreensão da realidade como realizada no filme. Segundo Helena Salem, embora “apenas alguns tivessem ligações orgânicas com o PCB, eram todos jovens de esquerda, no mínimo simpatizantes”¹¹⁰. Nessa altura, o Partidão, apesar de atuar na clandestinidade, contava com inúmeros seguidores entre a elite intelectual e artística do país, figuras que não se furtariam a divulgar as ideias do partido, chegando mesmo a criar uma hegemonia no início dos anos 1960. Entre os ideais difundidos, estava a defesa de um nacionalismo calcado na aproximação, por parte dos intelectuais, de elementos do povo, considerados a encarnação simbólica da nação. Somente a aliança entre a pequena burguesia intelectualizada e as massas – que, uma vez conscientizadas de seu poder político, se tornariam *povo* – poderia levar a uma revolução socialista pacífica, através da superação das contradições sociais brasileiras. Como já indiquei, a essa leitura do nacionalismo deveria ser acrescentada a que fora criada pelo Estado Novo, de cunho mais antropológico.

Assim, as mesmas características da capital que parecem ameaçadoras a Menezes Cortes, são atraentes a Nelson P. dos Santos. Logo, acredito que é menos por estarem no alto e não poderem ser escondidas atrás dos prédios, e mais por se caracterizarem como espaço de exclusão social – habitat das *massas*, portanto – além de carregarem elementos que há algum tempo vinham sendo retrabalhados como índices do nacional – a feijoada e o samba, por exemplo – que as favelas tornam-se irresistíveis para Nelson.

É claro que o fato de vir de São Paulo também contribui para a construção desse olhar. Apesar de lá também haver exclusão social – e, portanto, *massas* –, faltava ao imaginário dessa metrópole os elementos que seriam trabalhados como indicativos da face mais primeva da nação. Como percebeu Fernão Ramos, São Paulo careceria de

¹⁰⁹ Tendo sido criado em São Paulo, num família modesta, era a primeira vez que Nelson tinha contato com o Rio. Cf. SALEM, Helena. op. cit.

¹¹⁰ Ibidem. p. 105

uma “imagem” que pudesse representar o povo “mulato, dançando samba, jogando futebol, desbocado e malandro”¹¹¹. Aqui, é claro, deve-se distinguir a realidade da capital São Paulo do seu estado, esse sim também considerado um “reservatório” de nacionalidade. Além disso, o avanço cultural de São Paulo em relação ao Rio também poderia ser um entrave. Como disse Bráulio Pedroso, amigo de Nelson: “(...) a gente achava São Paulo culturalmente uma coisa tão melhor, com a Vera Cruz, o TBC, a Bienal. Nós desprezávamos o cinema do Rio, as chanchadas da Atlântida”. Contudo, mais adiante, arremata, dizendo que Nelson “teve a coragem de romper o cordão umbilical, e daí a criatividade dele pôde aparecer logo”¹¹².

Empolgado pela possibilidade de fazer um filme sobre o universo das favelas, o jovem diretor se lança ao projeto através de uma forma ainda inexplorada de produção cinematográfica, um sistema de cotas que permitia aos “investidores” – principalmente familiares e amigos, segundo a memória do cineasta – apostar no filme, correndo riscos óbvios. Como já indiquei, essa novidade atraiu a atenção da imprensa e também dos políticos, uma vez que a iniciativa “comunitária” parecia ter inspiração na ideologia comunista.

Logo, não seria necessário ter recebido um telefonema de um amigo para que o coronel Menezes Cortes desconfiasse do “tom” comunista da produção. Por outro lado, ele se mostrava completamente mal informado ao dizer tratar-se de uma produção vinculada ao PCB. Nelson é categórico ao afirmar que o Partido se recusou a apoiar seu filme, considerado apenas uma “aventura” inconsequente. Seria esse, inclusive, um dos motivos para o seu afastamento da política partidária. Ainda assim, não é desprezível sua formação ideológica no PCB, que, apesar de não determinante, pode ter influenciado muito em suas escolhas.

Outro dado relevante de sua atuação política – e que se liga ao PCB – é a participação nas lutas autonomistas da capital, dado relevante de sua ficha corrida na Polícia Política do Rio, aparecendo em diversos informativos a seu respeito¹¹³. Como

¹¹¹ RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: _____ (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987. p. 310

¹¹² *Ibidem*. p. 92

¹¹³ Por exemplo, um informativo do DOPS, de 7 de julho de 1966, indica que Nelson teria sido signatário, em 1956, “de um manifesto, hipotecando apoio ao II Congresso Pró Autonomia e Reivindicações do Povo Carioca”. Fundo Polícia Política, Setor Informação, notação 75, f. 233. APERJ – Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro.

apontei acima, tais lutas se configuravam, aos olhos mais conservadores, com os de Menezes Cortes, como uma ofensa à capitalidade, o que poderia contribuir para a antipatia do coronel.

1.7 Um filme na história do cinema brasileiro

A recepção a *Rio, 40 graus* e a polêmica gerada por sua proibição contribuíram em muito para sua fama, contudo seus méritos vão além. Mais que um filme polêmico, *Rio, 40 graus* foi apropriado como uma abertura para diversos caminhos à disposição do cinema brasileiro, alguns inéditos, outros apenas esboçados. O diálogo com o Neorealismo¹¹⁴ – que incluía o seu título¹¹⁵ e a forma de produção amadora –, o protagonismo de atores negros e a representação do Rio de Janeiro através de uma linguagem realista que tentava escapar ao imaginário já cristalizado por outras produções, incluindo-se aí o interesse pelas favelas. Todos esses aspectos contribuíram para sua eleição como o filme inaugural do *cinema moderno* brasileiro.

Embora a definição de *cinema moderno* seja bastante complexa, acredito que para o universo brasileiro, que não apresentou um cinema de vanguarda nas primeiras décadas do século XX¹¹⁶, seja possível trabalhar com essa noção sem correr muitos riscos. Assim, coadunado com Ismail Xavier, entendo tratar-se de um conjunto de produções independentes que começou a ser realizado na década de 1950, em diálogo com o Neorealismo, e que continuou ao longo das décadas de 1960 e 1970, com o Cinema Novo e o Cinema Marginal¹¹⁷. Estes mantiveram o diálogo com o Neorealismo, mas também interagiram com outras vertentes cinematográficas, como o Cinema Soviético, a *Nouvelle Vague* e outras “ondas” surgidas nesse período.

Ainda que marcados por traços estilísticos e propostas políticas diversas, esse conjunto estava irmanado na busca por um afastamento dos paradigmas do cinema industrial norte-americano, através da criação de novos sistemas de produção e estilos narrativos. De um lado, a recusa a empreendimentos caros realizados em grandes estúdios, bem como à recorrência ao *star system*; de outro, a rejeição à narrativa

¹¹⁴Cf. FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neorrealista?* São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1994. SALEM, Helena. op. cit. As autoras confirmam o diálogo com o Neorealismo, mas enfatizam outros aspectos de interlocução da obra.

¹¹⁵ O nome de uma cidade seguido de duas palavras é a mesma construção do título de uma das obras clássicas do Neorealismo italiano: *Roma, cidade aberta* (*Roma, città aperta*, Roberto Rossellini, 1945).

¹¹⁶ Com exceção de *Limite* (Mario Peixoto, 1931).

¹¹⁷ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*, São Paulo: Paz e Terra, 2001.

clássica, marcada pela *transparência*, fosse através da forma de expor os fatos, fosse pela definição precisa do gênero (terror, suspense, policial, romance etc). O papel do diretor também passa por uma transformação (principalmente a partir dos anos 1960), começando a ser visto como um autor/criador e, muito frequentemente, como um *agente político*¹¹⁸.

Outro ponto de mutação – estreitamente ligado ao tema central desse trabalho – é a busca pela “realidade”, entendida e praticada de muitas maneiras. Para o que interessa no momento, vale notar que uma das maneiras era a construção de uma narrativa realista – e aqui já marco a distinção entre “realidade” e “realismo” – em que a “saída dos estúdios” para as ruas pressupunha um grau maior de contato com a realidade. No Brasil, a relação do Rio com essa mutação é estreita, embora não exclusiva, pois em muitos casos a saída dos estúdios buscava o sertão (de forma mais ampla, o interior) ou São Paulo.

Nesse âmbito, é preciso informar que, quando *Rio, 40 graus* estreou, a opção por filmar as cidades não era pacificamente aceita. A disputa entre filmes urbanos e filmes rurais envolvia a crítica desde o início da década¹¹⁹, realizando-se nos textos produzidos em periódicos, livros e anais dos primeiros Congressos Cinematográficos, todos dedicados a definir o que seria o “cinema brasileiro”¹²⁰. À parte as minúcias dessa querela, se pode afirmar que os defensores do cinema rural acreditavam que era *no interior do país que se encontrava a essência da nacionalidade*, enquanto aqueles que apostavam no cinema urbano – em menor número e intensidade – associavam *urbanidade e cosmopolitismo*¹²¹. Estes pensavam que exibir a face moderna do país, conectada com valores internacionais, só traria benefícios; para aqueles, era justamente

¹¹⁸ Quanto a esse aspecto, é evidente que a política não estava fora do universo hollywoodiano – nem do cinema brasileiro feito nos mesmos moldes – mas é só com o cinema moderno que ela vem para frente das telas, sendo encarada e assumida como um dos propósitos principais de realização dos filmes.

¹¹⁹ A inauguração da Cia. Cinematográfica Vera Cruz, em 1950, bem como o surgimento de uma produção independente, da qual *Rio, 40 graus* é um destaque, incentivou um debate crítico sobre a possibilidade de existência de um “cinema brasileiro”. Antes disso, os críticos voltavam as costas às chachadas produzidas no Rio, consideradas pastiches de cinema que não poderiam ser levados a sério. Com a perspectiva de um “cinema de verdade”, produzido com apuro técnico (Vera Cruz) ou baseado em pressupostos ideológicos consistentes (produção independente) passaram a debater qual deveria ser a “cara” do cinema brasileiro.

¹²⁰ CATANI, Afrânio Mendes. A aventura industrial e o cinema paulista. In: RAMOS, Fernão. op. cit.

¹²¹ BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *O nacional e o popular na cultura brasileira* – Cinema. São Paulo: Editora Brasiliense/ Embrafilme, 1983.

esse aspecto que parecia mais ameaçador, já que a modernização das cidades poderia significar o aniquilamento da essência nacional.

Rio, 40 graus é um ponto de inflexão nesse embate, por ser um *filme urbano* que agradou à nascente crítica comprometida com o incentivo à produção de *filmes rurais*. A chave para desvendar essa aparente contradição se encontra na filiação da obra ao Neorealismo. Afinal, a grande maioria da crítica adotou o Neorealismo como uma profissão de fé no fato de que a forma não deveria ser levada em consideração¹²², em prol de uma apreensão da realidade feita de maneira quase mecânica: “uma espécie de cinema sem cinema (...) só a realidade, nenhum enfeite, nenhum polimento”¹²³. Tal perspectiva também orientava a reflexão de Nelson P. dos Santos sobre os caminhos que desejava para o cinema brasileiro na década de 1950: “Aparato de produção, correção gramatical de linguagem, bons técnicos, equipamentos, etc., tudo isso não era essencial para se criar um cinema brasileiro, ou, pelo menos não era condição *sine qua non*, enquanto que relacionar-se com a nossa realidade era”¹²⁴. Claro que tal processo deve levar em conta o contexto mais amplo, já comentado, de emergência da cidade como um dos principais temas da pauta política internacional e brasileira.

Assim, mesmo sendo um filme urbano, *Rio, 40 graus* se relacionava com “a realidade” – e a análise do filme permite identificar que essa estava associada com a representação da favela e de seus habitantes. Devo aqui enfatizar que o diálogo com o Neorealismo não é o único estabelecido pelo filme – afinal, há também a já comentada relação com o PCB e com vertentes artísticas modernistas, como as de Portinari e Jorge Amado¹²⁵. Contudo, o que une essas interlocuções é justamente uma forma de ler a realidade, que enfatiza, por exemplo, a resistência física e moral dos pobres¹²⁶. Por conseguinte, o restante da urbe (justamente a sua face mais conhecida, a dos cartões-postais) era representado como espaço de cosmopolitismo e ameaça à pureza popular. Através de um mosaico sofisticado, o filme consegue harmonizar peças das duas

¹²² A outra forma de encarar o Neorealismo era perceber que, se o movimento estava mais próximo da realidade do que Hollywood, isso não significava que o visto nos filmes fosse “a” realidade, mas sim uma interpretação *formal* da mesma.

¹²³ AVELLAR, José Carlos. O Neorealismo e a revisão do método crítico. *CINEMAIS* op. cit. p. 140

¹²⁴ GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. Apud: AVELLAR, José Carlos. op. cit. p. 154

¹²⁵ FABRIS, Mariarosaria. Neorealismo, mas não só o neorealismo. In: PAPAS, Dolores (org.). op. cit.

¹²⁶ Mariarosaria Fabris, em diálogo com Alex Viany e Fernando Birri, assinala que, apesar da interlocução estética com o Neorealismo ser incontestada, o diálogo ético seria mais acentuado, indicando uma nova forma de ver o mundo popular. Cf. *Ibidem*.

vertentes críticas – fazendo da favela a face rural (realista e nacional) da cidade, enquanto os cartões postais seriam a sua face mais propriamente urbana (alienada e cosmopolita)

Aqui, se reforça a importância do Rio no cinema moderno, já que sua capitalidade permitia lidar com esses dois aspectos simultaneamente, além de poder associar ambos a leituras díspares do país¹²⁷. Ainda, tal conformação facilitava a politização dos discursos, um dos aspectos que definia o cinema moderno. Para que os filmes fossem politicamente eficazes, contudo, seria necessário que chegassem a um público mais amplo, principalmente às camadas populares. Nesse sentido, o cinema moderno parecia falhar – mas só em certa medida.

Mariarosaria Fabris, ao se referir à falta de sucesso comercial dos diálogos com o Neorealismo no Brasil, afirma que “essas realizações independentes não atingiram seu objetivo didático, na medida em que não conseguiram alterar as relações entre cinema e público”¹²⁸. Contudo, isso não significa que não tenha havido qualquer recepção. No caso de *Rio, 40 graus*, pode-se mesmo falar em sucesso comercial, ainda que o “povo” não tenha assistido ao filme como era esperado – mobilizando outro “modo de ver”, que apontava para o desejo de realização erótica. Porém, houve interlocução com outra camada de espectadores, que aceitou as chaves de leitura propostas e partiu para a ação.

Embora não se encontrasse no plano mais evidente de uma atuação política pragmática na construção de um país mais justo, essa resposta não estava fora da esfera das ações politizadas. “No Brasil, como na Itália (...), esse tipo de produção acabou apontando um novo rumo para o cinema nacional e propiciando o aparecimento de novos realizadores”¹²⁹. Assim, *Rio, 40 graus* pode não ter levado à revolução, porém marcou a formação de jovens cineastas que “compraram” a proposta de uma revolução. Como se acompanhará no próximo capítulo, a forma como desejavam realizá-la era, justamente... fazendo filmes!

¹²⁷ Posteriormente, quando o cinema moderno deixa de se preocupar com os embates “cidade x sertão”, o próprio Rio seria representado de uma maneira diversa, bem como São Paulo passaria a se destacar. A partir de então, interessariam menos os contrastes entre modernidade e exclusão, e mais as complexidades inerentes à própria modernidade.

¹²⁸ FABRIS, Mariarosaria. O Neorealismo italiano... op. cit. p. 82

¹²⁹ *Ibidem*

Capítulo 2: *Rio que não é rio: as imagens*

O cinema moderno no Brasil, inaugurado por *Rio, 40 graus*, seria consolidado pelo Cinema Novo ao longo dos anos 1960¹, através da reelaboração da pauta iniciada pela crítica na década anterior. A proposta do capítulo é apresentar a formação e consolidação desse movimento de vanguarda, de grande impacto na história do cinema brasileiro, centrando foco em sua relação com o Rio de Janeiro. A principal hipótese aponta para o Rio como um de seus *loci* de formação identitária, ao lado do sertão. Nesse sentido, destaca-se a importância dada às favelas cariocas, equacionadas ao universo sertanejo como espaços de exclusão social e repositórios de nacionalidade, seguindo o ideário nacional-popular que os cinemanovistas abraçaram e ajudaram a lapidar.

O capítulo se estrutura a partir das análises de *Cinco vezes favela* (coletivo, 1962) e *A grande cidade* (Cacá Diegues, 1966). O primeiro é uma produção do CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes) apresentando cinco curtas-metragens que são considerados os primeiros filmes de alguns cinemanovistas. A obra trata explicitamente da temática urbana, sob a inspiração de *Rio, 40 graus*. Já *A grande cidade* pode ser visto como uma síntese das relações do Cinema Novo com o universo urbano e sertanejo. Em ambos, a partir das convenções do realismo cinematográfico (mobilizado de forma distinta em cada filme) se combate o imaginário, ainda ativo e relevante, do Paraíso nos Trópicos.

É fundamental atentar para o fato de que, após a inauguração de Brasília em 1960, o Rio deixara de ser capital, sendo reorganizado como Estado da Guanabara. Nesse âmbito, destaca-se a tensão entre os esforços do governo de Carlos Lacerda (1960-1965) no sentido de manter a capitalidade da nova cidade-estado e a representação da mesma pelos cinemanovistas. Entre as outras relações intertextuais abordadas, ganha relevo a aproximação com os modernismos. Em especial, as vertentes associadas ao *Manifesto Pau Brasil* (1924) e à arquitetura e ao urbanismo das décadas de 1950 e 1960. A proposta é deslindar em que níveis da criação dos filmes e da concepção do movimento se estabeleciam tais diálogos.

¹ O cinema moderno tivera uma continuidade até o início da década – incluindo duas obras de Nelson P. dos Santos, *Rio, Zona Norte* (1957) e *Mandacaru Vermelho* (1961) – mas o impacto causado pela emergência do Cinema Novo é o seu principal fator de consolidação.

2.1 Primeiros traços de um Cinema Novo

O Cinema Novo não possui um manifesto de lançamento de suas ideias², nem um nascimento oficial, “registrado em cartório”. Igualmente, não havia uma sede, embora o Rio de Janeiro tenha exercido força centrípeta em cineastas e técnicos vindos de outros lugares do país e do mundo. Por certo, o *slogan* “Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” funcionava como proposição, ao fazer referência a diversos tipos de independências – estéticas e ideológicas – mas não tinha a força de um manifesto. Talvez os curtas *Arraial do Cabo* (Paulo César Saraceni) e *Aruanda* (Linduarte Noronha), ambos de 1960, tenham chegado mais perto de cumprir essa função, já que viriam a ser considerados como marcos iniciais. Porém, o tempo verbal que utilizo – o futuro do pretérito – já é um indício de que menos que um grupo lançando um movimento, o Cinema Novo é mais bem compreendido quando se pensa em uma “movimentação” que esculpe um grupo. Afinal, “antes de existirem filmes, o Cinema Novo já acontecia nas páginas dos jornais e revistas”³.

Tanto em periódicos de grande circulação, quanto em veículos menos vultosos, caso de *O Metropolitano*, do CPC da UNE, alguns críticos – como Alex Viany, Paulo Emílio Sales Gomes, Jean-Claude Bernardet, Sérgio Augusto, Paulo Perdigão e Ely Azeredo (este, por pouco tempo) – começaram a perceber e incentivar uma nova forma de fazer cinema no Brasil. Em paralelo, futuros cineastas, como Gustavo Dahl, David Neves, Cacá Diegues, Glauber Rocha e Walter Lima Jr., também atuavam como críticos, alguns já começando a filmar, sobretudo curtas-metragens. Mesmo diretores que não escreviam críticas sistematicamente não se furtavam a lançar vereditos e a tecer comentários através de entrevistas e debates. É o caso de Paulo César Saraceni, Linduarte Noronha, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Miguel Borges, Marcos Farias, Eduardo Coutinho e Ruy Guerra – além do já reconhecido Nelson P. dos Santos. Aos poucos, surgia uma filmografia que se identificava (e/ou era identificada)

² Paulo C. Saraceni se refere a um projeto de manifesto que não saiu do papel, mas que serviu de lume aos novos cineastas na busca de um cinema que não fosse subordinado a nenhuma outra arte ou instituição: “Era baseado naquela história do garotinho que pediu uma bola para o pai, mas que não queria uma bola de *ping-pong*, não queria bola de futebol, queria uma bola bola”. In: VIANY, Alex. *O Processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. p.335

³ GERBER, Raquel. *O cinema brasileiro e o processo político e cultural* (de 1950 a 1958). Rio de Janeiro: Embrafilme, 1982. p. 4

como “nova”. Ao longo da década, outros artistas – sobretudo diretores de fotografia e atores – também passaram a ser associados a esse processo.

Vale ressaltar que mesmo o termo “Cinema Novo” é resultado da recepção. Segundo Glauber Rocha, ele teria surgido na efervescência do início da década, quando o crítico “Ely Azeredo pronuncia uma palavra mágica no Brasil, embora velha em outros lados do mundo (...)”⁴. Tratava-se de uma aproximação de outros movimentos semelhantes que também começavam a surgir, como a *Nouvelle Vague* na França, o *New Cinema* na Inglaterra, a *Nueva Ola* na Argentina, além da revista *Cinema Nuovo* na Itália.

Os cineastas eram, em sua maioria, amadores que aprendiam a fazer cinema na prática, já que o Rio não possuía escolas ou faculdades (embora já houvesse uma em São Paulo). Contudo, havia cineastas com formação técnica, adquirida no exterior, que atuavam como reprodutores de saberes especializados. É o caso de Nelson P. dos Santos (que aliava à formação, a experiência), Ruy Guerra, Joaquim P. de Andrade e Gustavo Dahl, que estudaram na França, e de Paulo César Saraceni, formado na Itália. Ainda nesse âmbito, alguns diretores de fotografia estrangeiros, já com experiência profissional, compartilharam suas práticas com diretores e fotógrafos brasileiros, casos de Ricardo Arononitch e Arne Sucksdorff⁵.

O processo de consolidação do movimento foi gradual, conseguido através das trocas efetuadas entre suas lideranças e seus detratores. Os primeiros se esforçavam por defini-lo, ao mesmo tempo em que o defendiam dos ataques dos segundos, o que gerava um processo dinâmico de reelaboração constante. Entre as lideranças, Glauber Rocha é uma das mais destacadas, com uma capacidade gregária ímpar. Não à toa, é atribuída a Nelson P. dos Santos uma assertiva, em que brinca: “Cinema Novo é quando o Glauber se encontra no Rio”⁶, o que também evidencia o protagonismo da cidade no processo. Por outro lado, Glauber era uma das figuras mais polêmicas, o que fez com que destruísse laços e certezas com a mesma facilidade com que os construía.

⁴ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 51. Cf. VIANY, Alex. op. cit.

⁵ ADES, Eduardo; KAUFMAN, Mariana. (Orgs). *Luz em movimento: a fotografia no cinema brasileiro* (catálogo da mostra homônima). Rio de Janeiro: Imagem-Tempo produções, 2007.

⁶ GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha: esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p.143

Embora a sua atuação seja fundamental, deve-se lembrar que o papel dos críticos coadunados com o movimento também não foi pequeno. Mais ainda, os críticos-cineastas que, ocupando papel duplo, podiam pensar o Cinema Novo a partir de pontos de vista internos e externos, “costurando” observações mais pessoais com uma visão de conjunto. Não raro, apresentavam opiniões mais equilibradas e constantes do que Glauber. Do outro lado, Ely Azeredo, considerado o “padrinho”⁷, logo passaria a exigir dos cineastas maior compromisso com a comunicabilidade, criticando o excesso de experimentação.

Entre os espaços de socialização do grupo que se formava, estava o CPC da UNE⁸, os cineclubes, os bares e as mostras de cinema – espaços e eventos em que eram fortalecidos os laços de amizade e as parcerias profissionais. Entre esses, um dos mais marcantes no início da década foi o CPC, que tinha por objetivo “fazer a ligação entre o artista consciente e o povo” encarando a cultura como um “instrumento revolucionário”⁹. O CPC seguia um ideário nacional-popular¹⁰ – que equiparava “nacionalidade” a “homens simples” –, propalado pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) desde a década anterior¹¹. O pertencimento dos diretores e equipes a partidos ou organizações de esquerda – fosse a AP (Ação Popular, ligada à juventude católica) ou diretamente ao PCB, ainda na ilegalidade – ajudava nessa aproximação. Num horizonte mais abrangente, essa postura se ligava a outras manifestações da modernidade vanguardista, em que “a arte se relacionava com o político não só por seu pertencimento à polis, mas também por sua consideração como motor do social (...)”¹².

Além de cinema, que aliás não foi o seu forte, o CPC produziu também teatro, música, literatura e artes plásticas – funcionando como índice de um momento efervescente da história da arte no Brasil, em que os ideais políticos e estéticos

⁷ VIANY, Alex. op. cit., pp. 86s

⁸ RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro*. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2000.

⁹ SIMONARD, Pedro. *A geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006. p. 85

¹⁰ As relações entre manifestações artísticas diversas e o ideário nacional-popular não são exclusivas do Brasil, podendo ser estendidas a outros panoramas, sobretudo os latino-americanos. Cf. CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

¹¹ Cf. ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985. Cf. também: RIDENTI, Marcelo. op. cit.

¹² ALTUNA, José Larrañaga. Acerca de la condición política de lo artístico em la sociedad del conocimiento. *Concinnita*. Revista do Instituto de artes da UERJ, ano 8, vol 1, n. 10, julho de 2007. p. 13. Livre tradução de: “el arte se relacionaba com lo político, no solo por su pertenencia a la polis, sino por su consideración como motor de lo social (...)”

estiveram em consonância. Após a renúncia de Jânio Quadros, o entusiasmo foi alimentado pela posse do presidente João Goulart, um momento de fortalecimento das demandas políticas de trabalhadores rurais e urbanos¹³.

É importante salientar, contudo, que a relação com o CPC não se dava de forma automática. Alguns diretores logo se afastaram, enquanto outros sequer passariam por lá¹⁴. Para Pedro Simonard, os estranhamentos se davam por questão de ritmo: enquanto para o CPC, “a forma era secundária”, para o Cinema Novo havia a “busca de uma forma nova para um homem novo”¹⁵. Assim, as propostas de politização do Cinema Novo se voltavam também para a própria linguagem cinematográfica, assumindo-se o teor político de toda escolha estética. Aqui, a noção de “cinema de autor”, como cunhada pelos *Cahiers du Cinéma* e apropriada pelos cinemanovistas, é basal¹⁶.

Os cineastas se viam como vanguarda política e artística, com pretensões a defender ideias e a criar obras de arte, através da experimentação estética. A centralidade dos diretores nos processos de concepção e criação dos filmes ajudava a consolidar tal ideia. Como indiquei acima, diretores de fotografia e atores também se destacariam, mas justamente por estarem irmanados aos propósitos dos diretores – e não subordinados a eles.

Ainda como espaço aglutinador, se destaca a *Homenagem ao Cinema (Documentário) Brasileiro*, pensada por Jean-Claude Bernardet como parte da Bienal de Artes de São Paulo de 1961. Lá, *Arraial do Cabo* e *Aruanda*, além de *Couro de gato* (Joaquim P. de Andrade, 1960), “estouraram”, gerando debates acalorados¹⁷ que apontavam para a “ruptura com os cineastas adeptos da coprodução, do filme comercial, da chanchada intelectualizada [e] do cinema acadêmico (...)”, nas palavras de Glauber Rocha¹⁸. O cineasta se referia a algumas das possibilidades de realização cinematográfica no Brasil dos anos 1950, todas de alguma forma conectadas à indústria hollywoodiana com a qual pretendiam romper.

¹³ RIDENTI, Marcelo. op. cit.

¹⁴ Cf. VIANY, Alex. op. cit.

¹⁵ Cf. SIMONARD, Pedro. op. cit. p.87

¹⁶ Cf. FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema Novo: A onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas, SP: Papyrus, 2004.

¹⁷ BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. pp. 19s

¹⁸ ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p.130

Concomitante à noção de “cinema de autor”, também seria apropriado o conceito de “cinema político”, entendido como “aquele que leva as pessoas a fazer perguntas, considerar questões, questionar pressupostos estabelecidos sobre o próprio cinema, seu papel enquanto uma indústria de entretenimento e um espetáculo com efeitos políticos”¹⁹. De forma mais ampla, pode-se afirmar que o cinema deixava de ser visto como puro entretenimento, sendo percebido como uma arena simbólica, disputada por diversos setores da sociedade²⁰. Tais embates, como em outras manifestações artísticas, poderiam levar à iconoclastia e ao vandalismo (literais ou metafóricos), com o objetivo de apagar manifestações artísticas identificadas com formas de poder adversárias²¹, da mesma maneira como o Cinema Novo agia em relação à Vera Cruz, à Atlântida e – sobretudo – ao cinema norte-americano.

Apesar do tom iconoclasto, é importante ressaltar que havia uma linha de continuidade em relação aos anos 1950, momento em que a “crítica (...) começou a lutar para que o cinema nacional se tornasse uma das expressões da cultura brasileira (...)”²². Contudo, não se trata de uma evolução da qual o Cinema Novo seria o ápice, mas um processo marcado por tensões. A pauta do cinema nacionalista era interessante aos novos cineastas, mas a ideia de abdicar da pesquisa de linguagem, não. Por conta disso, faziam um cinema considerado universal – como é a arte – apesar de calcado na pesquisa da nacionalidade. Assim, o Cinema Novo “misturou nacionalismo com internacionalismo”, tendo “a pretensão de mundializar o processo que deflagrou”²³.

Aos poucos, a ideia de um movimento, baseado no Rio (mas com representantes na Bahia), vai se formando. O Cinema Novo, através daqueles que respondiam pelo grupo, foi se definindo por meio de sua proximidade e distanciamento em relação a outros movimentos, escolas, diretores, filmes e debates teóricos. Tratar dessas negociações seria um caminho fértil para a compreensão de suas propostas, mas exigiria um espaço muito maior do que o disponível. Por conta disso, a partir de agora as abordo de forma

¹⁹ WOLLEN, Peter. Cinema e Política. In: XAVIER, Ismail (org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996. p. 85

²⁰ BARROS, José D’Assunção. Cinema e história: entre expressões e representações. In: NÓVOA, Jorge e BARROS, José D’Assunção (orgs). *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008. p. 50

²¹ Cf. GAMBONI, Dario. *The destruction of art: iconoclasm and vandalism since French Revolution*. London: Reaktion Books, 2007.

²² SIMONARD, Pedro. op. cit., p. 27

²³ GERBER, Raquel. op. cit. p. 18

panorâmica, alertando para o fato de que algumas serão retomadas, devido a sua importância frente à representação do Rio pelo movimento.

2.2 Tão perto, tão longe...

A França e a Itália se mostravam como espaços privilegiados de interlocução, por conta da centralidade desses países na constituição do cinema moderno, daí serem esses os destinos preferidos para formação técnica por parte de alguns cineastas. Contudo, deve-se ressaltar o interesse mútuo que pautava essa relação, já que o cinema brasileiro – sobretudo o Cinema Novo – também apresentava aspectos originais e atraentes aos círculos cinematográficos desses países.

Deve-se ressaltar que a aproximação dos cinemanovistas em relação aos outros movimentos modernos era seletiva. Assim, o Neorealismo italiano – da forma como havia sido apropriado pelo cinema independente da década de 1950 – era inspirador pela pesquisa da “realidade”, mas não satisfazia totalmente, pela falta de preocupação com a estética. Por outro lado, Michelangelo Antonioni, começando a produzir um cinema mais reflexivo e experimental no início dos anos 1960, se tornava um referencial para alguns cinemanovistas, embora fosse considerado “alienado” por outros. A mesma relação se percebia com a *Nouvelle Vague*, também mantida um pouco à distância pela falta de posicionamento político (ou, ao menos, de um posicionamento claramente de esquerda).

No plano interno, além da rejeição às chanchadas e à Vera Cruz, alguns filmes marcantes pelo sucesso de crítica e de público também foram rechaçados. Tal atitude se justificava, ora pela demasiada proximidade dos padrões narrativos hollywoodianos, ora pela alegada interpretação equivocada da realidade social brasileira. É o caso dos premiados *Orfeu Negro* (*Orphée Noir*, Brasil/França, Marcel Camus, 1959) e *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962), além dos filmes de Roberto Farias, *Cidade ameaçada* (1960) e o sucesso de bilheteria *Assalto ao trem pagador* (1962). Apesar da abordagem do universo popular, esses filmes seguiam os padrões norte-americanos de narrativa, o que conferia a eles – aos olhos dos cinemanovistas – uma nacionalidade apenas superficial, o que era agravado no caso de *Orfeu Negro*, que ainda registrava os traços locais como *pitorescos*. É preciso reforçar que, mais do que levarem à indiferença, esses filmes detonam um movimento de interlocução, através da busca

por uma resposta às insatisfações que causam. Esse processo pode se esclarecer mais adiante, quando analiso *A grande cidade*, levando em consideração o seu diálogo estreito com *Orfeu negro*²⁴.

Essa oposição a alguns filmes que se aproximavam, pela temática, do que o Cinema Novo pretendia fazer, não deve fazer supor uma coerência interna. Já tangenciei essa questão ao me referir ao fato de que nem todo cinemanovista estivesse ligado ao CPC. Nesse âmbito, Helena Salem aponta pra filmes que pressupunham outras tendências, como *Porto das Caixas* (Paulo C. Saraceni, 1961), mais intimista, *Barravento* (Glauber Rocha, 1962), mais “barroco” (no sentido de uma experimentação estética mais radical) e *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962)²⁵, mais urbano (representando a classe média sem ser em oposição explícita aos excluídos sociais). Esse último – que será analisado no *Capítulo 4* – foi considerado o primeiro filme com algum sucesso comercial atrelado à denominação Cinema Novo²⁶ e, ao mesmo tempo, problematizado como tal, justo por representar a cidade sem fazer alusões explícitas à exclusão social²⁷.

Do outro lado, *Rio, 40 graus* era o mais destacado entre os filmes independentes que serviram de inspiração²⁸. A campanha por sua liberação é apontada por muitos cinemanovistas como o primeiro momento em que foram sensibilizados pelo valor social do cinema²⁹. Apesar de ter estreado quatro anos antes de o Cinema Novo começar a se formar, o filme fez parte de seu contexto de criação através da intertextualidade. Segundo Roland Barthes, “(...) toda linguagem anterior e contemporânea vem ao texto, não pelo caminho de uma filiação reconhecível, ou de uma imitação voluntária, mas por uma disseminação – imagem que garante ao texto o estatuto, não de uma **reprodução**, mas de uma **produtividade**”³⁰.

²⁴ Cf. COELHO, Maria Cecília de Miranda N. Revendo *A grande cidade*, de Cacá Diegues: o orfismo às avessas da periferia. In: HAMBURGUER, Esther et al (Org.). *Estudos de Cinema – Socine*, IX. São Paulo, Annablume; Fapesp; Socine, 2008.

²⁵ SALEM, Helena. *Leon Hirszman: o navegador de estrelas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

²⁶ FIGUEIRÔA, Alexandre. op. cit.

²⁷ RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: _____ (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

²⁸ Em uma entrevista coletiva de 1962, Viany perguntava “que filmes brasileiros do passado [eram] considerados pelos elementos do *Cinema Novo* como contribuições à arte que eles [preconizavam]”. *Rio, 40 graus* foi citado por cinco dos seis diretores entrevistados. VIANY, Alex. op. cit. p. 39

²⁹ Cf. ROCHA, Glauber. *Revisão crítica...* op. cit. SALEM, Helena. op. cit. DIEGUES, Carlos. *Cinema Brasileiro: ideias e imagens*. Porto Alegre: Editora Universidade/ UFRGS/MEC/SESu/PROED, 1999.

³⁰ BARTHES, Roland. *Théorie du texte*. E. U, p. 1015. Apud: AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Texto&Grafia, 2004; grifos do autor.

Além de *Rio, 40 graus*, os cinemanovistas abraçaram também a produção de Humberto Mauro e o que Glauber Rocha chamou de “realismo carioca” (que englobava *Rio, 40 graus* e o seguinte de Nelson, *Rio, zona Norte*). Humberto Mauro é considerado um dos pioneiros do cinema no Brasil, produzindo obras bastante variadas entre as décadas de 1920 e 1970, mas sempre marcantes pela sensibilidade realista, pela abertura ao “clima” e ritmos do contexto social em que filmava, fosse na pequena Cataguases (MG), como em *Ganga Bruta* (1933), fosse no Rio, com *Favela dos meus amores* (1935). Na mesma direção, o realismo carioca se configurava pela busca de “um cinema realista, brasileiro, e, por meio ambiente, carioca”³¹.

Tais afirmações estão contidas no livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*³², publicado em 1963, que tentava construir uma genealogia para o Cinema Novo, através da abordagem da história do cinema brasileiro. É digno de nota o fato de que Glauber seja o segundo a tentar realizar tal tarefa³³ e, dada a ambição do projeto, pode-se inferir o seu impacto no processo de formação do movimento³⁴. Para o principal tema da pesquisa, os vetores apontados pelo autor são fundamentais, por indicarem a importância do cinema urbano.

Ainda nesse âmbito, é importante salientar a presença de filmes realizados fora do Rio, mas que também causavam algum nível de identificação, como os baianos *Bahia de todos os santos* (Trigueirinho Neto, 1961) e *Tocaia no asfalto* (Roberto Pires, 1962) – que chegaram a ser considerados filmes de Cinema Novo – e o paulista *O grande momento* (Roberto Santos, 1958), com produção de Nelson P. dos Santos.

Importante lembrar o embate “filmes rurais x filmes urbanos”, ainda atual na década de 1960. Cabe destacar que, agora, uma parte da crítica – ainda inexpressiva – passava a defender a possibilidade de um cinema urbano que estivesse carregado de “brasilidade”, mesmo aquele realizado por diretores interessados em dramas psicológicos. Esse seria o caso de Walter Hugo Khouri, muito criticado por cineastas do Cinema Novo por fazer

³¹ Cf. ROCHA, Glauber. *Revisão crítica...* op. cit, p. 102. Entre outros filmes, *Moleque Tião* (José Carlo Burle, 1943) e *Amei um bicheiro* (Jorge Ileri e Paulo Wanderlei, 1952).

³² Ibidem

³³ Antes dele, somente Alex Viany enfrentara a proposta de escrever a história do cinema brasileiro. Apesar da proximidade do crítico em relação ao Cinema Novo, a data de publicação de sua obra não autoriza uma vinculação da mesma ao movimento, ainda muito incipiente. Cf. VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

³⁴ A edição da Cosac & Naify conta com uma *Fortuna Crítica*, organizada e apresentada por Ismail Xavier, que serve como indício desse impacto.

filmes urbanos, sobretudo em São Paulo, em que dramas existenciais tinham prevalência frente os conflitos políticos, como em *Noite Vazia* (1964). Como exemplo de incentivo a esse tipo de produção, o cinemanovista Gustavo Dahl postulava que, mesmo fora das discussões sociológicas, um filme realizado no Brasil poderia ser considerado essencialmente brasileiro. Nesse sentido, criticava a exclusão do cinema que refletia “a realidade da metrópole e a psicologia do cimento e do aço”³⁵.

Contudo, apesar de defesas como essa, o interesse pela “complexidade urbana”³⁶ ganharia relevo somente a partir da segunda metade da década, apesar de se fazer presente nesse momento, como no já citado *Os cafajestes*. Os filmes analisados nesse capítulo são exemplos da interlocução do Cinema Novo com *Rio, 40 graus*, mais acentuada em seu início, mesmo que *A grande cidade* seja um filme posterior a 1965 – o que só demonstra a maleabilidade das divisões cronológicas. Ambos representam o Rio de Janeiro como uma sinédoque do Brasil, buscando em sua capitalidade uma forma de alcançar a essência nacional. Daí a prevalência das favelas que – através da complexa rede de signos e significados que formam a cultura – se aproximavam do sertão no papel de reservatório de nacionalidade. Contudo, é preciso ressaltar que a capitalidade do Rio no início da década era percebida de uma forma distinta daquela que *Rio, 40 graus* estabeleceu. Afinal, em 1960 a cidade perdera o posto de capital.

2.3 Sem perder a majestade: a capitalidade após Brasília

Como visto no capítulo anterior, o Rio de Janeiro na década de 1950, a despeito da memória dos Anos Dourados, passou por um momento de falibilidade de sua capitalidade. Essa percepção ganhou tons mais dramáticos com a possibilidade de que a promessa de JK de construir uma nova capital não fosse apenas mais uma “mentira carioca” e viesse a se concretizar.

Quando Brasília começou a sair do papel, a perda do posto de capital se mostrou como uma ameaça a uma parte da população carioca. Mais do que *outra* capital, Brasília aparecia, nas reflexões que sua construção alimentava, como uma capital *ideal*. Por uma perspectiva antropológica³⁷, a sua modernidade vencida a Natureza de uma forma que a do Rio nunca fora capaz. A força da monumentalidade da Natureza americana, tão presente no imaginário social do Rio, lá era totalmente subjugada por uma cidade

³⁵ BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *O nacional e o popular na cultura brasileira – Cinema*. São Paulo: Editora Brasiliense/ Embrafilme, 1983. p. 223

³⁶ Ibidem. p. 223

³⁷ Cf. MOTTA, Marly Silva da. *Rio, cidade-capital*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

construída no meio do “nada” – na realidade, num terreno inóspito – seguindo os princípios modernistas de ordenação e racionalidade. A cidade surgia, portanto, como o símbolo-mor do “salto” que Brasil daria em direção ao futuro, coroando os “50 anos em 5” prometidos por JK. Em contraste, o Rio continuava a enfrentar inúmeros problemas urbanísticos, mesmo que a administração de Negrão de Lima (1956-58) tivesse finalizado intervenções que haviam atravessado a década³⁸. Contudo, nenhuma delas possuía a potência simbólica do modernismo de Brasília.

Também os discursos geopolíticos faziam o elogio da interiorização permitida pela nova capital. Ao visar a “conquista do Oeste brasileiro”, Brasília possibilitaria o cumprimento de “nosso destino como potência hegemônica”³⁹. Tal perspectiva era igualmente apoiada pelas análises que partiam de um ponto de vista econômico, já que a interiorização possibilitaria a “ampliação das fronteiras (...) com o intuito de alavancar a expansão capitalista nacional”⁴⁰.

A partir de todas essas perspectivas, concordava-se que o Rio – desorganizado, agitado e politicamente “contaminado” pelos interesses locais – não se mostrava apto a ser a cabeça da nação. Brasília, por outro lado, era uma cidade nova e, por isso, com uma população que ainda estava para ser “construída”, basicamente por funcionários públicos federais e suas famílias. Nada mais distante da “turba feroz” que habitava o Rio, pronta para atacar – muitas vezes, fisicamente – os governantes. Ainda, a concepção da nova capital havia sido pensada para forçar o convívio da classe média com os mais ricos, “dispostos” lado a lado, num exercício de democracia habitacional que não precisava lidar com a presença da miséria⁴¹.

Diante da perda do posto que a cidade ocupara desde 1763, uma pergunta delicada se impunha: “O que será do Rio?” Foi exatamente esse o título de uma série de 32 reportagens que o *Correio da Manhã* publicou em 1958⁴², num esforço de ouvir

³⁸ Entre as obras, o túnel Barata Ribeiro-Raul Pompeia, o elevador da Perimetral e o desmonte do Morro de Santo Antônio, que gerou a Av. Chile e permitiu o início do Aterro do Flamengo. PEREZ, Maurício Dominguez. *Lacerda na Guanabara: a reconstrução do Rio de Janeiro nos anos 1960*. Rio de Janeiro: Odisseia Editorial, 2007.

³⁹ MOTTA, Marly Silva da. op. cit. p. 42

⁴⁰ Idem

⁴¹ As cidades satélites seriam logo percebidas como as “favelas” de Brasília. Porém, por mais imediato que esse processo de favelização tenha ocorrido – afinal, os próprios migrantes mobilizados como mão de acabaram ficando por lá – nesse momento pós-inauguração ele ainda não tinha sido “oficializado”. Cf. CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006.

⁴² Além do *Correio da Manhã*, outros jornais também criaram matérias sobre o assunto, evidenciando que o tema era de interesse geral, não se restringindo a esse periódico.

especialistas de diversas áreas sobre o que consideravam as melhores opções para a futura ex-capital. Segundo a observação de Marly Motta⁴³, eram três as propostas apresentadas: transformar a cidade em território, em estado ou incorporá-la ao estado do Rio. O curioso nesse processo é perceber que, assim como a ausência de capitalidade era mobilizada para condenar o Rio, a existência da mesma era evocada em sua defesa.

Desse modo, a proposta de transformar a “vitrine do Brasil” em um simples território, como o Acre, soava ofensiva. Por outro lado, a sua incorporação ao estado do Rio parecia problemática já que, como ex-capital, a cidade não poderia ser “apenas” um município, e tirar de Niterói o posto de capital do estado não parecia o mais adequado, por conta da necessidade de uma série de rearranjos ao nível da política local. Finalmente, a opção que prevaleceu foi a criação do estado da Guanabara, “uma vez que, prevista constitucionalmente, era a que menos necessitava de acordo político”⁴⁴. Isto não significava, contudo, a resolução de toda a problemática, restando decidir que feição esse novo estado teria. Devido à delicadeza do tema, a responsabilidade foi deixada para o eleitorado, que optou, num plebiscito de 1963, por uma cidade-estado.

Antes disso, o Estado da Guanabara já tinha elegido seu primeiro governador: Carlos Lacerda, figura marcante da política nacional, que vinha há 15 anos construindo uma carreira pautada pela polêmica, como pode ser observado no capítulo anterior. Depois de ser expulso do Partido Comunista (PCB) em sua juventude – de onde herdara um acentuado antigetulismo – Lacerda construiria sua carreira na conservadora (e anticomunista) União Democrática Nacional (UDN). Diante desse perfil, não é de se estranhar que um movimento artístico politizado, e identificado com as esquerdas, como o Cinema Novo, viesse a entabular um diálogo estreito com suas propostas de governo. O mandato de Lacerda fez parte do contexto de criação de quatro dos filmes analisados aqui (*Cinco vezes*, *A grande cidade*, *Os cafajestes* e *O desafio*). Ainda, outros dois (*Todas as mulheres do mundo* e *Garota de Ipanema*, ambos de 1967) foram realizados logo após, durante o governo Negrão de Lima, pouco expressivo no que se refere à reelaboração do imaginário da cidade.

Antes de chegar ao governo da Guanabara, Lacerda se elegera como vereador do Distrito Federal em 1945 e deputado federal em 1947, em ambas as ocasiões através da

⁴³ MOTTA, Marly Silva da. op. cit.

⁴⁴ MOTTA, Marly Silva da. O Rio de Janeiro continua sendo? In: AZEVEDO, André Nunes de. (org.). *Seminário Rio de Janeiro: capital e capitalidade*. Rio de Janeiro: Departamento Cultural/NAPE/DEPEXT/SR-3/UERJ, 2002.

UDN. Jornalista, dono da *Tribuna da Imprensa* – que fundara em 1949 – era um dos mais exímios oradores de sua geração. Fora responsável pela campanha que levava Getúlio Vargas ao suicídio, tentara derrubar Juscelino Kubitschek⁴⁵ e, recém-eleito governador da Guanabara, acusou Jânio Quadros de golpista, ato que foi respondido com a renúncia presidencial no dia seguinte, 25 de agosto de 1961. Não sem motivo, Lacerda era conhecido como “derrubador de presidentes”.

Na campanha eleitoral pelo governo da Guanabara, o político teria como principal opositor Sérgio Magalhães (PTB), com tendências esquerdistas e nacionalistas, mas contaria também com a ajuda do azarão Tenório Cavalcanti. Afinal, é possível afirmar que a candidatura do “homem da capa preta⁴⁶” – ex-pistoleiro com grande receptividade nos subúrbios cariocas e na Baixada Fluminense – foi responsável por desequilibrar a oposição Lacerda/Magalhães. Ao tirar votos do segundo nos subúrbios, teria garantido a vitória apertada do primeiro (por 2%).

Contudo, o carisma político de Lacerda (com boa entrada entre as elites e parte da classe média), aliado a uma campanha bem articulada, não devem ser desprezados. Segundo Marly Motta, “o ponto-chave da estratégia de campanha vitoriosa de Lacerda foi justamente construir uma relação de identidade com a Guanabara”, acusando seu principal rival “de se preocupar demais com o ‘imperialismo norte-americano’ e de menos com a água que faltava nas torneiras do carioca”⁴⁷. Dessa forma, reforçava sua imagem de “administrador”.

Por outro lado, investira também no discurso da autonomia. Como visto no capítulo anterior, a construção da capitalidade do Rio se fizera contra a ideia de autonomia, já que o “cadinho da nação” não poderia dar espaço à política local. Assim, Lacerda soube mobilizar um objetivo desejado por quase todos⁴⁸, o elegendo como compensação à perda do posto de capital. Para perceber o peso das mudanças, basta chamar atenção

⁴⁵ Lacerda foi um dos primeiros políticos a utilizar a televisão para discursar, apresentando tamanha intimidade com o novo veículo que JK – sentindo-se ameaçado – conseguiu impedir sua participação em programas de TV através de uma portaria que proibia a veiculação de programas ofensivos às autoridades públicas. Cf. MOTTA, Marly Silva da. *Saudades da Guanabara: o campo político da cidade do Rio de Janeiro (1960-75)*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

⁴⁶ Referência à indumentária que Tenório Cavalcanti costumava vestir, sob a qual escondia sua famosa metralhadora, a Lurdinha. É também o título de uma cinebiografia de Sérgio Rezende, de 1987.

⁴⁷ MOTTA, Marly Silva da. *Saudades...* op. cit., p. 43

⁴⁸ Sempre que possível, o Rio presenciou movimentos de reivindicação à autonomia, como por ocasião da criação da lei orgânica do Distrito Federal, em 1892; no governo Pedro Ernesto (1931-34); e durante a redemocratização do país, após o Estado Novo. Cf. *Ibidem*; SARMENTO, Carlos Eduardo. *O Rio de Janeiro na era Pedro Ernesto*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

para o fato de que ele foi o primeiro governante eleito por voto direto na história da cidade.

Quando tomou posse, já havia no discurso de Lacerda o compromisso de governar em prol da capitalidade que – segundo sua perspectiva – o Rio não perdera. Ao se referir à transferência da capital para Brasília, afirmava: “Eles achavam que, ao nos abandonarem, levavam a civilização para o interior, mas foi aqui que a deixaram. Porque nós somos a síntese do Brasil, porque somos a porta do Brasil para o mundo, e somos para o mundo a verdadeira imagem que ele faz de nós”⁴⁹. De fato, Lacerda dedicou seu governo a provar que, se a *Novacap* (Brasília) tinha o modernismo como trunfo, a *Belacap* (Guanabara) possuía a verdadeira capitalidade, por continuar a ser a caixa de ressonância do Brasil⁵⁰. Como indica Marly Motta,

a identificação do Rio de Janeiro como símbolo do Brasil constituía não apenas um importante componente da identidade da cidade, mas também do país como um todo. Nunca é demais lembrar que a construção do Rio de Janeiro como cidade-capital havia se dado, entre outros, pelo fato de aí estarem sediadas instituições culturais de dimensão nacional, com o Arquivo Nacional, a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional de Belas-Artes, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, a Academia Brasileira de Letras. Por isso mesmo, embora deixando de ser a capital federal de direito, o Rio de Janeiro deveria manter a aura de capitalidade, continuando a exercer, de fato, a função de cidade-capital, qual seja, a de encarnar a síntese da nação⁵¹.

Embora postulasse a manutenção da capitalidade baseada nas evidências que Marly Motta aponta, Lacerda percebia que ela precisava de novos símbolos para ser reforçada. Logo, ele a administraria de forma a lhe devolver a modernidade perdida nos últimos anos. Nesse sentido, é digno de nota a blague de Stanislaw Ponte Preta (pseudônimo de Sérgio Porto), que se referia à *Belacap* como *Buracap*, por conta de sua falta de infraestrutura⁵². Interessado na disputa pela presidência prevista para 1965, Lacerda faria da Guanabara a sua plataforma eleitoral, se opondo a JK, igualmente intencionado a voltar à presidência. Logo, a oposição Rio X Brasília, alimentada por Lacerda, poderia ser entendida também como uma disputa de administrações.

⁴⁹ MOTTA, Marly Silva da. *O Rio de Janeiro continua sendo...* De cidade capital a Estado da Guanabara. 1997. Tese (Doutorado). Universidade Federal Fluminense. Niterói, 1997. p. 168

⁵⁰ MOTTA, Marly Silva da. *Saudades...* op. cit.

⁵¹ MOTTA, Marly Silva da. *Rio, cidade-capital*. op. cit. pp. 48s

⁵² QUEIROZ, Andréa Cristina de Barros. *Enfim, um escritor com estilo: o jornalista, pasquiniano, ipanemense e sem censura Millôr Fernandes*. 2011. Tese (Doutorado). Rio de Janeiro, UFRJ. p. 96

Nos primeiros anos de seu governo, ele se dedicou a “estadualizar” o Rio, criando um aparato administrativo de que a cidade ainda não dispunha, já que sua administração sempre estivera atrelada ao governo central. Após esse período inicial, Lacerda se ocupou em resolver problemas estruturais que há muito a cidade vinha necessitando, tais como reformas no complexo viário, obras de saneamento básico, oferta de serviços de iluminação pública e telefonia, além de conferir importância à vitalidade industrial do novo estado⁵³. Entre as metas apresentadas, as três mais marcantes foram a melhoria da educação, a resolução da falta d’água e a ordenação do espaço urbano, possibilitadas por empréstimos internacionais facilitados pela Organização dos Estados Americanos (OEA)⁵⁴. Como detalharei mais adiante, a última meta – as reformas urbanas – resultaria em dois aspectos opostos do governo de Lacerda: a política de remoção de favelas – que lhe renderia a alcunha de “removedor de favelados” – e a construção do Aterro do Flamengo, considerada a sua obra mais vultosa e “lucrativa” (em termos eleitorais).

Em uma visada mais ampla, é possível notar que a capitalidade do Rio prosseguia firme, para além dos esforços de Lacerda. Afinal, a polaridade política da ex-capital ainda era forte, como demonstra a disputa apertada entre Lacerda (UDN) e Sérgio Magalhães (PTB) que, como apresentado acima, tinha uma leitura diversa das necessidades da ex-capital. Ainda, deve-se notar que o mesmo Estado da Guanabara que elegera Lacerda, também abrigava os que apoiavam Jango, o vice-presidente que deveria assumir depois da renúncia de Jânio Quadros, em 1961. Aliás, a figura de Jango, associada à memória do getulismo, assombrava Lacerda e a UDN desde a tentativa de golpe contra JK. Outro dado importante para definir o perfil político da Guanabara foi a eleição, em 1962, de Leonel Brizola para a Câmara Federal, com a maior votação de todo o Brasil. Como é sabido, Brizola mantinha ligações estreitas com o novo presidente⁵⁵.

Em consequência dessas nuances políticas, o Rio aparece como o espaço privilegiado da política nacional – sobretudo no que se refere às manifestações populares – desde a posse de Jango, em setembro de 1961, até o golpe civil-militar de 1º

⁵³ Cf. OSORIO, Mauro. *Rio nacional/ Rio local: mitos e visões da crise carioca e fluminense*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2005.

⁵⁴ Em plena Guerra Fria, e com a proximidade da Revolução Cubana (1958), a OEA – uma das formas usadas pelo governo dos EUA para controlar a América Latina – sentia-se reconfortada pelo reconhecido anticomunismo do governador.

⁵⁵ Além de ser do PDT, Brizola ainda era cunhado de Jango, tendo realizado a Campanha Legalista, à favor da posse do novo presidente, ameaçado pela direita desde que Jânio Quadros renunciara.

de abril de 1964. O perfil do governo nacional – segundo o qual “era preciso reformar as bases do sistema econômico e do regime político”⁵⁶ – estava intimamente associado aos movimentos de esquerda que encamparam suas propostas de cunho nacionalista, anti-imperialista e estatista⁵⁷. Os cineastas envolvidos com o Cinema Novo, todos vinculados às esquerdas, também o apoiaram.

Entre as Reformas de Base propostas pelo governo, uma é de especial interesse no âmbito da representação cinematográfica do Rio de Janeiro: a reforma urbana. Diferente das propostas de Lacerda, baseadas na remoção das favelas e na reformulação viária, Jango propunha uma revisão da posse do solo. Mais do que construir moradias populares – o que não estava fora dos planejamentos – tratava-se de fomentar a compra, a preços acessíveis, dos imóveis alugados pelas camadas mais baixas da população, assim como cercar a manutenção de terrenos e moradias vazios para fins de especulação imobiliária. Tais medidas atingiam também a ocupação do solo nas favelas: ao invés de eliminação das mesmas, propunha-se a regularização do uso dos terrenos, permitindo aos ocupantes a posse legal da terra – ou, no caso daqueles que alugavam barracos pertencentes aos grileiros⁵⁸, a facilitação da compra dos mesmos pelos inquilinos.

Assim, enquanto para Lacerda a capitalidade estava atrelada à leitura do Rio como “vitrine da nação” – o que gerava a necessidade de embelezamento e solução de *déficits* urbanísticos – para Jango ela residia na força popular. Era a presença de trabalhadores politizados, cientes de sua representatividade perante o poder nacional, que justificava a atenção especial dedicada à ex-capital. Com apontei antes, esse discurso atraía os cinemanovistas, que não se furtaram ao diálogo, como pode ser constatado agora, a partir da análise de *Cinco vezes favela*⁵⁹.

⁵⁶ AARÃO REIS Filho, Daniel. op. cit. p. 35

⁵⁷ Cf. Ibidem.

⁵⁸ O grileiro, figura comum à zona rural e à favela, é o indivíduo que invade terras da União e, através de loteamentos, as aluga para a população de baixa renda. O termo deriva da técnica utilizada para falsificar documentos, que consiste em deixá-los em um ambiente fechado juntos com grilos. Com o tempo, o papel fica roído e amarelado (devido aos excrementos), conferindo maior verossimilhança ao documento.

⁵⁹ Aliás, como uma nota curiosa, devo informar que uma das favelas usadas como locação neste filme, o Morro da Favela, estava ameaçada de demolição. Apesar de não ser uma ação estadual, esse ameaça se conectava, no imaginário, ao governo de Lacerda e à fragilidade das favelas frente a sua administração. Cf. SALEM, Helena. op. cit., p.147

2.4 *Cinco vezes favela: onde está a cidade?*

O filme reúne cinco curtas-metragens, sendo que quatro foram produzidos originalmente para compô-lo – *Um favelado* (Marcos Farias), *Zé da Cachorra* (Miguel Borges), *Escola de samba Alegria de Viver* (Cacá Diegues) e *Pedreira de São Diogo* (Leon Hirszman) –, enquanto o quinto é *Couro de gato* (Joaquim P. de Andrade), realizado antes, em condições tecnicamente mais favoráveis⁶⁰. Segundo Leon Hirszman, foi esse último que apontou o caminho para os outros, dando-lhes unidade temática⁶¹. Produzido em 1962, *Cinco vezes* teve, como proposição do movimento, tanta força quanto os curtas que lhe antecederam (*Arraial do Cabo* e *Aruanda*)⁶².

Concebido para comemorar os 25 anos de fundação da UNE, foi o único filme produzido pelo CPC⁶³. Trata-se de uma obra quase amadora, realizada através de um forte senso de cooperação. Tal aspecto pode ser percebido já nos créditos, em que os nomes se repetem entre um curta e outro, desempenhando funções diferentes. É aí também que estão cinemanovistas que não dirigiram curtas, mas contribuíram em outras áreas, como Eduardo Coutinho e Paulo C. Saraceni, na produção, além de Nelson P. dos Santos e Ruy Guerra na montagem. Segundo Helena Salem, a proposta era que cineastas mais experientes ajudassem os estreantes⁶⁴.

Além de Mário Carneiro, que fizera a fotografia de *Couro de gato*, os outros diretores de fotografia eram George Dusek e Ozen Sermet. Ambos imigrantes – tcheco um, turco o outro –, estavam no Brasil desde a década de 1950, dirigindo a fotografia de chanchadas. Como os novos cineastas tinham pouca experiência, pode-se inferir que a atuação dos fotógrafos tenha funcionado como uma “escola”, mesmo que tais profissionais não estivessem habituados a arroubos estilísticos. Ainda assim, mesmo que *Cinco vezes* não seja um primor em termos estéticos, apresenta sequências bem

⁶⁰ Joaquim P. de Andrade, estudando no IDHEC, em Paris, teve oportunidade de montar o filme lá, contando com os equipamentos e a orientação do Instituto.

⁶¹ SALEM, Helena. op. cit., p. 105

⁶² É o que indica as espécies de *remakes* que sofreu recentemente, com *Cinco vezes favela*: agora por nós mesmos (coletivo, 2010) e *Cinco vezes pacificação* (coletivo, 2012). A proposta dos anos 2010 – dar condições aos moradores das comunidades para que eles mesmos façam curtas-metragens sobre as favelas – seria, talvez não de forma totalmente assumida, uma revisão do Cinema Novo, o que serve de testemunho do destaque do filme em sua história.

⁶³ O segundo, *Cabra marcado para morrer*, seria abortado pelo golpe civil-militar de 1964, que fechou o CPC. O filme seria retomado por seu diretor, Eduardo Coutinho, em 1984, ganhando tons bem diferentes do que possuía quando foi concebido, num movimento de (auto) crítica da trajetória do Cinema Novo.

⁶⁴ SALEM, Helena. op. cit., p.142

realizadas, possibilitando aos diretores expressarem suas afinidades com outros movimentos de vanguarda, como a *Nouvelle Vague* e o Formalismo Russo.

Leon Hirszman – além de dirigir um dos curtas – também foi o produtor geral. Um dos fundadores do CPC⁶⁵, Hirszman conseguiu o financiamento através da articulação do também cepecista Ferreira Gullar com um secretário do governo Jânio Quadros, canalizando parte da verba da Cultura para o projeto⁶⁶. Ainda assim, Cacá Diegues lembra que “só gastava dinheiro, praticamente, pagando filme virgem. (...) Até as câmeras a gente arrumava emprestada”⁶⁷. Eduardo Coutinho também dá um depoimento interessante, ao dizer que a produção foi uma “coisa meio bagunça”⁶⁸, afirmando em seguida que não se discutia muito cinema no CPC, ao contrário de outras áreas mais privilegiadas, como o teatro. No entanto, sublinha Pedro Simonard, não se pode desprezar o papel do Centro como “estrutura de sociabilidade”⁶⁹, sendo possível que a “bagunça” fosse sintoma do processo de aprendizagem de quem estava “tateando na linguagem e na técnica do cinema”⁷⁰.

Orientado por estes breves comentários, passo a analisar uma ou duas sequências de cada um dos curtas, pautado pela importância delas para o entendimento do tipo de representação que é feita da cidade. Antes de cada análise, apresento uma minibiografia do diretor e uma sinopse da diegese, com observações sobre o estilo narrativo, quando necessário. Saliento que nenhum dos curtas possui sequência de abertura, no sentido convencional do termo. Como forma de dar unidade à obra, todos se iniciam com desenhos abstratos que mudam de um curta para outro – embora mantenham o mesmo estilo –, sobre os quais aparecem os títulos e os créditos. Também indico aqui a escolha de não apresentar os nomes dos atores nas análises, pois, como em *Rio, 40 graus*, não há uma relação clara entre o elenco e os personagens.

2.4.1. *Um favelado*, de Marcos Farias

Marcos Farias nasceu em 1935, em Santa Catarina. Já morando no Rio, se interessou por cinema, participando de alguns cineclubes, dentre os quais o da Faculdade Nacional

⁶⁵ Em 1961 – junto com o ator Oduvaldo Viana Filho e o sociólogo Carlos Estevam.

⁶⁶ SALEM, Helena. op. cit., pp. 105s

⁶⁷ SIMONARD, Pedro. op. cit. p. 92

⁶⁸ Ibidem. p. 93

⁶⁹ Ibidem. p. 90

⁷⁰ Ibidem. p. 95

de Filosofia e o da Faculdade de Engenharia. No primeiro, tinha companhia de Joaquim P. de Andrade; no segundo, de Leon Hirszman e Zelito Viana. Ainda, participava de um cineclubes na Fundação Getúlio Vargas junto com Miguel Borges. Esses foram espaços fundamentais de aprendizagem através da recepção, assim como o Grupo de Estudos Cinematográficos da União Metropolitana de Estudantes, que frequentava com Cacá Diegues e David Neves. Da mesma forma pode ser encarado o papel da Cinemateca do MAM, onde assistiu a festivais de cinema americano, soviético, alemão e italiano, tendo acesso a obras datando desde o início do século até a década de 1950⁷¹.

No CPC dirigiu *Um favelado*, seu segundo curta, antecedido de *O maquinista* (1958). Depois dessas duas experiências, na década de 1960 passaria a se dedicar à produção, fundando com Leon Hirszman a *Saga Filmes*, que durou até os anos 1970. É pela Saga Filmes, por exemplo, que atuaria como produtor de *Garota de Ipanema*, filme que discutirei no quarto capítulo. A experiência de direção seria retomada algumas vezes antes de seu falecimento em 1985, como nos filmes *A vingança dos doze* (1970), *A cartomante* (1974) e *Fogo Morto* (1976)⁷².

Um favelado acompanha a trajetória de João, um homem branco – referido como “aquele cara nordestino” – que deve o valor do aluguel de seu barraco na favela. Ele procura emprego para tentar pagar a dívida, sem sucesso. Então, aceita a proposta de participar de um assalto com Pernambuco, um bandido – também branco – que mora na favela e que há tempos vinha lhe aliciando. Durante o assalto, Pernambuco foge com o carro sem esperar por João, que passa a ser perseguido por alguns homens. Ao tentar saltar um muro, João se corta e cai, sendo alcançado e espancado. Finalmente, é preso.

A primeira sequência escolhida para análise se inicia com um corte que pressupõe uma elipse, através da qual João sai do espaço diegético de seu barraco e aparece em um canteiro de obras. Em cena, enquadrados em plano geral, três pedreiros são mostrados em atividade. É possível ver partes de um carrinho de obras e de um andaime, além de alguns tijolos empilhados. No centro, ao fundo, se visualiza uma coluna estrutural em formato de V. João entra no quadro a partir da esquerda, iniciando uma conversa com um dos pedreiros.

⁷¹ Cf. VIANY, Alex. op. cit.

⁷² Cf. Ibidem.

Durante o diálogo, ambos são enquadrados em plano americano, sendo possível ver nitidamente a coluna em V por trás deles (fig. 1). Ao fundo da cena, outro pedreiro em



Figura 1

ação. João narra para o suposto amigo o seu problema com o aluguel e o outro, demonstrando já conhecer o caso, mostra-se irritado e chuta o que parece ser um pedaço de madeira, dizendo: “Não podem fazer isso contigo!”. Em seguida, inquieto pelo fato de ter parado de realizar a tarefa, pede licença, começando a pegar um tijolo: “Vai falando”.

Após assumir que está pensando em falar com Pernambuco, identificado como “um mau elemento”, o amigo de João pede emprego para ele na obra, mas não é atendido.



Figura 2

Em seguida, é exibido em *close*, em uma posição diferente da que ocupava no espaço cênico anteriormente, aparecendo, atrás de seu rosto, as linhas paralelas formadas pelos andares em obra e parte de um andaime (fig. 2). Apesar de diegeticamente não se apresentar uma ruptura – é apenas um detalhe do olhar angustiado do pedreiro por não poder ajudar João – a forma

como esse *take* foi inserido no restante da sequência causa estranhamento. Não só porque houve um erro de continuidade – apresentação do personagem em um contracampo que não aparece em nenhum outro momento da sequência – mas porque esse erro acaba criando um efeito de destaque. É como se esse *close* estivesse “fora” da diegese, um corpo estranho introduzido no organismo do filme.

Isso não passaria de curiosidade técnica se a imagem do *close* não estivesse carregada de significados. Estática como uma fotografia, ela insere na discussão proposta pelo filme a imagem fixa de um trabalhador carregando em suas costas a abstração da modernidade. É como se, por alguns segundos, a narrativa dissesse: “Eis o homem... na cidade moderna”. As linhas retilíneas do cenário, ancoradas num imaginário que se conecta à forma como a arquitetura modernista era registrada pela fotografia desde a década anterior – sempre reforçando seus aspectos geométricos –, criam um contraste com seu rosto carregado de angústia. Assim, a carne do trabalhador explorado surgia como contraponto para a pureza das linhas abstratas da arquitetura modernista.

Após esse *close*, a narrativa volta para o mesmo enquadramento da primeira cena, enquanto João se despede do amigo. Em um plano de conjunto do canteiro de obras é possível reconhecer o prédio da Fundação Getúlio Vargas, na praia de Botafogo, de autoria de Oscar Niemeyer. A presença da coluna em V já era um indício de sua assinatura, já que essas colunas são recorrentes em seus projetos do fim dos anos 1950 e início dos 1960⁷³. A evocação a Niemeyer agrega ao filme muitas camadas de sentido, como será aprofundado mais adiante, quando tratarei de sua interlocução com o modernismo arquitetônico.

Ao fim da sequência, após percorrer o edifício em uma panorâmica vertical ascendente até aparecer apenas o céu, a narrativa realiza um corte para “outro” céu que – após uma panorâmica vertical descendente – se entende tratar daquele acima de um lixão, em que a esposa do protagonista procura algo para comer (figs. 3 a 5). Ao utilizar o céu como trecho unificador, se reforça a ideia de que a favela e a cidade são universos estranhos um ao outro: apesar de um céu em comum, mostra-se duas realidades distintas, indicando-se um corte na narrativa. Novamente, é uma elipse que conecta os dois universos. Mais uma vez, o “caminho” do restante da cidade à favela é uma ausência. Ainda que se considere o céu como uma passagem, ela é livre do peso das paisagens, naturais e construídas, que indicariam topograficamente o pertencimento desse universo miserável àquele que denota modernidade.



Figuras 3 a 5

Depois de sequência no lixão, em que a mulher de João cata comida, são exibidas cenas dele caminhando pelas ruas da cidade, sem qualquer elemento que permita o reconhecimento do bairro – embora seja possível inferir se tratar de Botafogo, onde fica o prédio da FGV. Há um corte e um frango girando numa vitrine é exibido como contracampo de João, de frente para a câmera, olhando para a comida. Ele abaixa a

⁷³ Cf. CAVALCANTI, Lauro (org.). *Quando o Brasil era moderno: guia de arquitetura 1928-1960*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

cabeça, ajeita a camisa para esconder o que parece ser um revólver, olha para os lados e sai de quadro pelo lado direito. No som extradiegético, uma música com uma flauta em andamento lento, dando um toque de desolação à cena, é emendada com uma percussão que destoa do trecho anterior, por expandir a aceleração rítmica e a quantidade de instrumentos.

Quando João se movimenta é possível ver, atrás dele, o painel onde se lê FARMÁCIA BRASÍLIA – PERFUMARIA. Mais uma vez, o modernismo – implícito na referência ao nome da *Novacap* – é trazido para a narrativa do curta. A sequência continua exibindo sua caminhada, enquanto ele passa por diversas ruas, sendo possível identificar, ao fundo do campo, outros transeuntes e letreiros de lojas, além de alguns aspectos do mobiliário urbano. Finalmente, ele se aproxima de uma banca de jornal, onde – numa sequência que se estende por um tempo suficiente para se perceber a sua tensão – ele tenta roubar um jornal para, possivelmente, procurar emprego. No entanto, o olhar vigilante e mesmo agressivo do jornaleiro faz com que desista.

Essa sequência, que mostra os momentos anteriores à decisão de João de procurar Pernambuco, captam sua caminhada a esmo pela cidade. Apesar de sua aparente ingenuidade – “apenas” alguns momentos de tensão de um personagem antes de uma ação mais central – ela é bastante significativa. Afinal, poderia afirmar que essa caminhada cria um “clima” próximo do cinema moderno europeu, principalmente da *Nouvelle Vague*, em que alguns filmes exibem longas caminhadas de seus personagens para simbolizar o vazio existencial dos habitantes das cidades modernas.

Como será aprofundado no *Capítulo 4*, a relação do Cinema Novo com a nova onda francesa era problemática. Por hora, vale assinalar que, apesar de admitir a existência de tal interlocução, uma distinção deve ser apontada. Mesmo que o personagem ande perdido pelas ruas populosas da cidade, como poderia acontecer num filme da *Nouvelle Vague*, a fonte de sua angústia não parece estar relacionada a questionamentos sobre o existir humano, como seria plausível que acontecesse neste tipo de cinema. A crise aqui parece se reduzir a um aspecto mais contingencial: João não tem dinheiro para pagar aluguel ou para comer, enquanto a cidade se encontra saturada de símbolos de consumo, como painéis de lojas e *outdoors*. Como foi adiantado na sinopse, tal caminhada o leva

ao espancamento e à prisão, resultados bem diferentes de uma caminhada autorreflexiva.

2.4.2. *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges

Miguel Borges nasceu no Piauí em 1937, tendo se criado no Maranhão e vindo para o Rio de Janeiro em 1955, com 18 anos de idade. Trabalhava como jornalista quando se envolveu com o CPC, onde iniciou sua atuação como diretor, realizando o curta *Zé da Cachorra*, único filme de sua obra que pode ser inserido em uma filmografia do Cinema Novo, já que logo depois se afastaria do movimento por não concordar com o refinamento estético perseguido por seus companheiros. Acreditava que uma linguagem mais direta, linear e transparente, próxima das narrativas clássicas hollywoodianas, teria maior eficácia na transmissão de conteúdos políticos. Por esse motivo, viria a ser taxado como “inimigo número um”⁷⁴ dos cinemanovistas.

O curta acompanha o drama da família de Raimundo, retirantes nordestinos que se veem despejados do único barraco disponível na favela em que acabam de chegar. O responsável pela expulsão é um grileiro – figura comum à favela e ao sertão – que, diante da revolta conclamada pelo líder comunitário Zé da Cachorra em apoio à família, contrata um político em ascensão para fazer campanha na favela. Organiza-se uma comitiva de moradores por intermédio desse político para que se vá à casa do grileiro definir o destino da família. Contudo, acorda-se que Zé da Cachorra não poderia estar presente para não provocar tumulto. Opta-se por uma indenização, o que Zé da Cachorra, quando notificado, não aceita. Diante da inércia da população local, Zé decide então ocupar ele mesmo o barraco. O curta termina com a família de Raimundo saindo da favela em uma cena muito similar à inicial, que mostrava a sua chegada.

A sequência em que a comitiva conversa com o grileiro foi escolhida para análise por ser a única em que os personagens estão fora da favela. Aqui, a mesma opção narrativa de *Um favelado* fica mais evidente, pois além de não se mostrar as vias de contato entre o resto da cidade e a favela, inexistem cenas “no asfalto”. Raimundo e sua família já estão na favela quando a narrativa começa. E, assim como João no curta anterior, é através de uma elipse que a comitiva chega à casa do grileiro. Dessa forma, a narrativa “salta” do universo da favela para o interior de uma casa “burguesa”, que se pressupõe estar “no asfalto”.

⁷⁴ Cf. VIANY, Alex. op. cit.

A sequência se inicia com um plano de conjunto do portão da casa, filmado de dentro. A câmera permanece parada enquanto a comitiva de favelados entra, observando algo que está fora do campo, mas que facilmente se entende ser a casa. Em seguida, é possível ver parte da fachada, em estilo modernista – indicado pela presença de um vão sustentado por colunas retas, sem ornamentos, e parte de uma parede de treliça (fig. 6). O jardim em que a comitiva se encontra é parcialmente visível, apresentando espécimes luxuriantes da flora nacional, o que também denota o seu pertencimento aos padrões de paisagismo modernista. Ao fundo, ouve-se uma música instrumental, que poderia ser associada à Bossa Nova ou, de forma mais ampla, a um “samba moderno”.



Figuras 6

Em continuidade à sequência, uma série de cenas curtas mostram os membros da comitiva entrando e observando o interior da casa (sem contracampo que mostre aquilo que eles observam). Trata-se de dois senhores idosos, brancos, e dois homens jovens, um negro e o outro, branco – todos usando roupas formais, como paletós e chapéus (que tiram ao entrarem). O grileiro, sua mulher e o filho ficam sentados de frente para esse grupo, demarcando-se nitidamente a separação entre eles – bem clara num plano de conjunto da sala. Há um corte para um quarto, em que duas mulheres – uma negra e a outra, branca – se divertem ouvindo, em uma vitrola, a música que já era audível na sala. Em cenas anteriores, elas tinham sido apresentadas como amantes do grileiro e de seu filho.

A sequência na sala é retomada, acompanhando a conversa entre a comitiva e o grileiro, que procura convencer a todos sobre seus direitos de defender suas propriedades. Após indicar a possibilidade de deixar o “invasor” sair sem violência, pergunta aos outros enquanto se levanta: “Querem levar alguns cigarros americanos? Eu posso mandar buscar lá em cima”.

Como se percebe, a oposição entre o grileiro e os membros da comitiva, mostrada através de um sistema esquemático no estilo “burguesia x excluídos”, é bastante caricatural. De um lado, a burguesia que engana e despreza. De outro, excluídos inocentes que se veem presos na rede de mentiras e sedução. A burguesia é, na aparência da sala de estar, uma família exemplar (“papai, mamãe, filhinho”). No segundo andar, esconde prazeres corruptos: amantes, música alienante e cigarros americanos. Em relação à música, é bom frisar que a Bossa Nova poderia ser encarada como uma aliada do Cinema Novo, mas apenas quando se aproximava de temas que envolviam a exclusão social, como será desenvolvido no *Capítulo 4*. Aqui, no entanto, ela é considerada “perigosa”, por modernizar e exportar um ritmo popular como o samba, sendo apreendida por uma perspectiva tão crítica quanto os outros elementos associados à burguesia.

O que interessa mais para a pesquisa é a utilização da estética modernista para se referir aos privilégios da burguesia. Já que fica subentendido que essa casa está “no asfalto”, posso inferir, por aproximação, que aqui a cidade também é representada pelo



Figura 7

modernismo, como acontece em *Um favelado*. A ideia é de que a modernidade – que acredito poder ser estendida para “urbanidade” pela lógica narrativa – é fonte de prazer e alienação, enquanto a miséria da favela seria detonadora de um processo de politização. Afinal, Zé da Cachorra (fig. 7), considerado pela narrativa o verdadeiro líder, em oposição ao político, que é líder sob contrato, não “desce” para a cidade. Permanecendo na favela e ainda usando “roupa de favelado”, o protagonista força uma oposição entre o espaço urbano e moderno, que pode ludibriar, e a favela, cuja “realidade” encarnada nele não se deixa enganar.

Não à toa, é nas sequências em que ele aparece que a narrativa ganha contornos mais experimentais, rompendo a linearidade (associada, de modo amplo, com a narrativa clássica norte-americana) para exibir retratos expressivos dos moradores da favela, atuando como atores amadores. Tal recurso é devedor da montagem soviética, considerada mais politizada – justamente por romper com os códigos narrativos hollywoodianos. Assim, a sua inserção na lógica estrutural do curta vem remarcar o contraste, apontado acima, entre a favela conscientizadora e o asfalto alienante.

2.4.3. *Couro de Gato*, de Joaquim P. de Andrade

Joaquim Pedro nasceu no Rio de Janeiro, em 1932. Durante a década de 1950, cursou Física na Faculdade Nacional de Filosofia, quando começou a se interessar por cinema. Organizava o cineclube da Faculdade, que também incentivava a realização de filmes, então dirigindo seu primeiro curta, *O mendigo*. Em 1958 trabalhou como assistente de Renato e Geraldo Santos Pereira na direção de *Rebelião em Vila Rica*. No ano seguinte, realizou os curtas *O poeta do Castelo* e *O mestre de Apipucos*, patrocinados pelo Instituto do Livro. Já em 1960, iniciava *Couro de Gato* quando viajou para a França com uma bolsa do governo francês, cursando o IDHEC e fazendo estágio na Cinemateca francesa, terminando o filme lá. Nesse período, ficou hospedado na casa do embaixador do Brasil, pai de Mário Carneiro, o diretor de fotografia do filme.

De volta ao Brasil, depois de fazer estágios em Londres e Nova York, foi convidado a dirigir *Garrincha, alegria do povo* (1962), um documentário em longa-metragem. O seu primeiro longa de ficção foi *O padre e a moça* (1965), baseado em poema de Carlos Drummond de Andrade. Joaquim se tornaria um dos expoentes do Cinema Novo, destacando-se desde o início com *Couro de gato*, que ganhou o Prêmio de melhor filme no Festival de Sestri Levante, na Itália. Em 1962, já depois de ter sido cedido à produção de *Cinco vezes*, o filme foi contemplado com o Prêmio de melhor curta-metragem no Festival de Oberhausen, onde surgiria o manifesto responsável por lançar as bases do Jovem Cinema Alemão, e o prêmio de Qualidade CAIC⁷⁵. O seu segundo longa de ficção, *Macunaíma* (1969), foi o maior sucesso de bilheteria *cinemanovista*, possibilitando uma série de debates que transformariam a face do movimento na década de 1970. O diretor morreria em 1988, enquanto preparava a produção de sua adaptação de *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freire.

Couro de Gato utiliza linguagem de documentário jornalístico em sua sequência inicial para narrar as aventuras de cinco meninos – dois negros e três morenos – moradores de uma favela. Interessante notar a presença de cinco meninos favelados descendo para o asfalto, exatamente como em *Rio, 40 graus*. A voz do locutor, em *over*, apresenta o início do Carnaval e a necessidade de se produzir mais tamborins, o que explica a atividade dos meninos, que caçam gatos para serem vendidos aos artesãos (daí

⁷⁵ A CAIC (Comissão de Apoio à Indústria Cinematográfica), do Estado da Guanabara, será abordada mais adiante. As informações sobre os prêmios estão disponíveis em: <<http://www.filmesdoserro.com.br/jpa.asp>> Acesso em: 12 dezembro 2012.

o título). Ao fundo, um samba instrumental de Carlos Lyra, composto especialmente para a trilha, ainda audível enquanto se exhibe uma série de gatos: numa favela, em uma mansão, num parque público e entre as mesas de um restaurante. A presença desse samba confirma a interlocução positiva com a Bossa Nova, referida acima, já que Lyra iniciava nesse momento um processo de aproximação entre a Bossa e o samba popular “de morro”.

A narrativa exhibe os meninos à caça dos bichanos, recorrendo à montagem paralela. Num crescendo, a sequência encadeia cenas dos gatos sendo roubados, das reações dos “donos”, dos meninos fugindo da perseguição e, finalmente, dos perseguidores paralisados diante de uma viela que dá acesso à favela. Depois, é acompanhada a relação afetiva que se instala entre um dos meninos e o gato roubado, cujo rompimento se dá com a venda do animal, final da narrativa.

Escolhi o roubo desse gato para analisar, pois é o único que atravessa todos os lugares da cidade exibidos pelo filme. O início da sequência apresenta um gato branco, aparentando ser muito bem tratado, num jardim onde também está uma mulher sentada em uma cadeira. Ao fundo, uma balaustrada e parte do painel de vidro da fachada de uma mansão. Embora não haja material suficiente para definir o estilo da construção, é possível conjecturar que não siga a estética modernista, por conta dos balaústres do jardim, incomuns nesse tipo de projeto. No som extradiegético, ouve-se um *jazz*, com destaque para uma clarineta e um baixo. No contracampo, um menino parado no portão da casa, cujo olhar de desejo em direção ao gato é exibido num *close*.

Após uma sequência que exhibe a preparação para o roubo dos outros gatos, o menino – recebido com afeto pela mulher em seu jardim – efetua a ação e sai correndo. Outras cenas semelhantes mostram os meninos roubando os gatos enquanto os donos (ou eventuais protetores) se assustam e tentam defender seus bichanos. São *takes* muito curtos, mostrando inícios de ação e reação que não chegam a se completar. A agilidade da montagem e o acompanhamento extradiegético de uma seção percussiva com caráter rítmico dão o sentido exato da velocidade com que as ações transcorrem.

Enquanto quatro dos meninos fogem pelas ruas do que parece ser a Zona Sul da cidade, o quinto fiska o gato de um vizinho da favela, usando um peixe como isca. A perseguição ao menino que roubou o gato da mulher rica é mostrada com mais

destaque, enquanto ela e um chofer vão de carro atrás dele. O menino que está na favela é exibido descendo o morro, perseguido pelo dono do gato que tentou roubar. É possível ver, desse ponto de vista, o carro da mulher chegando pela rua e parando. A seguir, os demais perseguidores chegam e se reúnem, ficando subentendido que ninguém conseguiu alcançar os garotos. Enquanto estes continuam a subir a escada que dá acesso à favela, os adultos permanecem estancados.

Um plano de conjunto dos perseguidores os exhibe olhando para fora de campo, na direção do alto do morro (fig. 10). O menino que descia a favela passa correndo por eles, sem que esbocem qualquer reação. O seu perseguidor – o único negro – é mostrado, junto com a favela atrás de si, em plano aberto e em *contraplongée*, do ponto de vista dos que estão na rua (fig. 9). A percussão extradiegética presente em toda a sequência cessa neste momento, sem que nenhuma voz nem música seja audível. O silêncio, contrastando com o toque ritmado da sequência anterior, só é cortado pelas buzinas ao longe, numa composição que poderia, liricamente, ser classificada como “música urbana”. Aqui, a única personagem que “fala” é a cidade.

Após algumas tentativas da mulher de fazer algum homem subir o morro, a narrativa insere um novo plano geral da favela (fig. 8).



Figura 8

Muito mais abrangente que o anterior, mostra o mato alto na parte inferior do quadro, um amontoado de lixo no meio, alguns barracos e parte do céu. Esse plano é puramente narrativo: não corresponde ao ponto de vista de nenhum personagem. O céu forma uma massa compacta no alto, os barracos fazem o mesmo no plano intermediário e a terra, coberta de lixo, se avoluma na parte inferior.

Essa composição pictórica lembra um trecho da canção *Ave Maria no morro* (Herivelto Martins), com versos famosos que dizem: “(...) quem mora lá no morro já vive pertinho do céu”. Aqui essa afirmação é reforçada, pois o céu é o limite superior da favela. No entanto, o lixo – ausente da canção de 1942 – surge como o limite inferior, estabelecendo uma distinção fundamental entre a cena de *Couro de Gato* e outras representações.

Takes mostrando escadarias se sucedem (figs. 11 a 13). Elas representam vias de acesso à favela, também numa lógica formalista de montagem – as imagens são enumeradas com função puramente narrativa, num estilo discursivo que não segue o realismo da apresentação sequencial de elementos de uma diegese. Enquanto a escadaria que é utilizada pelos meninos para escaparem dos perseguidores está inserida na lógica naturalista do filme, aqui as escadas funcionam puramente como símbolos de um acesso que – apesar de existir no plano material – é, para os moradores do restante da cidade, impraticável no plano do imaginário.



Figuras 9 a 13



Tal sequência, que abrange a visão dos perseguidores “do asfalto” diante do perseguidor da favela, seguida dessas imagens estáticas, é a de maior tensão do curta, resumindo o tom equilibrado que a narrativa dá aos conflitos sociais. Ela coloca frente a frente os diferentes perseguidores, todos ocupando o mesmo papel no jogo de “pega-pega” que se estabeleceu entre os adultos e os garotos. Porém, por estarem em espaços diferentes – os quatro no asfalto e o homem negro na favela – eles travam um embate visual que logo os separa, evidenciando estranhamento e repulsa de ambos os lados. Aqui é o limite a partir do qual os perseguidores “do asfalto” não conseguem continuar. A exposição em sequência do plano geral da favela e de suas vielas reforça a ideia de divisão entre dois mundos: há caminhos, mas quem está no asfalto não tem coragem de ultrapassar o muro – o mural? – que a imagem de uma favela representa.

Na continuação, o silêncio da sequência anterior é abandonado em prol de uma melodia delicada, que sustenta o estabelecimento de um elo afetivo entre o menino e o gato da mulher rica. Um plano geral do alto do morro permite ver algumas construções no asfalto e o mar de Copacabana, que ocupa mais da metade do quadro. Aqui se

estabelece a impressão de que a favela, apesar de impenetrável, faz parte da cidade. Depois de cenas que reforçam a relação carinhosa, o menino percebe que não terá condições de alimentar o “seu” animal e decide entregar o gato ao artesão com uma expressão triste no olhar. Já com o dinheiro, começa a descer o morro em plano médio, enquanto a música cresce em andamento. Ao fundo, a paisagem urbana permanece por alguns segundos na tela, antes do *fade out* que indica o fim.

2.4.4. Escola de Samba Alegria de Viver, de Cacá Diegues

Cacá Diegues nasceu em Alagoas e veio com seis anos para o Rio de Janeiro, vivendo em Botafogo durante a infância e a adolescência. cursou Direito na PUC, sem nunca ter exercido a profissão. Ali, fundou um cineclube e tornou-se diretor amador, na companhia de Affonso Beato, Arnaldo Jabor e Davi Neves. Com esse, realizou o curta amador *Domingo*. Na UNE, dirigiu o jornal *O metropolitano* e começou a participar do CPC, pelo qual realizaria seu primeiro curta profissional, *Escola de Samba Alegria de Viver*. Embora seu filme *Ganga Zumba* tenha tido alguma repercussão no início do movimento, seria com *A grande cidade* (analisado mais adiante) que sua expressividade aumentaria, o que continua a ocorrer durante a década de 1970, sendo o sucesso de *Xica da Silva* (1976) uma evidência. Ainda atuando como diretor hoje, sua obra apresenta acentuada coerência, abordando temas caros ao Cinema Novo – como história e cultura popular – com outros estilos narrativos⁷⁶.

Na diegese de *Escola de samba Alegria de Viver*, moradores de uma favela, que fazem parte da organização da Escola de Samba Unidos do Cabuçu, se reúnem para mudar a direção por conta dos abusos do diretor atual. Enquanto este é mostrado como um típico malandro, bebendo e batucando em uma caixinha de fósforo, o novo diretor, eleito por votação, é apresentado como um líder democrático, que faz referências à ordem e à disciplina. Um dos integrantes da Escola é designado como “agente infiltrado” do antigo diretor, tomando algumas providências para sabotar o desfile. Em paralelo, o diretor atual se separa da mulher, operária e militante sindicalizada, que vê no Carnaval uma forma de alienação. Para colocar a Escola na Avenida, o novo líder faz um empréstimo que não consegue pagar, gerando um conflito violento no dia do desfile,

⁷⁶ Não coincidentemente, Cacá foi o coordenador do projeto que permitiu a realização de *Cinco vezes favela – agora por nós mesmos* (2010).

que termina com a bandeira da Escola queimada. Mesmo assim, o diretor ordena que todos sigam em frente. O espião, por seu turno, vai embora, despindo a fantasia.

Aqui também a localização da favela na cidade é bastante discreta. Como em *Zé da Cachorra*, não há nenhuma cena urbana, visto que até mesmo a fábrica em que a esposa do novo diretor trabalha parece ficar ao pé do morro, numa região semideserta. No entanto, o restante da cidade está presente nas falas dos componentes da Escola, quando se referem à topografia do samba⁷⁷ ou na letra do samba-enredo daquele ano: *Rio, ontem e hoje* (Taú Silva, Alcebíades de Souza e J. Laurindo)⁷⁸.

A sequência que analiso agora apresenta a criação e divulgação desse samba. Em um plano aproximado, com parte do morro e da vegetação aparecendo no fundo, o novo diretor diz: “Bora, vê se aqueles versos do Moisés não cabem aí”. O compositor também é mostrado num plano fechado, com ripas de madeira formando um arranjo simétrico atrás dele. Vindo de fora do campo, ouve-se um batuque produzido por uma caixinha de fósforo, quando ele começa a cantar: “Velho Rio das belas mansões antigas, dos pregões e cantigas, dos velhos tempos coloniais...”. O diretor da Escola, ladeado pelo espião do ex-diretor e por outro componente da agremiação, faz um gesto afirmativo, dizendo: “É por aí, sabe? Mas fala daqueles poetas, dos boêmios...”. O outro componente, apoiado por um gesto do diretor, acrescenta: “Tá legal! Ponte, salão, serenata... Isto pega bem, rapá!”. Num plano médio, o compositor batuca numa caixinha de fósforo e continua: “Velho Rio, boêmios pelas ruas cantando, dos poetas declamando, dos majestosos salões imperiais, Rio...”.

Neste ponto, um coro extradiegético continua a cantar o samba até o fim da sequência, formada por *takes* de pessoas organizando o desfile enquanto dançam e aprendem o samba. É importante salientar que, mesmo quando os componentes são mostrados, nunca há sincronia entre o movimento de suas bocas e o som ouvido, o que dá a ele um caráter “semidiegético”. Afinal, começou a ser executado na diegese, continua fazendo parte dela, mas também ganha caráter narrativo, ao se mostrar

⁷⁷ Em determinado ponto, eles lembram a vitória que a Escola obteve “na Candelária”, que é o mesmo que se referir ao trecho inicial da Av. Presidente Vargas, de onde partiam os desfiles, em direção à Av. Passos. Originalmente os desfiles eram localizados na Praça Onze, mas essa foi destruída para a construção da Presidente Vargas, em 1944.

⁷⁸ Disponível em: <<http://www.academiadosamba.com.br/mirins/miudadacabucu/ficha-2007.htm>> Acesso em: 10 de junho de 2011.

independente. É possível perceber que o samba não é cantado na íntegra, havendo cortes confusos como a querer reforçar que os componentes da Escola ainda não dominavam totalmente a letra, o que chama ainda mais atenção para ela.

Uma visada no samba-enredo completo permite confirmar o sentido subtendido nos trechos utilizados. Afinal, desde o início cria-se um contraste entre a letra, referindo-se a “belas mansões antigas, pregões e cantigas” e as imagens da favela. Num trecho não utilizado, lê-se que esse Rio “dos tempos coloniais”, mesmo vestindo “outras roupagens” será sempre “para o mundo inteiro, a vitrine do Brasil”. Assim, fica mantido o sentido: a ideia de “vitrine” – local onde se exhibe o que é belo – já está subentendida na primeira parte da letra, que faz o inventário das coisas “belas” e “antigas”. Em contraste, as imagens da favela, mantida longe da vitrine, salvo nos dias de Carnaval, quando seus habitantes “descem” para a Candelária – para “a Cidade”⁷⁹ – devidamente fantasiados. Não raro, simulacros de “barões e viscondes, comendadores e condes”, para citar outro trecho da letra.

Aqui também se estabelece a intertextualidade com *Rio, 40 graus*. Como naquela obra, as relações entre a favela e as escolas de samba são exploradas, se estabelecendo certa ambiguidade no que se refere ao papel das Escolas e do Carnaval. Embora os embates entre diretor e sua esposa abram espaço na diegese para discutir se o Carnaval seria ou não um instrumento de alienação, algo que nunca é negado é que Escola de Samba – e o próprio samba – podem ser encarados como formas legítimas de manifestação popular. Ademais, ainda que não politizados numa acepção mais restrita do termo – que o associa a partidos, panfletagem, comícios –, os integrantes da Escola estavam organizados, preparados para enfrentar problemas de ordem comunitária, o que permite inferir a tensão posta pela disputa do ex-diretor com o atual. Mesmo com seu símbolo maior queimado, a comunidade faz seu desfile, demonstrando uma organização política que os permite enfrentar as dificuldades sem perder a “alegria de viver”.

2.4.5. *Pedreira de São Diogo, de Leon Hirszman*

Leon Hirszman nasceu no Rio, em 1937⁸⁰, crescendo no subúrbio, entre os bairros de Vila Isabel, Lins de Vasconcelos e Tijuca. Iniciou a Escola Nacional de Engenharia,

⁷⁹ Em linguagem coloquial, o Centro do Rio costuma ser referido como “a Cidade”.

⁸⁰ Cf. SALEM, Helena. op. cit.

que abandonaria para se dedicar ao cinema. É o fundador da Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro, sediada no MAM (na época, localizado no prédio da Associação Brasileira de Imprensa - ABI). Era ligado ao Teatro de Arena, tendo contato estreito com Augusto Boal e Oduvaldo Viana Filho. O seu primeiro envolvimento com cinema ocorreu como assistente de direção em *Juventude sem amanhã* (Elzevir Pereira da Silva e João Cezar Galvão, 1958). É um dos fundadores do CPC, em que realizaria *Pedreira de São Diogo*, seu primeiro filme. Em 1965, após o golpe civil-militar, refugiou-se no Chile, voltando no ano seguinte para criar, com Marcos Farias, a já mencionada *Saga Filmes*. Entre as suas obras mais conhecidas estão *São Bernardo* (1972) e o grande sucesso *Eles não usam black-tie* (1981). Nessa pesquisa também é abordado o seu *Garota de Ipanema* (1967). Faleceu em 1987.

A diegese de *Pedreira de São Diogo* gira em torno da pedreira que dá título ao curta. Localizada aos pés de uma favela, ela representa uma ameaça para seus moradores, pois as explosões usadas para extrair as pedras podem causar desabamentos. Os trabalhadores da pedreira, que também moram na favela, recebem do administrador a notícia de que às 15h daquele dia a carga de explosivos será mais alta, o que não deixa dúvidas sobre a queda dos barracos. Um dos trabalhadores, responsável por acender o pavio que detona as explosões, é apresentado pela narrativa como uma liderança, reunindo-se clandestinamente com os outros para tentar encontrar uma solução. Um deles fala em greve, ao que o líder diz que a greve não adianta de nada, pois eles serão despedidos e outros virão fazer o que eles não fizeram. Finalmente, depois de um tempo de reflexão, o líder tem a ideia de falar com os demais moradores da favela para que, às 15h, estejam todos no alto do morro – limite da pedreira – para impedirem a explosão.

Sorratamente, o líder sai do trabalho, escalando a pedreira até conseguir falar com uma mulher que lava roupa em seu barraco. Informada sobre o plano, ela se compromete a avisar a todos na comunidade para que estejam lá no horário marcado. *Takes* sem fala mostram a adesão da maioria e a recusa de alguns. Na hora marcada, os favelados aparecem no alto da pedreira, impedindo a explosão, para júbilo mal disfarçado dos trabalhadores e festa explícita dos favelados. O administrador, depois de encarar a pedreira e os favelados sobre ela, dá as costas e desiste.

Aqui, a inspiração do Formalismo Soviético, especialmente como realizado e teorizado por Sergei Eisenstein, surge com mais força do que nos outros curtas. Menos que encenarem ações cotidianas de forma “natural”, os atores são convidados a expressarem sentimentos através de um gestual levemente acima do tom. A fotografia tende a criar composições mais estudadas, conjugando o enquadramento, o espaço e os corpos dos atores em arranjos sofisticados. A intensidade da luz, estourando em brancos incandescentes, também colabora para uma impressão de irrealidade – ou de “outra realidade”. Finalmente, a montagem, aspecto privilegiado pelos formalistas, insere imagens desconectadas do plano diegético, com a função última de narrar e agregar sentido.

Por conta desse formalismo, o isolamento da favela em relação ao restante da cidade é exacerbado. Afinal, a pedreira, cenário de maior parte das ações, por sua configuração física – grande espaço vazio desprovido de outros elementos que não os naturais (pedra e terra) – possibilita a criação pictórica de um ambiente duro e seco. Essa impressão é intensificada pelos brancos estourados citados acima, que remetem à fotografia marcante que apareceria no ano seguinte, em *Vidas Secas*, de Nelson P. dos Santos (que fez a montagem desse curta).

Em planos cuidadosamente encenados, a narrativa apresenta os trabalhadores envolvidos por esse ambiente muito maior que eles – pesado, agressivo, opressor. Há



Figura 14

uma cena exemplar que mostra, em um *travelling* horizontal, os trabalhadores encostados em um paredão de pedra aguardando a primeira explosão (fig. 14), apresentando uma sequência de homens suados, alguns sem camisa, muitos utilizando chapéus de couro típicos do Nordeste, dois deles apoiados em uma espécie de cajado de madeira. Caso fossem isoladas e descontextualizadas, dificilmente essas imagens permitiriam reconhecer aqueles homens como trabalhadores urbanos. Estáticos, como se estivessem posando para uma fotografia, têm expressões de angústia e dor que transcendem a situação diegética em que estão inseridos, estando mais

adequados a representar o sofrimento do sertão – talvez por conta de um imaginário que o próprio Cinema Novo ajudaria a consolidar⁸¹.

Outro ponto que interessa são as poucas sequências em que o restante da cidade está visível. Além do campo e contracampo da conversa entre o líder dos trabalhadores da pedreira e os demais moradores da favela – em que trechos do Centro ficam visíveis –, a outra sequência em que um cenário mais evidentemente urbano se mostra é inserida quando o diretor entende que não poderá ordenar as explosões. É exibido um plano geral do pátio do ponto de vista de quem estivesse encostado na pedreira. Vê-se o Centro da cidade ao fundo (um prédio alto no meio do quadro, algumas montanhas e o morro de Santa Teresa, sem que nenhuma de suas favelas seja evidenciada⁸²). O administrador entra no quadro pelo lado direito, já virado de frente para a câmera, embora ande para a esquerda, o que faz com que se locomova de lado. O tempo todo ele olha para cima, onde as pessoas estão agrupadas, fora do campo. Uma percussão extradiegética, que começou quando os moradores da favela apareceram no alto da pedreira, ainda está sendo executada. No momento em que o administrador atinge o centro do quadro, há um corte e a percussão é interrompida.

Depois de um plano geral de alguns trabalhadores – caracterizados, também eles, como se fossem figuras típicas do sertão (fig. 15) – há um corte para a cena em que o administrador, enquadrado de frente, em plano americano, ocupa a maior parte do quadro (fig. 16). Como seu terno é claro, ele se confunde, na fotografia em p&b, com a terra iluminada pelo Sol, que também aparece em tons claros. Na parte superior do quadro, como se pairasse sobre sua cabeça, está a paisagem urbana, como descrita anteriormente. Em seguida, é exibido um plano geral de favelados rindo, dispostos um ao lado do outro. A percussão aumenta de volume, quando um plano de conjunto mostra o administrador de corpo inteiro no centro do quadro. Atrás, ainda está a vista da cidade.

⁸¹ Helena Salem aponta paralelos entre o curta e a obra mexicana de Eisenstein, *Que viva México!*, de 1932, sobre camponeses mexicanos. Dada a influência desse diretor, assumida por Hirszman e explícita no estilo narrativo do curta, a aproximação pode ser validada. Possibilita, por conseguinte, a leitura que realizo aqui, dada a semelhança – em alguns aspectos – entre o universo rural brasileiro e mexicano. SALEM, Helena. op. cit., 143

⁸² Segundo informa Mariana Cavacanti, o bairro já contava com favelas em 1962. *Aesthetic representations of Rio de Janeiro's favelas (1924-1968)*. (mimeo)



Figuras 15 e 16

O jogo de oposição entre os trabalhadores/favelados e o administrador continua, variando o tamanho do plano em que o administrador é mostrado, terminando em um *close* de seu rosto, interposto a alguns *takes* da máquina de quebrar pedras que se desliga em um dos momentos em que é mostrada. A introdução das imagens dessa máquina – indicando que os favelados/trabalhadores estão vencendo – em nada conectadas com o momento da diegese em que aparecem, é um reforço da proposta formalista *eisensteiniana*. Depois da demonstração simbólica da vitória dos trabalhadores, o administrador é mostrado do alto, numa *plongée* – aqui só o chão a sua volta é visível – enquanto se vira e começa a andar para fora do quadro, na direção do restante da cidade. Uma sombra longa se forma atrás de si e é ela que permanece alguns instantes no quadro, antes de um corte que leva a um plano de conjunto da pedreira sobre o qual surge a palavra “Fim”.

É evidente que o enquadramento que posiciona a paisagem urbana atrás do administrador tem um motivo pragmático para existir. Afinal, se ele precisa ficar de frente para a pedreira e esta permite vista para uma parte da cidade, obviamente ao enquadrá-lo a cidade aparecerá atrás dele. Logo, o que conta aqui como leitura é a forma pouco natural como o administrador se desloca pelo cenário. Ele não precisaria se posicionar em frente à pedreira, bastando “virar as costas” e partir de onde estava, “dando o braço a torcer”. No entanto, a narrativa força, através da encenação, um posicionamento em que o administrador – representando o patrão, o lucro, o opressor – fique de frente para a pedreira, onde estão os trabalhadores e os favelados – empregados, explorados, oprimidos. Nessa lógica de oposição, que divide o mundo em dois campos, a favela fica do lado dos explorados e a o restante da cidade do lado dos opressores.

2.4.6. Favelas: isoladas na cidade, perto do sertão

Relevadas as diferenças de qualidade e perspectiva inerentes às obras coletivas, pode-se observar alguma coerência em *Cinco vezes favela*. Como se depreende da análise, as favelas são representadas como unidades autônomas em relação ao restante da cidade, como em *Rio, 40 graus*. Aqui, porém, a dicotomia foi levada ao extremo: se no filme de Nelson havia um intercâmbio entre os dois universos, neste o restante da cidade pouco ou nada aparece. Evidente que essa apartação só é validada caso se opere a partir de um imaginário que confira autonomia à favela, possibilitando que seja percebida como “algo” que está na cidade, mas *não é* a cidade.

Esse traço da representação já está no título, que não utiliza o termo “cidade” nem faz menção ao Rio. Ainda, o isolamento é reforçado pelos títulos dos curtas, que – com exceção de *Pedreira de S. Diogo* – não fazem qualquer menção à localização ou aos nomes das favelas, mostrados apenas na abertura geral do filme. A sua localização – Cantagalo e Pavão, em Copacabana; Borel, na Tijuca; Cabuçu, no Lins e Morro da Favela, no Centro – é bastante dificultada. A exceção fica por conta de *Couro de Gato*, em que a vista de Copacabana possibilita conjecturar que se trate do Cantagalo ou do Pavão⁸³, e de *Escola de Samba...*, que permite localizar a diegese no morro do Cabuçu, por conta do nome da Escola.

Esse dado evidencia que para os filmes o termo *favela* está carregado de uma identidade generalizante: menos que “cinco favelas”, exibem “a favela” cinco vezes. Conta para essa leitura a mobilização que os curtas fazem do *modo documentário de ver*, aquele que pretende exibir o que há, com pouco interferência estética, apesar de também mobilizarem o *modo artístico*⁸⁴, numa síntese típica do Cinema Novo, como já apontado.

Em termos técnicos, conseguir enquadramentos em que a favela seja lida como uma realidade “não-urbana” é uma tarefa hercúlea. Afinal, é reconhecida a peculiaridade delas – incrustadas no tecido urbano – em relação às áreas periféricas de outras cidades,

⁸³ Além de *Couro de gato*, somente *Escola de Samba...* permite localizar a diegese no morro do Cabuçu, por conta do nome da Escola.

⁸⁴ ODIN, Roger. A questão do público: uma abordagem semiopragmática. In: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema*, vol. II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

definidas por “uma não-construção urbanística do espaço (...)”⁸⁵. Deve-se lembrar que uma das estratégias de representação das cidades é justamente a oposição entre centro e periferia, sendo esta a dimensão do crime e do perigo⁸⁶. Logo, a separação facilitadora, que “joga fora” – espacial e socialmente – a periferia, no caso das favelas não existe. Mesmo que a construção narrativa force o isolamento destas, o seu reconhecimento como um dos aspectos da cidade não é totalmente evitado. E a tentativa, falha, só reforça a intencionalidade do processo de representação.

Assim, o restante da cidade, ainda que não evidenciado, se faz presente, sempre numa lógica de oposição às favelas e de identificação com a burguesia. É ele, sobretudo apresentado pelos burgueses, que rejeita, persegue ou ignora os personagens que moram nas favelas. Sem importar se são opressores ou oprimidos, todos os personagens são apresentados de forma quase caricatural. Trata-se das consequências de uma situação identificada por Katia Maciel, válida para um dado período do cinema brasileiro, quando o personagem era “sempre representante de um pensamento do Brasil [ou] de uma classe”⁸⁷. Porém, é justo admitir que as distinções étnicas e os padrões comportamentais são em parte diversificados, já que nem todos os favelados são negros e bons, nem todos os burgueses são brancos e maus.

Ainda no âmbito da oposição entre “asfalto” e “favela”, chamam atenção três dados: a arquitetura modernista vinculada ao “asfalto” (ou à burguesia), a permanência do samba como uma musicalidade “genuína” das favelas e a presença, nelas, dos migrantes nordestinos. No primeiro caso, percebo a possibilidade de duas chaves interpretativas. Uma, mais pragmática, apontaria para o modernismo como o estilo arquitetônico “do momento”, o que faz cogitar que não deveria ser muito difícil encontrar obras e construções modernistas pela cidade. Por outro lado – e aqui insiro a outra chave interpretativa –, a arquitetura modernista carregava muitas camadas de significado, como demonstro mais abaixo, o que possibilitava aos cinemanovistas

⁸⁵ LEBRUN, Anaïs. La ville dans le cinéma soviétique: une esthétique de la capitale. Moscou ou la mystification de l'espace. In: BARILLET, Julie et al. *La ville au cinéma*. Artois, France: Artois Presses Université, 2005. p. 53. Livre tradução de “(...) une non-construction urbanistique de l'espace (...)”.

⁸⁶ Cf. MÜLLER, Jürgen E. La ville comme imag(o)ination ou quelques thèses sur la construction audiovisuelle de la "métropole" d'Amsterdam. In: PERRATON, Charles; JOST, François (org). *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma: le cinéma et des restes urbaines*. Paris: L'Harmattan, 2003.

⁸⁷ MACIEL, Katia. *Poeta, herói, idiota*. O pensamento do cinema no Brasil. Rio de Janeiro: Rios ambiciosos, 2000. [N-Ensaio nº 1]. pp. 48s

tratarem de temas como modernização/desenvolvimentismo e universalização da essência da brasilidade através de meios de expressão modernos. Essa chave também pode ser aplicada ao samba: por um lado, ele ainda aparece como um ritmo “puro”, porque popular, que deve ser protegido da modernização (perpetrada pela Bossa Nova, por exemplo); por outro, o diálogo entre modernidade e samba parece mais promissor, desde que se mantenham algumas de suas características originais.

Já os personagens nordestinos, podem estar vinculados à aceleração da migração rumo ao Sudeste devido ao crescimento industrial, fenômeno que já vinha ocorrendo desde a década de 1950. Embora tenha diminuído de intensidade por conta da construção de Brasília, ainda causava impacto em 1960⁸⁸. No entanto, mesmo ancorados em dados estatísticos que lhes conferem verossimilhança, esses personagens também correspondem a tipos sociais, que se fundem com os favelados. Vale ressaltar que, apesar de o sertão ser associado à nacionalidade desde o início do século XX, a região Nordeste (pensada como uma unidade que abarca e ultrapassa os estados) só passou a ser associada ao ideário nacional-popular na década de 1950, sobretudo através do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros). Com visto, os cinemanovistas, sobretudo quando associados ao CPC – como é o caso aqui – se apropriaram dos discursos isebianos. Ainda, como será abordado no encerramento do capítulo, diversos modernismos associaram o sertão e a favela.

Por fim, cabe pensar sobre a lógica mobilizada nesses aspectos da representação urbana. Embora num primeiro momento a oposição “asfalto x favela” rescenda a um embate do tipo “distopia x utopia”, não considero que relação se resolva tão simplesmente. Afinal, a favela seria utópica, *caso* seus problemas infraestruturais fossem sanados, ao passo que o asfalto, apesar de se opor a ela, não é desprovido de aspectos positivados⁸⁹. Por conta dessa ambiguidade, considero que a noção mais adequada aqui seja a de *cidade ideal*, ficções urbanas “imaginadas a partir da dinâmica interna das cidades reais”⁹⁰. Assim, no lugar de um determinismo que tomasse o Rio

⁸⁸ ABREU, Mauricio de A. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Urbanismo, IPLAN RIO, 1997. p. 118

⁸⁹ Ao procurar delinear os limites entre utopia e distopia, Graciela Ravetti afirma que seriam braços do mesmo corpo, já que essa última “denomina o oposto [daquela] ou sua consequência obrigatória: o mundo atroz das ilusões contrariadas, a cara obscura do paraíso (...)”. RAVETTI, Graciela. De Moscou a... Marte. In: NAZARIO, Luiz (Org.). *A cidade imaginária*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 54

⁹⁰ FALCON, Francisco J. C.; RODRIGUES, Antonio Edmilson M. *A formação do mundo moderno*. Rio de Janeiro Elsevier Editora Ltda, 2006. p. 142

como objeto – utópico ou distópico –, se dava a sua compreensão como um vir a ser, pensado a partir de um ideal. Por certo, essa leitura vai de encontro à percepção da dubiedade do filme, que nem se assume como uma obra de delação das mazelas sociais (assumindo o caráter distópico das favelas), nem como uma reinterpretação idílica (o que alimentaria a utopia).

O duplo pertencimento da obra ao âmbito político e artístico – como, de resto, toda a produção do CPC naquele momento – ajuda a compreender tal ambiguidade. É digno de nota, por exemplo, a indecisão entre considerar os favelados como capazes de ter alegria apesar de todos os percalços, e o forte tom melancólico que recobre as cinco narrativas. Mesmo em um curta em que a “alegria de viver” é tematizada desde o título, como no episódio dirigido por Cacá Diegues, o final não deixa de ter uma dose de melancolia – o que, aliás, é também uma característica apontada em *Rio, 40 graus*.

2.5. Quem tem medo de *Cinco vezes favela*?

É interessante como o cartaz do filme não apresenta nenhuma imagem da cidade e nem mesmo de alguma favela (fig. 17⁹¹). Assim, o eclipse da primeira e a generalização da segunda, através do título, já apontados durante a análise, são reforçados. De fato, o que mais tem destaque na sua organização visual é a fotografia de João, protagonista de



Figura 17

Um favelado, que aparece maior que o título da obra. Ademais, esse foi localizado entre uma fotografia de *Couro de gato* exibindo os cinco protagonistas e outra de *Zé da Cachorra* mostrando o personagem burguês debruçado sobre sua amante. Ainda aqui, são os personagens – e não os cenários – os elementos usados para demarcar a exclusão social, apresentada graficamente: é possível ler que a miséria dos cinco meninos “pesa” sobre os prazeres do

burguês. Desta forma, a dimensão humana dos dramas representados parece suplantar qualquer referência topográfica. Logo, o esquematismo do filme novamente se faz presente.

⁹¹ A reprodução do cartaz está disponível em: <<http://www.meucinemabrasileiro.com/filmes/cinco-vezes-favela/cinco-vezes-favela.asp>>. Acesso em: 06 junho 2010.

No plano econômico, *Cinco vezes* parece ter tido um desempenho comercial limitado, apesar de distribuído para todo o país pela Tabajara Filmes⁹². Talvez o desempenho ruim tenha se devido às críticas devastadoras que a obra recebeu. Segundo Helena Salem, o nível de exigência era tanto maior quanto mais se afastava “da imprensa mais militante, ou progressista, de alguma maneira afinada como o pensamento nacional-popular da época”⁹³.

Embora haja elogios à proposta de “captação da triste e dura e dolorosa e agressiva e revolucionária realidade das favelas cariocas”⁹⁴, de modo geral criticou-se o esquematismo político com que o tema da exclusão social foi abordado. Apesar disso, a recepção do próprio CPC foi polêmica, com o diretor do Centro, Carlos Estevam, afirmando que alguns episódios possuíam um “caráter pequeno-burguês” – em outras palavras, se preocupavam demais com a estética e de menos como a conscientização política.

Contudo, críticos mais ligados ao Cinema Novo e mesmo os cinemanovistas reforçam a importância do filme como um momento-chave de definição do movimento. Nesse sentido, Jean-Claude Bernardet, cinco anos após a estreia⁹⁵, informa que o principal e mais adequado público do filme foram os estudantes. Menos que atingir o grande público, função primeira de sua realização, atingiu um público que se identificava com os cineastas, pertencentes à mesma geração e classe social⁹⁶. Ainda, diz que a obra era válida como proposição política, embora não se realizasse como tal:

Em torno do filme discutia-se se o cinema deveria ou não apresentar soluções, se era viável colocar um problema a um público e não apontar-lhe a solução. [...] Discutia-se se o autor devia abdicar totalmente de suas inquietações pessoais, renunciar a fazer uma obra que o expressasse como artista, para dedicar-se a filmes sobre a realidade exterior – sacrificar o artista ao líder social⁹⁷.

⁹² Cf. SALEM, Helena. op. cit. A autora informa que a empresa também distribuía os filmes soviéticos no Brasil.

⁹³ SALEM, Helena. p. 144

⁹⁴ PEREIRA, G. & R. Santos. *Diário carioca*, Rio de Janeiro, 05 dez. 1962. Apud: SALEM, Helena. p. 144

⁹⁵ BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. O autor lança ao filme mais um olhar de historiador que de crítico (este, tomado aqui numa acepção restrita, como o profissional que escreve para avaliar uma obra diante de um público ideal).

⁹⁶ A tese central do livro, que será abordado com mais profundidade no próximo capítulo, é de que os cinemanovistas, mesmo procurando fazer filmes populares, sempre realizaram filmes *de e para* a classe média.

⁹⁷ BERNARDET, Jean-Claude. op. cit. p. 26

Glauber Rocha tem opinião muito semelhante, quando comenta o filme em seu livro de 1963 (logo, um ano após a estreia)⁹⁸. Para ele, “o que vale neste filme de episódio (...) é o seu caráter de filme politicamente experimental”⁹⁹. Depois de comentar cada episódio, sempre desculpando as falhas técnicas em prol de um posicionamento político, conclui: “*Cinco vezes favela* – um filme intencionalmente político e anônimo – revela cinco *autores* (...)”¹⁰⁰. Logo, o filme ajudava a compreender que um filme político não se realizava apenas através de suas temáticas, mas também de sua *linguagem*, matéria em que os jovens cinemanovistas ainda tateavam.

Curiosamente, em nenhum de seus níveis a recepção a *Cinco vezes* se propõe a discutir as favelas, questionando-se o tempo todo sobre a capacidade dos novos diretores em abordar o tema. Assim, para a recepção, o *modo artístico* suplantou o *modo documentário* de ver, o que não significa a aceitação incontestada dos diretores como artistas/autores, muito pelo contrário. De qualquer forma, o incômodo diante das falhas narrativas parece remeter a uma nostalgia do *modo documentário*, que parecia o mais adequado para tratar das favelas. Prevalece, ao fim, um “desejo de ver” que é, de forma oblíqua, a aceitação da possibilidade de um acesso do cinema à realidade das favelas, isoladas do restante da cidade.

2.6. A grande cidade: mais uma vez, a favela encontra o sertão

Filmado ao longo de 1965 e estreando no ano seguinte, *A grande cidade* é o segundo longa metragem de Cacá Diegues, cujo curta *Escola de samba Alegria de viver* foi analisado acima. A proximidade entre a favela e o sertão, como construída em *Cinco vezes* e esboçada em *Rio, 40 graus*, é bastante evidenciada aqui. Esse poderia ser um indício da maturidade do movimento – já que quatro anos e uma retumbante consagração internacional separam as duas obras –, porém acredito que a ênfase se deva a outros fatores. Menos que completar um processo identitário que associa a favela ao sertão, o filme parece tematizar a crise desse processo, tal como era vivenciada pelo Cinema Novo na segunda metade da década.

Por certo, a sensibilidade de Cacá Diegues – e de todos os cinemanovistas – foi tocada por esse momento de redefinição estabelecido entre 1964 e 1965. O impactou

⁹⁸ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica...* op. cit. Ao atuar como teórico, aqui o seu papel em relação ao movimento é similar ao de Jean-Claude Bernardet no livro comentado acima.

⁹⁹ *Ibidem*. p. 139. Grifos nossos.

¹⁰⁰ *Ibidem*. p. 141

começou com três obras estilisticamente muito marcantes, todas possuindo temática sertaneja: *Deus e diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), *Vidas secas* (Nelson P. dos Santos, 1963) e *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1964). Consagração crítica, indicações e prêmios conquistados em festivais internacionais, além de acentuado interesse da imprensa – tudo isso contribuiu para que a tríade consolidasse a “movimentação” do início da década em um “movimento” artístico com uma face sertaneja. Pela perspectiva de Nelson P. dos Santos, esse momento representou a aceitação do cinema como parte significativa da cultura brasileira¹⁰¹, situação pela qual a sua geração lutava desde a década anterior.

Logo depois, em 1965, a estreia de *O desafio* (Paulo C. Saraceni) – a ser analisado no próximo capítulo – funcionou para o Cinema Novo como um chamado à reflexão sobre a vida nas metrópoles, causando grande reverberação e polêmica. Através dele, um ano após a consagração dos filmes sertanejos, o Cinema Novo passou a dar mais atenção à complexidade urbana, elegendo o Rio como lugar privilegiado de representação. No filme de Saraceni, a cidade era pensada para além da favela e da capitalidade, sendo apreendida como espaço agenciador da vivência da modernidade. Além disso, o sertão e seus habitantes eram apenas tangenciados, passando ao largo das temáticas centrais.

Da forma como foram expostos acima, tais eventos parecem denotar uma ruptura. Contudo, creio ser mais adequado apontar para uma complexificação. Afinal, também no ano de 1965, Glauber Rocha escreveria o manifesto *Estética da Fome* em que, mesmo sem renegar o cinema urbano, reafirmaria a importância da miséria – entenda-se, do sertão e da favela – para o Cinema Novo. Segundo o cineasta, tais temas interessavam pelo “seu próprio miserabilismo que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político”¹⁰². Dada a importância do manifesto na história do Cinema Novo, percebe-se a perenidade da favela e do sertão como temática. Assim, o fato de *A grande cidade* ser um filme que aborda o espaço urbano de forma tão complexa quanto *O desafio*, mas apresentando ainda personagens favelados e sertanejos, possibilita pensar sobre esse momento de reformulações.

Além dessas mudanças no âmbito do próprio movimento, há outras diferenças contextuais importantes entre *Cinco vezes* e *A grande cidade*. É preciso frisar que este

¹⁰¹ VIANY, Alex. op. cit. p. 91

¹⁰² ROCHA, Glauber. *Revolução...* op. cit. p. 65

último foi produzido após o golpe civil-militar de 1964, apresentando, embora de maneira tímida, algumas situações ligadas à ditadura então instaurada. Contudo, mais flagrante é a interlocução com o governo de Carlos Lacerda. Apesar de aqui não haver uma mudança radical, pois Lacerda já estava no poder quando *Cinco vezes* foi realizado, houve um aumento na expressividade de seu governo em 1965, por conta das comemorações do IV Centenário do Rio, abordadas mais adiante. Nesse momento, os cuidados de Lacerda com a representação da Guanabara, já presentes no início do mandato, se intensificaram.

Por conseguinte, as desavenças com os cinemanovistas – potenciais críticos de suas ações – também ganharam relevo, o que pode ser percebido em outro trecho de *Estética da Fome*: “Esse miserabilismo do *Cinema Novo* opõe-se ao digestivo, preconizado pelo crítico-mor da Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo”¹⁰³. Essa “resposta” faz pressupor alguma provocação por parte do governador, no intuito de incentivar um cinema mais “elitista” para representar a cidade-estado. É interessante observar que um dos críticos de cinema da *Tribuna da Imprensa*, periódico pertencente a Carlos Lacerda, fosse Ely Azeredo, uma das figuras que mais cobrou dos cinemanovistas maior apuro técnico e comunicabilidade, como apontei anteriormente. Mesmo que não tenha encontrado nenhuma declaração dos cineastas relacionando-o a Lacerda, considero o dado digno de nota.

No entanto, o embate entre o Cinema Novo e Lacerda não era muito pragmático, apesar da criação, no final de 1963, de uma Comissão de Apoio à Indústria Cinematográfica (CAIC), vinculada ao Banco do Estado da Guanabara e à Secretaria de Turismo. Embora tal iniciativa pudesse implementar uma política cultural voltada às produções em acordo com o governo, essa prática não chegou a ter lugar. Como demonstra José Mário Ortiz Ramos, “a sua criação explicitava uma tentativa de controle ideológico bem definido”, contudo, “os critérios se mostraram elásticos (...)”¹⁰⁴.

Como apontado anteriormente, a CAIC chegou a premiar *Cinco vezes favela*, apesar de sua temática central tratar de um ponto delicado do governo. O roteiro de *A grande cidade*, por sua vez, recebeu financiamento do órgão¹⁰⁵, embora não

¹⁰³ Ibidem. p. 65.

¹⁰⁴ RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60 e 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. pp. 32s

¹⁰⁵ Cf. idem. Cf. também: OROZ, Silvia. *Carlos Diegues: os filmes que não filmei*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

apresentasse uma visão muito positiva do Rio. O aparente desinteresse do governador e do secretário de turismo em participarem da escolha dos projetos, e a autonomia dada aos secretários-executivos, favoráveis ao Cinema Novo, teria ajudado o movimento¹⁰⁶. Por outro lado, são comuns as demonstrações de insatisfação dos cineastas e críticos, como Gustavo Dahl, segundo quem Lacerda era capaz de “adiar até quando lhe aprouvesse a concessão de prêmios e financiamentos”¹⁰⁷. É importante ressaltar que o Cinema Novo – realizado em moldes não-industriais – dependia de qualquer fomento que lhe fosse destinado, incluindo-se os valores disponibilizados pela CAIC, que não eram modestos. Daí a importância das ações governamentais, frente às quais os cinemanovistas oscilavam, ora tomando-as como dirigismo, ora como descaso.

Alexandre Figueirôa defende uma hipótese que pode ser a chave para interpretar essa aparente indecisão governamental. O autor acredita que Lacerda, apesar de não simpatizar com os cinemanovistas, investiria no movimento como parte de sua futura campanha à presidência da República – que, ademais, não viria a se realizar por conta do cancelamento das eleições pelo AI-2, em 1966. Lacerda desejaria apresentar-se como defensor das liberdades democráticas e, por isso, percebia que a notoriedade do Cinema Novo no pós-1964 e a possibilidade deste vir a ser uma projeção internacional do Rio exigiam uma revisão de sua postura.

2.6.1 Cidade: manual de instruções

Na diegese de *A grande cidade*, Luzia (Anecy Rocha) viaja de Pernambuco para o Rio em busca de Jasão (Leonardo Villar), seu noivo, que migrara alguns anos antes. Este, contudo, tornou-se matador de aluguel e, por estar foragido, rejeita a continuação do romance para protegê-la. Apesar disso, Luzia decide ficar no Rio. Em busca de seu lugar na metrópole, ela conta com a ajuda de Calunga (Antonio Pitanga) e Inácio (Joel Barcelos), também migrantes, conforme indica o subtítulo em forma de cordel: *As aventuras e desventuras de Luzia e seus três amigos chegados de longe*.

¹⁰⁶ CARVALHO, Júlia Machado; PEREIRA, Miguel Serpa. *A presença do Estado no cinema: o caso da CAIC*. Relatório de pesquisa apresentado ao CNPQ. s/d. Disponível em: < http://www.puc-rio.br/pibic/relatorio_resumo2007/relatorios/COM/com_julia_machado.pdf > Acesso em: 12 outubro 2011.

¹⁰⁷ DAHL, Gustavo. Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais. *Revista Civilização Brasileira*, Ano 1, n. 5/6, março de 1966. p. 199

A ocupação de Calunga não é definida, assemelhando-se à figura do “malandro carioca”, embora seja baiano. Inácio é um pedreiro que mora nos canteiros das obras em que trabalha. Luzia consegue um emprego como copeira em um escritório e mantém-se fiel a Jasão, apesar de às vezes quase ceder ao interesse erótico e afetivo demonstrado por Calunga e Inácio. A relação com o noivo é problematizada pela perseguição policial, mas ele decide deixar o crime para reconstruir a vida a seu lado. Enquanto essa decisão não é tomada, Luzia é apresentada à cidade, circulando por diversos lugares do Centro e das Zonas Norte, Sul e Oeste, com destaque para a favela da Mangueira, onde Jasão mora. Nos diálogos, as vantagens de voltar para o sertão e os perigos de permanecer na cidade são o tempo todo lembrados por Inácio e Calunga, respectivamente. Enfim, Luzia mostra-se resoluta quanto à ideia de permanecer no Rio, ao lado de seu noivo. No final, trágico, ambos são mortos no Centro da cidade, em uma operação policial que pretendia capturar Jasão durante o Carnaval.

Como indicado na análise de *Rio, 40 graus*, a sequência de abertura de um filme pode conter indicações preciosas sobre a representação urbana. Aqui, a primeira imagem a surgir na tela é um plano geral da Baía de Guanabara e do Pão de Açúcar (fig. 18) – *clichês* cinematográficos associados à monumentalidade da natureza americana, como analisado no *Capítulo 1*. No som extradiegético, ouve-se a locução de um jogo de futebol, o que aparentemente não tem nada a ver com a imagem. Sobre o lado esquerdo da tela surge uma descrição laudatória da Baía de Guanabara – escrita no século XVII pelo Padre Simão de Vasconcelos¹⁰⁸ –, que se completa do lado direito e desaparece. O ator Antonio Pitanga entra no quadro de baixo para cima e, olhando diretamente para a câmera/espectador, diz: “Quem quer que tenha visto o Rio de Janeiro, não poderá recusar a sua admiração para as grandes e belas coisas que se oferecem às nossas vistas”. Apesar de se manter quase o mesmo enquadramento da cena anterior, nota-se um contraste: a massa compacta de edifícios que faz face ao Pão de Açúcar deixou de compor o quadro, enquanto a montanha continua visível atrás do ator, do lado direito da tela (figs. 18 e 19).

Como o personagem Calunga, que Antonio Pitanga interpreta, ainda não foi apresentado, a sua entrada em cena parece se tratar de um aposto na narrativa, uma estrutura diferenciada do todo, semelhante a um *prólogo*. Originado na tragédia grega,

¹⁰⁸ Na versão em DVD de que disponho, a leitura é prejudicada pela falta de qualidade da imagem. Contudo, os trechos legíveis permitiram identificar uma citação de VASCONCELOS, Pe. Simão de. *Sermão...* Lisboa: Henrique Valente de Oliveira (Ed.), 1663.

quando um ator entrava em cena antes do coro e da orquestra para anunciar o tema da peça¹⁰⁹, o prólogo se adequa a uma obra que mobiliza o *modo fabulizante* de ver¹¹⁰. Tal modo é construído sobre um processo que separa um *narrador real* de um *enunciador fictício* (responsável pela *narrativa*, a forma como a história é contada). O personagem que narra, sendo responsável por conduzir ao enunciado da moral, subordina o enunciador fictício, pois “a narrativa deve apenas ilustrar o discurso”¹¹¹. Ainda recorrendo ao paralelo com as tragédias, é preciso lembrar que a catarse servia não apenas à “purificação”, mas também ao reconhecimento da dimensão humana que unia a todos, personagens e plateia. Tal perspectiva também se aplica ao modo fabulizante, que propõe ao espectador justamente aprender alguma coisa com a narrativa. Assim, a tarefa de Antonio Pitanga, ao falar com o espectador, é fazê-lo refletir sobre o que conta.



Figuras 18 a 20

Na continuação da sequência, enquanto os quadros permitem ver a urbe do alto, o ator prossegue, emitindo opiniões sobre a cidade, tais como: “Esta é a mais fértil e viçosa terra que há no Brasil”. Enfim, arremata, apontando uma massa compacta de edifícios, sem nenhum índice de reconhecimento topográfico: “Esta terra é um paraíso terrestre”¹¹².

Tais falas reproduzem discursos sedimentados pelo tempo, se constituindo num mostruário de enunciados que elogiam a singularidade da paisagem carioca, um dos motivos pelos quais foi acionada para representar a nação. O prosseguimento da sequência completa e distorce esse processo, quando o ator pergunta, ainda apontando para a massa compacta de edifícios: “Quantas terras no mundo são um paraíso terrestre?” Esse dado visual, o emaranhado de construções, já insere um traço de ironia na pergunta, ao mostrar que, junto à paisagem natural extasiante, figurava uma “cidade

¹⁰⁹ MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Editora Cultrix, 2002. p. 371

¹¹⁰ ODIN, Roger, op. cit.

¹¹² Embora a autoria dos textos falados não seja assumida, como na citação escrita, é possível reconhecer a referência a declarações de admiração diante das belezas naturais do Rio feitas pelos viajantes Pero de Magalhães Gândavo e Évariste Parny. GÂNDAVO, Pero de Magalhães. 1576. *História da Província de Santa Cruz...* Lisboa, 2005. PARNY, Évariste. *OEuvres choisies...* Paris: Chez Mansut Fils, 1826.

grande” como outra qualquer. Em seguida, através de um corte, Antonio Pitanga “desce” para a materialidade da urbe que, somente do alto do passado – e dos *establishing shots* – ainda poderia ser vista como um paraíso.

A sequência exhibe o ator circulando pelas ruas do Rio, fazendo uma série de perguntas aos transeuntes. A montagem é fragmentada, havendo quase sempre um corte entre uma questão e outra. “A que horas o senhor acordou?” Em alguns momentos, porém, o ator caminha pelo espaço livremente, aproximando-se ou afastando-se da câmera. “Quantas horas trabalha?” Quase nunca se vê com clareza o rosto da pessoa para quem ele pergunta, nem é possível reconhecer se havia alguma intenção de responder. “Quantas horas o senhor anda por dia?” É difícil localizar a ação, pois o enquadramento é em plano médio e o campo está sempre lotado de pedestres anônimos circulando. “Que idade o senhor tem?” Placas, vitrines e portarias de edifícios aparecem de forma fragmentada. É possível, com isso, ter certeza de que se trata de uma “grande cidade”, mas não necessariamente de *qual*. A identidade, mantida quando a urbe era vista do alto, aqui se dilui.

A sequência continua, com outras questões semelhantes sendo feitas. Em seguida, o ator é enquadrado num plano geral, caminhando pelo meio de uma rua movimentada e lendo em voz alta o conteúdo de uma folha de papel ofício (fig. 20). O texto descreve a rotina de um personagem urbano qualquer, listando suas atividades e medindo o tempo gasto em cada uma delas. Por fim, o ator conclui que “se essa pessoa morrer aos 50 anos, na verdade viveu apenas seis, pois o resto consumiu em coisas desagradáveis ou inúteis”, como trabalhar e ficar retido no trânsito. Atrás dele, que em nenhum momento levanta o olhar da altura do papel, há carros e ônibus em movimento, pedestres que se viram para olhar a câmera – estranhando a situação –, trechos de calçada, o meio da rua, fachadas de edifícios, sinalizadores de trânsito e barraquinhas de ambulantes.

Deve-se atentar para a proposta de romper com os códigos narrativos canonizados pelo cinema hollywoodiano. Um deles postula que o ator nunca deve interpelar diretamente o espectador, em respeito ao “faz de conta” do cinema realista, que pretende apresentar uma narrativa objetiva com um narrador discreto, quase invisível¹¹³. Na contramão dessa proposta, Antonio Pitanga assume uma postura *brechtiana*, rompendo a “quarta parede” e interpelando a plateia – e os transeuntes nas ruas da

¹¹³ XAVIER, Ismail. *Sertão mar*: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

cidade¹¹⁴. Deve-se lembrar que o espaço atrás da câmera, no momento de captação das imagens, é menos o contracampo da situação diegética encenada e mais o espaço da enunciação, onde se constrói a narrativa. Em outras palavras, é onde “se faz cinema” e, por extensão, onde “se consome cinema” no momento da exibição¹¹⁵. Logo, posso afirmar que Antonio Pitanga, ao olhar diretamente para esse espaço, estava olhando para o público.

Aqui cabe se referir ao trabalho do fotógrafo Fernando Duarte, carioca, nascido em 1937, que começou como assistente de fotografia em *Cinco vezes favela*, trabalhando também em *Ganga Zumba* e *Cabra marcado para morrer*. Logo, um fotógrafo “criado” com o Cinema Novo, dirigindo o cinegrafista Dib Lutfi, considerado o verdadeiro responsável pela “câmera na mão” do Cinema Novo, por ter sido o condutor do aparelho em filmes em que a liberdade de movimento é notória, como *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967). Aqui, esse recurso vem ao encontro da ideia de um prólogo – já que dá estabilidade para que o ator execute sua performance, cujo teor fica ainda mais claro na continuação da sequência, quando são feitas referências explícitas ao teatro grego: “Comédia ou tragédia: é preciso ganhar sempre”.

Dessa forma, além de anunciar o tema da encenação, ele também prenuncia a tragédia, funcionando como um vate, o que só reforça a sua posição de narrador trágico. Enquanto a sua voz continua em *over* – “Feio é perder e mais perde quem mais espera (...)” – aparecem cenas de pessoas andando pela cidade, enquadradas em um plano muito próximo, o que faz com que fiquem desfocadas. A música extradiegética¹¹⁶, que subira de volume, diminui subitamente. O ator aparece no calçadão de uma praia, enquadrado em um plano próximo, olhando para a câmera e dizendo: “Quanto a mim, só tenho medo é da morte, que ela é fiel. E o resto que se dane!”. Ele pula na areia, correndo em direção ao mar.

¹¹⁴ A “quarta parede” corresponde, em teatro, à boca de cena, ao lugar onde se encontra a plateia. No teatro clássico, os atores não devem olhar para o público, imaginando haver ali uma “parede invisível”. No teatro político de Brecht uma das primeiras atitudes do ator é quebrar essa parede, falando e olhando diretamente com a plateia. Em cinema, a analogia se dá quando o ator encara a câmera.

¹¹⁵ GAUDREULT, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

¹¹⁶ Os créditos não apresentam uma relação precisa entre os trechos musicais e seus autores. Informa-se apenas que há excertos musicais dos modernistas Hekel Tavares, Villa-Lobos e Ernesto Nazaré.

Corte para um plano geral de uma ferrovia, tomado do alto, sobre o qual são exibidos os créditos, enquanto outra música começa a ser executada. Um *zoom in* exhibe uma mulher branca, carregando uma mala e pedindo informação para algumas pessoas, enquanto circula por ruas e viadutos de uma paisagem urbana maltratada. A música é reduzida, e a voz da mulher, com sotaque nordestino, é ouvida enquanto ela procura por alguém que a narrativa não identifica. Desconfiada, olha para fora do campo, enquanto



Figura 21

pergunta: “Mas aqui é Mangueira, né?” *Take* do morro da Mangueira em um plano geral (fig. 22), com os barracos cobrindo a tela de alto a baixo, enquanto o interlocutor confirma: “Justamente”. Essa fotografia da favela estabelece correspondência com algumas pinturas modernistas, carregadas de elementos pictóricos de cima abaixo, quase sem perspectiva, como em *Favela com*

músicos, de Portinari (fig. 23). A moça agradece e continua a caminhar em direção ao fundo do campo. A câmera segue seus movimentos, ascendendo com a ajuda de uma grua, até formar um plano geral do trecho do bairro em que ela se encontra (fig. 21). Enquanto toda esta sequência se desenrola, os nomes do elenco principal aparecem no alto do quadro¹¹⁷. A música diminui gradativamente, até desaparecer.



Figuras 22 e 23¹¹⁸

Finda a sequência de abertura, já é possível saber que “a grande cidade” anunciada pelo filme será vista “de baixo”. E isso numa perspectiva que se associa não apenas ao “plano inferior” dos “círculos do Inferno” – em contraste com a tradição literária que lhe associa à imagem do Paraíso na Terra – mas também ao ponto de vista dos que se encontram nas “camadas baixas” da sociedade. Embora o filme não tenha ainda dado nome à moça que aparece no fim da sequência de abertura, não é difícil intuir que ela tenha algo a ver com a Luzia que viverá “aventuras e desventuras” na cidade. Também

¹¹⁷ Aqui os atores ganham mais destaque, indício do afastamento dos pressupostos neorealistas. Alguns profissionais passam a ser associados ao Cinema Novo, como é o caso, em *A grande cidade*, de Anecy Rocha, Antonio Pitanga e Joel Barcelos, acostumados ao improviso, uma das características do movimento. Já Leonardo Villar pertencia à tradição teatral clássica, se destacando pela voz empostada e pelos movimentos bem ensaiados, com marcação acentuada.

¹¹⁸ A reprodução do quadro de Portinari está disponível em:

<<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2727/detalhes>>. Acesso em: 02 fevereiro 2010.

já se pode desconfiar que a máscara da tragédia – a que o prólogo se refere – venha a cobrir o seu rosto.

2.6.2. Conhecendo “o inferno dentro de você”

As propostas apresentadas na abertura são cumpridas ao longo da narrativa, que procura ensinar fabulescamente que o destino do migrante sertanejo na cidade é *trágico*. Tal “ensinamento” pode ser percebido já nas sequências iniciais, em que a mesma moça que aparecera na abertura anda por uma feira, enquadrada num plano geral, olhando para tudo com curiosidade. Sem corte, o enquadramento transforma-se em um plano americano que, num *travelling off*, recua acompanhando o movimento da personagem (figs. 24 a 26). Ruídos de pessoas falando se sobrepõem a uma voz masculina fora de campo, que canta ao som de um batuque de caixinha de fósforo: “A minha grande cidade/Gente sonhando na beira do mar/ O povo canta feliz/ E faz da vida um Carnaval/ Cantando a gente espanta o mal/ Nessa cidade do amor/Do amor que nos faz viver...”.



Figuras 24 a 27

Há uma liberdade maior na forma como a câmera é conduzida, quase prescindindo de montagem, como num plano-sequência. Nesse momento, a câmera contorna o corpo da personagem, passando a enquadrá-la de costas. Sobreposto a sua imagem, o nome “Luzia” aparece na tela (fig. 26). A voz continua, ainda fora de campo: “Gente que canta...” – aparece um *close* do rosto do cantor (Zé Keti) – “... não quer sofrer/ Gente que ama/ Não quer morrer!”. Vê-se que o cantor está ao lado de Antonio Pitanga, iniciando-se um diálogo em que fica subentendido ser aquele um compositor popular que negocia o preço de sua canção (fig. 27).

A inserção dessa letra é significativa, uma vez que associa ao ambiente da grande cidade a potência do amor contra a morte (ou, ao menos, a inspiração fornecida por ele nessa luta). Mais uma vez, a narrativa prenuncia o fim da personagem, sem esclarecer quem vencerá a batalha. Como ao fim de *Rio, 40 graus* e no curta *Escola de samba Alegria de viver* se estabelece um contraste entre a letra de um samba e a representação visual. Percebe-se sem esforço que, diferente da “grande cidade” da letra, a que é

apresentada pelas imagens não exhibe pessoas sonhando à beira-mar, nem fazendo da vida um Carnaval.

Mais adiante, depois de ter sido enganada pelo personagem de Antonio Pitanga, Luzia sai correndo pela feira. Ele vai atrás e, quando ela decide parar, ele se apresenta: Calunga. Os dois discutem, pois ela se mostra irritada com a postura dele, que não demonstra respeito por ela nem por seus valores. Irrada, grita: “Vá pro inferno!”. Ele, que nesse momento a segurava pelo braço, se afasta, estendendo as mãos para o alto, enquanto diz: “Já tô nele! Não tá sentindo o cheiro? Respira, bota o cheiro para dentro de você que até acostuma...”. Ele estica um dos braços apontando à volta e pula sobre um monte de palha. É retomada a música instrumental da abertura, que continua a sublinhar o tom exaltado de sua fala. Numa *plongée* absoluta, com os braços abertos esticados para os lados, ele começa a girar: “... vira o que você pensar, perfume francês, cheiro de flor, respira...” (fig. 28). Corta para um *close* do rosto de Luzia, que o observa atenta, enquanto no som *over* ele prossegue: “... bota o inferno para dentro de você (risos)”. A moça esboça um meio sorriso (fig. 29).



Figuras 28 e 29

Aqui, o que fora apresentado visualmente na sequência de abertura é indicado de forma explícita pelas palavras de Calunga. A cidade é um inferno ao qual Luzia acabou de chegar. A narrativa reforçará essa leitura ao apresentá-la num apartamento de classe média alta, em Ipanema, pedindo emprego. A dona do espaço, que lhe recusa o trabalho dizendo que só o marido poderia resolver essa questão, é apresentada como uma burguesa que trai o esposo enquanto ele está fora. Afinal, um homem jovem, demonstrando intimidade com o espaço, sai do quarto, causando constrangimento à mulher. Luzia recusa o dinheiro oferecido “para ir conhecendo a cidade”, mas aceita a ajuda para chamar o elevador. Já na rua, depois de um tempo sentada na escadaria do prédio (fig. 30), anda apressada, com a câmera acompanhando seu deslocamento em um *travelling* da esquerda para a direita, enquadrando seu rosto num *close* lateral. Atrás dela, uma grade de segurança (fig. 31)

De repente, ela estanca, olhando assustada para uma idosa aparentemente louca que dança em frente a uma vitrine, entoando uma cantiga folclórica (fig. 32). Calunga a encontra: “Puxa! Pra onde você ia?”, ao que ela, aturdida, responde: “Lugar nenhum”. Enquanto se exibem *close*s de rostos de manequins, no som *over* Calunga ainda fala: “Pra onde você quer ir?”, e ela – “Não sei”. A canção entoada pela senhora ainda é audível em *over* quando há um corte para o seu perfil olhando a vitrine, onde estão visíveis, além dos manequins, carros e pedestres refletidos (fig. 33).



Figuras 30 a 33

A sequência se esmera em dar a dimensão do olhar perdido de quem acabou de chegar do sertão à cidade grande. Os índices de modernidade – dissolução dos “bons costumes”, elevador, geometria urbana, carros, manequins, vitrine – a paralisam. Essa última é considerada um clichê cinematográfico para representar as grandes cidades. Ao mesmo tempo janelas para o consumo e “espelhos” da rua, as vitrines fascina e hipnotizam. Observa-se refletido em suas superfícies é ver-se sendo urbano e moderno, como sugere Walter Benjamin¹¹⁹. Não é à toa que Luzia responda às perguntas com expressões quase filosóficas de tão vagas: ir a lugar nenhum e não saber aonde se quer chegar são mais do que situações contingentes, valendo para todo indivíduo que se vê tomado pelo turbilhão da vida urbana.

2.6.3. Sertão: outro inferno ou um destino bem aceito?

Diante das primeiras impressões que Luzia tem da cidade, o sertão, de onde veio, não se transforma num paraíso perdido. Há diversas cenas em que ela e os outros personagens migrantes se referem a este também como um inferno, embora essa impressão seja matizada pelo afeto. Depois de criar confiança em Calunga, que demonstra não ser tão perigoso quanto ela imaginara, Luzia e ele conversam longamente em algumas sequências, que servem a marcar o papel de cicerone que ele

¹¹⁹ BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXe. siècle*. Paris : Éditions L’Herne, 2007.

desempenha, bem como a sublinhar o processo de adaptação dela à cidade. Concomitantemente, o interesse sexual de Calunga aos poucos se transmuda em carinho, demonstrado em diversas situações. Em um desses diálogos, no Passeio Público, Calunga, que migrou da Bahia para o Rio ainda criança, diz não lembrar nem saber de nada sobre o sertão. Apesar disso, acredita no “Padim Ciço” e entoava uns versos que se referem ao “santo”.

Em outra ocasião, Luzia conhece Inácio de Loyola – “nome de santo”, como ela diz –, um pedreiro que, a pedido de Calunga, lhe permite dividir clandestinamente o alojamento em que está morando, num canteiro de obras. Para chegar até o pequeno cômodo, Inácio e Luzia pegam um elevador e atravessam partes do edifício em construção, o que possibilita a tomada de planos abertos da cidade ao fundo, sem que nenhum elemento topográfico seja reconhecido. Em contraste com esse presente, em que os migrantes são exibidos num cenário que remete à vitalidade da urbe, *locus* de crescimento e possibilidade de reinvenção, Inácio diz que “não vê a hora” de voltar para o sertão. Luzia, por sua vez, afirma já não se lembrar de nada, ao que Inácio retruca, entre irônico e tímido: “Quem tá perto demais não vê tudo...”.

Ao longo da narrativa, Inácio e Luzia ficam muito próximos. Ele demonstra seu afeto e desejo em variadas situações e ela tenta resistir, sem total convicção, por fidelidade ao noivo. Em uma sequência em que visitam o Monumento aos Pracinhas no Aterro do Flamengo, ele diz que está com vontade de voltar para o Nordeste. Luzia então sugere visitarem a praia a que tinham ido na semana anterior. A câmera enquadra com clareza a placa com o destino do ônibus: Barra da Tijuca. Um resumo da conversa no ônibus – na verdade, quase um monólogo – é obtido através da seguinte fala de Inácio: “Eu vim com uma porção de gente, sem querer. Enxotado por uma seca só pior do que um inferno. Agora está no tempo de voltar. Não é que falte trabalho aqui. (...) Mas cada um tem seu lugar e o meu é lá”.

Assim, embora admita que o fator que o expulsou do sertão seja uma seca “pior que o inferno”, Inácio quer voltar. Afinal, seu *destino* se encontra lá. É importante salientar que o lugar escolhido para encenar a sequência seja a Barra da Tijuca. Bem diferente da “Miami carioca” de hoje, essa praia ainda fazia parte de uma grande área verde que englobava toda a Zona Oeste do Rio de Janeiro. Por conta de seu povoamento ainda

incipiente, esse trecho da cidade era conhecido como o “Sertão carioca”¹²⁰. Já nas areias desse “sertão”, a conversa sobre as vantagens de ficar ou voltar continua, até ser transformada em uma sequência alegórica.

A fotografia muda de qualidade, parecendo estar em negativo. Uma música extradiegética orquestrada, com coro, sobe a um volume muito alto, reforçando o caráter onírico – operístico? – da sequência. Um plano aproximado do rosto de Inácio mostra erguendo o olhar e sorrindo, enquanto a câmera se movimenta em sua direção. No contracampo, em plano geral, Luzia desce uma duna, correndo “em câmera lenta” e com os braços abertos, na direção do olhar subjetivo de Inácio (fig. 34). Um *take* deste, olhando para o seu lado esquerdo, é seguido de um plano aberto mostrando Calunga, com as mãos na cintura, dando gargalhadas (fig. 35). Outro *take* de Inácio, dessa vez olhando para o lado direito, é seguido de um plano aberto exibindo a silhueta de um vaqueiro sobre um cavalo – Jasão, provavelmente –, atravessando o espaço enquanto leva uma mulher na garupa (fig. 36). Num plano geral, a câmera acompanha esse movimento com uma panorâmica, mostrando que o vaqueiro passa pela frente de Inácio, que vira o corpo para continuar olhando. A música cessa ao mesmo tempo em que se exhibe um *close* do rosto de Inácio, acompanhando o fim do movimento.

Em seguida, Inácio se vira e começa a caminhar para o fundo do campo, até ser mostrado de corpo inteiro, entrando no mar. Outra música se inicia, num volume tão alto quanto a anterior. Fotografias referentes à dimensão subdesenvolvida do universo sertanejo – crianças, mulheres e idosos famintos, animais mortos – são intercaladas ao *close* do rosto de Inácio (figs. 37 a 40). Apesar de na cena anterior ele já ter entrado no mar, a impressão é de que ele ainda corre em sua direção, olhando fixo para o horizonte. Sobreposta à música, é possível ouvir a sua expressão de prazer, ofegante pelo esforço de atingir seu objetivo. Em seguida, a fotografia retoma o padrão, exibindo um plano aproximado do rosto dele, enquanto se ouve a voz de Luzia, que o chama. Um corte mostra que ele permanece parado no mesmo lugar em que estava inicialmente.

¹²⁰ CORRÊA, Magalhães. O Sertão Carioca. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, vol. 163, 1936. Disponível em: <<http://rememorarte.blog.br/?p=771>> Acesso em: 03 novembro 2012. Embora tal terminologia não tenha sido mobilizada pela narrativa, a referência à Barra fica clara no destino do ônibus, filmado ostensivamente. Ressalto ainda que, por conta do acesso limitado, essa não seria uma opção óbvia para duas pessoas de poucas posses que, numa situação diegética mais convincente, iriam para a Praia do Flamengo, literalmente ao lado de onde estavam. Tais elementos permitem considerar a intencionalidade de evocar o “Sertão carioca”.



Figuras 34 a 40

Tal sucessão de imagens pode ser lida como um “delírio” do personagem. Ou, ainda, como um aparte da narrativa, que apresenta ao espectador a representação esquemática do drama dos migrantes, em tons alegóricos. A lógica visual da alegoria é marcada por movimentos executados pelos personagens, como num jogo de tabuleiro em que a posição de cada peça pode lhe atribuir significados diferentes. Assim, a sua frente, Inácio vê a mulher por quem está apaixonado. De seu lado esquerdo, Calunga, representando a cidade que ri e escarna dele e também um concorrente, pois se mostra interessado por Luzia. Do lado oposto, Jasão, o outro concorrente, que cavalga cortando a linha imaginária que une Inácio à moça. Trata-se de uma “ruptura”, que o outro executa enquanto leva na garupa uma silhueta feminina, provavelmente a própria Luzia. Inácio volta-se então para o mar, tão ancestral quanto o sertão (e aqui, quase é possível ouvir a trilha de *Deus e o diabo*, com Sérgio Ricardo entoando “O sertão vai virar mar/ e o mar virar sertão”). Ele escolhe seguir nessa direção – abrindo mão de Luzia e da cidade – sorrindo enquanto se aproxima de seu destino. Sem que Inácio saiba, ou sem que isso afete o seu ânimo, imagens referentes à miséria do sertão se alternam com imagens de sua felicidade ao voltar para a *sua* terra, o *seu* lugar.

Finalmente, é através do noivo de Luzia que a equivalência “cidade = inferno = sertão” se completa. Durante um conflito entre eles, Jasão se lembra dos tempos em que moravam no sertão e afirma que foi por Luzia que decidiu sair daquele “inferno”. Sempre mantendo um tom grave e introspectivo, comenta: “Só a morte muda. Tomara que ela venha logo para mim, porque no inferno eu já tô”. Assim, Jasão considera que o sertão era um inferno e que a cidade é outro aonde veio parar, numa lógica que reforça

o caráter trágico de sua trajetória¹²¹. Aliás, a própria construção do personagem é um dos elementos que permite associar o sertão a aspectos infernais. Afinal, diferente de Inácio e Luzia, que mantêm certa inocência, o Vaqueiro é um matador, representando a periculosidade sertaneja. Mas, numa dinâmica que só reforça a similitude entre os espaços urbano e sertanejo, Jasão só veio a se tornar o matador Vaqueiro na cidade – como se essa fosse responsável pela manifestação do mal que o sertão já inoculava nele.

A partir da análise dessas cenas e sequências, pode-se inferir que o discurso que a narrativa emite sobre o sertão é ambíguo. As falas giram em torno das temáticas da memória e do esquecimento, do afeto e da repulsa. O sertão é tido como um destino do qual não adianta fugir, já que ele o persegue também na cidade. Para alguns personagens é melhor esquecê-lo, perdendo-se no inferno urbano. Para outros, o melhor é voltar, pois o sertão é mais suportável que a dor do desenraizamento. Nesse caso, sertão e cidade são equalizados pela perspectiva pejorativa, mas aquele tem a preferência, pela lógica dos pertencimentos. Por outro lado, apesar de até o momento só ter sido referida como “outro inferno”, a cidade também tem a sua representação matizada através da favela, como demonstro abaixo.

2.6.4. Favela, onde a cidade é mais sertão

Mesmo que a chegada de Luzia à cidade seja mostrada como um processo conflituoso, a maneira como a favela da Mangueira aparece na narrativa poderia ser considerada benevolente – descontada certa ambiguidade. Já na abertura, o lugar é exibido em plano aberto, enquanto Luzia o contempla, sem demonstrar qualquer rejeição. Contudo, em uma das conversas com Calunga, ela pergunta se ele “botou casa em Mangueira”, ao que o outro responde: “Deus me livre! Já viu uma favela?” Embora o tom de indignação pressuponha o desprezo, em seguida ele complementa: “Em Mangueira tenho uns amigos lá na Escola...”. Esse dado conecta o filme com os outros analisados até o momento: apesar da falta de infraestrutura, a favela novamente é reconhecida como um espaço de manutenção de redes.

Esse indício é confirmado algumas cenas adiante, quando Luzia chega, de maleta na mão, à Quadra da escola de samba Estação Primeira de Mangueira. *Takes* de passistas sambando alegremente, ao som de *O descobrimento do Brasil* (Geraldo Babão), samba-enredo do Salgueiro de 1962. Entre os passistas, Calunga, demonstrando

¹²¹ Nesse âmbito, chama atenção o seu nome, já que Jasão é também personagem de uma tragédia grega, *Medeia*. Cf. EURÍPDES. *Medeia*. São Paulo: Ed. 34, 2010.

familiaridade e descontração. Em plano aberto, Luzia cruza o quadro da direita para a esquerda, enquanto algumas pessoas observam a câmera. Calunga se aproxima dela, oferecendo ajuda mais uma vez. Ela diz que procura pelo noivo e começa a descrevê-lo, mas logo para quando o avista recostado num muro. O samba é substituído por uma música extradiagética, com tonalidade sertaneja. Apesar de fazer menção de ir a seu encontro, o homem estanca no meio do caminho e desiste. Ato contínuo, o espanto de Calunga revela o motivo da fuga: o noivo é um matador de aluguel, apelidado Vaqueiro.

Em seguida, Luzia sai correndo e um corte leva a uma longa sequência em que ela desabafa com Calunga sobre a decepção amorosa e o medo de se perder na grande cidade. Provavelmente filmada na Praça da Bandeira¹²², a sequência reforça os laços entre os dois personagens, deixando claras as intenções de Calunga em apoiar Luzia em seu processo de adaptação. Ainda que ele não seja um morador de Mangueira, acredito que a sugestão de seu pertencimento à rede de relacionamentos da favela permita estender a sua atuação aos habitantes do lugar. O tom documental da sequência na Quadra, denunciado pelos passistas e foliões que encaram a câmera com curiosidade – evidenciando que não se tratava de figurantes, mas de pessoas que realmente frequentavam aquele espaço –, reforça a intenção narrativa de mostrar os liames entre a ficção e a realidade. Logo, no lugar de Calunga, cuidadoso e solidário, poderia estar qualquer um dos moradores “reais” da favela.

Porém, se até aqui a representação positiva da favela é apenas sugerida, a forma como Jasão se relaciona com esse espaço ajuda a explicitá-la. Depois de tentar fugir de Luzia, ele marca um encontro com ela, usando Calunga como mediador. Num botequim próximo à Mangueira, ele diz que mora “ali, no morro”, fazendo um gesto com a cabeça. O “morro” não é mostrado, mas Luzia diz que é bonito, sem tirar os olhos de Jasão. Aqui, se por um lado ela parece não concordar com a opinião de Calunga sobre a aparência da favela ao dizer que o morro “é bonito”, por outro poderia apenas estar se referindo a Jasão, uma vez que seu olhar permanece sobre ele.

¹²² Embora não haja elementos que permitam localizar precisamente, uma das críticas do filme se refere a esse espaço como a Praça da Bandeira, relativamente próxima à Mangueira. Em termos diegéticos, considero pouco provável que Luzia tivesse realizado tal percurso, pois o mesmo exigiria pelo menos uma hora de caminhada. No entanto, pelo esforço narrativo de exibir lugares da cidade pouco explorados cinematograficamente, a opção ganha sentido.

Como lembram François Jost e André Gaudreault¹²³, o cinema sonoro estabelece uma “dupla narrativa”: o som pode estar em conformidade com as imagens ou em desacordo. Aqui, o que é “mostrado”¹²⁴ (a ação mimetizada pelos atores), o que é narrado (o que a câmera põe em evidência ou não) e o que é falado formam um construto ambíguo, que permite mais de uma interpretação. O que uso como garantia de minha leitura é a expressão de Jasão, que, de fato, soa benevolente – ainda mais se for levado em consideração que ele saiu do “inferno” do sertão para construir uma vida melhor para Luzia. Penso que, caso ele não concordasse ser a favela um lugar adequado, o ator deveria acrescentar algum constrangimento na sua apresentação, o que não faz.

A confirmação de que a narrativa marca uma separação entre a favela e a cidade – destacando-a, portanto, do inferno – ocorre nas cenas em que Jasão aparece cometendo crimes. O primeiro se dá em uma viela de casas antigas, provavelmente na Gamboa ou Santo Cristo. Trata-se de uma locação verossímil do ponto de vista dos clichês atrelados à ideia de periferia e periculosidade¹²⁵, já que as casas parecem meio abandonadas e as ruas desertas – porém, é preciso remarcar que *não se trata* de uma favela.

O segundo crime é alocado em um cartão-postal, portanto, mais distante ainda da favela. Na abertura da sequência, o Pão de Açúcar é enquadrado do alto do que parece ser o mirante D. Marta. Por mais que se possa objetar a leitura exposta acima, afirmando-se que tal mirante se localiza próximo a uma favela (Santa Marta), devo reforçar que não é essa a função que o espaço desempenha na sequência. Afinal, nenhum sinal de exclusão social aparece aqui e apenas a possibilidade de visualização de um cartão-postal é mobilizada. Num primeiro momento, o personagem contempla a cidade, enquanto sua voz em *over* desfila uma série de reflexões sobre a possibilidade de parar de cometer crimes – até que se ouve um assovio e um *zoom in* muito rápido se aproxima de Jasão.

Corte para um *close* de seu rosto enquadrado lateralmente e outro assovio. A câmera realiza um chicote da direita para a esquerda, na direção do ponto que Jasão observava, se estabilizando ao enquadrar o Pão de Açúcar (fig. 41). Um menino – que já acompanhava Jasão no outro crime – entra correndo no campo. A mesma música extradiegética usada em sua aparição na Mangueira, com cores sertanejas, é retomada,

¹²³ GAUDREULT, André; JOST, François. op. cit.

¹²⁴ A “mostração” é um conceito de André Gaudreault. Cf. Ibidem.

¹²⁵ Cf. MÜLLER, Jürgen E. op. cit.

se aproximando também de um clima de tensão em estilo faroeste. Corte para um plano geral de Jasão (fig. 42): um carro se aproxima e contorna a sua figura.



Figuras 41 a 43

A partir desse instante a montagem torna-se bastante fragmentada, às vezes com a câmera na mão, alternando, em *flashes*, os pontos de vista de Jasão e de quem está dentro do carro (cujo rosto nunca é mostrado). Procede-se a uma colagem de movimentos rápidos de câmera, aproximando-se velozmente dos objetos. Planos gerais apresentando pontos de vista objetivos também são usados. Um *close* na placa do veículo indica se tratar de um carro do Senado Federal que, lembro, já não se situava na cidade, mas em Brasília (fig. 43). A música ajuda a criar o clima da cena, crescendo em intensidade e se mixando aos ruídos de tiros e do motor do carro. *Closes* dos dedos de Jasão apertando o gatilho se alternam com seu rosto, que finalmente é “emendado” com retratos falados de bandidos em um jornal, através de uma fusão. Fica-se sabendo que a vítima era um senador.

Tal sequência reforça, por contraste, a dimensão infernal da cidade. Afinal, apesar de elementos diegéticos que apontam em uma direção contrária, elege-se a favela como uma parcela do espaço urbano imune à degradação. Mesmo que o matador more na Mangueira, não é ali que seus crimes são cometidos, nem é – como se verá mais adiante – onde será morto pela polícia. Pelo contrário, este é o espaço que escolheu para viver com Luzia e também onde se encontram a Escola de samba e as amigas de Calunga.

A persistência dessa leitura, presente desde *Rio, 40 graus*, pode ser tomada também como um contraponto ao governo de Lacerda. Afinal, os projetos de *remoção das favelas* são um dos pontos de interlocução mais expressivos do Cinema Novo com esse governo. É importante frisar que a reta final do mandato se mostrou favorável a um forte investimento de Lacerda no plano simbólico. No ano de 1965, se comemorou os 400 anos de fundação do Rio de Janeiro, o que possibilitou a orquestração da memória

“heroica” da cidade. Assim, as ações com foco no reforço da capitalidade carioca, embora já presentes no início de seu mandato¹²⁶, ganharam mais destaque.

Como observado anteriormente, existem muitas formas de se encarar as favelas. Embora seja arriscada uma vinculação mecânica de partidos e ideologias com tais tendências, podem-se apontar aproximações. As esquerdas – com quem se alinhavam os cinemanovistas – tenderam a se relacionar de forma empática com os favelados¹²⁷. Já o governo de Lacerda – adepto da Teoria da Modernização e anticomunista – apresentou projetos de remoção e transferência dos moradores para conjuntos habitacionais construídos ao longo da Av. Brasil. Tais ações lhe renderam a alcunha pejorativa de “removedor de favelados” e a acusação de vínculos escusos com o mercado imobiliário. Porém, deve-se levar em conta que a proposta original era alojar os ex-favelados próximos aos novos distritos industriais da Zona Oeste, que o governador pretendia desenvolver através de incentivos fiscais e criação de infraestrutura¹²⁸.

Um bom material para examinar a relação de Lacerda com as favelas são as publicações decorrentes dos esforços de comemoração do *IV Centenário*. Mariana Cavalcanti cita os volumes I e II – chamados *Aparência do Rio* – de uma série de seis publicações concebidas para comemorar a data. Nelas predomina uma visão romântica, com muitos traços herdados da política cultural do Estado Novo: o malandro “neutralizado”, a mulata com a lata d’água na cabeça e levando uma criança pelas mãos, além de reproduções de quadros de Portinari. Ao mesmo tempo, nos mapas as favelas “desaparecem”, mesmo em áreas em que sua presença era reconhecida, como no Centro e no bairro de Santa Teresa¹²⁹. Em outra publicação, uma antologia de textos sobre a Guanabara, essa de caráter “não-oficial”, o eclipse da favela também é evidente. Apenas um texto, localizado na seção *Habitação, comidas e transportes*, trata do tema. De autoria do próprio organizador da antologia, é pequeno e direto: “O manto noturno esconde, misericordioso e estrelado, a chaga degradante das favelas, que proliferam pelos morros como colônias de cogumelos”¹³⁰.

¹²⁶ Por exemplo, em 1961 a marchinha *Cidade Maravilhosa* se tornaria o hino da cidade. QUEIROZ, Andréa Cristina de Barros. op. cit., p. 88

¹²⁷ Cf. GUIMARÃES, Valéria Lima. *O PCB cai no samba: os comunistas e a cultura popular (1945-1950)*. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial do Estado do Rio de Janeiro, 2009.

¹²⁸ Cf. PEREZ, Maurício Dominguez. op. cit.

¹²⁹ CAVALCANTI, Mariana, *Aesthetic representations of Rio de Janeiro's favelas (1924-1968)*. (mimeo). p. 44

¹³⁰ REBÊLO, Marques. *Brasil, terra & alma*. Guanabara. Rio: Editora do Autor, 1967. p. 136. O texto havia sido publicado originalmente na *Revista Manchete*, em 1964.

Assim, ao representar a favela como um espaço de pureza, distinto do restante da cidade, o filme vai na contramão dessa leitura, resgatando outra vertente interpretativa. É digno de nota o fato de que o restante da cidade seja associado com símbolos que reforçam a capitalidade, mas também com o aspecto “infernado” da urbanidade. Tal operação tende a inverter a lógica armada pela política de Lacerda, ao aproximar a capitalidade, tal como defendida pelo governo, de valores negativos. Já a capitalidade manifesta nas favelas – que o governo somente assumia em parte, ao valorizar a cultura popular aí presente – era elencada como a mais contundente na lógica da narrativa.

2.6.5 O Aterro: onde a modernidade falha

Essa mesma aproximação pode ser encontrada na forma como a narrativa representa o Aterro e o Parque do Flamengo. Inaugurado em 1965, o Aterro era para o governo de Lacerda, ao mesmo tempo, uma obra urbanística necessária ao plano viário da cidade e uma construção no plano simbólico. Afinal, a obra foi apresentada como o coroamento da história do Rio, que começava por sua fundação, no Morro do Castelo, e desembocava no Aterro, modernista, ousado, apontando para o futuro¹³¹.

Lacerda fazia dessa obra, portanto, a sua resposta a Brasília, trazendo para a *Belacap* o modernismo arquitetônico que tanto fascinava na *Novacap*. O Aterro se converteria no “espelho carioca do plano para a nova capital, [representando] a vitória total do pensamento urbanista moderno ortodoxo”¹³². Ainda, funcionava como alavanca para a candidatura do governador à presidência do país, uma vez que a suspensão das eleições presidenciais só ocorreria em 1966, com o AI-2. Desta forma, Lacerda firmou “ao mesmo tempo, uma autoimagem e uma imagem para o estado que governava”¹³³.

Realizado com material obtido do desmonte do Morro de Santo Antônio (ironicamente só possível graças à remoção de uma favela), o Aterro ocupa 1200 Km² ganhos ao mar, indo do aeroporto Santos Dumont até a praia de Botafogo. Começara a ser realizado na gestão de Negrão de Lima, último prefeito do Rio como capital, estando parte da sede do MAM e todo o Monumento aos Mortos da II Guerra Mundial (Monumento aos Pracinhos) já prontos quando Lacerda assumiu o governo. O Aterro só viria a abrigar também o Parque do Flamengo – no lugar de quatro de suas oito pistas de

¹³¹ MOTTA, Marly Silva da. *Saudades...* op. cit.

¹³² CAVALCANTI, Lauro. *Quando o Brasil...* op. cit. p. 54

¹³³ MOTTA, Marly Silva da. Entre o Castelo e o Aterro: a identidade do Rio quatrocentão. In: CARNEIRO, Sandra de Sá; SANT’ANNA, Maria Josefina Gabriel (orgs.). *Cidades, olhares, trajetórias*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

carro previstas inicialmente – por conta de Lota de Macedo Soares, que insistiu nas vantagens do projeto. Livre pensadora, *socialite* e amiga íntima de Carlos Lacerda, Lota foi nomeada – sem ônus para o Estado¹³⁴ – para comandar uma Comissão de Criação do Parque, ligada à SURSAN (Superintendência de Urbanização e Saneamento) e à Secretaria de Viação.

Contra as expectativas iniciais de seus comandados, que não deram muito crédito a uma *socialite* sem diploma, Lota assumiu plenamente a idealização do Parque, pelo qual lutaria até a sua demissão, em 1965. A sua escolha por parte de Lacerda não se devia, apesar das aparências, a um jogo de troca de favores: arquiteta amadora, Lota era entusiasta do modernismo. Por conta disso, convocou profissionais vinculados a esse ideário para formar a Comissão, como o urbanista Affonso Eduardo Reidy – que, após interferir nos planejamentos iniciais, seria considerado o autor do projeto –, o arquiteto Jorge Moreira, a recreacionista Ethel Bauzer Medeiros e o paisagista Roberto Burle Marx. Apesar das críticas por seu valor faraônico, o Parque rendeu o resultado esperado. Como Lota escreveu a Lacerda, “Água e escola são fatos naturais que todo governo tem obrigação de fazer. A única coisa de que vão lembrar é que você fez o Parque do Flamengo”¹³⁵.

Em *A grande cidade*, alguns dos usos esperados para o Parque são incorporados. A primeira vez em que o Aterro é mobilizado pela narrativa se dá quando Luzia e Inácio passeiam pelo Monumento aos Pracinhas ao som extradiegético de um *ie-ie-ie* de Roberto Carlos. Depois de cenas em que Luzia e Inácio conversam – vendo-se ao fundo a Baía de Guanabara – e em que se estabelece certa tensão sexual entre os dois – ouve-se no som extradiegético Maria Bethânia cantar uma composição de João de Barro, intitulada *Anda Luzia*. Luzia anda entre um bando de estudantes que visitam o lugar, rindo e se divertindo (fig. 44).

Ao fundo, edifícios marcantes do Centro, como o Hotel Serrador, são vistos enquanto a câmera gira em torno da personagem. Em seguida, é exibida a imagem de Luzia refletida numa das paredes de mármore negro do monumento, enquanto ela se contempla (fig. 45). Parte do relevo presente no horizonte da Baía de Guanabara está visível por trás de seu rosto. No som extradiegético, Maria Bethânia ainda canta: “a vida dura só um dia, Luzia/ E não se leva nada desse mundo”. Luzia vira-se, se

¹³⁴ NOGUEIRA, Nadia. *Invenções de si em história de amor: Lota & Bishop*. Rio de Janeiro: Editora Apicuri, 2011.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 134

encostando à parede e perguntando para Inácio se ele seria capaz de dormir com ela. A câmera, que a enquadrava num plano médio, aproxima-se, oscilando levemente. Corta para um *close* dele: “Hein!?” A câmera volta a buscar o rosto de Luzia e ela responde “Nada”, olhando para outro lado e sorrindo com um toque de malícia. Um conjunto de cinco caças sobrevoa o Aterro.



Figuras 44 e 45

Não se pode dizer que essa sequência seja de todo “inocente”. Afinal, é fechada com cinco caças, imagem imediatamente associada às Forças Armadas, opção no mínimo capciosa num filme realizado durante uma ditadura em que militares eram atores de destaque. Contudo, a representação desse espaço da cidade está próxima de um dos usos que se encontrava na base de sua concepção: o lazer. É digno de nota o fato de as cenas não exibirem, em nenhum momento, enquadramentos em plano geral. Esse formato, que permitiria a contemplação do conjunto arquitetônico – função primeira de sua existência – é recusado em nome de uma focalização mais intimista, que privilegia as expressões de prazer dos personagens. Segundo Ana Maria Mauad e Daniela F. Nunes, os autores do projeto de 1956, Marcos Konder e Hélio Ribas, defendiam como um dos diferenciais desse *locus* de memória justamente a possibilidade de ser fruído como espaço de diversão¹³⁶. Assim, a narrativa e a diegese assumem essa proposta, fazendo um uso convencional do espaço.

Por outro lado, o Aterro será novamente agenciado pelo filme já na sequência final, dessa vez sendo representado de forma mais crítica. A encenação começa com Calunga anunciando em *over*: “Carnaval. Uma vez por ano o povo faz o que não faz. Se veste do que não é. Tira umas férias dele mesmo. Para quem passa 362 dias no recalque, descontar em três até que não é pouco”. Em seguida, imagens documentais de pessoas se preparando para um desfile de Escola de Samba. A sequência continua, exibindo, na

¹³⁶ Cf. MAUAD, Ana Maria; NUNES, Daniela Ferreira. Discurso sobre a morte consumada: Monumento aos Pracinhas. In: KNAUSS, Paulo (coord). *Cidade vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

Igreja de Santa Luzia, no Centro, Inácio – que se ressentia da “obrigação” de estar feliz no Carnaval – ao lado de Luzia. Calunga chega, avisando que ela deve se encontrar com seu noivo na Praça XV, não sem alertar para os perigos, no que é apoiado por Inácio.

Corta para Inácio, que vai tentar vender seu rádio de pilha no mesmo botequim em que policiais estão à espreita do Vaqueiro e acaba delatando o criminoso involuntariamente. Calunga, que decidira deixar Luzia a sua própria sorte, passando a se distrair com uma odalisca, se arrepende e corre para tentar protegê-la. Já na Praça XV, os policiais veem Calunga e Luzia e usam-nos como isca para tentar prender o Vaqueiro, que, após uma perseguição, fica encurralado. Luzia, que o seguia de longe, aparece do outro lado de um portão, segurando-se nas grades e gritando por ele. Jasão tenta ir em sua direção, mas ambos são baleados, ao som de uma música extradiegética sertaneja.

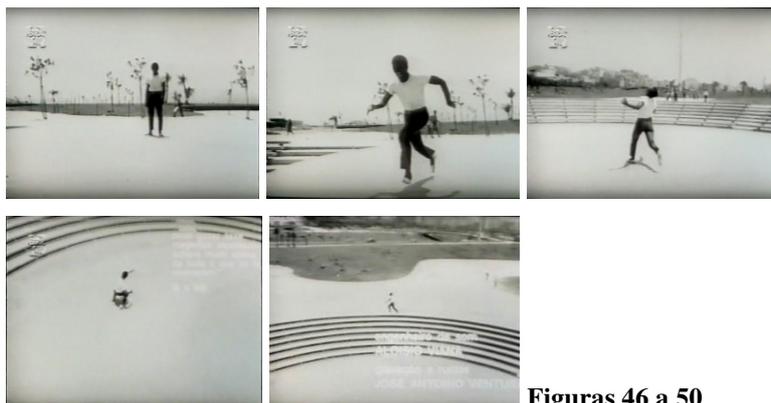
Calunga é observado pelos policiais que assassinaram os dois, enquanto esses o apontam como um “contato” inofensivo do Vaqueiro. Ele, que não consegue ouvi-los, se assusta e começa a correr pela cidade, enquanto a câmera o acompanha em uma panorâmica. Em som extradiegético, um samba fala da “nossa grande cidade, cidade do amor” (o mesmo que Zé Ketí cantava no início do filme, só que agora entoado por um coro feminino). Interessante observar que esse samba tenha o mesmo tom ufanista de todos os que foram compostos para os desfiles de 1965. Impelidos pelo governo de Lacerda a tratarem do *IV Centenário*, os sambistas ficaram restritos aos temas históricos da cidade. Nessas letras, as favelas não surgem, nem mesmo em uma versão idealizada. Há referências ao surgimento do samba e elogios à miscigenação racial, bem ao estilo do Estado Novo¹³⁷, mas nenhuma contextualização desses processos que os localizem nas favelas ou nos morros.

Calunga atravessa na frente de um muro onde se lê “ABAIXO A OEA”, ficando em dúvida sobre entrar ou não em uma rua. A sequência dá prosseguimento a uma corrida angustiada pelas ruas do Centro até que ele chegue ao Aterro, através de um corte. Em um plano geral muito aberto, Calunga é mostrado de corpo inteiro, um pouco à direita do quadro, no meio de uma paisagem limpa, com algumas árvores recém-plantadas (fig. 53). Ele caminha em direção à câmera, parando no centro do quadro. De modo

¹³⁷ Por exemplo, o samba-enredo da Portela, *História e tradição do Rio quatrocentão* (Nelson de Andrade), faz referência ao samba de forma indireta, com o verso “Rio antigo das batucadas”. Mais adiante, a miscigenação também é cantada: “Hoje, no século XX, do caldeamento de raças/ Surgiu com requinte e graça/ No mundo aristocrata/ Consagrada beleza exuberante da mulata”. Disponível em: <http://www.gresportela.com.br/?post_type=outroscarnavais&p=441> Acesso em: 3 fevereiro 2012.

semelhante à sequência de abertura, fala olhando direto para a câmera. Diz que a valentia não serviu de nada para eles – Luzia e Jasão – e que, em vez de faca, tiro, amor, traição, ele, que não fez nenhum ato valente, tem riso e lágrimas e o manto da memória. “A guerra é grande e tá todo mundo nela. Eu não!!!”, diz num tom grandiloquente, abrindo os braços e olhando para o céu. Algumas pessoas atravessam o espaço no segundo plano. Ele corre em direção à câmera e logo desvia, sendo acompanhado por uma panorâmica da direita para a esquerda, quando ele salta para dentro de um anfiteatro (figs. 46 a 48).

Já sendo filmado do alto, com a câmera subindo cada vez mais, Calunga começa a desenvolver alguns movimentos que mimetizam agonia, o que, realizado numa arena, como eram alguns teatros da Grécia na Antiguidade, reforça a hipótese da relação do filme com a tragédia (fig. 49). Sobreposto à cena, um texto assinado por De la Salle: *Todos os viajantes sentem prazer em celebrar a beleza da baía do Rio de Janeiro. E, no entanto, quem pode gozar desse magnífico espetáculo acha-o muito acima de tudo o que os livros lhe ensinaram*¹³⁸. Os créditos finais são exibidos, ao som da mesma música da abertura, que confere, mais uma vez, grandiloquência à cena. A imagem de Calunga na arena permanece, sendo ainda possível ouvir alguns gritos que acompanham movimentos mais bruscos. Ao emitir um desses gritos, contorcendo-se muito, ele sai da arena e começa a correr pelo Aterro. A câmera inicia um movimento ascendente, mostrando o desenho geométrico (fig.50) – tipicamente modernista – dos jardins. A palavra *Fim* surge na tela.



Figuras 46 a 50

Considero bastante significativa a escolha do Aterro como lugar de encenação da sequência de encerramento, cuja intencionalidade pode ser sustentada pela opção nada

¹³⁸ O trecho final apresenta dificuldades à leitura na versão em DVD. Encontrei o complemento da citação de De la Salle em LEITÃO, Cândido de Melo. *Visitantes do Primeiro Império*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1934. Disponível em: <<http://www.brasiliana.com.br/obras/visitantes-do-primeiro-império/pagina/56>> Acesso em: 3 novembro 2012.

óbvia em termos diegéticos. Da Praça XV ao Aterro, na altura da Glória, existe uma distância substancial e nada que justifique Calunga seguir por essa direção (a não ser o fato de desejar escapar aos espaços mais óbvios, por conta da perseguição policial). Junto a isso, se dá a retomada do estilo de interpretação da abertura, *brechtiano*, que faz com que o “cenário” deixe de ser uma escolha naturalista, inserida na diegese, e passe a ser encarado mais como um segundo discurso paralelo à fala. Como visto, essa se refere ao assassinato de dois migrantes nordestinos favelados. Assim, se a sequência de abertura é um prólogo, o de encerramento seria um epílogo, cuja função é organizar, em um texto conciso, o que se apresentou ao longo da tragédia.

Logo, a partir da relação dos cinemanovistas com Lacerda, seria plausível pensar que, contra a Teoria da Modernização, que via nas favelas um mal a ser erradicado e nas reformas urbanas um ganho para toda a sociedade, a narrativa utiliza um dos símbolos da modernização como palco do epílogo da tragédia dos favelados. A perspectiva a partir da qual o Aterro foi filmado no final, com auxílio de uma grua, reforça tal leitura. As árvores recém-plantadas apresentam-se como um imenso vazio, com a luz estourada num branco intenso na fotografia em p&b, o que ajuda mais uma vez a aproximar o sertão da cidade. Assim, o que era símbolo da modernidade para o governo, ao mimetizar o sertão se converte em símbolo de subdesenvolvimento. Em uma narrativa em que essa aproximação já foi tentada de diversas outras formas, tal leitura pode ser validada. Ainda, as imagens reforçam também a dimensão ínfima do drama que Calunga encena diante da grande escala da cidade.

Contudo, menos que uma crítica direta, o que se percebe é uma aproximação dúbia. Afinal, algumas propostas que estão na base da concepção do Aterro são aceitas e incorporadas pela narrativa, mais claramente na sequência do Monumento aos Pracinhas. Aqui, a aproximação do Cinema Novo com o modernismo arquitetônico pode servir de chave. Como apresentarei mais adiante, essa relação era marcada por tensões. Por um lado, o fascínio pela inovação da linguagem; de outro, a desconfiança diante dos processos de modernização.

2.6.6 Como ler uma grande cidade

Em depoimento a Silvia Oroz, Cacá Diegues disse que *A grande cidade* era “uma tentativa de desmitificar aquela visão de ‘cartão-postal’ e mostrar certos aspectos do Rio

de Janeiro menos preciosos”¹³⁹. Ainda, o comparava com o seu filme anterior, *Ganga Zumba* (1964), que possuía uma leitura mais “ideológica”, enquanto aqui a leitura seria “emocional mesmo”¹⁴⁰. Em resumo, tratava-se de fazer um “acerto de contas” afetivo com a cidade que o recebera quando criança. Por outro lado, mesmo que não tematize esse aspecto de forma explícita, é possível ler a obra como uma resposta a *Orfeu negro* (Marcel Camus), dada a onipresença dos temas órficos – referentes à descida aos infernos, no mito de Orfeu¹⁴¹ – junto à representação da favela, exatamente como no filme e na peça que lhe originou, *Orfeu da Conceição* (Vinícius de Moraes)

Essa declaração de princípios, se auxilia na compreensão do interesse do diretor pela cidade, não determina a leitura que ele fez dela. Aqui, lembro a distinção que Quentin Skinner faz entre motivo e intencionalidade – enquanto o primeiro se localiza antes da realização de uma obra, a segunda seria justamente o que se realiza *na* obra, através da construção linguística que a compõe¹⁴². Assim, nem todo motivo se realiza como intencionalidade, ainda menos quando envolve uma dimensão emocional, cuja lógica é mais tortuosa. Afinal, uma rede complexa de fatores está em jogo no processo de percepção afetiva de uma cidade, sobretudo quando esta é dotada de capitalidade, o que “contamina” a relação.

Como pode ser percebido através da análise, o Rio dos cartões-postais ainda está presente, embora tenha sido filmado a partir de uma perspectiva crítica, que o associa a elementos negativos da diegese. Do lado oposto, a favela da Mangueira aparece carregada de valores positivos, identificados, em alguns momentos, ao sertão. Tal lógica repete a que foi mobilizada por *Rio, 40 graus* e *Cinco vezes favela*, permitindo apontar para uma linha homogênea de representação, que joga com aspectos distintos da capitalidade carioca: a cidade moderna, mas ainda detentora de uma natureza monumental *versus* a “pureza” dos homens simples, habitantes das favelas. Assim, a tentativa de desmitificação não impediu que outro mito fosse reforçado: o da favela como um lugar de pureza, apesar de em alguns momentos se apontar para a falta de infraestrutura como um problema social a ser resolvido.

¹³⁹ OROZ, Silvia. op. cit. p. 36

¹⁴⁰ Ibidem

¹⁴¹ COELHO, Maria Cecília de Miranda N. Revendo *A grande cidade*, de Cacá Diegues: o orfismo às avessas da periferia. In: HAMBURGUER, Esther et al (org.). *Estudos de Cinema – Socine*, IX. São Paulo, Annablume; Fapesp; Socine, 2008.

¹⁴² Cf. SKINNER, Quentin. *Visions of politics*. Cambridge: Cambridge University Press, v.I, 2002.

Contudo, essa divisão esquemática, que opõe o asfalto à favela, é matizada. Afinal, existe um esforço para representar também, de forma variada, outros espaços da cidade, às vezes raros na cinematografia brasileira à época. É o caso do entorno da Mangueira, na Zona Norte, apresentado de maneira pouco caricata, sem reforçar o mito do subúrbio de “casas simples, com cadeiras na calçada”, para citar um trecho de *Gente humilde* (Chico Buarque e Vinícius de Moraes). Ao contrário, essa região foi acionada pela narrativa para dar conta da contextualização da favela, mesmo que não se evidencie o ponto de contato entre um espaço e outro – subentendendo-se a contiguidade, mas sem mostrá-la. No entanto, ainda que de maneira discreta, fica claro que, para chegar à Mangueira, Luzia teve que pegar o trem da Central e circular pelo bairro que circunda o morro. E, através dos diálogos, ela entende que está longe de Ipanema, que não é apresentada através da praia, sua dimensão mais turística, mas da intimidade do apartamento de classe média alta.

Essa mesma lógica é seguida na apresentação de outras locações, como a Barra da Tijuca e o Centro – através do Monumento aos Pracinhas, da Av. Presidente Vargas, da Rua Primeiro de Março, do Passeio Público, da Praça XV e da Zona Portuária. A forma como a narrativa utiliza a câmera, intimamente inserida nas ações e sendo percebida pelos transeuntes, acentua o caráter documental, mais “sujo” que os enquadramentos bem estudados dos cartões-postais. Os atores, misturados à população “real”, são incentivados a improvisar, interagindo com o entorno. Ainda, é preciso notar que a construção dos personagens ganha em complexidade, apresentando variedade psicossociológica. Apesar de migrantes, e alguns favelados, têm visões e anseios distintos. Enfim, esses personagens são acompanhados enquanto circulam por uma cidade tão complexa e variada quanto eles, usufruída em sua plenitude, ganhando sentido de acordo com o uso que a diegese demanda.

Por outro lado, esse esforço em realizar uma representação mais realista convive com uma dimensão simbólica, conseguida através da evocação de leituras pré-estabelecidas. É o que ocorre com a referência à favela como um lugar de pureza – já comentada acima – ao Centro como espaço de memória (*locus* do Carnaval, da religião, da cultura popular e da política), à Barra como uma filial do sertão e ao Aterro como índice da modernização. Em termos narrativos, essa segunda camada é evidenciada por aspectos que se opõem aos que foram apontados acima. Trata-se de planos bem estudados e falas solenes; uso de gruas para filmar a cidade do alto, conferindo um tom

mais “clássico” a seus enquadramentos e certo esquematismo na escolha dos personagens – migrantes sertanejos, marginais, favelados, burgueses.

Enfim, o filme ataca em duas frentes: “desmitifica”, um dos motivos de Cacá, mas também reforça “mitificações”, ao evocar um imaginário social que, afinal, também pertence ao seu criador – e é sua intencionalidade. Acredito que tal processo confira um alto grau de ambivalência à obra, que oscila entre as referências ao paraíso e ao inferno, à alegria e à melancolia, à esperança e ao desespero. Aliás, tal aspecto está presente desde sua concepção: ao mesmo tempo um filme político de vanguarda – que rompe em parte com os cânones da narrativa clássica – e uma tragédia. Logo, uma obra que estimula o espectador à reação e, simultaneamente, postula a inexorabilidade do destino. Talvez porque, ao tentar se aproximar da “cidade mesma, espessa”¹⁴³, Cacá tenha sentido a força da rede de representações em que se via preso, como qualquer cidadão habitando esse Rio que não é rio – esse complexo emaranhado de imagens.

2.7. A crítica passeia pelas vias tortas de uma grande cidade

O cartaz do filme (fig. 51¹⁴⁴) foi trabalhado a partir da mesma lógica que, conforme analisei anteriormente, embasa a representação alegórica do drama do migrante



Figura 51

nordestino na grande cidade. O triângulo formado pela letra “A” do título – que também remete a uma estrada, um dos símbolos das (i)migrações – tem seus vértices preenchidos pelas figuras de Calunga, no alto, de Inácio e de Luzia, na base. As posturas e expressões faciais dos três remetem a seus comportamentos durante o filme: Calunga, enérgico e anárquico; Inácio, introspectivo; Luzia, um pouco tímida, mas ousada. Como ocorre nos outros cartazes analisados até aqui, a imagem humana ganha relevo sobre a dimensão física da cidade, nesse caso

totalmente ausente. No lugar de representações mais generalizantes que a tomam como um espaço visto do alto, quase abstrato, são destacados os dramas pessoais, que também são sua matéria-prima.

As linhas que conectam esses dramas são atravessadas pelo cadáver de Jasão – outro migrante – caído sobre a letra “A”. Assim, o equilíbrio conseguido pela

¹⁴³ *O nome da cidade* (Caetano Veloso), epígrafe desse trabalho.

¹⁴⁴ A reprodução do cartaz está disponível em: <<http://www.bcc.org.br/cartazes/cartaz/003254>>. Acesso em: 03 março 2010.

composição piramidal, seguindo os preceitos básicos de arranjo de imagens tanto em pintura quanto em fotografia, é “contaminado” pela presença de um corpo caído na área central. Tal figura, se não chega a perturbar o equilíbrio geométrico da imagem, projeta sobre ele uma sombra de morte, numa relação dual bem de acordo com a estrutura da narrativa.

A crítica profissional percebeu essa ambiguidade, que pauta toda a recepção. O filme foi elogiado de maneira geral, havendo algumas restrições à atuação de Leonardo Villar (Jasão/Vaqueiro), que teria “interpretado” demais, ficando abaixo do rendimento dos outros atores, mais à vontade com o improvisado. Vale notar que essa diferença nas atuações é mais uma das ambivalências do filme. Para o *Jornal do Brasil*, “da paciência de Nelson Pereira dos Santos ao marginalismo de Saraceni, passando por todo o sertão, Diegues conseguiu armar-se com a intuição do homem brasileiro para viver *A grande cidade*”¹⁴⁵. As intertextualidades apontadas, com Nelson P. dos Santos – provavelmente de *Rio, 40 graus* – e com Paulo C. Saraceni – possivelmente de *O desafio* – expõem os dois extremos da obra. De um lado, a sua ligação com o universo esquemático e dual de *Rio, 40 graus*, de outro, o tom documental, a improvisação e a preferência pelos aspectos mais “locais” – em oposição à capitalidade – de *O desafio* (analisado no próximo capítulo).

Para *O Globo*, o Bonequinho aplaudiu de pé a esse filme que era “uma retomada do urbano num dos seus aspectos mais realísticos e humanos”, embora narrado em “tom de fábula moderna”¹⁴⁶. Outras críticas foram na mesma direção, percebendo a ambivalência da narrativa, com um pé no sertão – com ares de “folhetim de feira”¹⁴⁷ – mas com um olhar de documentário sobre a cidade, apontando os limites e as continuidades entre os dois lugares, como fez o sociólogo Octavio Ianni¹⁴⁸. Já Alex Viany destacou “uma espécie de projeção urbana dos temas e personagens de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*”. Jasão é descrito por ele como o “vaqueiro das favelas” e Calunga como um “Pã de ébano, cicerone e comentarista, um vagabundo que esconde a incômoda consciência nascente na irresponsabilidade da anarquia correndo como um

¹⁴⁵ KENDLER, M. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 mai 1966. In: *Retrospectiva Cacá Diegues: uma utopia chamada Brasil* (catálogo). Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2004.

¹⁴⁶ M. P. Cinema: A grande cidade. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 jun 1966. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br>> Acesso em: 2 dezembro 2012.

¹⁴⁷ N. H. S. A grande cidade *O Jornal*, Rio de Janeiro, 28 jun 1966. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br>> Acesso em: 2 dezembro 2012.

¹⁴⁸ IANNI, Octavio. A grande cidade. *Revista civilização Brasileira*, nº 13, mai/ 1967. pp. 201s. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br>> Acesso em: 2 dezembro 2012.

doido pelas ruas e praias de sua grande cidade”. Vários aspectos do filme são elogiados, com destaque para Roberto Quartim, “encarregado da trilha sonora, que contribui decisivamente para a ambientação carioca do filme”¹⁴⁹.

Em relação a essa capacidade de realizar uma representação competente do Rio, *O Jornal Democrático*¹⁵⁰ merece destaque. O periódico considerou o filme como o “mais belo e empolgante, no gênero [do filme urbano] feito no Brasil”, valorizando o seu aspecto documental. “Quando o preto Calunga, no início da fita, indaga de transeuntes cariocas, a que horas alguém dorme [...] aí temos um verdadeiro depoimento do Cinema Verdade de Jean Rouch, mais profundo e decisivo do que o processo da Câmera Olho de Dziga Vertov”. Elogiado como cicerone nesse passeio pela cidade, por “todos os labirintos da gente pobre”, Calunga é descrito como “terno, matreiro, esperto, como convém a uma expressão fiel de um bom negro carioca”.

Apesar de ser baiano, o personagem foi apreendido como a representação do “malandro” inofensivo que – ainda que presente em outros locais do Brasil – foi cristalizado como personagem da cultura popular do Rio. Talvez menos que um desprezo pela informação diegética sobre a naturalidade do personagem, estivesse aqui uma referência à carioquice como um “estado de espírito”, capaz de incorporar em nativos de outras regiões. Ainda, a demarcação étnica, que enfatiza a todo o momento a negritude do personagem, vem acrescentar mais complexidade a essa figura, funcionando como mais um dado de composição de sua malandragem e carioquice. No entanto, vale reforçar que todos esses dados não são percebidos como construções culturais, mas como índices de realismo.

Assim, os dois modos de ver mobilizados pela narrativa – *fabulizante* e *documentário* – são percebidos e apontados pela crítica como chaves à leitura. Contudo, no momento de se referir ao Rio, o modo documentário parece chamar mais atenção. O filme, tratado como uma leitura “fiel” da cidade, exibiria negros espertos, migrantes bem adaptados (ou não) e os “labirintos da gente pobre”. Ou seja, ainda que contando com uma representação variada de diversos lugares da cidade, com destaque para o Aterro, é ao exibir a exclusão social que ele se mostra mais autêntico. Esse dado, no que se refere ao embate com o governo Lacerda, faz com que o filme se realize como crítica

¹⁴⁹ VIANY, A. A grande cidade. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 11 jun 1966. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br>> Acesso em: 2 dezembro 2012.

¹⁵⁰ RODRIGUES, I. A grande cidade (final). *Luta Democrática*, Rio de Janeiro, 17 jun 1966. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br>> Acesso em: 2 dezembro 2012.

ao *status quo*, reafirmando os mitos do sertão e da favela como espaços mais reais – e nacionais – do que a modernidade presente no restante da cidade.

Percebo que essa recepção está próxima daquela que *Cinco vezes favela* recebeu, no que se refere à crença de que os espaços de exclusão social fossem mais realistas do que os esforços de modernização. Nos dois casos, esse encontro entre recepção e representação pode ser atribuído à partilha, entre criadores e críticos, de imaginários que acredito estarem vinculados a algumas vertentes dos modernismos brasileiros, a que me atenho agora.

2.8. Modernismos, favelas, sertão

Creio que antes de abordar os contatos do Cinema Novo com os “modernismos” seja prudente estabelecer a distinção destes frente aos correlatos “modernização” e “modernidade”. Em relação a esta última, porém, cuja definição é um tema complexo – que não caberia aqui – prefiro me ater a dois de seus aspectos, mais diretamente ligados ao Cinema Novo: a racionalidade e a busca pela novidade.

Para Reinhart Koselleck¹⁵¹, a emergência da modernidade, no sec. XVI, está relacionada com a diminuição da importância atribuída ao *espaço da experiência* (passado, tradição), enquanto se estende aquela que era atribuída ao *horizonte de expectativa* (futuro), possibilitando maior grau de abstração e imaginação do que estava por vir¹⁵². De um lado, a emergência da racionalidade como instrumento de controle e transformação do social; por outro, o anseio pela inovação, como forma de “avanço” em direção a um futuro utópico. Diante dessa bifurcação, se definem a *modernização* e os *modernismos*.

A modernização – ou o “projeto da modernidade”¹⁵³ –, entendida como um conjunto de ações que almejam atingir a ideia de *moderno* (novo/ novidade), se realiza através dos aportes tecnológicos, da expansão das indústrias e do crescimento das cidades. Relacionada ao desenvolvimento econômico – em si, um dado positivo – e defendendo a universalidade de sua lógica, não raro é posta em prática através de ações autoritárias, com tendência a desprezar a tradição e as singularidades locais.

¹⁵¹ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

¹⁵² FALCON, Francisco J. C.; RODRIGUES, Antonio Edmilson M. op. cit.

¹⁵³ COELHO, Teixeira. *Moderno pós moderno: modos & versões*. São Paulo: Iluminuras, 1995. p. 20

Já os modernismos¹⁵⁴, movimentos artísticos que almejam o rompimento com a tradição, seriam outra forma sensível de expressar a modernidade. Em cinema, para ser considerado modernista¹⁵⁵, um filme ou movimento precisaria se afastar do sistema produtivo e narrativo norte-americano – convencionado como “clássico”¹⁵⁶ – e/ou manter uma ligação estética com outros movimentos artísticos de vanguarda. De modo geral, esse processo é acompanhado de uma postura politizada, que tende a fazer uso do cinema como uma arma racional, objetivando a reflexão e a transformação do mundo.

O Cinema Novo, “primeiro exemplo de uma experiência cinematográfica de grupo apta a dialogar de forma mais consequente com (...) a tradição do modernismo dos anos 20”¹⁵⁷, preenche tais requisitos. Implícita na citação anterior, está a vertente paulista do modernismo¹⁵⁸, alicerçada em torno da memória da Semana de Arte Moderna de 1922. Apesar disso, seguindo a proposição de Eduardo Jardim de Moraes¹⁵⁹, defendo que o maior ponto de inflexão do movimento esteja na divulgação do *Manifesto Pau-Brasil*, em 1924. A partir desse momento, no lugar de um “modernismo no Brasil”, se iniciaria a gestação de um *modernismo brasileiro*, ainda atuante ao longo dos anos 1930 e 1940 (sobretudo através do romance regionalista).

Diferente das vanguardas europeias, que realizaram uma ruptura com a história¹⁶⁰, quebrando os vínculos com as tradições e se aventurando no universo abstracionista,

¹⁵⁴ Diferente de Peter Gay, que vincula o plural a uma abordagem demasiado abrangente e imprecisa, aposto que tal escolha sirva de defesa contra o engessamento, que prenderia o conceito a uma Escola ou a um grupo. Por esse motivo, concebo o fenômeno de forma ampla, tanto no sentido geográfico quanto temporal, na defesa de uma “multiplicidade de modernidades e modernismos”, como referido por Angela de Castro Gomes. Cf. GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia. De Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. GOMES, Angela de Castro. *Essa Gente do Rio... modernismo e nacionalismo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999. p. 12

¹⁵⁵ O termo modernismo não é muito aplicado ao cinema. O mais comum é referir-se aos filmes como “modernos” ou “de vanguarda”.

¹⁵⁶ É claro que existem autores que defendem a possibilidade de um cinema moderno no seio da indústria norte-americana, no que concordo com eles. No entanto, gostaria de enfatizar que, ainda assim, o que faz com que essas produções sejam consideradas como tal é um afastamento – no mínimo uma redefinição – dos modelos produtivos e narrativos mais estritamente hollywoodianos. Cf. GAY, Peter. op. cit.

¹⁵⁷ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 24. Cf. HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Macunaíma: da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

¹⁵⁸ Entre outras vertentes, havia os grupos reunidos em torno das revistas *Festa* e *Lanterna Verde*, no Rio de Janeiro, *A Revista*, de Belo Horizonte, *Terra Roxa e Outras Terras*, em São Paulo e *Verde*, em Cataguases. Existem variações de tendências e intensidades, oscilando entre nacionalismo e cosmopolitismo, primitivismo e esteticismo. Em cada movimento, também se percebe diferenças entre os participantes e variações ao longo do tempo. Cf. GOMES, Angela de Castro. op. cit.

¹⁵⁹ MORAES, Eduardo Jardim de. 1988. Modernismo revisitado. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol 1, n.2.

¹⁶⁰ Cf. SCHORSKE, Carl E. *Viena fin-de-siècle: política e cultura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. GAY, Peter. op. cit.

aqui a ideia de ruptura seria parcial¹⁶¹. Nessa empreitada, o rompimento estético e a pesquisa histórica¹⁶² estavam aliados, gerando, nos termos de Ronaldo Brito, uma modernidade paradoxal¹⁶³. Ao mesmo tempo em que se aventuravam na busca pela inovação estética, também se lançavam num “cruzada” para resgatar – ou descobrir – a essência do Brasil.

No Cinema Novo, o paralelismo com os modernismos se faria sentir de diversas formas, desde referências diretas – adaptação de obras literárias, utilização de temas musicais nas trilhas e de obras de arte modernistas nos cenários – até a apropriação de temas e formas. É curioso notar que, segundo Marcelo Ridenti¹⁶⁴, a postura marxista de muitos artistas da década de 1960 viera mais da leitura dos romances regionalistas dos anos 1930 e 1940 do que de *O capital*, de Karl Marx. O autor denominou de *romantismo marxista* essa postura dos intelectuais e artistas que “pretendiam revolucionar a sociedade em direção ao futuro e buscavam para tanto o encontro com as raízes do passado, em meio a um acelerado processo de modernização e urbanização da sociedade”¹⁶⁵.

Muitos autores atribuem a essas aproximações a forte presença do sertão no Cinema Novo, já que esse espaço desempenharia função central na busca modernista pela essência nacional¹⁶⁶. Aliás, desde a publicação de *Os sertões* (Euclides da Cunha), no início do século XX, que esse espaço vem concorrendo com o litoral (inúmeras vezes representado pelo Rio) como sinédoque do Brasil. Tal processo não se limitaria ao âmbito das artes, alcançando também a Academia¹⁶⁷. O que poucos apontaram, até o momento, é a contiguidade da favela e do sertão nesse processo. Desde o *Manifesto*

¹⁶¹ Cf. FABRIS, Annateresa. Figuras do moderno (possível). In: SCHWARTZ, Jorge (org). *Da antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*. São Paulo: Cosac e Naify Edições e FAAP – Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo, 2002.

¹⁶² No Brasil, o tema da autenticidade nacional deve ser creditado aos românticos – sobretudo à geração de 1870. Contudo, a busca por uma *forma* nacional é mesmo uma inovação modernista, daí a aproximação dos cinemanovistas. Cf. CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

¹⁶³ Cf. BRITO, Ronaldo. A semana de 22: o trauma do moderno. In: V. A. *Sete ensaios sobre o modernismo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

¹⁶⁴ RIDENTI, Marcelo. op. cit.

¹⁶⁵ Ibidem. p. 95

¹⁶⁶ AVELLAR, José Carlos. José Carlos Avellar et la vision du Nordeste au cinéma. Entrevista concedida a Sylvie Debs em 1998. In: DEBS, Sylvie. *Brésil: l’atelier des cinéastes*. Paris: L’Harmattan/ Documents Amériques latines, 2004. Cf. DEBS, Sylvie. *Cinema e literatura no Brasil: os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional*. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.

¹⁶⁷ Cf. LIMA, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional*. Rio de Janeiro: Revan/ IUPERJ-UCAM, 1999. Cf. também: DEBS, Sylvie. *Cinema e literatura...* op. cit.

Pau-Brasil – “O carnaval. *O Sertão e a Favela*. Pau-Brasil. Bárbaro e nosso”¹⁶⁸ – se reforçam os laços. No verso citado, a favela surge, através do conectivo “e”, como uma filial do sertão na cidade, ambos detentores de algum aspecto, ainda não claro, representativo do nacional. Não se deve esquecer o mito de origem das favelas, que associa sua denominação à árvore típica da região de Canudos, de onde teriam vindo os primeiros habitantes (logo acompanhados de ex-escravos)¹⁶⁹. E, ainda, o fato de que muitas favelas tenham nomes que remetem à zona rural, como é o caso da Rocinha.

É digno de nota também que a década de 1920 seja um marco para a generalização do termo “favela” para se referir a um conjunto de moradias de baixa renda localizada no alto dos morros¹⁷⁰. Essa generalização, pensada concomitantemente ao *Manifesto*, pode ser lida como a emergência da favela como *ideia*. Mais do que dado, o que ela já era desde o início do século, tornava-se *fato estético e intelectual*¹⁷¹. E, o mais importante, associada, por vias indiretas, à capitalidade.

Além disso, a representação pictórica modernista também procedeu a um isolamento desse espaço em relação ao restante da cidade. Ao analisar a tela *O morro da Favela*, de Tarsila do Amaral (fig. 52¹⁷²), Mariana Cavalcanti nota que a especificidade da favela é quase nula. De fato, o espaço representado poderia ser uma pequena cidade interiorana, “um mundo paralelo, idílico e distante”¹⁷³. Como visto nas análises dos filmes, descontada a politização, muito mais presente nos anos 1960, essa representação permanecia a mesma.



Figura 52

Por outro lado, o “acelerado processo de modernização e urbanização”¹⁷⁴, a que se refere Marcelo Ridenti mais acima, é responsável por outra interlocução presente na representação das favelas e, nesse caso, também da cidade como um todo: o modernismo arquitetônico e urbanístico. Hegemônicos no Brasil entre 1950 e 1970, os modernistas investiram em três frentes que possibilitaram derrotar os acadêmicos e os

¹⁶⁸ ANDRADE, Oswald de. Manifesto Pau Brasil. In: *CAIXA Modernista*. São Paulo: Edusp/ Ed. UFMG/ Imprensa Oficial, 2003. Edição fac-similar. Grifos nossos.

¹⁶⁹ Cf. VALLADARES, Lícia do Prado. *A invenção da favela: do mito de origem à favela*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

¹⁷⁰ Cf. Idem

¹⁷¹ CAVALCANTI, Mariana. op. cit.

¹⁷² A reprodução do quadro está disponível em: <www.fotolog.com/paoleb/62100480>. Acesso em: 13 janeiro 2012.

¹⁷³ Ibidem, p. 14. Livre tradução de “(...) a parallel idyllic and distant world”.

¹⁷⁴ RIDENTI, Marcelo. op. cit. p. 95

neocoloniais¹⁷⁵: a solução para a moradia das classes baixas, a preservação da memória nacional¹⁷⁶ e a construção de prédios monumentais.

Após um processo de consolidação ao longo dos anos 1940¹⁷⁷, passariam a ser constantemente solicitados a interferir nas grandes cidades do Brasil, sendo contratados por órgãos do governo ou por empresários (caso predominante em São Paulo) para atuarem na concepção de edifícios com algum valor simbólico. Como indica Lauro Cavalcanti, os “políticos no poder passaram a almejar construir no estilo para simbolizar o refinamento e eficácia de suas administrações”¹⁷⁸. Os exemplos são abundantes, desde o bairro da Pampulha, em Belo Horizonte, projetado quando Juscelino Kubitschek era prefeito, até a nova capital, Brasília. No Rio, como visto, o Parque do Flamengo foi um destaque do governo Lacerda. Todos esses projetos estão, de alguma maneira, associados à disputa pela capitalidade.

Em paralelo, eram mobilizados na idealização dos mencionados conjuntos habitacionais, que, mais do que abrigos para pobres, eram encarados como projetos *concretos* – literalmente – de reabilitação social. Através da educação do corpo, a arquitetura modernista pretendia ajudar o excluído social a superar essa condição. Assim, as favelas – marcantes na paisagem urbana carioca – eram um campo fértil de intervenção, apresentando-se como um desafio estimulante. Inevitavelmente, portanto, esse processo ligava os modernismos urbanístico e arquitetônico aos processos de modernização. Daí que a representação do modernismo arquitetônico pelo Cinema Novo se estabeleça de forma ambígua. Ora como símbolo dos projetos de modernização e motor da ameaça de destruição da cultura genuinamente brasileira¹⁷⁹; ora como símbolo do racionalismo e da inserção do Brasil na modernidade, através de uma estética *nacional*.

Resta reforçar que essa relação com os modernismos não era o único arranjo possível. Outra vertente de representação da cidade, presente no horizonte

¹⁷⁵ CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e brasileiro...* op. cit. p. 123

¹⁷⁶ Alguns filmes lançam um olhar mais atencioso a esse patrimônio, principalmente os filmes históricos cinemanovistas da década de 1970. Cf. PINTO, Carlos Eduardo P. de. *O futuro do pretérito: a representação da história em filmes cinemanovistas (1968-1980)*. 2005. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro, PUC-Rio.

¹⁷⁷ Em 1943, coincidindo com a conclusão do Palácio Capanema, a primeira construção modernista da América Latina, se deu o sucesso internacional de uma exposição itinerante intitulada *Brazil Builds*. Montada pelo MoMA de NY, a mostra “acelerou, no plano interno brasileiro, a vitória dos modernistas sobre os estilos concorrentes”. CAVALCANTI, Lauro. *Quando o Brasil...* p. 19

¹⁷⁸ *Ibidem*. p. 25

¹⁷⁹ MALAFAIA, Wolney Vianna. O mal-estar na modernidade: o Cinema Novo diante da modernização autoritária (1964-1984). In: NÓVOA, Jorge e BARROS, José D’Assunção (orgs). op. cit.

cinemanovista desde *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962), estabelecia um diálogo diferenciado. Nesse afastamento, conseguia apreender outros aspectos da capitalidade, até agora rejeitados. O próximo capítulo permitirá explorar essa forma de representação, bem como compreender os limites de sua aceitação.

Capítulo 3: *Essa cidade me atravessa*

Esse capítulo aborda os filmes *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965) e *Todas as mulheres do mundo* (Domingos de Oliveira, 1967), enfocando uma forma de representação do Rio de Janeiro diferente da abordada até aqui. Trata-se de uma representação que privilegia a vivência dos aspectos modernos da urbe, sem tematizar, ao menos não diretamente, a capitalidade ou as favelas. Os dois filmes foram escolhidos também em função de suas diferenças: enquanto o primeiro é considerado o inaugurador da representação urbana pelo Cinema Novo, o segundo – apesar de dirigido por um cineasta que mantinha relações com o grupo – foi rejeitado.

Um dos temas problematizados é a escolha – pela historiografia – de *O desafio* e do Golpe de 1964 como marcos do surgimento da temática urbana no Cinema Novo. Testo a hipótese de que o filme tenha sido apenas o catalisador da aceitação de uma vertente que já existia no horizonte de criação do movimento, embora pouco valorizada até então. Em relação ao Golpe, defendo que se configura como um dos fatores levados em conta nessa forma de representação, em meio a outras inspirações e anseios criativos. Entre eles, o fato de os cinemanovistas fazerem parte de uma geração eminentemente urbana, o que já justificaria o desejo de filmar a cidade em que viviam.

Já a análise de *Todas as mulheres* permite perceber os limites dessa forma de representação. Ainda que enfoque a mesma moderna Zona Sul carioca, o filme se afasta de seu contemporâneo por conta do desinteresse pela macropolítica, além de recorrer à ênfase nos traços hedonistas do Rio. Esses elementos são os principais alvos de crítica por parte dos cinemanovistas, que não se identificam com esse que foi considerado um filme “carioquíssimo”. Assim, a mesma cidade, no mesmo contexto histórico, “atravessa” e é “atravessada”, servindo de referencial a representações díspares que delimitam as esferas dos pertencimentos estéticos.

Enfim, o universo urbano tomado como aferidor das propostas do movimento traz para o primeiro plano a importância da representação urbana – em particular do Rio de Janeiro – em sua conformação. Daí, um dos questionamentos que perpassam o capítulo é: quão carioca o Cinema Novo poderia ser?

3.1. A divisão do Cinema Novo em fases

No capítulo anterior tratei da concepção do Cinema Novo sem me referir a uma visão global do movimento. Agora, quando abordo *O desafio*, filme responsável por uma revisão da postura dos cineastas e considerado um marco, se faz necessário me

aproximar de algumas tentativas de esquematização, porém sempre apontando as limitações que esse tipo de abordagem impõe.

Em *História do Cinema Brasileiro*, Fernão Ramos¹ organizou o Cinema Novo em torno de três Trindades. Na primeira fase (1960-1964), marcada pela Trindade *Deus e o diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) e *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1964), os cineastas estiveram empenhados em “conscientizar” o público, localizando seus respectivos filmes em cenários sertanejos. Seria no sertão – e também, como defendi no capítulo anterior, nas favelas – que se encontraria a essência da nacionalidade, o “homem puro” que deveria ser conscientizado.

Já *O desafio* (1965) inaugura a segunda Trindade, acompanhado de *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) e *O bravo guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968). Após o Golpe de 1964, o drama principal seria o do intelectual decepcionado com a revolução socialista que não ocorreu e incrédulo de sua capacidade de lutar contra a ditadura. Os jovens de classe média (como os próprios diretores) passam para o centro das narrativas, inseridos no universo urbano, numa fase que se estende de 1965 a 1968.

A terceira e última fase está localizada após 1968 – ano da assinatura do AI-5 – seguindo até 1980, englobando produções de “fortes tons alegóricos com a preocupação de representar o Brasil e sua história”². Aqui, a Trindade é formada por *Pindorama* (Arnaldo Jabor), *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (Glauber Rocha) e *Os herdeiros* (Cacá Diegues), todos de 1969.

Percebe-se que, para o autor, o Golpe civil-militar de 1964 – ato deflagrador da ditadura que se instalaria no Brasil até 1985³ – e seu desdobramento em 1968, a assinatura do AI-5, são balizas do movimento cinematográfico. Ramos defende que os dois eventos políticos tiveram forte influência sobre os processos criativos da geração,

¹ RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: _____ (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

² Ibidem, p. 348. Cf. PINTO, Carlos Eduardo P. de. *O futuro do pretérito: a representação da história em filmes cinemanovistas (1968-1980)*. 2005. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro, PUC-Rio.

³ Daniel Aarão Reis Filho considera que 1979 deveria ser o marco do fim da ditadura civil-militar, por conta da Anistia e do retorno do pluripartidarismo. Segundo sua perspectiva, esses eventos permitem a configuração de uma nova ordem política, já bem próxima da democracia, apesar da ausência de eleições presidenciais diretas. Considero, contudo, que as eleições sejam básicas para se caracterizar uma democracia, o que me fez preferir manter 1985 como o marco final. Cf. AARÃO REIS Filho, Daniel. “Ditadura e sociedade: a reconstrução da memória”. In: _____ et al (orgs). *O Golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

sendo utilizados como chaves explicativas. As transformações temáticas e estéticas teriam ocorrido por conta da necessidade de repensar a realidade brasileira para além da proposta de uma revolução socialista que não ocorrera. Enfim, cerceados pela Censura – instituída com a ditadura –, os cineastas passariam a tentar entender o presente e o passado de seu país ao invés de lutar pela mudança radical de seu futuro.

Nesta lógica, *O desafio* é considerado um marco da filmografia cinemanovista tanto por permitir um olhar sobre a ditadura civil-militar, quanto por ser crucial para a abordagem da temática urbana no âmbito do movimento, da qual é considerado o inaugurador. Nesse processo, chama a atenção o entrecruzamento dessas duas dimensões, como será visto mais abaixo.

A associação direta entre o Golpe de 1964 e a representação urbana pelo Cinema Novo, como realizada por Fernão Ramos, pode ser encontrada em diversos outros textos. Mônica Brincalpe Campo mobiliza esse raciocínio em sua análise de *O desafio*, ao definir o filme como o inaugurador do “segundo momento” do Cinema Novo, marcado pelo “filão da ‘autocrítica’ no espaço político urbano”, sendo “consequência direta do regime militar. Substitui-se o chamado para uma revolução pela reflexão sobre as novas condições existentes”⁴. Alcides Freire Ramos também postula que na primeira fase só se encontraria o interesse pelo cinema rural, mais especificamente pelas temáticas sertanejas, citando *Cinco vezes favela* (1962) como única exceção. “Porém, a partir da segunda metade dos anos sessenta, sobretudo sob o impacto do golpe de 1964, a tendência em encarar a essência do Brasil como algo ligado às questões urbanas se reforça no âmbito do Cinema Novo (...)”⁵.

Assim, ainda que admita que o recurso da divisão em fases seja somente didático, como o próprio Fernão Ramos indica, e que, como tal, não deveria ser considerado de forma estanque, percebo uma tendência à sedimentação. Tal processo resulta nocivo quando se pretende acompanhar a trajetória do movimento tendo como estímulo outros elementos que não os elencados em cada fase. Afinal, a homogeneidade implícita na esquematização acaba por escamotear algumas “incongruências” que, evidentemente, somente são entendidas dessa forma porque se opera com a ideia de unidade. Pode-se

⁴ CAMPO, Mônica Brincalpe. O desafio: filme reflexão no pós-1964. In: CAPELATO, Maria Helena et al (orgs.). *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2011. pp. 241s

⁵ RAMOS, Alcides Freire. Para um estudo das representações da cidade e do campo no cinema brasileiro (1950-1968). *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*. Abril/Maio/Junho de 2005. Vol 2, Ano II, nº 2. p. 2

dizer, com Deleuze e Guattari, que tal modo de pensar traça linhas de *segmentaridade dura* incapazes de abarcar a diferença⁶.

Uma alternativa ao esquema proposto por Fernão Ramos seria a abordagem – mesmo que panorâmica – de outras obras que não as eleitas por ele como componentes das “Trindades”. Percebe-se, desta maneira, que existe mais variedade na produção cinemanovista do que pode conter a divisão em fases. Por exemplo, a existência de filmes urbanos concebidos e realizados *antes* de 1964 inviabilizaria a ideia de que a cidade teria surgido como temática somente depois do Golpe⁷. Além do já analisado *Cinco vezes favela* (1962), poderia citar *O poeta do Castelo* (curta, Joaquim P. de Andrade, 1959), *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962), *Maioria absoluta* (Leon Hirszman, 1964), bem como *Porto das Caixas* (1960) e *Integração racial* (1964) – ambos de Paulo C. Saraceni.

Claro que nem todos, com exceção de *Os cafajestes*, se aproximam da abordagem de *O desafio*. De fato, trata-se de diegeses e narrativas bastante variadas, mas é incontestável que realizam *alguma* representação urbana. Aliás, nem mesmo nos filmes sertanejos a cidade está necessariamente ausente. Por exemplo, *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1964) – parte da “Trindade” da primeira fase – mesmo representando o sertão, possui como protagonistas soldados cuja ação é pautada por buscas existenciais deflagradas pelos contrastes entre sua mentalidade urbana e a realidade sertaneja.

Junto a essa constatação, deve-se levar em conta que as favelas raramente são encaradas como parte da representação urbana, o que demonstrei nos dois primeiros capítulos. Tal apartação, e a identidade entre a favela e o sertão, são explicitadas nesse trecho do cinemanovista Gustavo Dahl, sobre a representação urbana: “as pessoas que reprovam o cinema brasileiro por só se pensar em favela e nordeste verão que as coisas ficarão efetivamente muito mais claras quando ditas na cidade (...)”⁸.

Essa afirmação de Dahl é em parte contradita por *A grande cidade* (Cacá Diegues, 1965) que, como visto no último capítulo, é um filme urbano que continua referenciado no sertão e na favela. Afinal, apesar de também aumentar o espectro de possibilidades

⁶ Cf. DELEUZE Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, micropolítica e segmentaridade*. Rio de Janeiro: Ed. 34, vol. 3, 1996.

⁷ Seria justo, contudo, admitir que a recepção de *Os cafajestes* como um filme de Cinema Novo tenha sido problemática.

⁸ DAHL, Gustavo. et al. Vitória do Cinema Novo (debate). *Revista Civilização Brasileira*, n. 2, maio de 1965. pp. 227s. Apud: RAMOS, Alcides Freire. op. cit.

de representação da cidade, ainda toma aqueles espaços como lugares privilegiados da guarda da nacionalidade. Assim, não diria que o interesse pelas favelas, bem como pelo Nordeste e pelo sertão, se esgote totalmente após o Golpe. Uma boa evidência é a série de curtas documentários *A condição brasileira*, coordenada por Thomaz Farkas, que mapeia a região entre 1964 e 1969⁹.

Assim, pela perspectiva que defendo nessa pesquisa, a suposta passagem do rural ao urbano no pós-1964 seria mais bem expressa caso se dissesse “passagem a *outro* urbano”. Não mais apenas a cidade da exclusão social, cenário privilegiado da exibição dos contrastes entre a modernidade e as mazelas sociais, mas também os seus labirintos de concreto, aço e vidro. Reconheço, portanto, que a forma como se representa o urbano antes de *O desafio* é distinta da que se faria a partir dele, sem negar, contudo, que a urbe já fosse representada anteriormente.

Nesta defesa, o primeiro ponto que desejo contestar é a ligação entre essa nova forma de representar o urbano e o Golpe de 1964, através de uma relação de causa e efeito que me parece demasiado imediatista. Acredito que essa interpretação esteja intimamente associada à recepção de *O desafio*. Através do esforço para se ler o filme, construíram-se ligações entre o contexto em que a obra foi criada – explicitamente tematizado por sua diegese – e a sua narrativa, marcada por uma nova forma (para os padrões brasileiros) de representar a cidade.

3.2. Lançado o desafio

Paulo César Saraceni nasceu no Rio de Janeiro, no bairro da Gávea, em 1933. Interessava-se por cinema desde criança, passando a escrever críticas na adolescência. Frequentava a Cinemateca do MAM, onde viu todo o Festival de Cinema Americano e o Festival de Cinema Francês. Em 1954, decidiu que queria fazer cinema, chegando a estagiar com Carlos Manga na direção de chanchadas. O estágio durou pouco, pois Saraceni percebeu que esse não era o tipo de cinema que desejava realizar. Nessa época, frequentava a Faculdade de Filosofia e já conhecia Joaquim P. de Andrade, Leon Hirszman e David Neves. Em torno de 1957/1958 esse grupo começou a tentar fazer curtas em 16mm e Saraceni não ficaria de fora, realizando *Caminhos*.

⁹ No caso de *A condição brasileira*, a ideia era fazer curtas abordando temáticas diversas pertencentes a todas as regiões do Brasil. Contudo, o fato de ter começado pelo Nordeste – e não ter ido muito além dele, já depõe sobre a manutenção do interesse por essa região.

Em seguida, foi convidado para fazer um filme em Arraial do Cabo, o que resultaria num curta com o mesmo nome da cidade, realizado em parceria com Mário Carneiro, diretor de fotografia. Nesse momento, ganhou uma bolsa de estudos para a Itália. Já na Europa, viu *Arraial do Cabo* pronto, finalizado por Carneiro. O filme faria sucesso no circuito internacional, ganhando *status* de obra inaugural do Cinema Novo, como visto no *Capítulo 2*. Saraceni não chegou a terminar o curso na Itália, onde conheceu Roberto Rossellini e Alberto Cavalcanti.

De volta ao Brasil, não quis participar do CPC por possuir uma vocação poética que, segundo sua avaliação, se diferia da orientação cepecista (o que não o impediu de atuar, como produtor, em *Cinco vezes favela*). Em 1962, fez *Porto das Caixas*, sobre as angústias existenciais de uma mulher em uma cidade provinciana. Em 1964, realizou *Integração Racial*, um documentário no estilo Cinema Verdade¹⁰ sobre racismo no Brasil. Tratava-se de uma encomenda do Itamarati, que abandonou o projeto depois do Golpe de 1964. O filme foi terminado, mas exibido já com cortes realizados pela censura¹¹. Seu próximo projeto seria *O desafio*.

A diegese do filme é formada, basicamente, pelos conflitos de um jovem jornalista, Marcelo (Oduvaldo Viana Filho, o Vianinha), diante do Golpe de 1964. Intrínseca a suas reflexões sobre a atuação da esquerda – sobretudo no campo da criação artística – ocorre a crise de seu romance com Ada (Isabella), rica esposa de um industrial. O roteiro, também de Saraceni, recorre a falas que tratam explicitamente do contexto posterior ao Golpe. As atuações beiram o estilo *brechtiano*, quase prescindindo da mediação do “faz-de-conta” ilusionista do naturalismo norte-americano, mantendo-se no limiar entre essas duas vertentes. Segundo depoimentos do diretor, o roteiro foi usado apenas como base para a improvisação dos atores, principalmente de Vianinha¹², já que desejava reproduzir as falas e as impressões dos artistas e intelectuais de sua geração, da qual Vianinha era um representante. Logo, o ator seria capaz de compreender e manifestar tais posições.

¹⁰ Estilo de documentário criado por Jean Rouch, em que a câmera participa diretamente da realização das cenas, impondo-se como presença. As pessoas filmadas são convidadas a interagir com o aparelho, algumas vezes assumindo o caráter encenado de toda filmagem, mesmo quando realizada “ao vivo”. Cf. AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.

¹¹ Todos os dados sobre a carreira de Saraceni até *O desafio* estão em VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

¹² Cf. *Ibidem*.

Através das situações vivenciadas por Marcelo, o filme efetua referências cruzadas a diversas manifestações artísticas e intelectuais, como o próprio cinema, o teatro, a literatura, a música, o jornalismo, a psicologia, a política e a filosofia, como será visto em alguns trechos selecionados para análise. A construção dos personagens, bem como o ritmo da montagem, são influências de Michelangelo Antonioni, plenamente assumidas em textos à época do lançamento do filme¹³. A condução da câmera – de Dib Lutfi¹⁴, dirigido por Guido Consulich – deve muito ao estilo documental, principalmente no que se refere ao Cinema Verdade, que Saraceni havia experimentado em *Integração Racial*. Nesse âmbito, é notória a participação de José Medeiros – fotógrafo da revista *O Cruzeiro* – na condução da câmera¹⁵. Egresso do fotojornalismo, Medeiros levou para o cinema a sua experiência com a fotografia de caráter documental, dividindo com Dib a fama de melhor fotógrafo do cinema brasileiro.

Rodado em 14 dias, em 1965, devido a um orçamento apertado – além de recursos da CAIC¹⁶, também contou com empréstimos bancários –, *O desafio* teve tempo de ser apresentado ainda aquele ano no Festival Internacional do Filme (FIF), no Rio. A polêmica foi imediata. Segundo diversos artigos de jornal, a obra se tornou tema de debates acalorados por parte de crítica e público. Tais reações são representativas de um momento específico da história do cinema brasileiro – cujo auge se deu nos anos 1960 – em que, nos termos de Tales Ab’Sáber, ele estava inserido nas “tramas da cultura”¹⁷. Já que tal afirmação poderia ser estendida a qualquer produto social, em qualquer época, acredito que aqui ela se refira à intensidade com que os filmes eram recebidos naquele momento. Afinal, as discussões ultrapassavam a esfera estritamente cinematográfica, atingindo também outras áreas, como a sociologia, a antropologia e, sobretudo, a política.

¹³ ALENCAR, M. Cinema Novo, última safra (VI): Paulo César, cineasta e fanático. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 10 jan 1966. Saraceni se refere a outros diretores que lhe influenciariam de forma geral. Contudo, quanto a *O desafio*, a crítica enfatiza os traços de Antonioni, o que nunca foi contestado por ele.

¹⁴ Como já informado no *Capítulo 2*, Dib Lutfi é considerado o inventor da “câmera na mão”, por saber conduzir o aparelho com maestria.

¹⁵ A participação de José Medeiros é indicada no site da Cinemateca Brasileira, embora o seu verbete na *Enciclopédia do Cinema Brasileiro* não faça referência a essa parceria. Disponível em: <www.cinemateca.gov.br>. Consulta em: 13 dez. 2012. Cf. RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luís Felipe. “José Medeiros”. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Ed. Senac, 2000.

¹⁶ A CAIC, como visto no último capítulo, não possuía nenhum sistema de censura. Apesar de ter se inscrito com um roteiro bastante diferente – *A fera da Penha*, sobre um caso de infanticídio que marcara a memória do Rio de Janeiro – Saraceni pôde usar o dinheiro para realizar *O desafio* sem qualquer problema.

¹⁷ AB’SÁBER, Tales A. M. *A imagem fria: cinema e crise do sujeito no Brasil dos anos 80*. São Paulo: Atelier Editorial, 2003. p. 23

No caso de *O desafio*, para ser mais preciso, deveria dizer que a agitação começou mesmo antes de sua estreia, quando o júri responsável por decidir qual obra representaria o Brasil no Prêmio de Melhor Filme do FIF ficou dividido diante da opção por *O desafio*, sem conseguir resolver o impasse. Outro filme urbano cinemanovista ocuparia o seu lugar: *A falecida* (Leon Hirszman, 1965). Finalmente, a obra de Saraceni foi exibida na sessão “Mercado Internacional do Filme”, o que possibilitou que fosse visto por críticos e diretores estrangeiros, como Roberto Rossellini. Ainda nessa mostra, possivelmente¹⁸ conquistou o prêmio dos “Historiadores do cinema mundial”, concedido pelo Presidente da Cinemateca Francesa, Henri Langlois, presente no Rio.

O desafio participaria também do Festival de Brasília, sem receber nenhuma premiação, o que levou Paulo Emílio Sales Gomes a defendê-lo. O crítico e teórico se refere ao filme, em artigo no qual repreendia o júri do festival, como o “mais importante apresentado durante a 1ª Semana do Cinema Brasileiro”. Em seguida, aponta as condições precárias em que uma plateia de 3.000 pessoas teria assistido a um filme que “exige dos seus espectadores uma atenção e uma tensão ininterruptas”. Tais condições poderiam ser elencadas como possíveis causas da “desatenção” do público e do júri, mas o principal motivo da rejeição, aposta Paulo Emílio, seria o fato de que “o filme penetra nas pessoas e as verruma por dentro”¹⁹.

De fato, ao longo de sua carreira, o filme de Saraceni causaria tanto incômodo ou euforia (sempre atuando através de uma forte identificação entre público e personagens) que o verbo utilizado pelo crítico – *verrumar* – se mostra bastante adequado. Como se verá agora, a recepção ao filme está repleta de expressões dignas de quem teve seu invólucro rompido e sente que lhe rasgam as entranhas.

3.3. Respostas ao desafio

A Censura prendeu o filme por oito meses²⁰, sem qualquer pronunciamento – e sempre se referindo à liberação como algo que seria resolvido em breve. Ou seja, ainda que não oficialmente censurado, *O desafio* ficou retido o quanto foi possível. Num momento em que a ditadura civil-militar tateava, procurando delinear os contornos de sua atuação ainda “envergonhada”²¹, a Censura não fazia parte sistemática do amplo

¹⁸ GOMES, P. E. S. Censura não quer aceitar o desafio. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 1966. Não encontrei outras referências a esse prêmio e não descarto a possibilidade de um engano por parte do autor do artigo.

¹⁹ Ibidem

²⁰ CAMPO, Mônica Brincalpe. op. cit.

²¹ GASPARI, Elio. *A Ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

repertório de ações coercivas de que o regime viria a lançar mão, muito embora documentos da Polícia Política do Rio de Janeiro apresentem alguns indícios de que a Censura Nacional já fosse vista como uma necessidade “na luta contra o comunismo”²². Talvez por isso, a demora em decidir o que fazer com o filme. Enquanto não obtinha resposta, Saraceni dava entrevistas cobrando a liberação e críticos se perguntavam se o motivo da censura não estaria justamente na força da obra como proposta de interlocução com as plateias. Saraceni confirmava: “O filme foi feito exatamente para isso. Para dizer e trocar uma experiência com o público. É ele quem eu quero que julgue o meu filme”²³. Finalmente, em maio 1966, *O desafio* estreou, contando com a eliminação de algumas falas na banda sonora (as imagens permaneceram, porém “mudas”).

O cartaz (fig. 1²⁴) possui um tom enigmático, que não ajuda a explicitar a temática do filme. Afinal, a única imagem que veicula é a da atriz Isabella gargalhando, o que



Figura 1

não se liga diretamente à diegese. Acredito que as cores sejam os elementos mais significativos, já que o verde e o amarelo são imediatamente associados ao Brasil. Assim, é possível que a intencionalidade fosse mesmo ultrapassar os limites da diegese e da narrativa, para levar a um questionamento bastante vago, de tão amplo: que desafio é esse que o Brasil deve enfrentar? Ou, ainda, a uma afirmação categórica: o desafio é o Brasil. A impressão mais forte é de que a postura que Isabella apresenta, ao gargalhar

ostensivamente, denota seu escárnio diante de toda tentativa de racionalização, como uma esfinge que, ao invés de devorar quem não consegue lhe desvendar, apenas risse. Enfim, poderia ser esse mesmo o desafio: conseguir gargalhar em tons auriverdes em plena ditadura.

A Censura havia atizado a imaginação da crítica e do público, intensificando ainda mais as reações. Mônica Brincalpe Campo²⁵ percebeu uma divisão (certamente não

²² Um documento do Centro de Informações da Marinha, de 21/09/1966, afirma: “O controle da indústria cinematográfica (...) está, atualmente, nas mãos de comunistas (...)”. Entre os nomes de cineastas citados, quase todos pertencem ao Cinema Novo, incluindo Saraceni. Em seguida, sugere-se a criação de uma Censura uma e nacional, visando maior eficiência no combate ao comunismo. Fundo Polícia Política, setor Secreto, notação 11, f. 248. APERJ – Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro.

²³ SARACENI, P. C. César Saraceni e *O desafio*: depoimento. [23 de janeiro, 1966]. *O Jornal*. Entrevista concedida a Flávio Eduardo M. Soares Regia.

²⁴ A reprodução do cartaz está disponível em: < <http://www.cineplayers.com/filme.php?id=13915>>.

Acesso em: 03 março 2010.

²⁵ CAMPO, Mônica B. op. cit.

estranque) entre os críticos do Rio e de São Paulo, elogiosos esses, avessos aqueles. Sua interpretação envolve o CPC, cuja força no Rio seria a responsável pela rejeição ao filme. Entre os motivos dos ataques, estava a postura inerte do protagonista diante do contexto pós-64, com a qual o CPC não concordava. Assim, era possível ler, em *O Jornal*, que a “burrice da censura, já arquitradicional e agravada pelas circunstâncias políticas, criou suspense em torno da película e transformou-a numa ‘esperada’”. No entanto, continua o crítico, o filme não passava de uma “interrogação pessimista a serviço de uma mímica covarde de braços caídos”²⁶. No *Jornal do Brasil*, o diretor foi considerado “(...) um Jean-Luc Godard canhoto e desajeitado, confundindo informação com discurso e impotência sexual com posição política”²⁷.

Ely Azeredo, um desafeto dos cinemanovistas, como visto no capítulo anterior, após comentar as reações que outras críticas negativas suscitaram, afirma que, apesar de já estar em cartaz depois da liberação da Censura, o filme não atingira as massas, tendo um desempenho “fraquíssimo” em sua primeira semana de carreira comercial. Sustenta que existia um hiato entre as aptidões artísticas de Saraceni e a sua “ambição de interpretar a hora presente”. Ao fim, vaticina que o diretor se contentaria em “‘fazer arte’ para um pequeno grupo”²⁸: a classe média simpática às correntes de esquerda. Logo, embora acredite que o filme não se comunique com o grande público, não nega que o mesmo consiga “falar”, ao menos com os jovens de classe média e de esquerda.

É irônico perceber que foi justamente sua capacidade de se comunicar com essa parcela específica da população que a crítica positiva elencou como principal trunfo de Saraceni. Para alguns articulistas, as observações negativas seriam resultado de um embate de gerações. Os críticos mais velhos não se identificavam com o que viam – a representação das angústias das gerações mais novas – e rejeitavam. Como exemplo, já dois anos depois da estreia, José Wolf vaticina: “*O desafio* (...) nos traz o depoimento sobre o drama de toda a nossa geração”²⁹. Menos que seus atributos estéticos, era o seu esforço de representar o contexto imediatamente posterior ao Golpe que lhe dava valor – logo, esses críticos acionavam, em suas avaliações, o *modo documentário de ver*³⁰.

²⁶ N. H. S.. O desafio. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 7 mai. 1966.

²⁷ OLIVEIRA, J. C. O falso dilema. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 mai. 1966.

²⁸ AZEREDO, E. Desafio entre amigos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 mai. 1966.

²⁹ WOLF, J. Geração crucificada (I) *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 24 abr. 1968.

³⁰ ODIN, Roger. A questão do público: uma abordagem semiopragmática. In: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema*, vol. II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

Essa percepção dos personagens de *O desafio* como figuras plausíveis, com as quais é possível se identificar ou entrar em conflito, é o que permite ao filme ser apropriado como discurso político. Aliás, pelos trechos de críticas elencados até o momento, fica claro que o principal foco de atenção – independentemente do juízo que se faça da obra – é mesmo a sua diegese eivada de conflitos políticos, ou que tenham a política como horizonte.

As características estéticas, quase sempre criticadas negativamente, não seriam o seu forte, embora haja exceções. Por exemplo, J. A. Pereira da Silva entende *O desafio* como uma sucessão de quadros aparentemente desconexos – sem “enredo” – que levam o espectador a pensar sobre o seu contexto. É justamente como parte desse esforço de levar o espectador a “se ver”, que o autor insere a representação urbana como um dado estético relevante, fazendo algumas associações com outros filmes da época:

A favela e o agreste, cujos aspectos foram enfatizados dialeticamente no período inicial, anterior aos acontecimentos de abril de 1964, cedem lugar agora às ruas delineadas, aos edifícios de apartamentos, ao borborinho [sic] metropolitano, por onde caminha um homem limpo, civilizado, empregado e torturado. Foi o que vimos em “São Paulo S. A.”, é o que veremos em “A grande cidade” de Carlos Diegues, “O desafio” de Paulo César Saraceni, em “A Terra em transe”, que Glauber Rocha está realizando, e outros filmes em produção. As contradições de áreas e classes sociais são substituídas por contradições internas da burguesia, num fase histórica estagnada³¹.

Dessa forma, além de evocar o Golpe de 1964 como um corte cronológico, o crítico Pereira da Silva aponta ligações com outros filmes, fazendo de *O desafio* uma obra inaugural. De fato, os filmes elencados – com exceção de *A grande cidade*, que o crítico citou antes de ver, talvez confiando em demasia no título – estabelecem uma relação diferenciada com o universo urbano. Deixa-se de lado o contexto da exclusão social representado pelas favelas – a que em dado momento do texto o crítico se refere como uma “realidade sub-urbana” – para focar aspectos mais “modernos” da cidade.

Para o tema central da pesquisa, o mais interessante é perceber que é justamente nessa avaliação – que considera os aspectos estéticos da obra, mobilizando o *modo artístico de ver*³² – que surgem as primeiras referências à representação urbana. Como se verá em seguida, quando abordo a apropriação do filme por outros cineastas e por teóricos, essa mesma associação ocorre. Também entre eles – focados na avaliação

³¹ SILVA, J. A. P. *O desafio*. *Cineclube Campinas*, n. 2, 66.

³² ODIN, Roger. *op. cit.*

estética – a representação urbana ganha *status* privilegiado. Porém, uma distinção crucial deve ser feita: nem todos estabelecem relações entre tal representação e o Golpe de 1964.

3.4. A apropriação do desafio

Como apresentado no *Capítulo 2*, uma das características dos cinemanovistas é sua atuação como críticos e teóricos. A existência do movimento ultrapassa a criação estética, se realizando também através da recepção e apropriação das obras e dos textos teóricos que surgem a partir delas. Como em todo movimento, existem obras polêmicas, que geram debates mais intensos, tanto em relação à quantidade quanto à qualidade das interlocuções que conseguem estabelecer. *O desafio* é uma delas. A sua recepção foi um momento de reavaliação, de autorreflexão, de questionamentos. Segundo Cacá Diegues, o período inaugurado por *O desafio* foi aquele em que “a cultura cinematográfica do País se libertou definitivamente dos padrões europeus e americanos, descolonizando-se e se afirmando como representação de uma antropologia nova de um homem novo”³³. Mesmo que se deva descontar o tom demasiado abrangente da afirmação, ela serve de evidência do impacto causado pelo filme.

A partir de agora faço um levantamento – não exaustivo – de sua recepção entre cinemanovistas e cineastas independentes, além de teóricos, sejam do cinema, sejam de outras áreas³⁴. Inicialmente pode-se dizer que, apesar de aparentemente ser um “filme de Cinema Novo” na estética e nas propostas políticas, *O desafio* causaria certo incômodo a alguns membros do grupo, como afirma Saraceni em uma entrevista concedida a Alex Viany, em 1983 – portanto quase vinte anos após o lançamento do filme. Ao comentar as críticas negativas de Glauber Rocha, diz que “na ocasião, quando o filme foi censurado, o Glauber ficou com medo dele. Todo mundo fugiu de mim”³⁵. Acredito que esse incômodo se deva ao fato de que, mais do que um “filme **de** Cinema Novo”, Saraceni tenha ousado fazer um “filme **sobre** Cinema Novo”. Ao voltar as lentes para a sua geração, o diretor exibiu uma série de aspectos que não se coadunavam com o que era proposto pelo grupo.

³³ DIEGUES, Carlos. *Cinema Brasileiro: ideias e imagens*. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS/MEC/SESu/PROED, 1999. p. 20

³⁴ Considero legítima a abordagem dessa recepção à parte, por considerar que se trata de outro público, com interesses diversos da crítica profissional. Como afirma Roger Odin, as leituras de um filme podem variar de acordo com as diversas plateias que ele venha a ter, em circunstâncias variadas, incluindo-se críticos, censores, políticos e... pesquisadores. Cf. ODIN, Roger. op. cit.

³⁵ VIANY, Alex. op. cit. p. 336

Apesar desse incômodo inicial, os cinemanovistas aceitaram a proposta de diálogo lançada pelo colega e acabaram por se apropriar do filme como catalisador de uma reflexão coletiva. Nesse sentido, um episódio relatado por Ivana Bentes possui acentuado interesse. Ela afirma que Joaquim P. de Andrade, ao receber o prêmio de melhor diretor por *O padre e a moça* (1965), no Festival de Cinema de Teresópolis de 1967, teria pedido para “passar adiante” o troféu para Saraceni: “Acho que o filme dele deveria ter ganho e não o meu”³⁶.

Mesmo o levantamento de alguns textos de Glauber, por exemplo, não transparece qualquer rejeição. Já na ocasião de lançamento, ele afirmou: “Se Paulo César Saraceni fez um esforço para falar, nós precisamos fazer um esforço para responder. Porque, e aqui repito, o *cinema novo* não é uma escola acabada, é um movimento que se faz, se processa, se desenvolve à medida que se realiza”³⁷. Um pouco mais tarde, em um texto de 1968, destaca a representação urbana, afirmando que “(...) o subdesenvolvimento também está nas cidades, nos bairros grã-finos, nas *boutiques* de luxo, em Ipanema. (...)”³⁸.

O diretor ainda voltaria a tratar do filme em 1980. De forma entusiasmada, refere-se a ele como uma obra de múltipla importância:

Pela primeira vez os personagens do cinema brasileiro aparecem discutindo psicologia, economia, política, história, amor, sexo, psicanálise, revolução. Reagiram (elites e povo) contra os diálogos, considerados superficiais. Paulo Francis esclareceu num artigo “Adeus às vacas” a importância desse diálogo – era o deslocamento do *ruralismo ao urbanismo* com todas as implicações decorrentes – outro espaço, outra montagem, outras ideias logo outros diálogos, outro som, outras interpretações, outro filme, *cinema novo*. (...) ³⁹.

Em relação à representação urbana, a perspectiva de Glauber se diferencia da de Rogério Sganzerla. Esse futuro cineasta, que estrearia com *O bandido da luz vermelha* (1968), elogia uma sequência em que o protagonista caminha por uma feira durante dois minutos, sem nenhum motivo além de estabelecer “uma fantástica reconciliação entre a

³⁶ BENTES, Ivana. *Joaquim Pedro de Andrade: a revolução intimista*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, Prefeitura Rio de Janeiro, 1996 (coleção Perfis do Rio). p. 66. Apesar de o prêmio ter permanecido com Joaquim Pedro, *O desafio* levou uma menção “pela coragem do tema”.

³⁷ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 81

³⁸ *Ibidem*. p. 143

³⁹ *Ibidem*. p. 437

câmera” e o cenário, que ele chama de “décor”⁴⁰. Assim, enquanto Glauber percebe uma transposição da temática do subdesenvolvimento, comumente representada nas favelas e no sertão, para as áreas mais nobres da cidade, Sganzerla entende a representação urbana apenas como um esforço de inovação estética. Em sua perspectiva, a câmera sustenta situações corriqueiras por mais tempo do que seria necessário, com o simples motivo de filmar o mundo⁴¹. Pela ótica de Deleuze, essa é uma das marcas do cinema moderno, em sua busca por “situações óticas puras [que] descobrem ligações de um novo tipo, que não são mais as sensório-motoras, e põem os sentidos liberados em relações diretas com o tempo, com o pensamento”⁴².

Dois teóricos lançariam ainda uma visão distinta das anteriores sobre a representação da cidade, associando-a à classe média e ao Golpe, exatamente como fez o crítico J. A. Pereira da Silva (1966), citado anteriormente. O sociólogo Octavio Ianni percebeu no filme uma representação das esquerdas urbanas de classe média, afirmando que “o Golpe funciona como um artifício por meio do qual desvendam-se dimensões essenciais do brasileiro que vive no mundo urbano. O filme apanha a inautenticidade que caracteriza o homem inserido na cultura do capitalismo”⁴³.

Já o crítico e historiador Jean-Claude Bernardet, em seu livro polêmico *Brasil em tempo de cinema*, lançado em 1967 – apenas um ano após a estreia do filme – defende tese semelhante. Bernardet causou furor ao afirmar que o cinema moderno brasileiro era, mesmo quando representava o sertão ou as favelas, um “cinema de classe média”, alertando, contudo, que os filmes urbanos iam além, realizando “um corpo a corpo com a situação da classe média”⁴⁴, já que as cidades eram o “seu” lugar. Ao mesmo tempo, afirma que essas produções – entre as quais está *O desafio*, eram “reações dos cineastas que tentam elucidar os acontecimentos dos anos 1963 e 1964”⁴⁵. Assim, ao buscarem

⁴⁰ SGANZERLA, R. O marginal Paulo Cezar (sic). *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, p. 5, São Paulo, 21 mai. 1966.

⁴¹ Sganzerla seria um dos proponentes do *Cinema Marginal*, movimento de vanguarda marcante do fim da década de 1960, em que o processo descrito por Deleuze teria papel central.

⁴² DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo, Cinema II*. São Paulo: Brasiliense, 2005. p. 28

⁴³ IANNI, Octavio. Um desafio ao esquerdismo urbano. *Revista Civilização Brasileira*, n.8, 1966.

⁴⁴ BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 150. A edição da Cia das Letras, de 2007, conta com um Posfácio em que Carlos Augusto Calil comenta a polêmica causada pelo livro: “Arte de classe. Esse truísmo, que hoje não choca, na época suscitava forte reação entre cineastas e artistas que sinceramente dedicavam o melhor de si numa arte revolucionária, que deveria falar em nome do povo e ao próprio povo”. CALIL, Carlos Augusto. Posfácio. In: BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 186

⁴⁵ *Ibidem*. p. 122

refletir assumidamente sobre a classe média por conta do Golpe, teriam passado a fazer filmes urbanos fora das favelas.

Enfim, fazendo eco à crítica profissional elogiosa, os cineastas e teóricos também apontam para uma identificação entre eles (assumindo-se como *público*) e os personagens do filme. Em todas as leituras apresentadas, a representação do urbano seria decorrente dessa identificação. Defendem que Saraceni, interessado em mostrar a si e a seus companheiros – entendidos ora como parte de uma *nova geração*, ora como uma parcela representativa da *classe média* –, precisou exibir os cenários urbanos em que essa geração e essa classe viviam. Nessa empreitada, o diretor não estaria sozinho, sendo acompanhado por seus pares. Dessa forma, quanto mais afastados do contexto de lançamento de *O desafio*, mais os textos se referem a ele como uma inflexão na trajetória do movimento. Afinal, a distância permite relacionar o filme com outras obras que ainda estavam por vir, ficando mais fácil, portanto, defender que teria lançado uma linhagem.

Contudo, nota-se que nem todas as leituras associam essa necessidade de representação do urbano (e o surgimento de uma nova fase) ao Golpe de 1964. Mesmo escrevendo 15 anos depois do lançamento do filme, Glauber se refere – via Paulo Francis – ao surgimento do urbanismo no Cinema Novo, mas não o associa diretamente ao Golpe civil-militar. Sganzerla, que vê na representação urbana uma inovação estética – e temática – mas não uma escolha de caráter político, também não estabelece relações com a ditadura. Contudo, ao longo dos anos, essa perspectiva – como defendida por J. A. Pereira da Silva, Octávio Ianni e Jean-Claude Bernardet – surgiria como hegemônica, como expus anteriormente. A partir dessas observações, passo à análise da obra, procurando compreender o papel do Golpe e, sobretudo, da representação urbana no âmbito de sua lógica narrativa.

3.5. O desafio: a urbanidade angustiada

O meu foco principal, ao analisar algumas sequências de *O desafio*, é a forma como o filme realiza uma representação do Rio de Janeiro. Assim, procuro estabelecer, durante a análise, um paralelo com os elementos extrafílmicos com os quais a narrativa dialoga, com o intuito de construir uma representação do campo político da cidade do Rio de Janeiro no pós-1964. Dessa forma, desejo evidenciar em que pontos essas representações se tocam, num movimento sempre mediado pela sintaxe cinematográfica

mobilizada. Por outro lado, seria inapropriado não levar em conta também as reflexões sobre o Golpe, já que esse é um tema central no desenvolvimento da diegese⁴⁶, como já deve ter ficado claro a partir da abordagem de sua recepção. Porém, estando fora de meu interesse principal, tais reflexões serão apenas tangenciadas.

A sequência de abertura acompanha o casal de protagonistas – Marcelo (Oduvaldo Viana Filho, o Vianinha) e Ada (Isabella) – seguindo de carro para a Barra da Tijuca, Zona Oeste do Rio, para um possível encontro amoroso. Ao longo da apresentação do universo diegético, compreende-se que ele é um jovem de classe média baixa, branco, escritor idealista que trabalha na revista *O Cruzeiro* e sonha escrever um livro; ela é uma burguesa, igualmente branca, infeliz no casamento com um industrial e mãe de um menino. Porém, na primeira sequência ainda não é possível saber nada disso – tudo se resume a um casal dentro de um carro.

Corte para uma tela branca, em que aparece o texto “Isabella em *O desafio*”. Ruídos de motor de carro e buzinas ao longe. Em seguida, surge o nome de Oduvaldo Vianna Filho e do restante do elenco, com todos os créditos se desenrolando sobre esse fundo branco. Chamam atenção as referências às marcas das roupas e das joias usadas por Isabella. Parece que aqui definitivamente o Cinema Novo se afasta dos pressupostos neorrealistas, dando destaque a uma “estrela” – cujo nome aparece antes do título da obra – a ponto de enumerar os apetrechos “de luxo” que ela enverga ao longo do filme.

Ao fim dos créditos, o carro em movimento é mostrado em um *travelling off*. Corta para *takes* de Marcelo e Ada dentro do veículo – é Ada quem dirige – filmados da perspectiva de quem estivesse no banco de trás. No som, o mesmo ruído da cena anterior, porém abafado. Pela janela, é possível ver alguma vegetação e outros carros. Marcelo abre o porta-luvas, pega um cigarro, coloca na boca de Ada, acende e começa a folhear um livro. A câmera continua a filmá-los por trás, movendo-se em busca do melhor ângulo pra “ver” o que eles fazem no banco da frente.

Corta para um *travelling* da paisagem externa, realizada de dentro do carro, ainda mostrando vegetação e algumas imagens esporádicas de pedestres. Eles iniciam um diálogo sobre o relacionamento deles e a “situação” do país. Há alternâncias entre o *travelling off* do carro e o plano interno, com a câmera buscando privilegiar o rosto dos atores de diversos ângulos. Ada diz “Acho que você está exagerando os efeitos da revolução. Às vezes penso que você já está cansado de mim”. Marcelo responde: “Meus

⁴⁶ Cf. CAMPO, Mônica B. op. cit.; Idem. *O Desafio e as vicissitudes político-culturais das esquerdas no pós-64*. 1995. Dissertação (Mestrado). São Paulo, PPGH/USP.

sentimentos são os mesmos, eu é que estou diferente. Estou me sentindo sem perspectiva”.

Já em suas primeiras falas, o roteiro de Saraceni apresenta o principal problema do casal: as reações do homem à “revolução” – forma como o Golpe de 1964 era denominado pelos militares – e as dúvidas da mulher sobre os sentimentos dele. Ada não apoia a revolução, mas acredita que se preocupar tanto com ela seja um “exagero” (e talvez uma desculpa usada por Marcelo, para quem o relacionamento estaria desgastado). Também nessa abertura se determina o tipo de representação urbana que o filme realiza. Diferente das obras analisadas até agora, não há um plano de conjunto mostrando a cidade do alto, nem o seu eclipse diante da representação da favela. Ao contrário, exhibe-se uma situação tipicamente urbana – um carro em uma estrada – conferindo a essa cena um tom intimista, ao focalizar o interior do veículo. Essa impressão é confirmada pela continuação da sequência, em que o casal conversa longamente sobre temas da vida privada, sempre em oposição à política, em um deque à beira de uma lagoa. Ao fim da sequência, um canoieiro – um “homem simples”, na acepção isebiana – é seguido lentamente pela câmera (fig. 2), se configurando em mais um esforço de contraposição entre uma imagem que remete à necessidade de mobilização política e o diálogo intimista.

3.5.1. Tudo deve dizer que houve um golpe

Como visto, desde a sequência de abertura o Golpe se mostra como uma das principais temáticas da obra. Vale ressaltar que a forma como a câmera é manipulada reforça essa leitura: na mão do cinegrafista, ela “persegue” os personagens através dos cenários, como se perscrutasse para conhecê-los e ouvir melhor o que têm a dizer. Em outros trechos, mesmo ainda estando na mão, a câmera é usada de forma a criar quadros estáticos, com enfoque nos diálogos ou nos longos silêncios reflexivos. Em suma, esse parece ser o papel de muitas sequências: deixar os personagens falarem ou mergulharem em um silêncio tão eloquente quanto suas palavras. Segundo as observações de Jean-Claude Bernardet, “Saraceni foi ajudado pela experiência de cinema-verdade que fez em *Integração racial*, onde a câmera procurava captar as pessoas, respeitando seu ritmo próprio [como se] documentasse um ator-personagem”⁴⁷.

⁴⁷ BERNARDET, Jean-Claude. op. cit. p. 119

Além dos personagens e dos movimentos de câmera, os cenários também denotam o desejo de revolução, mas apreendido pelo viés da impotência e do medo. Na sequência que segue à abertura, Ada e Marcelo estão no quarto dele (figs. 3 a 5). Nas paredes, uma reprodução do quadro *Guernica* (Pablo Picasso, 1937) e um cartaz de *Deus e o diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964). O tempo em que as duas imagens ficam na tela não deixa margem à dúvida de que foram intencionalmente escolhidas para exibição. O quadro de Picasso, representando de forma modernista a destruição da cidade de Guernica durante a Guerra Civil Espanhola (1936-39), permite a recontextualização de suas referências bélicas nos anos 1960.

O cartaz, por sua vez, é mobilizado para representar as propostas do Cinema Novo até aquele momento. Após alguns *takes* que indicam que o casal acabou de manter relações sexuais, Marcelo, tendo o cartaz atrás de si, emite algumas falas sobre seu posicionamento político revolucionário, que terminam com a seguinte constatação: “Racionalmente não era possível, mas eu acreditei. No fundo, eu acreditava”.



Figuras 2 a 5

O filme de Glauber era muito recente, tendo sido lançado no ano anterior e se tornado um sucesso de crítica, inclusive internacional, como indiquei no *Capítulo 2*. Ademais, a cena reproduzida no cartaz, que mostra o personagem Corisco segurando um punhal enquanto olha para a câmera, já era uma das mais conhecidas do Cinema Novo quando do lançamento de *O desafio*. Usar o cartaz consistia num recurso eficiente para fazer o espectador ouvir, em contraponto à fala de Marcelo, o grito de Corisco: “Mais fortes são os poderes do povo!”. Contudo, essa leitura só tem validade caso se suponha a existência de um espectador que acompanhasse o Cinema Novo ou que, no mínimo, tivesse assistido à obra de Glauber. Isso reforça a ideia contida em algumas críticas apresentadas acima, de que o filme não desvela todas as suas camadas de sentido facilmente, “falando” apenas a um público específico.

Por outro lado, Ada apresenta uma perspectiva diferente sobre o assunto, ao dizer que é normal se sentir impotente, embora não se possa ficar o tempo todo “na fossa”. Marcelo se levanta e anda pelo quarto, se arrumando, enquanto Ada continua na cama.

Eles falam sobre o trabalho dele na revista e sobre sua realização profissional. Ele coloca um LP para tocar, enquanto Ada pergunta sobre “um livro” que ele estaria escrevendo, ao que ele responde que parou um pouco. A música clássica do LP que ele colocou no toca-discos – uma sonata de Mozart – começa a ser ouvida. Ele diz que está se sentindo “um chato”, falando coisas que ninguém quer ouvir. Pede então que Ada fale dela.

Ato contínuo, ocorre a introdução de uma cena sem coerência de montagem com a anterior, interrompendo o encadeamento espaço-temporal. O propósito aqui é reforçar o discurso, a dimensão narrativa, “extirpando” a cena da sequência e gerando um estranhamento. Este recurso reforça o que é dito pela personagem, o que já não é entendido como uma das ações realistas da diegese, mas como uma camada “extra” de texto, explicitamente direcionado ao espectador. Novamente, o cartaz de *Deus e o diabo* volta a atuar. Ada aparece ao lado dele, olhando diretamente para a câmera e falando ao som da cantilena das *Bachianas n°5*, de Villa-Lobos, parte da trilha de *Deus e o diabo*, executada extradiegeticamente (fig. 6).



Figura 6

Ela diz que a situação em seu casamento está insuportável e que só consegue ser feliz ao lado de Marcelo e do filho. Novamente, a narrativa força o contraste entre o plano íntimo, presente em sua fala, e a política, expressa na referência ao filme de Glauber. Ainda, é preciso notar que Ada representa também outra possibilidade de política, não associada às ideologias, aos partidos ou à arte engajada. Trata-se de uma micropolítica, voltada para a autorrealização, que tende a enfrentar as convenções em busca da felicidade. Devo reforçar, contudo, que na lógica do filme essa postura é apresentada como alienação e não como *outra forma* de política.

A narrativa volta para o plano diegético do quarto, quando Marcelo tira o disco, circula pelo espaço, mexe em alguns objetos, tecla lentamente a sua máquina de escrever. O quarto exhibe objetos simples, mas dispostos com capricho. Além das imagens já referidas, é possível ver também algumas fotografias e reproduções de quadros modernistas⁴⁸. Um *take* é particularmente interessante: a câmera se aproxima de uma mesinha de cabeceira onde se vê os brincos e as pulseiras de Ada sobre uma edição de *A invasão da América Latina*, de John Gerassi que, por sua vez, está sobre a

⁴⁸ Sobretudo, imagens associadas ao Cubismo e ao Surrealismo.



Figura 7

edição de número 141 da *Cahier du Cinéma*⁴⁹ (fig. 7). Enquanto se fecha o foco sobre esse conjunto de objetos, ouve-se mais nitidamente o *tic-tac* de um relógio.

A disposição dos objetos dessa cena é muito significativa: as joias, provavelmente tiradas enquanto eles mantinham relações sexuais, cobrem parcialmente a capa do livro. Escrito por um jornalista norte-americano – e publicado no Brasil em 1964 – o livro denuncia uma série de articulações dos EUA com golpes políticos de direita na América Latina. Essa obra, por sua vez, cobre uma boa parte da célebre revista francesa de cinema. Dessa forma, novamente os temas do filme – romance/sexo X política – se apresentam, ganhando ares metalinguísticos pela presença do *Cahier*, que estaria ali representando o cinema. Ou, mais que isso, representando o próprio Cinema Novo, caso se considere que é um número especial, com um artigo sobre o movimento. Assim, a cena remete a temas caros ao filme, como visto até o momento: o cinema como espaço de discussão do público (a política) e do privado (as relações acenadas pela conotação sexual que as joias ganham). A sequência termina quando Ada, já arrumada e folheando o livro de Gerassi, olha para Marcelo, sem dizer nada.

Depois de ser mostrado na redação da *Revista O Cruzeiro*, onde trabalha, ainda discutindo o posicionamento que os intelectuais devem ter diante do Golpe, Marcelo é enviado pelo editor para fazer uma matéria sobre o show *Opinião*. Filmada durante uma das apresentações, a sequência alterna registros documentais da encenação, com tomadas de Marcelo na plateia. No palco, Zé Keti canta alguns trechos de canções, enquanto são exibidas imagens do público. *Close* em Marcelo, aparentemente alheio ao que está acontecendo no palco. Fora de campo, ouve-se a voz de Maria Bethânia, entoando um trecho de uma cantiga. Marcelo ainda está olhando para o nada, talvez imerso em seus problemas. Zé Keti inicia “Glória...” e Maria Bethânia, sentada na beira do palco, continua “... a Deus, Senhor, nas alturas/ E viva eu de amargura/ nas terra (sic) do meu senhor...”. Após essa introdução à capela, a banda inicia os primeiros acordes de *Carcará* (João do Vale/José Cândido) – canção de protesto, com uma letra cujo conteúdo remete à miséria nordestina, tema caro ao CPC, como visto

⁴⁹ Nesta edição, o crítico Louis Marcorelles escreveu o artigo “L’autre Amérique”, sobre o Cinema Novo. Cf. FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas, SP: Papyrus, 2004.

anteriormente. Maria Bethânia continua a cantar – “Carcará, lá no sertão/ É um bicho que avoa que nem avião...” – enquanto se levanta com uma postura agressiva, enfática.

Um corte exhibe outro *close* de Marcelo, que sai de sua letargia, se mostrando interessado naquela voz – ou naquele discurso. Segue uma tomada da intérprete, enquadrada em plano médio. Esse plano permanece até quase o fim da canção, quando Maria Bethânia se vira para o outro lado do palco, iniciando a declamação de uma série de estatísticas sobre migração nordestina. Nessa transição, há um corte e ela passa a ser enquadrada em plano americano. A câmera mantém-se estável até o fim da canção, que vai num crescendo rumo ao término com seus versos mais famosos – “Carcará/ Pega, mata e come!” – emitidos com intensa força dramática pela voz grave da intérprete, que faz o refrão se aproximar de um grito de guerra.

Opinião foi a primeira manifestação artística contra o Golpe, estreando em novembro de 1964. Segundo Marcelo Ridenti, os principais protagonistas do CPC ligados ao PCB organizaram o show⁵⁰. A estrutura diegética básica do espetáculo juntava um homem do campo (João do Vale), um sambista carioca (Zé Keti) e uma menina da Zona Sul (Nara Leão, substituída por Maria Bethânia em 1965), com um texto leve entremeado a canções de protesto bem diretas. Embora não tenha sido uma unanimidade entre a crítica, nem mesmo entre os críticos de esquerda, *Opinião* gerou frutos, como exposições e publicações. Esse é o dado que explica a oficialização do grupo que fez o espetáculo, transformado em Teatro Opinião.

Além do evidente paralelo de serem manifestações artísticas de oposição à ditadura, os trechos de *Opinião* inseridos em *O desafio* reforçam a relação do Cinema Novo com o CPC⁵¹. Porém, ao fim da sequência resta um tom de ambiguidade. Afinal, *Opinião* também poderia ter sido escolhido para representar uma proposta ultrapassada em que, nas palavras do personagem Marcelo, “não dá mais” para acreditar, ocupando o mesmo papel desempenhado pelo cartaz de *Deus e o diabo* na sequência analisada acima. É essa a opinião de Mônica B. Campo, ao afirmar que “o show *Opinião* é uma

⁵⁰ RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro*. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2000. p. 125. Entre os organizadores estavam Ferreira Gullar e Vianinha. Como a UNE tinha sido incendiada logo depois do Golpe e o PCB estava na clandestinidade desde 1947, havia necessidade de que os nomes dos organizadores não ficassem em evidência. Por esse motivo, foi convidado Augusto Boal, do Teatro de Arena de São Paulo, para dirigir. A concepção, porém, coube a Armando Costa, Vianinha e Paulo Pontes.

⁵¹ Além disso, outra ligação entre *O desafio* e *Opinião* é Vianinha, um dos idealizadores do espetáculo, o que deve ter facilitado a entrada de trechos da peça na diegese do filme.

síntese da atuação que deveria manter o intelectual engajado”, arrematando por fim que Marcelo “não parece estar convencido da eficácia dessa resposta”⁵².

Por outro lado, há um contraste entre a postura de Marcelo e a do resto da plateia, que se mostra interessada e aplaude com entusiasmo. Logo, o show seria também uma das saídas possíveis para outros, que não o protagonista. Ainda refletindo com Mônica B. Campo, diria que o protagonista possui uma postura incômoda, desempenhando “papel dúbio”. Enquanto os intelectuais com os quais convive não admitem a força do Golpe, ele assume “um tom de perplexidade e, principalmente, de derrota”⁵³. Como se verá em seguida, Marcelo estava “vendo tudo escuro” enquanto andava por ruas sombrias do Rio de Janeiro.

3.5.2. A representação do urbano

3.5.2.1. A cidade intangível

Na sequência da Redação de *O Cruzeiro*, já referida, se dá uma conversa entre Marcelo e Carlos, o fotógrafo com quem ele pretende escrever um livro. Tal diálogo se mostra bastante instigante frente ao tema da representação da cidade, já que o livro que vão fazer possui “assunto urbano”. Carlos diz que não devem ficar “conversando muito”, concluindo que, se “eles querem assunto urbano, nem é preciso sair do Rio”. Bastaria “ficar com a chamada classe privilegiada [e] sair por aí batendo as fotos pela Zona Sul”. Marcelo diz que só não começa a trabalhar porque “não está acreditando”. A câmera se move pelo espaço entre eles, possibilitando perspectivas diferentes, sem haver cortes na montagem. Carlos arremata: “Você acha que eu estou satisfeito com a ideia do livro? Que era isso que eu queria fazer agora? O livro é um caminho. É o que podemos fazer agora”. Depois de um longo debate, em que sua postura inerte é criticada, Marcelo arremata: “Se você descobrir uma solução, uma melhora, parabéns. Mas eu ainda estou vendo tudo escuro”.

Aqui, o filme parece estar se remetendo a si mesmo – como já fizera na referência ao cinema através da *Cahier du Cinéma*. Ele também é uma obra de “assunto urbano”, realizada sem que fosse preciso sair do Rio. Portanto, a narrativa se replica na diegese, marcando a sua diferença em relação aos filmes que foram para o Nordeste focar o sertão ou subiram os morros para representar as favelas. Saraceni fala sobre isso numa

⁵² CAMPO, Mônica B. O desafio: filme reflexão... op. cit. p. 250

⁵³ Ibidem, 251

entrevista a Alex Viany, contemporânea ao filme, em que lembra uma conversa de botequim que tivera com Nelson P. dos Santos. Na ocasião, Nelson lhe falara sobre a possibilidade de fazer filmes na cidade: “Urbano, lembrava ele, significa também uma pessoa ‘cortês, afável, civilizada’, bem comportada. Acho que eles querem esse tipo de cinema. Mas vamos ao cinema urbano: a gente aproveita, faz filme na cidade e manda brasa”⁵⁴.

Note-se a utilização do pronome pessoal “eles” para se referir a uma demanda por filmes urbanos, exatamente como na fala de Carlos, quando diz que, se “eles querem assunto urbano, nem é preciso sair do Rio”. Em ambas as situações, a construção aponta para um desejo geral, sem sujeito determinado. Quem quer cinema urbano “comportado”? A crítica? O público? Os governantes? Todos, talvez. Pelo paralelo que se estabelece entre o livro que Marcelo pretende escrever e o filme que Saraceni realizou, subentende-se que, para ambos, o papel do artista deveria ser filmar na cidade, mas sem atender a essa demanda.

Assim, em vez de somente filmar a “chamada classe privilegiada” da Zona Sul, representada por Ada, o filme a contrapõe ao amante de classe média baixa, ativista político, deprimido por conta da ditadura e da crise em seu relacionamento. É basicamente a partir desses dois pontos de vista que a cidade é focalizada. De imediato, um dado que chama a atenção é a ausência da faceta mais sedutora do Rio. Durante a fruição da obra, fica claro que não são as belezas naturais, o clima, ou a cordialidade do carioca que serão enfocados. Nada mais distante de *O desafio* do que um “filme-propaganda” ou um catálogo para turistas. Aliás, essa nunca foi, como se viu até agora, uma proposta do Cinema Novo.

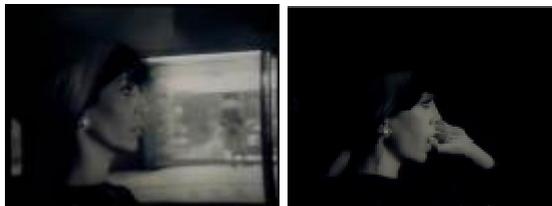
Porém, ainda que mantendo a mesma postura crítica de antes, *O desafio* pode ser considerado uma inflexão. Desde a sequência de abertura se estabelece um contraste fundamental com os outros filmes. Não há nenhum “cartão-postal” nem qualquer referência às favelas, numa rejeição explícita a esses dois dispositivos cuja função vinha sendo evocar diferentes aspectos da capitalidade do Rio. A ex-capital já não é mais apreendida como sinédoque do Brasil, função que a obrigava a abarcar, em seu tecido, as marcas do sertão – manifestadas através da identidade sertaneja das favelas.

É digno de nota o fato de que há poucas tomadas externas no filme, sendo a maior parte das sequências realizada em interiores. Esse dado já é, por si, uma opção

⁵⁴ VIANY, Alex. op. cit. p. 121

significativa, que acrescenta um clima claustrofóbico à obra. Aliás, mesmo nas sequências externas – como as duas que analiso abaixo – essa impressão é mantida. Ambas funcionam como cliques musicais, inseridas na narrativa quando Ada e Marcelo decidem se separar.

Na primeira, Ada circula em torno da piscina de sua casa, apresentando uma postura desolada, que a música extradiegética sublinha. *Minha desventura* (Carlos Lyra/Vinícius de Moraes), canção com andamento lento e melodia triste que lembra um acalanto, é executada por Carlos Lyra, se iniciando com os seguintes versos: “Ah, doce sentimento lindo e desesperador/ Ah, meu tormento infindo que vai me matar de dor”. Depois de contemplar a paisagem natural de algumas montanhas através da grade de segurança que circunda o pátio, segurando-se nela, Ada é mostrada dirigindo pelas ruas da cidade, à noite. A câmera captura, através da janela do carro – e sempre tendo o *close* do rosto de Ada em primeiro plano – o mobiliário urbano, como placas luminosas, vitrines e painéis de lojas, quase sempre desfocados (figs. 8 e 9). Um dado interessante é a montagem “picotada”, reforçando o sentimento de angústia e agitação emocional da personagem, que termina escrevendo um bilhete para Marcelo, passado por baixo da porta de seu apartamento.



Figuras 8 e 9

No dia seguinte, depois de ler o bilhete, Marcelo caminha por uma feira livre, filmado num plano-sequência. A câmera segue o personagem por trás, sempre num plano médio, o que faz com que a visualização do espaço seja interceptada por sua figura. Enquanto ele caminha, se ouve *Arrastão* (Edu Lobo/Vinícius de Moraes), na voz de Elis Regina, que entoa: “Eh! Tem jangada no mar/ Eh, eh, eh! Hoje tem arrastão/ Eh! Todo mundo pescar!”. Marcelo observa as barracas e as pessoas, principalmente os trabalhadores, sem se deter em nenhum lugar, nem parecer interessado em comprar nada. Diferente de Ada, que permanece protegida por grades e janelas, se poderia afirmar que ele se mistura à população, mas não de forma evidentemente proativa. Ainda, o fato de Marcelo usar um terno escuro, que ocupa boa parte do quadro, cria um contraste entre sua figura e o ambiente diurno – como se ele e o espaço se opusessem

mutuamente. Ele caminha quase até o fim da feira e da música, quando um *corte seco* (abrupto) leva a outra cena (figs. 10 a 13).



Figuras 10 a 13

A partir dessas sequências é possível afirmar que Ada esteja presa em um arranjo social do qual gostaria de se desprender, o que é visualmente reforçado pela barreira das grades e dos vidros; Marcelo, por sua vez, preso em uma capa de racionalidade quase patológica – um jovem caricaturalmente *moderno*, se a racionalidade for entendida como elemento basal da modernidade – não consegue “tocar” nada do que o circunda. No entanto, em ambos os casos, não significa que não haja interação. Afinal, grades e janelas, funcionando como molduras, “se voltam para a cidade a partir de um padrão de interação constante”⁵⁵, já que apenas se emoldura o que se deseja exibir. Já no caso de Marcelo, mesmo que não toque com as mãos, o personagem percorre a materialidade da urbe com o olhar.

O Rio emoldurado em *O Desafio* é sobretudo o da verticalização excessiva que acometeu as grandes cidades no pós-guerra, destinada a “um homem-tipo, genérico e universal, com necessidades básicas comuns”. Apesar de não ser uma cidade que tenha se verticalizado como um todo⁵⁶, o Rio é reconstruído no filme com ares de Nova York ou São Paulo⁵⁷, exemplares no que concerne ao vigor do Estilo Internacional⁵⁸. Trata-se de uma “arquitetura rígida e impessoal” que “em pouco tempo cobriu as ruas da cidade com construções geométricas e uniformes, criando a impressão de que são protótipos padronizados que se repetem inúmeras vezes”⁵⁹. Contudo, tal verticalização é somente

⁵⁵ DEVRIES, Esther Heboyan. Manhattan, extérieurs poétisés : *Breakfast at Tiffany's* de Blake Edwards. In : BARILLET, Julie et al. op. cit. p. 173. Livre tradução de: "les portes, fenêtres, vitrines et escaliers, eux, renvoient à la ville selon un schéma d'interaction perpétuelle".

⁵⁶ Há cenas em que as áreas abertas do Rio são mostradas, mas, como na cena em que Ada observa a paisagem a partir do terraço de sua casa, tais espaços estão “confinados” pelo vidro ou pelas grades.

⁵⁷ Há exceções, como a cena que descreverei mais adiante, em que uma grande massa verde é visível. Ainda assim, esse verde não surge como espaço vivido, mas como paisagem a ser contemplada, através da “proteção” do vidro.

⁵⁸ Espécie de generalização realizada a partir dos princípios defendidos pelos arquitetos Gropius e Le Corbusier, eliminando a ornamentação e unindo as ideias de “belo” e “útil”. Cf. WEINBERG, Juliana Duarte. A cidade transparente. In: NAZARIO, Luiz (Org.). *A cidade imaginária*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

⁵⁹ *Ibidem*. p. 179s

sugerida, já que não há planos abertos ou panorâmicas verticais que enfatizem a ideia de altura, o que faz com que a cidade pareça ainda mais “fechada”.

Outro dado importante, e que se liga ao anterior, é que a focalização não está no alto (utilização de gruas, grandes angulares, construção de *establishing shots*) e, sim, no nível dos olhares dos cidadãos, privilegiando os *travellings*⁶⁰. Como analisou Mônica B. Campo, mesmo quando a câmera está localizada no alto (como na cena final, que se passa no morro de Santa Teresa) “o foco observado é Marcelo e o olhar recai sobre os intelectuais por ele representados”⁶¹. Tal dado é relevante, porque marca uma distinção frente aos filmes analisados até aqui. Claro que já havia o uso de *travellings*, notadamente em *Rio, 40 graus* – mas lá eles estavam subordinados a uma noção de todo, enquanto aqui o *travelling* é o único acesso à urbe, o que dificulta a formação da ideia de totalidade.

Interessante também é o fato de haver muitas cenas escuras no filme e de que, mesmo quando filmada de dia, a cidade pareça sombria. Isso é devido, em parte, ao enquadramento fechado que comentei acima, como no caso de Marcelo andando pela feira. Ali, o tom escuro de sua roupa, ocupando a maior parte do quadro, também acaba por aumentar essa impressão. Desse modo, mesmo que não se trate de um “filme noturno” – como *Noite vazia* (Walter Hugo Kouri, 1964) ou *A noite* (Michelangelo Antonioni, 1961) – *O desafio* não poderia ser apontado como um filme “solar”.

Como reforço dessa leitura, noto que as praias não são usadas como locação. Em uma cidade como o Rio, em que esse espaço é marcante no imaginário social, isso é relevante. Afinal, as imagens associadas aos balneários remetem a luz, calor, lazer, saúde, agitação – tudo o que não aparece na obra. Nesse sentido, chama atenção um dado que pode ser observado na comparação entre o filme e um esboço de seu roteiro, que apresenta diferenças flagrantes em relação ao resultado final⁶². Afinal, no texto há descrição de diversas cenas que se passam à beira mar, ao passo que nenhuma “sobreviveu” no resultado final. Como exemplo, uma sequência descreve Marcelo e “uma mulata” entrando no mar da Barra da Tijuca, de madrugada. Ao ver a mulher entrar na água, Marcelo diria “*Barravento*” (título do primeiro filme de Glauber Rocha,

⁶⁰ Cf. MÜLLER, Jürgen E. La ville comme imag(o)ination ou quelques thèses sur la construction audiovisuelle de la “métropole” d’Amsterdam. In: PERRATON, Charles; JOST, François (org). *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma: le cinéma et des restes urbaines*. Paris: L’Harmattan, 2003.

⁶¹ CAMPO, Mônica B. op. cit. p.252

⁶² Disponível na pasta “O desafio” dos arquivos da FUNARTE.

de 1962). Assim, mesmo uma praia que *poderia* fazer parte do filme, seria registrada à noite e com o objetivo de evidenciar as referências cinematográficas cinemanovistas do protagonista. Não seria, portanto, uma praia de fato.

Também é significativo que nesse roteiro – tanto nos trechos cortados quanto nos que ficaram – haja referências aos bairros ou espaços onde as sequências seriam filmadas: Ipanema, Leblon, Barra da Tijuca, Zicartola⁶³. No resultado final, contudo, poucas citações visuais ou faladas indicam a localização das cenas. O que se vê são pequenos recortes da paisagem urbana – indefinida e universal – caracterizada mais pelos personagens que circulam por ela do que por sua materialidade. Assim, menos que pensar a cidade a partir de sua unidade sócio-política, histórica e cultural – representativa de redes complexas de relações que lhe transcendem – o filme se apropria visualmente dela como um cidadão faria. Não mais pensar a cidade, mas pensar *na* cidade.

Trata-se, mesmo, de um exercício de representação da subjetividade dos personagens: se os seus pensamentos estão atormentados, assim lhes parece estar a urbe. Aqui, mais uma vez, o papel da câmera é fundamental. Não seria apenas o caso de uma focalização subjetiva – que mostra o que o personagem vê – mas de uma mimetização de seu modo de ver. Mesmo quando o personagem é focado, a câmera o “vê” como ele se veria. Em alguns momentos tal percepção se dá por meio de uma movimentação excessiva, que parece denotar um esforço agônico de compreensão do que o cerca. A dificuldade em se formar alguma imagem identificável, contudo, evidencia que a cidade moderna, se filmada a partir de uma aproximação simbólica do olhar de quem a vê “enquanto vive”, permanece quase invisível. Em outros pontos da narrativa, a câmera permanece paralisada, com planos abertos e estáticos, denotando a estagnação do mundo, como a da própria vida. A cidade, nesse caso, ainda que visível, parece estancar, como uma máquina cujo motor estivesse em pane.

Ainda nesse sentido, e retomando a leitura do roteiro descartado, um dado que me fez refletir é que existiam muitas cenas em que Marcelo seria enfocado como um militante. A cidade, por sua vez, apareceria como o espaço propício à política. Mais uma vez nas areias – agora no Leblon – e à noite, Marcelo participaria de um interrogatório improvisado, de um possível traidor que teria facilitado o fechamento da

⁶³ Restaurante do compositor popular Cartola e de sua esposa, D. Zica, que foi espaço de convivência de artistas populares (sobretudo compositores) com outros artistas (de “classe média”) e intelectuais, como será abordado no capítulo seguinte.

UNE. No filme, não há nada parecido: os personagens conversam sobre política, mas não se envolvem em militâncias.

Enfim, o Rio surge como um labirinto de concreto por onde os cidadãos se perdem, circulando solitários, sem haver a mobilização de imagens de cartão-postal nem uma apresentação da geografia imaginária da cidade. Ainda, apesar de a política ser um dos temas centrais, ela não aparece, ao menos não em sua vertente institucional (passeatas, protestos, comícios, greves etc). O que se vê de político está vinculado às artes e aos meios de comunicação. É evidente que estes também estão na cidade, mas ao fim a impressão é de que a materialidade das ruas não é tomada como espaço da política, como poderia ter acontecido a partir do esboço do roteiro.

3.5.2.2. Algumas facetas do Rio em 1965

Seria interessante contrapor o que foi exposto acima à forma como a cidade é representada pela historiografia. O contexto da produção de *O desafio* é exatamente o mesmo de *A grande cidade*, ou seja, coincide com o mandato de Lacerda no governo da Guanabara, cujos principais traços já foram apontados no último capítulo. Contudo, nada no filme seria capaz de evocar diretamente tal período, já que não há imagens nem citações sobre o Aterro⁶⁴, nem se discute a problemática das favelas, os dois polos de maior atração desse governo. É evidente, no entanto, o destaque dado aos eventos da política federal, mas ainda sem reforçar a importância da cidade. É preciso lembrar que, além dos esforços de Lacerda por manter a capitalidade, o governo Federal deixara aqui “uma enorme máquina de funcionários públicos e estatais”, continuando a disputar o “poder de conformar a política carioca”⁶⁵.

Como visto no capítulo anterior, a polaridade política da ex-capital era flagrante, abrigando os adeptos de Lacerda, mas também aqueles que apoiavam o governo Jango. Conforme a década avança, a radicalização política se faz cada vez mais presente, com a Guanabara mantendo a sua centralidade:

Contra as resistências do Congresso, que rejeitou as “reformas de base”, João Goulart mobiliza os “trabalhadores”, mais numerosos e mais politizados no Rio do que no novo Distrito Federal. Nesse

⁶⁴ Apesar de, como observarei, ser possível *conjeturar* que uma pequena parcela de sua paisagem seja visível na cena final.

⁶⁵ MOTTA, Marly da Silva. *Saudades da Guanabara: o campo político da cidade do Rio de Janeiro (1960-75)*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000. p. 99

sentido, a ideia de transferir a capital do Brasil para um lugar “neutro”, que preservasse da pressão das ruas os poderes da República, revelou-se um cálculo acertado. [...] Em 13 de março de 1964, 250 mil pessoas, concentradas na avenida Presidente Vargas, entre a estação Central do Brasil, símbolo operário e o edifício do Ministério da Guerra, trazem seu apoio a João Goulart, o qual anuncia que vai proceder a nacionalizações e expropriações⁶⁶.

Em seguida ao Golpe, a cidade ainda seria palco de inúmeras manifestações, tanto por parte daqueles que apoiavam, como daqueles que rejeitavam o evento.

Logo, mesmo retirando o foco do governo Lacerda – que fez da modernização, via Aterro, a principal defesa da capitalidade –, a narrativa poderia tê-la mobilizado através desses movimentos, mas não o fez. Assim, mais que apenas uma mudança de escala – do local para o nacional – as escolhas da narrativa também evidenciam a lógica da representação urbana. A partir do contraste entre a representação da cidade no filme e os traços que a historiografia aponta para ela, enfatizo que o ponto de vista privilegiado é o dos personagens, e não o dos governos (ou das ideologias). Marcelo, principalmente, encontra-se descrente de todo movimento popular, ou dos estilos artísticos que se apoiem neles. O seu olhar rejeita essa porção da urbe, evidenciando-se uma cidade verticalizada pelo modernismo, escura e fria, mimetizando seus temores de militante em crise. A mesma focalização funciona para Ada, vivenciando igualmente um momento crítico em sua busca pela realização pessoal.

3.5.2.3. Novamente, o modernismo

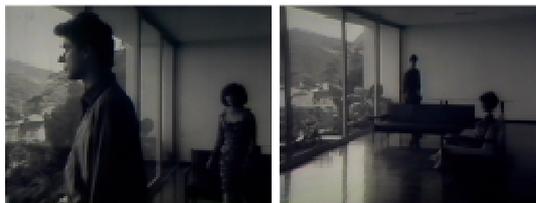
Por conseguinte, refletir sobre a forma como o modernismo é mobilizado em *O desafio* se mostra crucial. Para tanto, utilizo uma sequência que vem logo depois do trecho de *Opinião*, que se inicia com Ada na varanda de uma casa, vendo Marcelo chegar da rua. A diegese não localiza a residência na geografia urbana, não havendo nenhum acidente topográfico ou elemento construído que permita reconhecer em que bairro ela está. Através dos diálogos, fica subentendido tratar-se da casa de uma amiga que viaja muito e que, por isso, cede o espaço para os amantes se encontrarem.

Já no interior, Marcelo anda de mãos dadas com Ada, dizendo que havia se esquecido “daquela vista”. A paisagem em questão é mostrada através de um pano de

⁶⁶ ENDERS, Armelle. *A história do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2009. p.282

vidro⁶⁷ que aparece no lado esquerdo do quadro, permitindo a vista de um paredão rochoso coberto de vegetação, acompanhado de uma massa de telhados de casas em estilo aparentemente tradicional. A casa em que eles estão, ao contrário, possui estilo modernista (figs 14 e 15). Além do pano de vidro, a sala apresenta outros elementos típicos da arquitetura modernista, como descritos por Juliana Weinberg: “linhas retas, volumes geométricos regulares, cores neutras, materiais industrializados, *funcionalismo e racionalidade*”⁶⁸. Ainda, os amplos espaços internos são ocupados por móveis que seguem o padrão de mobiliário modernista brasileiro (aliando *design* geométrico e matérias naturais, como madeira e couro).

Ada e Marcelo conversam, mais uma vez, sobre a crise do relacionamento. Ela se refere ao início da história deles e um *flashback* os apresenta visitando as ruínas de uma “pensão muito conhecida”, incendiada por um rapaz que não possuía dinheiro para pagar o seu quarto. Desde o início do *flashback*, uma música extradiegética executada ao piano dá um tom delicado, emotivo e um pouco nostálgico à sequência. Durante muito tempo, eles caminham entre os escombros, com a câmera os acompanhando em uma série de planos-sequência, até que Marcelo sugere que eles procurem o quarto do incendiário (figs. 16 a 19). Nesse momento, a música já não é mais executada. Após um corte, a câmera passeia pelas paredes queimadas do quarto, mostrando os tijolos aparentes. Marcelo chama Ada para que ela veja o que ele achou: trechos de *Invenção de Orfeu* (Jorge de Lima), que ele lê enquanto ela elogia o texto e tenta se lembrar de onde conhece aquelas palavras. Os trechos lidos por Marcelo se referem ao abandono da matéria, que permanece suja, quebrada ou podre, sem uso. Dado o tom metalinguístico do filme, pode-se inferir que o olhar que Ada e Marcelo trocam, solenes, quando este se lembra do título do livro, esteja vinculado ao cenário da pensão (também “apodrecendo”) e ao próprio relacionamento deles, que um dia pode chegar àquele estágio.



⁶⁷ Trata-se da utilização do vidro no lugar de uma parede. O vidro, “material industrial muito celebrado pelos modernistas (...) quebrando as barreiras da visibilidade” e permitindo a integração entre o público e o privado, tem uso relevante na arquitetura dessa casa. Cf. WEINBERG, Juliana D. op. cit. p. 177

⁶⁸ Ibidem. p. 176. Grifos nossos.



Figuras 14 a 19

A diegese volta para a cena no presente, mostrando ambos sentados em um sofá. Depois de outro *flashback*, esse mais rápido, Ada continua falando sobre a vida deles e Marcelo sobre política e a necessidade de “fazer alguma coisa”. Ela tenta tranquilizá-lo, pois acredita que ele vai conseguir “dizer alguma coisa” com o livro, mas ele retruca afirmando que uma ação individual não vai adiantar de nada. Ada afirma que de uma maneira ou de outra o artista acha um meio de criticar sua realidade. Novamente, o filme olha para si mesmo, obra de arte de um indivíduo sobre outros indivíduos, que aspira atingir o coletivo e levar à ação. Continuando a sequência, Marcelo se levanta – a câmera o enquadra em plano aberto – e vem em direção ao primeiro plano. Ele diz que acha que ninguém tem o direito de ser feliz “(...) enquanto reinar essa fome, essa miséria, essa injustiça”. Do lado esquerdo está visível o pano de vidro, mostrando “o mundo” lá fora, em frente ao qual ele se percebe paralisado (fig. 16).

A sequência termina com uma discussão entre Marcelo e Ada, em que aquele acusa tanto a amante quanto a sua classe social de serem acomodadas, como já foi indicado anteriormente. Marcelo discorre sobre as injustiças sociais e a má distribuição de renda. Ada termina a discussão, sugerindo de forma sub-reptícia o fim do relacionamento ao dizer, ironicamente: “Eu, como boa burguesa, resolvo pensar como a minha gente”.

Esse não é o primeiro momento em que o modernismo aparece num filme cinemanovista, como visto no *Capítulo 2*. Aliás, nem mesmo em *O desafio*, já que a



Figura 20

Redação de *O Cruzeiro* exibe traços da arquitetura modernista de Oscar Niemeyer, principalmente nos cobogós (fig. 20), bem como na mansão em que Ada mora. Novamente, tal estilo é mobilizado para dar conta de um imaginário associado à riqueza e à racionalidade. No primeiro caso, a relação é empírica e transparente: os grandes projetos modernistas eram caros e só tinham acesso a eles quem pudesse pagar; no segundo, se faz necessário algum aprofundamento.

Como afirmou Alain de Botton, “governado por um etos concebido por engenheiros, o modernismo disse ter dado a resposta definitiva para a função do belo na

arquitetura: o objetivo de uma casa não era ser bela, mas sim funcionar bem”⁶⁹. No entanto, a pretensão a um estilo objetivo não eliminou totalmente a preocupação com a estética, havendo ainda a busca pela expressão – não apenas dos anseios dos criadores dos projetos, mas dos clientes que pagavam por seus serviços. Assim, casas e edifícios “eram concebidos como palcos para atores num drama idealizado sobre a existência contemporânea”⁷⁰.

Em *O desafio* é interessante a contraposição entre a cena no presente, filmada em uma mansão modernista, e o primeiro *flashback*, ambientado em uma ruína. O desgaste da relação, em muito alimentado por intermináveis discussões eivadas de racionalidade – que a narrativa faz questão de expor quase sem elipses, deixando o peso de um “tempo real” tomar conta das sequências –, é “embalado” pela “limpeza” das linhas retas modernistas e iluminado pelos fachos de luz que atravessam o pano de vidro da mansão. Por outro lado, a alegria que domina a cena do passado acontece em meio a um ambiente destruído, escuro, abafado. As ranhuras nas paredes rachadas e enegrecidas pelas chamas servem de abrigo aos amantes, que se tocam sem receios, lendo pedaços de poesia que praticamente “brotam” nesse solo devastado, porém rico. À maneira de Jacques Tati, em *Playtime* (evidentemente numa escala e intensidade bem menores), Saraceni mobiliza a “esterilidade do moderno”⁷¹, que submerge os traços do passado histórico, senão da cidade, ao menos dos amantes. Ainda que aqui não haja referência a uma historicidade ao pé da letra, mesmo assim nota-se que o passado parece mais rico e mais vivo do que o presente.

É conveniente trazer para cá uma reflexão de Beatriz Jaguaribe sobre as “ruínas modernistas” – edifícios erguidos em meados do século XX “sob o signo do futuro”, que se viam, já no final do mesmo século, marcados pela ação do tempo. Obviamente, o tempo não poupa os prédios modernistas só porque se propõem a ser eternamente os ícones do novo: “O que é acentuado na decrepitude desses edifícios é a contradição entre a proposta da estrutura modernista de incorporar o novo, e a evidência material de sua caducidade em meio às transformações culturais da cidade”⁷². O que mais atrai nesse comentário é que, mesmo após cerca de cinquenta anos de sua idealização, as

⁶⁹ DE BOTTON, Alain. *A arquitetura da felicidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. p. 62

⁷⁰ *Ibidem*. p. 63

⁷¹ WEINBERG, Juliana D. *op. cit.* p. 174

⁷² JAGUARIBE, Beatriz. *Fins de século: cidade e cultura no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 121

construções modernistas, ainda que ultrapassadas, continuavam a repetir: “Somos o futuro da nação!”. Afinal, como postula Alain de Botton, os “prédios *falam*”⁷³.

Assim, é bem plausível que em *O desafio*, realizado no auge do sucesso do modernismo arquitetônico, a casa em que Ada e Marcelo se encontram fosse mesmo mais do que “uma casa burguesa”. É provável que esteja ali para viabilizar uma contraposição entre o índice de racionalidade e da capacidade de “desenhar” o futuro, enunciadas pelo estilo, e a incapacidade de ação do protagonista, ambos criticando-se mútua e silenciosamente.

3.5.3. Um filme argumentativo

Depois do fim do romance entre os protagonistas e dos cliques musicais apresentados mais acima, Marcelo e o editor da revista (Luiz Linhares) são mostrados em um botequim já vazio, em que se espera apenas os dois irem embora. A câmera passeia pelo espaço, se aproximando da mesa em que os personagens cantam versos de *Não me diga adeus* (Luís Soberano/ Paquito), enquanto o editor batuca numa caixinha de fósforos: “Não, não me diga adeus/ Pense nos sofrimentos meus”. Agora enquadrados lateralmente, um de frente para o outro, conversam sobre o lirismo de Portugal que, segundo o editor, o movimento modernista tentaria destruir. Para Marcelo, essa destruição teria um bom propósito: criar o “nosso próprio lirismo”. Ele lembra o dia em que, junto com Ada, encontrou as páginas de *Invenção de Orfeu*. O outro diz que ele pode “se abrir”, pois é um bom confidente, porém Marcelo permanece calado. Há cortes e mudanças de ângulo em alguns momentos, mas os dois sempre são enfocados em planos aproximados.

O editor fala mal do amor, ao que Marcelo diz, citando *Berimbau* (Baden Powell/ Vinícius de Moraes): “Quem de dentro de si não sai/ Vai ficar sem amar ninguém”. Diante da ironia do outro, ainda cita *Diplomacia* (Batatinha): “Sou diplomado em matéria de sofrer”. O colega diz: “Vocês estão usando a música popular num sentido completamente errado. Ela não pode dar mais do que ela é: ópio do povo”, ao que Marcelo responde com a *Marcha da Quarta-feira de Cinzas* (Carlos Lyra/ Vinícius de Moraes): “E, no entanto, é preciso cantar e alegrar a cidade”. O outro retruca dizendo que é preciso espalhar o pessimismo, para que “as pessoas criem vergonha na cara e se tornem fortes”.

⁷³ DE BOTTON, Alain. op. cit. p. 71

Mais adiante, o editor diz: “Coisa que me deixa mais triste...”. Marcelo interrompe, irônico: “Mais ainda?”. O outro ignora e continua: “... ver a juventude andar de mãos dadas com a razão”. Marcelo pergunta: “Você deve ter vibrado quando queimaram a UNE, né?”. O outro responde: “Para variar, tomei um porre”. No fim, o editor pergunta em que Marcelo acredita: “Na transformação do mundo”, ele responde. O outro retruca dizendo que é besteira, que o mundo sempre foi assim, sempre teve seus escravos e que Marcelo é um “eleito” e tem que aceitar isso.

Essa longa sequência, marcada pelos debates entre Marcelo e o editor, desfila uma série de argumentos a fim de provocar a reflexão sobre a necessidade de continuar lutando, ou sobre a inutilidade de tudo. É curioso o uso das canções, que Marcelo faz para defender seus pontos de vista. Aqui, é repetida a operação realizada nos cliques descritos mais acima, em que as canções-tema representavam duas tendências importantes no meio musical de então. De um lado, *Arrastão*, que fizera sucesso em um dos muitos festivais de música popular realizados na década de 1960, representando um dos estilos que dividia as plateias: a canção de protesto. Este gênero, mesmo tratando de realidades distantes dos jovens de classe média (como a miséria nordestina), conseguia empolgar pelo que tinham de “subversivo”. Faz parte do mesmo conjunto de canções executadas em *Opinião*, como *Carcará*. De outro lado, *Minha desventura* representava os jovens românticos, que admiravam a primeira vertente da Bossa Nova e suas melodias intrincadas e letras poéticas⁷⁴. Logo, se apresentavam duas possibilidades de reação: tentar mudar o mundo, ou mudar a sua vida.

Na continuação da sequência, os dois são mostrados saindo do botequim, bastante bêbados. Seguem para a casa do editor, em Santa Teresa – bairro a que Marcelo, mesmo sem dizer o nome, se refere como o único no Rio onde seria possível morar. Já no interior da casa, Marcelo é seduzido pela mulher do outro, que acabara de colocar o filho para dormir. O editor, bastante bêbado, vê a cena e aprova a situação. Mostrando-se contrariado, Marcelo empurra a mulher e sai. Antes, afirma: “Não posso viver sem Ada”. A sequência seguinte, a última, funciona como uma síntese das discussões dos dois – e de todo o filme. Mais uma vez, trata-se de um “clipe”, em que a letra da canção, a postura do ator e o cenário apontam para a necessidade de uma decisão.

⁷⁴ No momento de criação do filme, a Bossa Nova ganhava ares mais politizados, como a letra de *Arrastão* evidencia, o que permite falar em duas vertentes. A canção foi vencedora do I Festival de Música Popular Brasileira, realizada pela TV Excelsior em 1965. CALDAS, Waldenyr. *A cultura político-musical brasileira*. São Paulo: Musa Editora, 2005.

Marcelo é focado em plano geral, caminhando – um pouco claudicante – por uma rua de paralelepípedos. Ele segue em direção à câmera, enquanto no som extradiegético *É um tempo de guerra* (Edu Lobo/Gianfrancesco Guarnieri) começa a ser executada. Parte da trilha de *Arena canta Zumbi*⁷⁵, a letra dessa canção fala do “tempo da desordem” e “da revolta”, repetindo, em seu refrão: “É um tempo de guerra/ É um tempo sem Sol”⁷⁶. Ela será executada do início ao fim, enquanto diversas tomadas mostram Marcelo, angustiado, descendo uma escadaria (fig. 21). Aqui, percebo ecos da sequência em que Marcelo e Ada estão no quarto e a *Guernica* de Picasso é visível: a guerra se faz presente e necessária no mundo contemporâneo. Em um dado momento, é possível ver imagens da paisagem que ele olha: um trecho da Baía de Guanabara e do Aterro do Flamengo (fig. 22). Como em todo o filme, aqui também a paisagem não se dá à vista com clareza, e só com a atenção de quem deseja descobrir a cidade desfocada ao fundo dos “problemas maiores” é que se reconhece a topografia.

Depois de olhar uma criança miserável sentada nos degraus e, ato contínuo, se lembrar do rosto de Ada – novamente a oposição entre responsabilidade social e a busca da felicidade no plano íntimo –, Marcelo continua a descida até parar mais uma vez e se encostar num muro (fig. 23). Neste, se vê um cartaz de *Liberdade, liberdade!*⁷⁷, mais uma interlocução com o grupo Opinião e um reforço da letra que é cantada nesse momento. Afinal, o Opinião poderia ser considerado, no Rio, o que o Arena era em São Paulo. Em seguida, Marcelo retoma a postura anterior, olha para frente e segue até o fim – da escadaria e do filme (fig. 24).



Figuras 21 a 24

⁷⁵ Musical de autoria de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal (também diretor), com músicas de Edu Lobo, encenado pelo Teatro de Arena em 1965.

⁷⁶ Um caso interessante de intertextualidade com esse uso está na sequência final de *A grande cidade* (1966), analisado no *Capítulo 2*, em que o personagem Calunga grita: “A guerra é grande e tá todo mundo nela... Eu não!”.

⁷⁷ Peça de Millôr Fernandes e Flávio Rangel (também o diretor) encenada pelo Teatro Opinião, em 1965. No elenco, o ator Oduvaldo Viana Filho, que aqui interpreta Marcelo.

3.6. O Golpe de 1964 e a representação urbana: limites

Como pode ser percebido através da análise do filme, a representação urbana e o Golpe de 1964 estão bastante intrincados em suas diegese e narrativa – o que permitiu que esses aspectos fossem associados a partir da recepção. Caberia agora se deter um pouco mais sobre esses temas. Ismail Xavier considera o Cinema Novo como a primeira experiência brasileira de cineastas pertencentes à mesma *geração*⁷⁸, conceito definido por Jean-François Sirinelli como um “estrato demográfico unido por um acontecimento fundador”⁷⁹. A partir dessa definição, indico que os cineastas pertenciam à *geração de 1964*, cujos membros eram “ligados a sindicatos e a partidos políticos legais, como o PTB e ilegais, como o PCB”⁸⁰.

A análise de *O desafio* permite refletir mais sobre essa geração, entendida como um estrato populacional formado por “jovens com juventude”⁸¹ – ou seja, jovens não apenas do ponto de vista etário, mas também porque detentores de uma cultura juvenil – que acreditavam na ação política⁸² (inclusive na arte engajada) e que foram marcados pelo evento traumático do Golpe de 1964. Nesse momento, segundo a representação perpetrada pelo filme, essa geração ficara momentaneamente paralisada, lançando-se a um processo doloroso de autorreflexão em busca de outra forma de agir. Enfim – já que a tão esperada revolução não apenas faltara ao encontro⁸³, como mandara em seu lugar um Golpe de direita – a História já não parecia tão obediente. O Golpe representava, portanto, a falência do ideal nacional-popular, principalmente se for considerado o apoio de parte da população. Assim, não era apenas a História a ser desobediente: o “povo” também!

⁷⁸ Cf. XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento – Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*, São Paulo: Brasiliense, 1993.

⁷⁹ SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: REMOND, René. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996. p. 255

⁸⁰ ROLLEMBERG, Denise. *Exílio: entre radares e raízes*. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 50

⁸¹ Mesmo que desde o século XIX pessoas jovens tenham atuado em frentes de renovação na sociedade brasileira, como no Abolicionismo, no Tenentismo e nos diversos modernismos, acredito que fossem o que Yanko Gonzáles denominou como “jovens sem juventude”, logo, jovens sem uma cultura juvenil. Cf. CACCIA-BAVA, Augusto; COSTA, Dora Isabel Paiva da. O lugar dos jovens na história brasileira. In: CACCIA-BAVA, Augusto et al. *Jovens na América Latina*. São Paulo: Escrituras, 2004. Cf. CANGAS, Yanko Gonzáles. Boêmios e militantes. Identidades juvenis no Chile: 1900-1958. In: CACCIA-BAVA, Augusto et al. op. cit. p. 116

⁸² Como afirma Maria Paula Araújo, “esquerdas, juventude e radicalidade política estiveram fortemente vinculadas e, mais que isso, deram uma marca inequívoca às décadas de 1960 e 1970 na América Latina”. ARAÚJO, Maria Paula. Esquerdas, juventude e radicalidade na América Latina. In: FICO, Carlos et al. *Ditadura e democracia na América Latina*. Rio de Janeiro: FGV, 2008. p. 248

⁸³ AARÃO REIS Filho, Daniel. *A revolução faltou ao encontro - os comunistas no Brasil*. São Paulo: CNPq/Editora Brasiliense, 1990.

A recepção de *O desafio* permite perceber que essa representação geracional foi entendida como uma proposta de interlocução plenamente acatada. Não à toa, a referência ao conceito de “geração” está presente em diversos textos. Os críticos – na acepção ampliada do termo – se veem no filme e na atuação de Saraceni. Mesmo quando não concordam com a forma como são representados, entendem que são *eles* que estão ali. E mais: segundo a maioria dos analistas, era a primeira vez que essa geração conseguiu *se ver* na tela. Assim, o Golpe teria gerado um processo de autorreflexão em que essa geração passa a se perceber e – o que é importante para o que se trata aqui – a perceber o seu espaço, a cidade.

Contudo, a afirmação linear da relação do filme com a geração de 1964 e, portanto, com o Golpe de 1964 – como apresentada nos parágrafos acima – escamoteia disputas tensas presentes em todo fenômeno de geração. Afinal, embora as marcas geracionais sirvam como elementos aglutinadores, a resposta sobre “o que fazer” com elas – como interpretá-las e transformá-las em traços identitários – é um processo que só se completa pela maturação do “produto interno bruto da semente”. Em outras palavras, fazer parte da mesma geração não garante a posse de um programa de atuação unificado.

A partir dessa constatação, acredito que a relação do Golpe de 1964 com a produção cinemanovista deva ser relativizada. Afinal, as conexões de um evento político com a criação artística não são tão automáticas quanto as assertivas que um texto permitem fazer. Não quero dizer com isso que não perceba sua importância, pelo contrário. Como visto, acredito na existência de uma *geração de 1964*, marcada justamente por esse evento, cuja relevância surge também nas críticas contemporâneas a *O desafio*, que reagem à proposta de Saraceni de tocar no assunto. Na memória do diretor, também é o Golpe que está na base de seus motivos para realizar o filme:

Em 1964, quando veio o Golpe, o movimento do cinema estava no auge. Em Cannes passavam *Deus e o Diabo* e *Vidas Secas* – um momento muito esperado – e nós aqui estávamos amarrados. (...) Aí, com um financiamento para filmar *A Fera da Penha*, achei que não tinha clima e comecei a pensar num filme que mostrasse o momento em que estávamos vivendo. Eu me baseei em conversas, em atitudes, e comecei a filmar. Cada fala deveria dizer ao espectador que houve um Golpe de estado. Queria romper com a forma do cinema tradicional, do cinema comercial. Fazer uma revolução no conteúdo e na forma de fazer filme⁸⁴.

⁸⁴ VIANY, Alex. op. cit. p. 336

Ainda que não considere tal declaração uma prova inequívoca da importância do Golpe para Saraceni – afinal, a entrevista foi concedida a Alex Viany em 1983, tempo suficiente para reelaborações de memória – admito que ela possa ser considerada um indício. No entanto, na mesma fala, ele se refere à vontade de fazer uma “revolução no conteúdo e na forma”, impulsos criativos já encontrados em sua atuação – e em todo o Cinema Novo – antes de 1964. Em uma entrevista contemporânea ao lançamento do filme, ele diz que *O desafio* “nasceu também da experiência de *Integração Racial*, do cinema direto. Senti que podia fazer um cinema de ficção utilizando os mesmos métodos. Fazer um filme contemporâneo que transmitisse o próprio momento que estávamos vivendo”⁸⁵. Aqui também, o apontamento de uma experiência estética anterior ao Golpe – *Integração Racial* já estava em fase de montagem em 1964 – indica que os vetores criativos de *O desafio* já existiam no contexto anterior.

É certo que Saraceni fez um filme que *também* pode ser interpretado como uma “resposta” ao Golpe, mas essa não é a sua única chave. Além disso, mesmo que – por definição – o acontecimento fundador de uma geração seja marcante para um extrato populacional amplo, isso não significa que o ritmo de reação a ele deva ser o mesmo. Assim, não é porque Saraceni reagiu ao Golpe que todo o Cinema Novo deva fazer o mesmo. Aliás, nem o próprio Saraceni estaria obrigado a repetir o seu feito, como se percebe por seu filme seguinte. Após o ultrapolitizado *O desafio*, o diretor se dedicaria, em 1967 – logo, ainda dentro da dita “segunda fase” – a realizar *Capitu*, uma adaptação literária intimista e nada politizada da obra homônima de Machado de Assis. Essa realização foge completamente a uma divisão esquemática em fases: apesar de ser realizada no pós-64, não é urbana (não no mesmo sentido de *O desafio*), nem crítica e muito menos autorreflexiva.

Capitu não teve problemas com a Censura, sendo liberado para maiores de 10 anos. Segundo o diretor, foi “visto por muitas pessoas, principalmente colegiais”⁸⁶. Logo, apesar de não ter havido qualquer retrocesso em relação ao Golpe e à instauração da ditadura, Saraceni não se sentiu “obrigado” pelo contexto a fazer um filme urbano politizado. Aliás, ele era o primeiro a admitir que tinha “um lado muito ligado ao Lúcio Cardoso, ao Konder Reis”⁸⁷, escritores reconhecidos por uma escrita intimista e pouco

⁸⁵ ALENCAR, M. Cinema Novo, última safra (VI): Paulo César, cineasta e fanático. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 10 jan 1966.

⁸⁶ VIANY, Alex. op. cit. p. 337

⁸⁷ *Ibidem*. p. 336

politizada. Ainda segundo Saraceni, essa tendência já estaria presente em seu filme *Porto das Caixas* (1962), o que teria atrapalhado a aceitação da obra pelo CPC. De fato, a diegese desta produção está centrada nas errâncias existenciais da protagonista, uma mulher “presa” no cotidiano limitado de uma cidade interiorana.

Nesse sentido, é interessante notar que Alex Viany afirmava que somente Saraceni e Ruy Guerra eram cinemanovistas com algum vínculo com a *Nouvelle Vague*⁸⁸. Como abordarei no próximo capítulo, esse movimento se notabilizou pela realização de dramas existenciais intimistas que o Cinema Novo rejeitava em parte. Esse foi um dos motivos que causou estranhamento em *O desafio*, se for considerado que Ada e Marcelo possuem muitos traços da protagonista de *Porto das Caixas*, apesar de viverem em uma metrópole. O que “salvou” Saraceni de não ser considerado cinemanovista foi o fato de que tal angústia também pudesse estar associada à política (ao menos, no caso de Marcelo), se configurando em mais um dos elementos do diálogo com o Golpe. Porém, como *Porto das Caixas* demonstra, esse dado *não era* decorrente do evento traumático de 1964,

O que desejo afirmar é que os meandros que ligam o contexto a uma obra, o que existe de contato entre a política e a realização de um filme, mesmo para um grupo extremamente politizado como o do Cinema Novo, é um caminho misterioso. Acredito, portanto, que as características apontadas por Fernão Ramos⁸⁹ para cada fase do Cinema Novo são perenes na história do movimento. Contudo, se manifestariam de forma mais enfática em determinados períodos, sendo necessário se proceder a uma maior flexibilização da cronologia. Enfim, o interesse dos cineastas pela temática urbana não deve ser considerado somente como uma forma de resposta ao Golpe. Afinal, essa urbe que, nas palavras de Annateresa Fabris, é a “antípoda do espaço rural”⁹⁰, era o espaço em que viviam e pelo qual poderiam se interessar, independente do contexto político em que se encontravam.

Concordo, pois, com a afirmação contida em *O cinema brasileiro moderno*, de Ismail Xavier, em que o autor estabelece um paralelo entre o evento político e a criação estética:

Com a mudança no poder político do país, o Cinema Novo passa à oposição (...). Desenvolve-se uma autoanálise do intelectual em sua

⁸⁸ Cf. Ibidem. p. 43

⁸⁹ Cf. RAMOS, Fernão. op. cit.

⁹⁰ FABRIS, Annateresa. *Fragmentos urbanos: representações culturais*. São Paulo: Studio Nobel, 2000. p. 10

representação da experiência da derrota; ao mesmo tempo, o espaço urbano e as questões de identidade na esfera da mídia ganham maior relevância⁹¹.

A contingência, aqui, pode indicar conexões e chaves para a leitura das obras, mas não confirma a causalidade. Assim, a valorização do espaço urbano pode ser considerada como um dos mecanismos de reflexão sobre o Golpe, mas não “surge” por conta dele.

Logo, acredito que os interesses do Cinema Novo pelo universo urbano, especificamente carioca, sejam mais amplos e complexos do que somente permitir a reflexão sobre o intelectual de classe média. Tais interesses podem ficar mais claros pelo contraste com *Todas as mulheres do mundo* (Domingos de Oliveira, 1967), um filme urbano, próximo do movimento, mas rejeitado por ele. Acredito que a delimitação das fronteiras do que era considerado Cinema Novo, podendo ser incluído em sua filmografia, ajuda a lançar luz sobre a função da representação urbana em sua conformação.

3.7. Todas as mulheres do mundo... no Rio!

Domingos de Oliveira nasceu no Rio de Janeiro em 1936 e se formou pela Escola Nacional de Engenharia, sem nunca ter exercido a profissão. Na década de 1960, envolveu-se com teatro e cinema – áreas em que atua até hoje, além da TV –, chegando à parceria com Joaquim P. de Andrade, que resultou na sua estreia num *set* de filmagem como assistente de direção em dois curtas (*Couro de Gato*, 1960 e *O poeta do Castelo*, 1959). Ao ser questionado sobre esse início, diria: “Comecei com eles. Não creio que tenha sido parte do Cinema Novo, mas comecei com eles”⁹². Mais adiante, complementa: “(...) Sempre fui meio discriminado, acho. Eles formavam um grupo de pessoas individualmente brilhantes, muito ambiciosas e unidas por um mesmo ideal político. Eu nunca fui muito ligado à política. (...) Veja, por exemplo, eu não passei pelo CPC”⁹³. Quanto a essa última afirmação, deve-se lembrar que nem todos os cinemanovistas passaram pelo CPC, caso de Saraceni, analisado mais acima,

Fato é que a sua inclusão no movimento não se completou, ainda mais depois da estreia de *Todas as mulheres do mundo* (1967), seu primeiro longa⁹⁴. Apesar de conter

⁹¹ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. pp. 28s

⁹² VIANY, Alex. op. cit. p. 374

⁹³ Ibidem. p. 375

⁹⁴ Curioso notar que Domingos é um dos cineastas que aparece em *Cinema Novo* (média-metragem, Joaquim P. de Andrade, 1967). Tal dado ajuda a remarcar a sua proximidade com o movimento. Por outro

inovações formais, aproximando-se da *Nouvelle Vague* – como fariam, de forma reticente, alguns cinemanovistas – o filme apresentava um desprezo flagrante pela política, o que era impraticável no âmbito do Cinema Novo. Mesmo estreando um ano antes de 1968 – momento de acirramento da ditadura civil-militar, pela assinatura do AI-5 – não há nenhuma referência a protestos ou passeatas, ao temor ou à violência. Ao contrário, trata-se de um filme solar, arejado, cheio de brisa, areia quente e perfume de maresia. O filme seguinte, *Edu, coração de ouro* (1968), mantendo grande proximidade formal e diegética de *Todas as mulheres*, ajudou a consolidar a exclusão. Deve-se notar que ambos são considerados, hoje, retratos privilegiados da juventude de classe média que habitava a Zona Sul do Rio nos anos 1960⁹⁵.

Depois dessas produções iniciais, Domingos se dedicaria preferencialmente ao teatro, mantendo uma produção cinematográfica esporádica até o fim dos anos 1990, a partir de quando começou a filmar assiduamente. *Primeiro dia de um ano qualquer* (2012) é a sua realização mais recente. Como ocorria no início da carreira, os filmes (muitos adaptados de suas peças), mantém vínculo estreito com o universo urbano carioca, lançando um olhar quase etnográfico aos códigos comportamentais da Zona Sul. Como visto através de *O desafio*, esse era um interesse que o Cinema Novo também nutria, e cuja intensidade aumentou na segunda metade da década. É justamente por esse viés que se dá a abordagem de *Todas as mulheres*.

Uso a representação urbana como itinerário para pensar como se dava a escolha dos parâmetros definidores do Cinema Novo. Afinal, apesar da exclusão de Domingos, considero que ele e seus personagens pertencem à mesma geração que os cinemanovistas e que, portanto, possuem traços de identidade com eles. Logo, para além do que afirmou acima, Domingos e seu filme deveriam ser políticos – já que “política” era o que definia a geração – mas de alguma maneira não valorizada pelo Cinema Novo. Através desse esforço de aproximação – que mais evidencia os afastamentos – pretendo delimitar de forma mais precisa o *tipo* de política mobilizada pelos cinemanovistas como elemento aglutinador.

Para tratar dos paralelos, considero interessante um trecho da entrevista já citada, em que Domingos descreve o processo de concepção da obra:

lado, como ele aparece no momento em que ainda realizava *Todas as mulheres*, pode-se confirmar, indiretamente, o peso que essa estreia teve na sua rejeição.

⁹⁵ Dados que podem ser verificados em comentários recentes, analisados mais adiante, quando tratarei da recepção de *Todas as mulheres*.

Tinha me separado da Leila Diniz. Vivia um clima de “sufoco”. Tinha que fazer um filme. Era um “ou faz ou morre”, sabe? Um clima desses em que os artistas entram. Encontrei o Vianinha, Oduvaldo Viana Filho, e ele quis saber o que eu andava fazendo. Conteí o “sufoco” em que estava e ele quase caiu para trás: “Pô! Se você tem vontade de fazer, faz. Se é tão ou mais importante que a vida, faz logo”⁹⁶.

É curioso notar que o mesmo Vianinha que protagoniza *O desafio* e participou da concepção de *Opinião*, como apontado anteriormente, incentiva o nascimento do leve e apaixonado *Todas as mulheres*. Outra proximidade com *O desafio* é a paixão de Domingos por Leila Diniz, atriz que se tornaria justamente a protagonista de seu filme, já que Saraceni era casado com Isabella, a protagonista de seu filme. Poderia haver aqui a primeira pista para o fato de que, apesar das aparências, os dois filmes não sejam tão diferentes? Passo agora à análise de algumas sequências de *Todas as mulheres*, em busca de outros elementos que possam auxiliar no estabelecimento desse paralelo.

3.7.1. O Rio, as praias, as mulheres

A diegese do filme acompanha o romance de Maria Alice (Leila Diniz) e Paulo (Paulo José), por meio do relato deste ao amigo Edu (Flávio Migliaccio), ilustrado por *flashbacks* que constituem a maior parte do que é visto. Todos os personagens são brancos. O Rio está presente em quase todas as externas, abrigando e conferindo sentidos ao desenvolvimento dramático da história, bem como inspirando o ritmo da narrativa. Maria Alice é apresentada como uma mulher jovem e independente, em termos sexual e financeiro. Ao se apaixonar por Paulo, ela passa a viver com ele, abandonando o noivo, Leopoldo (Ivan Albuquerque). Em dado momento, Paulo aproveita a viagem da mulher para traí-la, gerando graves desentendimentos que ameaçam a estabilidade do casal, que, em seguida, se reconcilia. Ao fim, Paulo revela ao amigo que se casou na igreja e que tem dois filhos. É a festa de aniversário de um ano de um deles, o Paulinho, que encerra a história.

Os créditos aparecem em letras brancas sobre fundo preto. Em voz *over*, Flávio Migliaccio fala sobre o amor e as dificuldades de relação com as mulheres. Enquanto ele narra, imagens fixas – fotografias e reproduções de pinturas, gravuras e desenhos – se sucedem na tela, reforçando ou contrariando o que é dito. Entre uma imagem e outra, há cenas dele sentado sobre algumas pedras à beira-mar, discursando, às vezes diretamente para a câmera. Em tom saudosista e irônico, diz: “Se ainda fosse no tempo

⁹⁶ VIANY, Alex. op. cit. p. 374

dos meus pais ou avós, talvez ainda desse. Agora, não. Agora as mulheres resolveram ser independentes, o que complica as coisas de modo definitivo”. Enquanto pronuncia essa última fala, a câmera mostra uma fotografia de um peixe por alguns segundos. Em seguida, realiza um *travelling* vertical ascendente, deixando ver que, montada sobre o animal, há uma mulher, com roupa de navegadora, que o “domina” (figs. 25 a 27). Há um *close* de Flávio Migliaccio, olhando para a câmera e dizendo: “Não dá pé”.



Figuras 25 a 27

Corta para um plano geral mostrando uma mulher entrando no mar. Sobre essa cena, o texto: *Difilme distribui/ DO produções cinematográficas/apresenta/ Leila Diniz e Paulo José em/ todas as mulheres do mundo*. O enquadramento continua o mesmo, com a moça brincando no mar. Corta para um plano médio dela, que continua a se divertir, de costas para a câmera. Conforme se vira – momento em que é possível

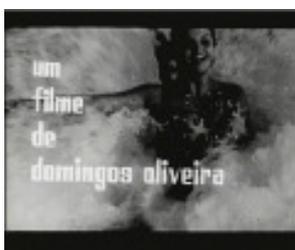


Figura 28

reconhecer a atriz Leila Diniz –, há um pequeno corte que faz a imagem “saltar”. O texto *um filme de domingos de oliveira* ascende no lado esquerdo da tela. Uma onda mais forte bate em Leila Diniz, que sorri – nesse instante, a imagem é congelada, se iniciando uma música suave, com instrumentos de sopro, conferindo um aspecto idílico à cena (fig. 28). Como no caso de Flávio Migliaccio, a primeira imagem de Leila no filme vem descolada de sua personagem. No entanto, o nome da obra já surgiu sobre a tela, como a indicar que Leila Diniz – e não a personagem Maria Alice – seja de fato o amálgama de “todas as mulheres do mundo”.

Para compreender melhor a operação narrativa descrita acima, é necessário pensar um pouco mais sobre a importância dos atores nesse momento do cinema moderno. Mais do que “corpos” que dão vida a personagens, agora os intérpretes passam a ser escolhidos também em função de suas *personas*: Antonio Pitanga como o negro cheio de ginga, Oduvaldo Vianna Filho como o intelectual de esquerda, Anecy Rocha como a moça interiorana inocente. Como afirma Paulo Emílio Sales Gomes, “no cinema, os

mais típicos atores e atrizes são sempre sensivelmente iguais a si mesmos”⁹⁷. Ainda que se desconte o tom fatídico da afirmação – lembrando que há atores cinematográficos bastante versáteis – não se deve deixar de perceber que ela faz sentido para esse momento. Com Leila Diniz, não seria diferente.

Na época em que o filme estreia, ela fazia sucesso em uma novela da Rede Globo, *O sheik de Agadir*⁹⁸, interpretando o papel de Madelon. Leila era reconhecida como uma mulher liberal, com atitudes chocantes para a classe média brasileira da década de 1960. Foi morar com Domingos de Oliveira com 16 anos de idade, fumava ostensivamente (sem o “charme discreto” que as mulheres fumantes deveriam apresentar), falava dezenas de palavrões a cada frase proferida e – poucos anos depois do filme – chocaria a sociedade ao ir à praia de biquíni, estando grávida de nove meses. E isso em 1970, em plena revolução sexual, o que só evidencia os limites desse processo. Logo, pode-se conjecturar que, nessa abertura, a imagem de Leila evocasse uma série de comportamentos que não estavam ausentes da composição de sua personagem.

3.7.2. Maria Alice no Rio de Janeiro (e vice-versa)

Logo depois da sequência de abertura, uma cena externa mostra uma loja de discos em que se toca um trecho de *Beatles*. Flávio Migliaccio aparece na frente dessa loja, dançando um pouco e logo seguindo adiante pela calçada, para o lado esquerdo do campo. Enquanto a cena acontece, alguns pedestres percebem a presença da câmera, olhando ostensivamente para ela, inclusive um menino negro que parece morador de rua. Corta para cena que mostra uma rua movimentada, com um carro sendo guinchado. Flávio Migliaccio entra no quadro, reconhecendo o motorista desse carro e logo gritando: “Paulo!”. Ele corre na direção do veículo, o outro lhe reconhece também e o convida a entrar, o chamando de Edu. Os dois perguntam ao mesmo tempo: “Como vão as mulheres?”.

Enquanto um carregador de ferro velho cruza a cena em primeiro plano, da direita para a esquerda, Paulo começa então a contar uma “falseta” que lhe fizeram. Ele se

⁹⁷ GOMES, Paulo Emílio Sales. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio et al (orgs.). *A personagem de ficção*. São Paulo: ed. Perspectiva, 1987.

⁹⁸ Novela de Glória Magadan, produzida e exibida pela Rede Globo, de 1966 a 1967. Cf. HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: NOVAIS, Fernando A. (org); SCHWARCZ, Lilia Moritz (coord. do volume). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

refere a um Natal que Edu passou em Brasília, logo antes da “Revolução” – ao que Edu diz “Natal fora do Rio é uma fossa, viu?”. Paulo continua: “Aí, chamei todas aquelas nossas mulheres, sabe?”. Edu pergunta se a Martinha Maconha foi, ao que Paulo responde: “Não, não foi. Mas, fora ela, estavam todas lá”. Em seguida, são exibidas imagens fragmentadas – principalmente *closes* – de meninas dançando ao som de *Oh, Suzana!* (Stephen Foster). As mulheres aparecem por todo o apartamento, inclusive deitadas na cama de Paulo. Maria Alice chega com o noivo Leopoldo (Ivan de Albuquerque) e Paulo se apaixona à primeira vista. Ele consegue os contatos dela após dar “uns amassos” em uma amiga em troca dos dados.

O encontro “casual” entre Paulo e Maria Alice se dá na Cinelândia, em frente ao Cine Odeon. Em plano médio, Maria Alice é mostrada enquanto atravessa a rua, quando Paulo entra no campo, já apertando sua mão e dizendo: “Maria Alice! Que coisa curiosa! Sabe que eu vinha pensando em você?”. Enquanto ele se aproxima e a cumprimenta, a câmera se afasta, abrindo o enquadramento até um plano geral. Corta para cena em que estão caminhando nas imediações do Palácio Capanema. Ele pergunta se ela trabalha na Cidade – forma como alguns moradores do Rio se referem ao Centro – e, diante da afirmativa, diz que ela “não tem cara”. É interessante notar que *Todas as mulheres* recorra a planos gerais, o que está ausente de *O desafio*, marcado pelos planos fechados, claustrofóbicos.



Figuras 29 a 31

Na continuação da sequência, Maria Alice fala que é secretária de manhã e professora à tarde. Afirma que tem dois empregos porque gosta de ganhar seu “dinheirinho”, mas que não adianta nada, pois “gasta tudo”. A câmera os enquadra no início pela lateral, mas logo se desloca para frente, realizando um *travelling off*. Atrás deles, o Palácio Capanema com seus inconfundíveis pilotis (figs 29 e 30).

Aqui, é preciso remarcar que o enfoque dado ao Palácio como cenário urbano reforça a ideia de modernidade espriada por todo o filme. O Palácio é o primeiro exemplar de arquitetura modernista da América Latina, conjugando uma série de elementos basais desse estilo. Em relação aos pilotis, onde a cena foi filmada, vale

sublinhar que eles criam “uma nova área livre no térreo que se integra com a rua e os espaços do entorno”⁹⁹. Logo, o edifício – como é comum a muitos prédios modernistas – se abre para a noção de público, que dilui o que seria privado. Atravessar os pilotis é, ao mesmo tempo, estar na rua e no prédio. Segundo a perspectiva de Antonio Rodrigues, ao refletir a respeito da mesma sequência, os “pilotis são quase tão característicos do Rio como o são em Paris as portas de duplo batente”. O autor reitera tal observação, ao afirmar que a cidade se identifica ao modernismo, não apenas por conta dos monumentos, mas também por “centenas de prédios residenciais e comerciais espalhados pela cidade”¹⁰⁰.

Assim, a narrativa, sensibilizada pela vivência do moderno, mobiliza seus personagens e suas câmeras para que demonstrem essas possibilidades. Aqui, mais uma distinção em relação ao Cinema Novo, em que modernidade é representada com desconfiança. Além de todos os exemplos citados anteriormente, caberia ainda se referir a *Brasília: contradições de uma cidade nova*, curta de Joaquim P. de Andrade, realizado no mesmo ano em que *Todas as mulheres*. Segundo Ivana Bentes, o filme “oscila entre a estética arquitetônica e o documentário social. De um lado, a utopia modernizante da cidade e do país. [...] De outro lado, as cidades satélites, como tantas periferias urbanas de um país subdesenvolvido, feio e sujo”¹⁰¹.

Dando continuidade à sequência, Paulo pergunta se nunca tinham se visto antes. Diante da incerteza de Maria Alice, fala que ela o faz se lembrar de Carnaval. Ela ri e diz: “É capaz! O ano passado eu saí no Salgueiro”. Interessante como aqui o Carnaval, um tema bastante trabalhado pelo Cinema Novo, surge descolado de sua dimensão comunitária. Embora não seja possível afirmar, Maria Alice não parece pertencer a uma rede de cooperação que “crie” o desfile do Salgueiro – ela apenas “sai” nele.

Atrás deles, um ambulante oferece algumas marionetes. Paulo compra uma e continua a conversa, perguntando onde ela estudou e se conhece a Martinha Maconha. Em seguida, a convida para ver o “homem que alimenta os pombos”. Depois de certa hesitação, ela se deixa levar de volta à Cinelândia, onde travam uma conversa sobre amor e romance. Em parte da sequência, os atores estão enquadrados em um plano aberto, distantes da câmera, sem nenhum ícone urbano visível¹⁰². Apenas se vê o meio

⁹⁹ WEINBERG, Juliana D. op. cit, p. 177

¹⁰⁰ RODRIGUES, Antonio. *O Rio no cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. p. 132

¹⁰¹ BENTES, Ivana. op. cit. p. 72

¹⁰² Pela região em que se passa a cena, poderiam ter sido enfocados, por exemplo, o Theatro Municipal e a Biblioteca Nacional.

da rua atrás deles, com movimento intenso de carros e os pombos, que durante todo o tempo voam entre a câmera e o casal (fig. 31). Alguns homens, percebendo se tratar de uma gravação, aproximam-se, curiosos, fazendo em semicírculo em torno dos atores e parecendo concentrados no que dizem.

Nessa sequência, portanto, os personagens não apenas estão no Centro, como falam dele. Ao dizer que Maria Alice “não tem cara” de Centro, para em seguida falar que ela “lembra Carnaval”, Paulo reforça a ideia de que o Centro está associado a valores opostos aos da festa, em que se dá a suspensão do tempo “burocrático”, permitindo a liberação dos sentidos e a inversão das lógicas sociais. O Centro, por seu turno, é justamente o lugar onde “(...) se reúnem e se condensam os valores da civilização”. Estar no Centro corresponde a “encontrar a ‘verdade’ social, é participar da plenitude soberba da ‘realidade’”¹⁰³.

É evidente que aqui não me refiro apenas ao espaço físico, mas também ao uso que se faz dele. Afinal, o Centro do Rio aglutina inúmeros eventos tradicionais do Carnaval, desde os bailes do Municipal até os desfiles das Escolas de Samba e de alguns blocos, como o Bola Preta. Nesses dias, contudo, é outra função que é mobilizada para o espaço, quando a festa – significativamente – obriga a anulação das outras funções: escritórios, bancos e igrejas ficam fechados até a Quarta-feira de Cinzas. Assim, não ter “cara” de Centro significa, para Paulo, que Maria Alice não parece exercer uma função burocrática que, por sua natureza, seria incapaz de dar prazer a quem a executa.

Outra oposição que se pode fazer à “cara” do Centro, e que está subtendida na fala de Paulo, é a que se refere à Zona Sul. Embora muitas pessoas trabalhem nessa área da cidade, não é essa função que o imaginário social mobiliza, estando mais associada à habitação, principalmente das classes mais altas, e ao lazer oferecido pelas praias¹⁰⁴. É justamente essa função que está subtendida na fala do personagem. Afinal, a sequência seguinte apresenta as relações de Maria Alice com as praias da Zona Sul. Algumas cenas filmadas em Copacabana mostram majoritariamente o mar, quase sem evidências

¹⁰³ BARTHES, Roland. *L'Empire de Signes*. Apud: MAUNIER, François. La structure mystérieuse de l'architecture antonienne. *Architecture, décor et cinéma. CinémAction*. n. 175, Éditions Corlet, 2^e. trimestre 1995, p. 164. Livre tradução de "(...) se rassemblent et se condensent les valeurs de la civilisation" e "rencontrer la 'vérité' sociale, c'est participer à la plenitude superbe de la 'réalité'".

¹⁰⁴ Existe, por certo, uma geografia simbólica para as praias do Rio. Apesar da propalada “democracia” desses espaços, é possível reconhecer as praias “de pobre”, como a do Flamengo e alguns trechos de Copacabana, e praias “de rico”, como Ipanema e Leblon. Como indício dessa separação, cf. RIBEIRO, Luiz Cezar de Queiroz. *Proximidade territorial e distância social: reflexões sobre o efeito do lugar à partir de um enclave urbano. A Cruzada São Sebastião no Rio de Janeiro*. Disponível em: <http://www.observatoriodasmetroles.ufrrj.br/download/texto_lcqr_cruzada.pdf> Acesso em: 08 novembro 2012.

de elementos construídos. Assim, a mesma personagem que se mostra “séria” e “comportada” no Centro, demonstra poder estar totalmente descontraída e à vontade nas areias.

De volta à conversa com Edu, Paulo diz que Maria Alice “adora praia”. Ela mesma, segundo Paulo, numa tentativa de explicar sua predileção por esse espaço, teria dito que ali se “sente em casa”. No início da conversa, a câmera foca apenas os dois amigos, em plano aproximado. Conforme Paulo fala, se dá a ampliação do quadro, deixando ver que estão sentados à mesa de um bar e um menino engraxate, polindo o sapato de Edu, também fica visível. Ao fundo, movimento de carros.

Até aqui, fica claro que as primeiras sequências do filme, incluindo a de abertura, servem à proposta de apresentar a personagem Maria Alice. Para a temática da pesquisa, um ponto interessante é que a narrativa se esforça em estabelecer aproximações entre a personagem e alguns trechos da cidade. Ela é apresentada através dos lugares, não só porque circula por eles, mas porque eles são os dispositivos a partir dos quais sua personalidade se esclarece, embora nunca completamente. É também através das ambiguidades que a narrativa consegue demarcar o caráter escorregadio de Maria Alice – e talvez de todas as mulheres: apesar de ter cara de Carnaval e Zona Sul, ela circula com desenvoltura pelo Centro, assumindo plenamente os papéis que essa circularidade exige.

Como a reforçar tal leitura, a continuação do filme exhibe cenas no interior da Biblioteca Nacional, em que Maria Alice lê um livro sobre educação. Aqui, embora seja possível localizar a sequência no Centro, o que a narrativa agencia é mais um aspecto de Maria Alice: o de professora dedicada, entusiasta das novas teorias educacionais. Paulo se aproxima da mesa em que Maria Alice está acomodada e lê em voz alta um trecho que se refere à educação libertária, em que as crianças teriam o direito de escolha, sem currículo obrigatório nem horários fixos para as aulas: uma “liberdade sem medo”.

É também nesta sequência que Paulo consegue roubar o primeiro beijo em Maria Alice, ao som de uma música extradiagética bastante emotiva. Ao perceber que ela ficara desconcertada, ele fala que vai embora e não irá procurá-la mais. No entanto, caso ela quisesse, poderia ligar para ele. Na voz em *over*, contando a história a Edu, Paulo diz que não dormiu naquela noite, à espera do telefonema. No dia seguinte, Maria Alice liga. Ele sai do chuveiro correndo e uma moça, enrolada em uma toalha, aparece

em cena, estranhando a correria. Essa figurante confere um tom irônico à fala de Paulo, já que ter passado a noite acordado, nesse caso, não tem nada a ver com a espera pelo telefonema. Maria Alice pergunta se ele pode levá-la a um parque de diversões.

Na sequência seguinte, cenas em que eles giram em “câmera lenta” em uma roda gigante são seguidas de outras, em que os dois estão dentro de um carro se beijando. Alternam-se pontos de vista de dentro e de fora do carro, sendo possível ver que o casal mostra bastante entusiasmo nas carícias. A câmera, conduzida na mão, oscila um pouco. Um plano geral mostra o carro isolado numa areal, com palmeiras em volta. Outro *take* mostra Paulo e Maria Alice se recompondo. Ele a convida para tomar um café e ela



Figura 32

recusa, dizendo: “Vamos lá para casa”. Ela liga o carro, que é em seguida mostrado em plano geral na frente de alguns prédios em construção (fig. 32). Embora não haja referências explícitas, é possível conjecturar que a praia em que se encontram seja Ipanema, que poderia abrigar carros com casais em situações mais “quentes”, por apresentar áreas semidesertas. Os prédios em construção evidenciam, justamente, o limiar dessa possibilidade. A partir do processo de verticalização do bairro, completo no fim dos anos 1960, cenas como essa não ocorreriam mais.

Essa sequência completa a apresentação de Maria Alice como uma mulher livre e sexualmente ativa. Além de ser ela a dirigir – algo não muito comum naquela década – ainda é ela quem toma a iniciativa que leva à relação sexual. Ada e a mulher do editor, em *O desafio*, também se apresentavam como sexualmente independentes, mas isso só parecia ser possível por se tratar de traição. Além disso, pairava sobre elas o desconforto de serem mães que deixavam “seus rebentos” de lado para se entregarem a outros homens que não seus maridos. Maria Alice, ao contrário, é solteira e vivencia sua sexualidade de forma leve, sem conflitos aparentes.

No dia seguinte, Paulo está dormindo na cama de Maria Alice quando ela informa que precisa trabalhar, dizendo que ele pode permanecer lá. Ele, no entanto, decide espioná-la. Corta para cena em que Maria Alice entra no campo pelo limite inferior do quadro, inserindo-se em um plano geral de uma ladeira, com uma casa em construção do lado esquerdo (fig. 33). Em seguida, surpreendentemente é mostrado um plano geral de uma favela, invadido pela esquerda por Paulo, ficando visível uma casa em

construção ao fundo, alguns varais com roupas penduradas, o chão irregular de terra e cercas de madeira.

Maria Alice caminha em direção ao fundo do campo e, no contracampo, Paulo continua a segui-la. A câmera a acompanha em plano médio numa panorâmica horizontal da direita para a esquerda, emendando numa vertical ascendente até focar a construção modernista em que entra (figs. 34 e 35). Seguem-se *takes* de crianças uniformizadas, a maioria aparentando serem negras e morenas. Elas realizam atividades recreativas de cunho pedagógico, como cantar e dançar ao som (diegético) de cantigas infantis, como *Sambalelê* (fig. 36). Um *close* exhibe o rosto de Paulo por trás da *brise soleil* da janela. Um plano aberto o mostra do lado de fora da sala, em pé sobre um banquinho, extasiado com o que vê (fig. 37).



Figuras 33 a 37

É interessante como essa sequência cria um contraste com a forma como a favela foi enfocada nos outros filmes analisados, com exceção de *O desafio*, em que está ausente. Ao exibir uma jovem de classe média absolutamente à vontade em um cenário representativo da exclusão social e sem acreditar em qualquer contraste entre subdesenvolvimento e modernidade, o filme estabelece uma relação menos “culpada” com as mazelas sociais do Brasil. Não se trataria mais de tentar mudar pela revolução, nem de apontar para as oposições entre modernidade e favela, mas de acreditar que uma e outra poderiam se interpenetrar sem agressão.

Aqui, também se completa a apresentação do perfil de Maria Alice, com mais um dado surpreendente sobre seu comportamento: secretária no Centro, mulher libertária na Zona Sul, professora ideologicamente engajada na favela. Como afirmei acima, a cidade – confundindo-se com ela – é mobilizada para dar conta de algumas de suas facetas, nunca apreendidas em sua totalidade. Na direção contrária, a personagem também ajuda a definir o perfil da cidade, evidenciando-se que o percurso é de mão dupla e ambas se atravessam. Maria Alice tem a “cara” de alguns lugares do Rio, mas também “dá cara” a esses e outros lugares, os reinventando.

Em seguida à “perseguição” na favela – e como a reforçar que a imagem de Maria Alice tão à vontade naquele espaço foi decisiva para a tomada de decisão de Paulo –,

são apresentadas cenas rápidas em que ele “se livra” das mulheres com quem costumava sair, inventando desculpas mirabolantes. Maria Alice, por sua vez, termina com o noivo, Leopoldo, que aparece logo depois, andando por uma rua com uma boneca nos braços – um dos presentes que ele dera a ela. Na voz em *over*, diz: “Maria



Figura 38

Alice, eu quero que você saiba que eu não gostei nunca de uma moça como eu gosto de você”. Ele caminha do fundo do campo em direção ao ponto em que a câmera está, quando o quadro vira “de cabeça para baixo” – ao som de um ruído típico de desenho animado – ao mesmo tempo em que a câmera realiza uma panorâmica, captando o seu afastamento, ainda com a imagem invertida (fig. 38).

3.7.3. Os limites da modernidade

Até este ponto do filme alguns elementos já evidenciam seu estilo narrativo. Essa cena “de cabeça para baixo”, por exemplo, rescende a uma vaga “modernidade” difícil de definir, mas fácil de ser apreendida. O mesmo ocorre com a montagem fragmentada e ágil. E os exemplos podem se multiplicar, passando por muitos aspectos. A decoração da casa de Paulo, feita com recortes de revistas e jornais, forma um mosaico que não comunica nada especificamente, a não ser a profusão de imagens do mundo contemporâneo (“Quem lê tanta notícia?”, perguntaria Caetano Veloso em *Alegria, alegria*, em 1967). As músicas que tocam em festas e boates, representativas dos sucessos radiofônicos do período, também são relevantes. Além dos locais eminentemente *modernos* utilizados como cenários, tais como a “babélica” Princesinha do Mar e o Palácio Capanema.

Aqui, a atuação do diretor de fotografia, Mário Carneiro, deve ser enfatizada. Parceiro de Joaquim P. de Andrade em *Couro de gato* (1961), analisado no capítulo anterior, *Garrincha, alegria do povo* (1962) e *O padre e a moça* (1965), Carneiro também trabalhou com Paulo C. Saraceni, na estreia de ambos que resultou numa das obras inaugurais do movimento: *Arraial do Cabo* (1958). Nessa obra, além da fotografia, Mário esteve a cargo do roteiro e da montagem, continuando a parceria com o diretor em *Porto das Caixas* (1962). Com Domingos de Oliveira, fazia também *Edu*,

coração de ouro (1968). Por certo, a sua participação em *Todas as mulheres* é um dos pontos que aproxima a obra do Cinema Novo¹⁰⁵.

Brasileiro, mas nascido em Paris – seu pai era diplomata –, Mário estabeleceria com a cidade uma relação muito próxima, estreitando as relações com Joaquim P. de Andrade que foi estudar no IDHEC. Também lá, mais especificamente na Cinemateca, cultivou seu fascínio pelo cinema, que vinha desde a infância. Para Antonio Rodrigues, esse era “o mais parisiense de todos os homens de cinema do Brasil”¹⁰⁶. O autor atribui a isso a proximidade entre o filme de Domingos e a *Nouvelle Vague*, cuja apreensão de Paris se dava pelo estabelecimento de um espaço cotidiano. Aqui, não seria diferente: “Esse é um filme cuja ação se passa inconfundivelmente no Rio, sem que o diretor tenha que passar recibo da presença da cidade, que, no entanto, está lá”¹⁰⁷.

Uma constante no trabalho de Mário, falecido em 2007, é a atenção dedicada aos cenários, especialmente aos edifícios. Sobre isso, é importante salientar que se trata de um dos poucos casos de profissionais do cinema com formação universitária em outra área que chegou a exercer a profissão: formado em Arquitetura em 1955, trabalhou com Oscar Niemeyer. Provavelmente por conta disso, na sequência analisada mais acima, a sua fotografia do Palácio Capanema – “estreia” de Niemeyer como assistente de Le Corbusier – resulte tão sofisticada e “adequada” ao estilo modernista. Ainda, talvez Mário seja o responsável pelo fato de o uso dado, na narrativa, aos prédios modernistas parecer mais confortável e descompromissado do que nas obras cinemanovistas.

Aliás, esse comentário pode ser estendido a todos os realizados acima sobre a modernidade narrativa do filme. Embora os mecanismos acionados sejam muito próximos aos do Cinema Novo, é certo que, aqui, não há um compromisso com a dimensão racional da modernidade. Não se quebram os códigos narrativos para fazer pensar, levar à conscientização ou à ação política, mas simplesmente pelo prazer de experimentar o novo ou, ainda, como forma de atingir efeitos cômicos. Deve-se ressaltar que essas são também possibilidades de vivência do moderno, embora não com o mesmo teor que os cinemanovistas davam a ele. Tal leitura da modernidade pode ser percebida também ao nível da diegese, como demonstro a seguir.

¹⁰⁵ Os dados biográficos sobre Mário Carneiro estão disponíveis em:

<<http://www.contracampo.com.br/42/entrevistamariocarneiro.htm>> Acesso em: 14 dezembro 2012.

¹⁰⁶ RODRIGUES, Antonio. op. cit. p. 124

¹⁰⁷ Ibidem, p. 125

Na continuação do filme, algumas cenas curtas mostram pequenas ações do cotidiano do casal: por exemplo, enquanto Paulo escreve, Maria Alice organiza a casa. Depois, ele pede a opinião dela sobre algo que escreveu, ela lê e diz que achou muito ruim (o tom com que profere o veredito está marcado por uma segurança que pressupõe a sua competência intelectual para desempenhar tal tarefa). Em contraponto a essa situação, algumas cenas depois, o protótipo da mulher moderna, bem resolvida e inteligente será contestado pela própria Maria Alice. Os dois estão jogando sinuca quando Paulo afirma, com toda a pinta de cafajeste possível: “Mulher tem que ser burra, Maria Alice. Ficar em casa cozinhando, lavando louça”. Ela então retruca: “Vocês homens são todos iguais: gostam das mulheres independentes e das que não são”. E mais adiante: “O pior é que eu acho que nós mulheres [sic] é a mesma coisa: nós também, nós queremos ser independentes e não queremos”. Novamente, o perfil fugidio de Maria Alice se faz perceber. E, ainda, a modernidade comportamental, que ela representaria, se mostra também escorregadia.

Outro indício dessa leitura é uma cena doméstica em que Paulo aparece martelando um móvel e cantando “Quén, quén, o pato vinha cantando alegremente/ Quén, quén, quando o marreco sorridente *gritou*... Carcará, pega, mata e come!”. Trata-se de um trecho de *O pato* (Jaime Silva/Neuza Teixeira), gravada por João Gilberto, que – um pouco mudado, ao se trocar *pediu* por *gritou* – acaba misturado a uma parte de *Carcará* (João do Vale/José Cândido). Efetua-se, assim, um *pout-pourri* de uma canção de Bossa Nova com outra, de protesto. Como já visto na análise de *O desafio*, a Bossa era, em parte, encarada como um movimento musical notório por sua modernidade estilística, mas sem interesse por questões políticas, o oposto da canção de protesto, muito bem representada por *Carcará*, que fizera parte da trilha de *O desafio*, na sequência do show *Opinião*. Desse modo, a função narrativa que a música exerce em *O desafio*, de criar pontes de sentido com outros movimentos artísticos politizados, é aqui diluída. Por outro lado, outra dimensão da modernidade, ausente nos filmes cinemanovistas, se faz presente: o humor.

Em outra cena, os dois estão deitados em uma cama na varanda do apartamento. Enquanto a câmera focaliza a cabeceira do móvel em um plano aberto que se fecha num lento *zoom in*, os dois cantam: “Fiz minha cama na varanda...”. Paulo comenta alguma coisa sobre serem desafinados, ela replica: “Ah, no entanto é preciso cantar”, rindo. Novamente, a referência ao cancionero brasileiro associado a protestos políticos –

como no caso da *Marcha da Quarta-feira de cinzas* citada através desses últimos versos – é usada para fazer brincadeiras em tom despolitizado, focando o plano pessoal das relações. Curioso observar que também essa canção é utilizada em *O desafio*, sendo cantada por Marcelo – em tom de contestação política – para o editor na sequência do bar.

Na continuação, Maria Alice aponta o céu e exclama: “Olha lá, uma estrela cadente”. Paulo replica: “Não é, não. Está andando muito devagar, deve ser um satélite artificial”. Maria Alice diz: “Mas agora não adianta, eu já fiz o pedido”. Depois de relutar, com vergonha de assumir, conta: “Um dia eu quero casar na igreja, de véu e grinalda”. A modernidade do satélite artificial aqui serve de contraponto para a fala da personagem, que renega sua própria independência em troca de um casamento nos moldes tradicionais.

Logo depois, em uma boate em que são executadas músicas como *Mamãe passou açúcar em mim* (Carlos Imperial), cantada por Wilson Simonal e *Quero que vá tudo pro inferno* (Roberto Carlos/ Erasmo Carlos), em versão instrumental, ocorre uma cena de ciúmes. Paulo insiste para ir embora e Maria Alice se recusa. Quando ele levanta a mão para dar um murro nela, estanca no meio do movimento e finge querer apostar “par ou impar”. Paulo ganha e Maria Alice diz: “É... ganhou! Jogo é jogo...”.

A sequência termina com o casal andando de mãos dadas por uma feira livre em Copacabana. Um plano geral mostra o caminho vazio entre as barracas. Em primeiro plano, a mão de Paulo estendida no meio do quadro logo recebe a mão de Maria Alice (fig. 39). Os dois começam a andar, ficando visíveis no campo. Eles caminham balançando as mãos animadamente, como um clichê cinematográfico de casal apaixonado (fig. 40). No som extradiegético, uma música instrumental leve e acelerada. Os dois param, bebericam alguma coisa numa garrafa, e continuam caminhando, agora abraçados (figs. 41 e 42). No som *over*, Paulo diz: “Nós vivíamos bem, eu e ela”. Aqui, mais uma paralelo com *O desafio*, já que lá também há uma caminhada por uma feira livre. Mesmo que aqui os personagens também não interajam com os feirantes, como Marcelo, isso não parece ser um problema para a narrativa, que enfoca mais a relação do casal e sua descontração ao andar pela feira, do que reflexões sobre “a realidade”.



Figuras 49 a 42

As reflexões de Teixeira Coelho são bastante úteis para pensar sobre essa vaga modernidade que paira sobre a narrativa de *Todas as mulheres*. Segundo o autor, a

maioria das pessoas sabe reconhecer alguma coisa como moderna, embora seja incapaz de descrever ou definir em que consiste essa modernidade. Isto, a rigor, não porque a palavra *moderno* seja vazia, mas porque oca na verdade é nossa *referência* do que seja moderno, oca é nossa ideia de moderno, oco é o pensamento do moderno¹⁰⁸.

A forma mais usual de perceber o *moderno* é através da ideia de *novos/novidade*. Por analogia, seria possível inferir que a *modernidade* também se identifica com esses adjetivos. Contudo, o autor alerta que a noção de *moderno* não define a *modernidade*, sendo apenas a sua “consciência neurotizada”¹⁰⁹. Assim, enquanto em *O desafio* a modernidade é apreendida através de um movimento de autorreflexão, eivado de racionalidade, em *Todas as mulheres* é a noção de *moderno*, vaga, difusa e sem conflitos, que é mobilizada.

Um contraste também se estabelece com *A grande cidade*. É interessante como aqui também se utiliza o modo fabulizante de ver, pela presença de um personagem narrador explícito. Porém, diferente do filme de Diegues, que dá um peso trágico ao ensinamento a ser recebido ao fim da narrativa, *Todas as mulheres* parece apenas fazer uma ode à “modernidade” descontraída do Rio e à beleza das mulheres.

3.7.4. Rumo à praia...

A continuação da diegese vem reforçar os elementos abordados acima, aumentando a sensação de ambiguidade com que os parâmetros modernos (e modernistas) são apropriados pela narrativa. A relação do casal continua boa até que Paulo recebe o convite para visitar a casa de sua prima Bárbara (Joana Fomm) e aceita, aproveitando que Maria Alice fora viajar para visitar seu irmão. Personagem refinada, Bárbara – que fala, em tom pseudo-intelectual, de um imenso vazio em que Deus era um cilindro que vagou até morrer de tédio, entrando em decomposição – convence Paulo a trair Maria

¹⁰⁸ COELHO, Teixeira. *Moderno pós moderno: modos & versões*. São Paulo: Iluminuras, 1995. p. 17

¹⁰⁹ *Ibidem*.

Alice. Na casa da prima, em estilo modernista, ele convive com mulheres de expressão absorta e tom meditativo, que depois de divagarem sobre assuntos superficialmente filosóficos, terminam por beijá-lo. Paulo leva uma das mulheres para sua casa, quando Maria Alice, que havia voltado antes do tempo por estar com saudade, o flagra literalmente com as calças na mão.

A reconciliação demora, mas vem. No Hotel Quitandinha, em Petrópolis, depois de cenas fragmentadas que remetem a muito sexo e diversão, Paulo declama um poema escrito por ele para Maria Alice, enquanto acaricia seu corpo, que se exhibe nu diante das câmeras sobre uma cama. Ao fim da sequência, um *close* mostra o rosto de Maria Alice, que ainda está deitada.

Algumas sequências depois, Leopoldo, o ex-noivo de Maria Alice, que ainda não se recuperara da separação, morre atropelado. Ela sente-se culpada, entrando numa depressão que quase coloca seu relacionamento com Paulo em crise novamente. Depois de cenas em que tenta animar Maria Alice, Paulo é mostrado acordado em seu quarto e percebendo que ela não está ao seu lado na cama. Em uma folha de ofício na cabeceira, lê-se: PRAIA.

Corte para um plano aberto que mostra Paulo em Copacabana, atravessando a pista de carros em direção à areia, onde a câmera está. Um *zoom in* fecha num plano aproximado, mostrando que ele procura por ela (fora de campo), quando salta do calçadão para a areia. Um *take* acompanha as expressões de seu rosto, enquanto ainda tenta localizá-la. Um plano aberto mostra Maria Alice estendida na areia, olhando para o mar. Novamente mostrando Paulo, um *zoom out* o deixa pequeno na faixa de areia, com amendoeiras e alguns edifícios atrás de si. *Close* de Maria Alice virando o rosto na direção de Paulo, com a voz dele em *over* dizendo: “Maria Alice tinha saído da fossa, Edu. Maria Alice saía das fossas, rapaz!”.

Corta para um plano americano de Edu e Paulo nas pedras do Arpoador, com a câmera logo se movimentando, chegando próximo a eles e os contornando, para mostrá-los de costas, enquanto focaliza o mar. Paulo põe a mão sobre o ombro de Edu, dizendo: “Existem dois tipos de mulher, Edu: lunares e solares. Maria Alice é uma mulher solar!”.

Um corte leva de volta para o momento em que Paulo localizara Maria Alice na praia, exibindo-se um plano médio dele, que olha na direção da câmera e acena, correndo para o primeiro plano e chamando pela mulher. Alternadas a essas ações,

algumas cenas do filme são retomadas, para fazer uma espécie de “inventário” das ações de Maria Alice, mostrada em situações diversas: sorrindo, dançando e cantando, por exemplo. A música extradiegética assemelha-se a um acalanto com flautas. Plano geral do mar, com Paulo entrando em campo pelo lado direito, formando um *close*, subentendendo-se que ele está ajoelhando diante de Maria Alice. Ele pede para eles terem um filho, ao que ela pergunta se ele acha que vale a pena. Ele, então, informa que acabou de ter a certeza naquele instante.

Corta para ele, andando pelo calçadão de uma praia, dizendo para Edu “E a falseta foi essa. Casamos de véu e grinalda. Tô com dois filhos agora”. O outro diz: “Mas que horror, hein, Paulo?”. Ele retruca: “Por causa de Maria Alice eu desisti de todas as mulheres do mundo”. Carros passam em primeiro plano, enquanto se ouve muitos ruídos urbanos. Os dois atravessam a rua e Paulo se encaminha para uma portaria, indicando que mora ali. Edu se mostra incrédulo diante da felicidade que Paulo afirma ter encontrado, ao que este diz: “No fim, dá certo”. E emenda: “Agora então estamos animadíssimos porque mamãe topou ficar com as crianças durante três meses no princípio do ano que vem. Eu arranjei uma passagem pelo jornal e com umas economiazinhas vou também levar Maria Alice. Inglaterra, Edu. Ela tem muita vontade de conhecer a Inglaterra e fazer uns cursos!”. Enquanto fala em som *over*, são exibidas fotografias dele e de Maria Alice se arrumando para o casamento.

Ao fim da conversa, Paulo avisa do aniversário do “Paulinho”, filho deles. Pede então que Edu vá, levando “a turma” para conhecer Maria Alice. O filme termina com as cenas referentes à festa de aniversário, em que “todas as mulheres do mundo” comparecem, mas numa posição bem diferente das que ocuparam durante a narrativa. Agora são mães (caso claro de Maria Alice) e “tias”, todas com crianças nos colos, entretendo os pequenos. Esse final reforça o tom em certo grau irônico com que o filme realiza um retrato da modernidade carioca. O contraste da sequência só vem reforçar que por trás da modernização superficial da sociedade brasileira ainda havia muito tradicionalismo arraigado (casamento, filhos e desejo de viajar para o exterior).

3.7.5. Relações sociais cariocas

Como é possível perceber através da análise, o filme estabelece uma relação absolutamente diversa com a cidade, quando comparado a *O desafio*. Apesar de já se tratar de outro governo – em 1965, Francisco Negrão de Lima sucedeu a Lacerda no

comando da Guanabara –, não se poderia falar em ruptura ou em alguma mudança no perfil da cidade. Afinal, esse mandato seguiu “apresentando a mesma estrutura de dispêndios, especialmente no que se refere aos investimentos públicos estaduais”¹¹⁰. Porém, em termos de expressividade, o governo de Negrão de Lima perde, se comparado ao de Lacerda. Fragilizado por ter sido eleito pela coligação oposicionista PTB/PSD, e logo se afiliando ao MDB¹¹¹, o governador ficara “espremido” entre a repressão federal e a agitação política nas ruas da Guanabara¹¹². Contudo, embora certamente não tenha sido tão marcante no que se refere à capitalidade, os dados não permitem trabalhar com a ideia de um contraste drástico. Acredito, ademais, que nenhuma mudança no perfil político da cidade teria sido abordada pelo filme, que não se mostra interessado em estabelecer qualquer diálogo com a política institucional.

Como visto, o filme até apresenta alguns elementos que poderiam ser mobilizados como discurso engajado – uma favela e algumas imagens referentes à exclusão social, como um carroceiro em meio aos carros da Zona Sul (fig. 44) e um menino engraxate (fig. 42) – mas não os toma como elementos de uma retórica militante. Todavia, isso não significa que seja despolitizado – apenas que assume o termo “política” num sentido ampliado.



Figuras 43 a 45

Diferente dos outros filmes analisados até aqui, nada de conscientização, denúncia, autorreflexão intelectual ou réplicas a propostas governamentais. A aproximação de *Todas as mulheres* do universo urbano se dá pela micropolítica¹¹³, o que o identifica,

¹¹⁰ SANTOS, Ângela Moulin Penalva. *Planejamento e desenvolvimento: Estado da Guanabara*. 1990. Tese (Doutorado). São Paulo. Universidade de São Paulo, 1990. Apud: OSORIO, Mauro. *Rio nacional/ Rio local: mitos e visões da crise carioca e fluminense*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2005. p. 53

¹¹¹ O AI-2, de 1965, instituiu o bipartidarismo, criando o MDB (Movimento Democrático Brasileiro), de oposição, e a ARENA (Aliança Renovadora Nacional), partido da ocasião. A sua assinatura foi motivada pela eleição de Negrão de Lima, bem como pela de Israel Pinheiro da Silva para o governo de Minas, ambos de partidos de oposição, eleitos para governar estados de grande representatividade política. Apesar de ser uma oposição consentida, o MDB sofria os mesmos revezes de um partido de oposição “convencional”, fazendo com que seus afiliados temessem ser os primeiros a sofrer represálias.

¹¹² MOTTA, Marly Silva da. *Saudades...* op. cit.

¹¹³ DELEUZE, Gilles; GATARRI, Félix. op. cit. A macropolítica é o conceito que faz referência aos aspectos instituídos da vida pública e, nesse sentido, estabelece relação entre este e a política institucional. A micropolítica, por sua vez, está associada aos movimentos instituintes, ou seja, ao processo que poderá ou não consolidar-se em uma macropolítica. Desta forma, o plano privado e as ações

em dada medida, a *O desafio*. Como visto, essa dimensão mais intimista do senso político também está presente na personagem Ada, embora não tenha sido valorizada pela narrativa, nem, de modo geral, pela recepção.

Porém, enquanto Ada se sente presa aos condicionamentos sociais, vivenciados através da cidade, os personagens de *Todas as mulheres*, em especial Maria Alice,



Figura 46

parecem confortáveis na urbe (fig. 46). Assim, mais do que por sua presença figurativa, é na forma livre e desinibida como os personagens circulam e usam a cidade – além da “irreverência” carioca presente no plano privado – que se constrói a leitura do Rio de Janeiro. É no sentido de uma rede de estilos comportamentais que se deve entender o “ser carioca” do filme

de Domingos. Afinal, a cidade “com seus bairros, lugares e traçados de ruas, não se configura tão-somente em materialidade, mas como tecido vivo de relações sociais”¹¹⁴.

É significativa dessa representação uma cena em que Paulo e Maria Alice dançam na laje de um apartamento. O enquadramento fechado, num primeiro momento, deixa



Figura 47

ver apenas o topo de algumas montanhas no fundo do campo. Depois, um *zoom out* mostra um amontoado de edifícios com suas antenas de TV e ainda as onipresentes montanhas cariocas (fig. 47). Novamente as paisagens de cartão-postal são renegadas em prol de cenas de uma “cidade grande”, quase universal.

Talvez essa “universalidade” só não possa ser postulada completamente por conta da presença das montanhas – e desse casal dançando descontraidamente sobre o terraço.

De modo similar, outras cenas apresentam a irreverência como um dado significativo do comportamento dos cariocas. Edu, que dança sem qualquer pudor na calçada em frente à loja de discos; Paulo, que “dirige” seu próprio carro enquanto esse é guinchado (fig. 45); a abordagem espontânea de Paulo a Maria Alice na Cinelândia, bem como a receptividade por parte dela; e, enfim, os dois deitados numa cama de casal colocada na varanda por conta do calor. Todos esses são traços de uma dada leitura do que é ser carioca que a crítica compreenderia e louvaria.

cotidianas podem ser pensados em oposição à macropolítica. Não raro, algumas questões perpassam ambas as esferas: o Feminismo, por exemplo, seria um movimento macropolítico, ao passo que as experiências cotidianas e íntimas atreladas à questão do feminino, um movimento micropolítico.

¹¹⁴ VELLOSO, Mônica Pimenta. *A cultura das ruas do Rio de Janeiro (1900-1930): mediações, linguagens e espaço*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2004. p. 15

3.8. Como lidar com todas as mulheres do mundo

Da mesma maneira que busquei os contrastes e as aproximações entre as diegeses e narrativas de *O desafio* e *Todas as mulheres*, procedo agora em relação a suas recepções. De partida, o cartaz do filme (fig. 48¹¹⁵) não apresenta muito interesse do ponto de vista da representação urbana, afinal o foco principal de sua concepção é a brincadeira com o título, apresentando Paulo José com um balão (em estilo HQ) contendo “todas as mulheres do mundo” desenhadas de forma caricatural, nuas e “amontoadas”. De um lado do cartaz, o nome dos protagonistas e coadjuvantes, dentre os quais a única mulher é Leila Diniz. Do outro, ainda dialogando com o título, uma lista de todas as mulheres que fizeram participações especiais, com destaque para as atrizes profissionais.



Figura 48

Quanto à crítica, num primeiro contato, chama logo atenção a ausência de polêmica. Se *O desafio* teve uma recepção conflituosa, marcada pela censura e por múltiplos olhares e reflexões, *Todas as mulheres* foi recebido de forma calorosa, mas sem arroubos passionais. O filme saiu como o grande vencedor do Festival de Brasília (ainda conhecido como Semana do Cinema Brasileiro), concorrendo com, entre outros, *A grande cidade* (Cacá Diegues, 1966), *O padre e a moça* (Joaquim P. de Andrade, 1966), *Opinião pública* (Arnaldo Jabor, 1967) e *A derrota* (Mário Fiorani, 1966)¹¹⁶. Além de melhor filme, levou também os prêmios de melhor diretor, ator (Paulo José), produtor (Luiz Carlos Pires), argumento e diálogo (Domingos) e uma menção honrosa a Leila Diniz. Ainda, foi o mais contemplado pelo Prêmio INC (Instituto Nacional de Cinema): melhor roteiro, ator, atriz e montagem¹¹⁷. Quanto à Censura, o mais próximo que *Todas as mulheres* chegou da interdição a *O desafio*, foi ser proibido para menores de 18 anos, mais por questões morais do que políticas. Ainda assim, os relatos da época informam que o filme conseguiu ficar um mês em cartaz¹¹⁸.

Muito embora ambos os filmes sejam encarados como uma espécie de retrato da classe média, *O desafio* carrega nas tintas escuras, enquanto *Todas as mulheres* é

¹¹⁵ A reprodução do cartaz está disponível em: <<http://www.bcc.org.br/cartazes/cartaz/014802>>. Acesso em: 09 maio 2011.

¹¹⁶ Manuscrito sobre o Festival de Brasília. s/a; s/d; Pasta “Todas as mulheres do mundo”, Arquivo FUNARTE/RJ.

¹¹⁷ Site da Cinemateca Brasileira. Disponível em: <<http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>> Acesso em: 14 janeiro 2013.

¹¹⁸ Cf. Um filme que estourou o mercado. *Cineclube Ruy Guerra*, exibição de *Todas as mulheres do mundo*, 1978. s/a. Pasta “Todas as mulheres do mundo”, Arquivo FUNARTE/RJ.

bastante benevolente. Entre os críticos, não houve quem se ressentisse do pertencimento de seus personagens a essa classe. Como *O Globo* postulou à época, o filme era “um brilhante ensaio sobre o amor, a mulher e a vida de certa classe média”¹¹⁹.

Quanto à representação do Rio de Janeiro, como já ficou claro a partir das análises dos filmes, a cidade é a mesma, mas lida de formas bem distintas. A crítica a *O desafio* destacou, em alguns casos – principalmente entre os cineastas e teóricos – a sua urbanidade, mas esta era bastante universal, podendo se referir a qualquer cidade do mundo. Penso que, por isso, algumas comparações com *São Paulo S. A.* não se mostram preocupadas, em nenhum momento, em problematizar as diferenças marcantes entre as conformações urbanísticas do Rio e de São Paulo. Já em relação a *Todas as mulheres*, no entanto, o caráter “carioca” do filme é apontado e exaltado em diversos textos.

Ainda na crítica de *O Globo* comentada acima, elogia-se a capacidade do diretor em assimilar influências, “conferindo ao filme constantes e características pessoais dentro de um tipo de comportamento que é nitidamente brasileiro e carioca”¹²⁰. Em um material de divulgação, datado de 1966, é possível ler que o filme era considerado o “mais carioca” realizado até então, manifestando essa característica “(...) na captação de clima da cidade e seus habitantes sem demagogia, até quando penetra no morro, no diálogo de um observador, da legitimidade etnográfica e sociológica”¹²¹.

Uma pequena caixa de texto, sem assinatura, criticando *Edu, coração de ouro* (segundo longa de Domingos), se refere a esse filme e a *Todas as mulheres* como “os primeiros que exprimem cinematograficamente (e ficam excluídos, assim, os Nelson Rodrigues em lata) o misto de ternura, irreverência, conformismo, solidarismo [sic] e ceticismo da humanidade carioca”¹²². Em uma crítica, Ismail Xavier definiria o filme como “uma comédia dinâmica, de ritmo fluente, cinematográfica” que contava, entre seus trunfos, com “a presença da Cidade Maravilhosa”¹²³.

Pode-se também afirmar que essa é a característica da obra que mais resistiu ao tempo. Por exemplo, na ocasião do lançamento do DVD, no início dos anos 2000, Rodrigo Fonseca afirma que o lugar de *Todas as mulheres* na cinematografia nacional é “o de ser a grande crônica feita para as telas sobre o Rio ensolarado, belo, bonito e

¹¹⁹ R. P. Todas as mulheres do mundo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1 mar. 1967.

¹²⁰ Ibidem.

¹²¹ Material de divulgação do filme, datilografado, s/a, 1966. Pasta “Todas as mulheres do mundo”, Arquivo FUNARTE/ RJ.

¹²² Recorte s/a; s/d; Pasta “Todas as mulheres do mundo”, Arquivo FUNARTE/ RJ.

¹²³ XAVIER, I. Todas as mulheres do mundo. *Artes 2* (10): 1, ago/set 1967. [Arquivo José Inácio de Mello Souza, Cinemateca Brasileira/SP].

gostoso de viver”¹²⁴. De uma perspectiva mais ampla, percebe-se que o clima que Domingos imprimiu a seu primeiro filme, intimamente associado à “carioquice” de seus personagens, virou uma espécie de marca registrada de seu trabalho. Em um texto teórico de Paulo Ricardo Almeida, o diretor é apresentado como um cineasta destacado pelo tratamento singular dado ao espaço urbano:

Mais do que simples cenário onde transcorre a ação, o espaço urbano, para Domingos Oliveira (...), representa o lugar privilegiado da experiência sensível, em que os afetos dos personagens ora se aproximam, ora se distanciam entre si: zona de dúvida e de perplexidade, frente às profundas transformações políticas, culturais e econômicas (...) que levaram à crise das instituições tradicionais, como a família e o casamento, que mediavam os relacionamentos emotivos; mas também local de procura, de descobertas e esperança (...)¹²⁵.

Quanto à recepção do filme pelos cinemanovistas, o contraste entre as duas obras é imenso. Enquanto *O desafio* foi encarado como um ponto de inflexão do movimento, *Todas as mulheres* foi ignorado. Uma observação contemporânea a seu lançamento, que percebe alguma proximidade, partiu de Paulo José, o ator que interpreta o protagonista. Segundo ele, o filme se enquadrava “perfeitamente dentro da mentalidade do Cinema Novo”, por ter a liberdade e a improvisação como “sua característica maior”¹²⁶. Em contrapartida, Ismail Xavier – em uma crítica positiva, que valorizava a modernidade do filme e sua competência como a “melhor comédia feita até hoje” – vaticinava: “Não julgamos que a fita de Domingos de Oliveira possa, em termos culturais, abrir novos caminhos para a cinematografia nacional. (...) Pelo que ele fez, já demonstrou a sua real capacidade e o seu grande talento. Esperamos, contudo, que no futuro tenha algo mais significativo a dizer (...)”¹²⁷. Embora não afirme diretamente, Ismail parece excluir o filme do conjunto do Cinema Novo, já que, diferente dos cinemanovistas, seu diretor não tinha “nada” a dizer.

Contudo, talvez seja outra crítica positiva a que deixa mais claro – também de forma indireta – o não pertencimento do filme ao Cinema Novo. Ely Azeredo, o “arqui-

¹²⁴ FONSECA, R. Grande dicionário amoroso. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 mai. 2002.

¹²⁵ ALMEIDA, Paulo Ricardo. Encontros e desencontros: comédias de situações e construção do espaço urbano no cinema brasileiro recente. In: CAETANO, Daniel (org). *Cinema brasileiro 1995-2005: revisão de uma década*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005. pp. 89s

¹²⁶ JOSÉ, P. O Cinema Novo pretende a reinvenção de uma linguagem: depoimento. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 19 mai. 1967. Entrevista concedida a Marco Aurélio Barcelos.

¹²⁷ XAVIER, I. *Todas as mulheres...* op. cit.

inimigo” do movimento, que rejeitara *O desafio*, ficou absolutamente rendido por *Todas as mulheres*:

Godard, Bergman, Richard Lester – todas as referências do mundo, até as mais legítimas, são insuficientes para explicar a inteligência, o encanto, a poesia do primeiro filme de Domingos de Oliveira [que] utiliza a mais fecunda opção do cinema: a transfusão sanguínea nas experiências mais comuns à espécie. A euforia do autor é nervosa demais – humana demais – para ser só ‘otimismo’. A obsessão com a vulnerabilidade dos seres, o efêmero dos valores estabelecidos pela moral ou pela antimoral, há muito nítida (outro ponto em que vejo contatos entre o Rui Guerra [sic] de *Os cafajestes* e o Domingos de Oliveira estreante)¹²⁸.

A referência a Ruy Guerra é bastante oportuna. Afinal, o diretor moçambicano, que chegou ao Brasil no momento em que se formava o Cinema Novo e que participou como um dos agentes desse surgimento, também teve o seu filme de estreia, *Os cafajestes* (1962), rejeitado (parcialmente) pelos pares, como será analisado no próximo capítulo. E isso apesar de ter sido o primeiro a ser denominado pelos críticos como “Cinema Novo”. Não à toa Ely Azeredo percebe relações entre os filmes, já que ambos se aproximam da classe média, um estrato populacional que ainda era muito problemático para o Cinema Novo, dada a polêmica causada por *O desafio*. Por outro lado, sua obra seguinte, *Os fuzis* (1964) foi considerada um dos pilares do movimento. Quanto ao diretor, às vezes foi aceito como um cinemanovista, em outras ocasiões foi taxado como uma espécie de traidor ou inimigo do movimento.

Por esse motivo, é interessante que tenha sido ele o convidado de *O Estado de São Paulo* para escrever sobre *Todas as mulheres* por ocasião do lançamento do filme em DVD. Esse material apresenta reflexões muito ricas sobre a recepção do filme pelo Cinema Novo, o que ajuda a entender o mecanismo de aceitação e repulsa posto em funcionamento quando se fazia necessário “julgar” uma obra do ponto de vista de sua pertinência ao movimento. Mais do que uma crítica, poderia dizer que Ruy Guerra produziu um memorial, em que acaba por se referir também a sua própria trajetória.

O cineasta começa o texto rememorando seu deslumbramento diante de “um filme brasileiro ‘moderno’, ousado, inteligente – e divertidíssimo”, que ele considera um dos melhores do cinema brasileiro. No entanto, segundo sua perspectiva, ele e outros cinemanovistas não poderiam chegar a tal constatação na época de seu lançamento, pelo fato de a estreia ter se dado quando o Cinema Novo se encontrava “em sua fase mais

¹²⁸ AZEREDO, E. Inteligência, encanto, poesia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 mar. 1967.

hidrófoba”. O movimento “podia não controlar a produção do cinema no Brasil, mas dava as cartas ideológicas”:

Os filmes tinham de ser sérios, ‘participantes’, induzir à conscientização do povo e contribuir para a revolução brasileira. Não por acaso, a maioria se passava no Nordeste ou nas regiões mais pobres das grandes cidades, envolvendo camponeses ou favelados. Domingos Oliveira fez o contrário: ousou criar uma comédia, com personagens de classe média, alienados (a política está conspicuamente ausente da história), carioquíssima e, pior ainda, passada quase toda em Copacabana, Ipanema e Arpoador, os símbolos nacionais da boa vida. Domingos Oliveira só pode fazer isto porque, embora amigo de todo o pessoal do Cinema Novo, não era por eles tido como ‘um deles’. Seu tremendo sucesso não podia ser levado a ‘sério’ (e, além do mais, falava de uma realidade de que todos nos sentíamos excessivamente próximos).

Ruy Guerra continua, ironizando o fato de que o filme era “Cinema Novo até o último fotograma”. Faz referência ao IDHEC (o *Institut des Hautes Études Cinématographiques* francês, por onde tinham passado alguns cinemanovistas, como ele mesmo) e à *Nouvelle Vague*. Aponta também o caráter documental da obra, a sua capacidade de registrar comportamentos que se iniciaram nas areias de Copacabana e Ipanema e que, em pouco tempo, passariam a ser considerados “normais”, como a liberdade sexual de Maria Alice.

Guerra informa, ainda, que o apartamento do personagem Paulo, no Bairro Peixoto, em Copacabana, pertencia a Domingos de Oliveira. A residência do diretor, aliás, foi considerada por Jaguar um “laboratório de comportamento moderno no Brasil”. As boates exibidas no filme eram as mesmas que Domingos e seus amigos frequentavam. Refere-se também ao registro do avanço imobiliário em Copa e Ipanema. Finalmente, lembra o comportamento de Maria Alice, que troca a sua liberdade de mulher solteira por uma vida “careta” de casada: “Irreal? Não. Foi assim mesmo que os anos 60 terminaram. E a própria Leila se revelaria, pouco depois, a mãe vocacional”¹²⁹. Aqui, é preciso informar que, não coincidentemente, o pai da filha de Leila Diniz é o próprio Ruy Guerra.

Como se pode perceber, o diretor não deixou de remarcar a “carioquice” do filme, o que conecta seu texto com a recepção contemporânea ao lançamento. Assim, pode-se dizer que as relações sociais cariocas mobilizadas pela obra foram plenamente identificadas pela recepção, sendo mantidas pela memória que se construiu em torno do

¹²⁹ GUERRA, R. Leila em troca de todas as mulheres do mundo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 18 mai. 2002.

filme. Aliás, percebo que, quanto mais afastados no tempo são os textos, mais esse aspecto ganha relevância. Afinal, em contraste com a cidade vivenciada nos anos 2000, esse “Rio ensolarado, belo, bonito e gostoso de viver”¹³⁰ – nas palavras de Rodrigo Fonseca – já pertence à memória, completando a idealização.

A partir de agora, gostaria de resgatar dois aspectos apontados pelos críticos, que, a meu ver, aproximam a obra de *O desafio*. Trata-se da defesa de Ely Azeredo sobre os valores “políticos” de sua representação e da perspectiva de Ruy Guerra sobre o processo de exclusão do filme do Cinema Novo. Afinal, acredito que esses dois aspectos se conectem como chaves interpretativas do movimento – já referidas, não de forma explícita – no conceito de geração. Permitem, pois, definir melhor o papel da política e do Rio na conformação do movimento.

3.9. Todos os desafios do mundo urbano

A proposta aqui é retomar o conceito de geração, tentando compreender como é possível que este abarque personagens aparentemente diferentes como Marcelo e Paulo, Ada e Maria Alice. E, ainda, diretores como Paulo C. Saraceni e Domingos de Oliveira. Afinal, em que ponto exato se localizaria o cerne identitário da “geração de 1964”: na estética, nas opções políticas, na vida privada ou em todos esses campos?

De princípio, é preciso considerar que a ideia de geração – incluída aqui a “geração de 1964” – é uma construção social e o que a define são escolhas pautadas por múltiplos interesses¹³¹. A forma como essa geração se representou e foi representada é resultado de arbítrios que põem alguns traços em evidência, enquanto atenua outros. Como visto antes, o estrato demográfico denominado como “geração de 1964” era formado por “jovens com juventude”¹³² – possuidores de uma cultura específica relacionada a sua idade e reconhecidos pelo restante da sociedade como um grupo diferenciado – que foi mobilizado para transformar a sociedade brasileira, fosse pelos reformismos, fosse pela revolução.

Por outro lado, deve-se apontar a presença, nessa mesma geração – ou, de forma mais abrangente, em toda a juventude da década de 1960 – de uma parcela significativa

¹³⁰ FONSECA, R. Grande dicionário... op. cit.

¹³¹ Bourdieu afirma que “o fato de falar dos jovens como se fossem uma unidade social, um grupo constituído, dotado de interesses comuns, e relacionar estes interesses a uma idade definida biologicamente já constitui uma manipulação evidente”. BOURDIEU, Pierre. A juventude é apenas uma palavra. In: _____. Questões de Sociologia. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983. p. 113

¹³² Cf. CANGAS, Yanko Gonzáles. op. cit

de jovens “que não queriam a revolução”¹³³, fosse política ou de costumes. De imediato, essa constatação parece apontar para um equívoco na escolha da política como um traço definidor. Contudo, logo se percebe que mesmo a classificação dos “alienados” ou “conservadores” se dá pela chave do político: ou por sua negação ou pela escolha de outras direções e sentidos, que não a esquerda. No entanto, também fica patente que o sentido dado à política se refere a uma de suas dimensões, atrelada a seu caráter institucional. Considero importante examinar esse aspecto, para perceber se a definição é de fato adequada.

Se por um lado há uma memória fortemente relacionada ao exercício de uma *política institucional* – ou de ações voltadas a essa esfera – por outro fica claro que nem tudo se restringia a tal noção, principalmente quando se atenta aos eventos pós-1968. Como Marcelo Ridenti aponta, em paralelo às reivindicações mais consensualmente *políticas*, havia a luta das mulheres, dos *hippies*, dos gays e dos negros por exercerem novos papéis na sociedade e consolidarem formas de relacionamento inéditas¹³⁴. Por certo que tais movimentos ganharam caráter macropolítico, a partir do ponto em que se expressam através de passeatas, protestos, guerrilhas e mesmo se fazem representar através de partidos. Contudo, existia também uma dimensão micropolítica, talvez mais resistente e inflexível, no seio da qual pequenas revoluções eram tentadas cotidianamente: na família, na escola, no emprego, entre os amigos etc.

No entanto, na memória da geração, menos importância parecem ter os *hippies*, com sua pregação de “paz e amor”, do que os estudantes e operários marchando sobre as ruas de Paris em Maio de 1968. Como escreveu Zuenir Ventura: “A esquerda – mesmo a radical, que sonhava com a Revolução geral – (...) manifestava um soberbo desdém ideológico pelas travessuras comportamentais da geração de Leila Diniz”¹³⁵. Da mesma forma, para o Cinema Novo, menos importância teve Domingos de Oliveira e *Todas as mulheres* do que Paulo C. Saraceni e *O desafio*. E, mesmo nesse filme, cuja análise permite apontar a personagem Ada como a representante da micropolítica, é

¹³³ Cf. PASSERINI, Luisa. A juventude: metáfora da mudança social. Dois debates sobre os jovens: a Itália fascista e os Estados Unidos da década de 1950. In: LEVI, Giovanni; SCHIMITT, Jean Claude (orgs). *História dos jovens*. São Paulo: Cia da Letras, 1996. QUADRAT, Samantha. Nem todo jovem quer a revolução: a juventude pinochetista. In: ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha. *A construção social dos governos autoritários: legitimidade, consenso e consentimento no século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

¹³⁴ RIDENTI, Marcelo. 1968: rebeliões e utopias. In: AARÃO REIS Filho, Daniel et al. *O século XX: o tempo das dúvidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

¹³⁵ VENTURA, Zuenir. op. cit. p. 36

Marcelo – aquele que se preocupa com a macropolítica – quem mais foi destacado pela crítica.

No entanto, muito da ebulição cultural e comportamental dos anos 1960 (acompanhada de conflitos, temores e até retrocessos) pode ser percebido em *Todas as mulheres*, e é um pouco apagado em *O desafio*. Inclusive o clima boêmio e descontraído com que os cineastas levavam suas discussões sobre política e estética, já que na memória do grupo são muito comuns referências a conversas em torno de mesas de bares¹³⁶. Ainda que Marcelo e o editor de *O Cruzeiro* conversem em um bar, o clima soturno da sequência acaba por torná-la mais representativa da angústia de ambos do que de algum clima boêmio que ela pudesse denotar.

Enfim, a análise comparativa entre as duas obras ajuda a remarcar a arbitrariedade do conceito de geração. É importante ressaltar que se definir como parte de uma geração é uma atividade de construção de identidade, o que se dá sempre em relação e por meio de disputas. Pensar uma geração deve ser uma atividade que envolva não somente encarar o que ela acredita ser – e de fato é – como também aquilo que ela não imagina que seja, enfocando a tensão entre os dois polos.

Assim, a *atuação política* da geração de 1964, seu principal elemento definidor, deve ser matizada. Para além da ação em frentes institucionais, estava a postura politizada assumida na escolha dos parâmetros comportamentais e estéticos. Acredito que Domingos de Oliveira, mesmo declarando não “ser muito político” pertence a essa geração, que se encontrava entre a angústia de encarar a política, o desejo de conquistar ou ser *todas as mulheres* e ainda suportar a responsabilidade de, vivendo nos anos 1960, enfrentar *todos os desafios do mundo*.

Apesar disso, ele e seu filme foram rejeitados, evidentemente porque não era a micropolítica que contava para o Cinema Novo e, sim, as grandes questões – ainda que demarcadas no âmbito da intimidade e do plano privado. Por fim, ainda no movimento comparativo, as diferentes representações do Rio realizadas por Saraceni e Domingos ganham relevo, como um dos vetores que permite perceber as tensões abordadas até aqui.

A busca de uma relação entre o Cinema Novo e um *locus* – assim como se associa a obra de Woody Allen a Nova York, a *Nouvelle Vague* a Paris ou o *Neorealismo* a Roma – aponta para uma dicotomia: sertão ou Rio? Como visto nos outros capítulos, na

¹³⁶ Cf. SIMONARD, Pedro. op. cit. Como diz também Glauber Rocha, “nos reuníamos em bares de Copacabana e do Catete para discutir os problemas do cinema brasileiro”. ROCHA, Glauber. op. cit. p. 50

memória do movimento, o sertão – ou o Nordeste, de maneira geral – é bastante significativo. Apesar disso, o Cinema Novo nunca foi classificado como “sertanejo” ou nordestino (apesar de a naturalidade de alguns diretores autorizar tal associação). Ao contrário, é comum afirmar que os cinemanovistas “foram” ao Nordeste, saindo do “seu” lugar – o Rio – para filmar o lugar do Outro.

Como se percebe ao longo do trabalho, venho afirmando a importância do Rio na definição da identidade do Cinema Novo. Nesse ponto, no entanto, chego a um impasse. Afinal, *Todas as mulheres*, recebido como um filme “carioquíssimo”, foi rejeitado pelo movimento, ao passo que *O desafio*, que teve sua urbanidade destacada sem nunca ser apontado como “carioca”, foi considerado um ponto de inflexão. Acredito, no entanto, que tal contradição se explique através dos mecanismos de representação mobilizados pelo Cinema Novo para filmar o Rio.

Para testar minha hipótese, pretendo começar refletindo sobre a aplicação do gentílico “carioca” ao movimento, aferindo – tanto quanto possível – o grau de sua “carioquice”. Aqui, pretendo pensar sobre os motivos pragmáticos que poderiam ter interferido na escolha do Rio como segundo cenário privilegiado pelos cinemanovistas. Com esse intuito, primeiro deve-se reforçar que o movimento é identificado por seus participantes como pertencente ao Rio. Nesse sentido, Alexandre Figueirôa se refere a uma “geração (...) que iria terminar por constituir um grupo que teve o Rio de Janeiro como centro de convergência de suas atividades”¹³⁷.

Um dos motivos para essa afirmação poderia ser a naturalidade dos *cinemanovistas*. Afinal, se todos, ou quase, fossem cariocas, a fatalidade do acaso poderia servir de resposta. Contudo, num olhar panorâmico, percebe-se que a relação entre cariocas natos e migrantes é equilibrada. Entre os primeiros, Leon Hirszman, Joaquim P. de Andrade, Paulo C. Saraceni e Walter Lima Jr. Entre os outros, migrantes por opção vindos de São Paulo (Nelson P. dos Santos e Gustavo Dahl¹³⁸), Piauí (Miguel Borges), Bahia (Glauber Rocha) e Santa Catarina (Marcos Farias), além de Cacá Diegues, que veio compulsoriamente, com seis anos, de Alagoas. Ainda, Ruy Guerra, vindo de Moçambique, único caso de imigração voluntária.

¹³⁷ FIGUEIRÔA, Alexandre. op. cit., p. 22. Embora haja “experiências” de Cinema Novo na Bahia – com Trigueirinho Neto e Roberto Pires, bem como as primeiras produções de Glauber – e em São Paulo, com Luís Sérgio Person, o Rio era a base. Logo, as outras experiências se convertem em “braços” ou em ocorrências isoladas, carentes da coesão de um grupo geograficamente localizado.

¹³⁸ Apesar de ter nascido na Argentina, Dahl – cuja mãe é brasileira – veio para o Brasil ainda criança, tendo crescido em São Paulo.

A existência de um número expressivo de migrantes é significativa porque evidencia a atração exercida pela cidade sobre eles. Para entendê-la, parto do pressuposto de que há motivos que transcendem a esfera do desejo (o *pathos* da mudança, impulso irresistível de ir para algum local), embora não desconsidere a sua força. Assim, as possibilidades de trabalho oferecidas pela ex-capital no mercado cinematográfico são um dado crucial. Uma das fontes financeiras para as produções cinemanovistas era a CAIC, criada por Carlos Lacerda. Todavia, esse dado deve ser relativizado, já que, para um cinema de baixo orçamento, não era um fator decisivo. Além disso, São Paulo também se apresentava como um mercado de trabalho para jovens diretores.

Ainda, a presença no Rio de uma concentração de cineastas com interesses em comum facilitava a formação de um grupo, mesmo que de maneira informal (não havia sede, estatuto, crachá etc). No entanto, um exemplo retórico pode ajudar a perceber que, caso São Paulo ou Salvador tivessem tanto poder de atração quanto o Rio, os cariocas natos, mesmo em maior número, poderiam ter se mudado para essas cidades, e não o oposto.

Enfim, seria interessante se perguntar se havia algum tipo de coerção para que os cineastas fizessem filmes no Rio. O mais provável seria que essa viesse da parte da CAIC. Contudo, como já indiquei, não existia qualquer imposição sobre o local das filmagens ou sobre como a cidade seria filmada. Assim, além de obras sertanejas (que não apresentavam nenhum interesse para o governo, do ponto de vista da representação do Rio), também foram financiados filmes realizados na cidade sem haver um direcionamento para que no resultado final constasse uma visão positiva.

Logo, a partir dos raciocínios retóricos desenvolvidos acima, intuo que tais motivações, por si, não seriam suficientes para explicar a vinculação do Cinema Novo à cidade. Termino, então, por apostar que a escolha dos cineastas por filmar no Rio – e mais, filmar *o* Rio – não foi imposta, mas motivada por fatores de ordem intelectual/estética. Nesse sentido, nos outros capítulos, foi apresentado o uso da cidade como síntese do país. Por um lado, a favela¹³⁹ surgia como índice de uma nacionalidade positiva e desejada, por outro, os ícones urbanos eram trasmudados em indícios de uma

¹³⁹ Deve-se notar que as favelas, apesar de não serem exclusivas do Rio, desempenharam um papel muito mais central na construção de sua identidade do que em outros lugares do Brasil. O próprio termo “favela” surgiu no Rio. Com afirma Mariana Cavalcanti, “as estéticas das favelas são consideravelmente Rio-cêntrica”. CAVALCANTI, Mariana. *Aesthetic representations of Rio de Janeiro’s favelas (1924-1968)*. (mimeo). Livre tradução de “(...) the aesthetics of the favelas are considerably Rio-centric”

brasilidade difusa, ao mesmo tempo selvagem e moderna, presente no imaginário social brasileiro desde a Era Vargas. Embora mais marcante no início, esse modo de representação perdura ao longo de toda a década.

Em paralelo, outro modo de representação se mostrava possível desde cedo, embora tenha sido mais plenamente assumido a partir de 1965. Trata-se justamente do tipo de produção que analiso aqui. “Essa cidade me atravessa” – o título do capítulo – ganha sentido principalmente quando se aborda a representação do Rio como cidade moderna, que “contracena com o protagonista, disputando com ele o papel principal”¹⁴⁰. Quando representado como sinédoque do país, como em *A grande cidade* e em *Cinco vezes favela*, o Rio era *usado* pela narrativa, aqui ele *é* a narrativa. Trata-se de outra relação, não mais pautada pela tentativa de apreensão da cidade – e do país – como um todo, mas de aspectos esparsos e, talvez, aleatórios da urbe, que permitem que o expectador veja o mosaico da percepção de quem está “dentro”. Menos que “o Rio de Janeiro” (a ex-capital, o cadinho da nação) agora os cinemanovistas tentavam captar “**um** Rio de Janeiro”.

Aqui, os personagens citadinos, mais que usufruírem da cidade, se convertem em seu “estofa”¹⁴¹, parte inextrincável da cidade, um signo desse emaranhado que, além de lugar, é vivenciado como discurso. Como visto em *O desafio*, a cidade não é mais evocada, como antes, mas “invocada”, sendo incorporada como *lugar fílmico*¹⁴². Como se fosse no *cinema-verdade*, a câmera persegue os personagens por onde quer que eles estejam. Ao fim, não parece haver um “inventário” do que mostrar: o que surge na tela é fruto do acaso. Contudo, remarco que essa construção se dá “como se” fosse casual, ou seja, acredito que existe efetivamente uma escolha do que mostrar, mas que ela deve parecer espontânea, reforçando o caráter documentário do registro¹⁴³. Logo, chama atenção, em *O desafio*, a ausência das praias, consideradas espaço de fruição do prazer, símbolo do hedonismo que poderia ser uma das vertentes de representação do Rio.

Já a análise de *Todas as mulheres* funciona como um contraponto, evidenciando um uso muito semelhante da cidade, porém marcado justamente pelo hedonismo. Não se

¹⁴⁰ PARAIZO, Mariângela. Nossa selva de pedra. In: NAZARIO, Luiz (Org.). op. cit. p. 165

¹⁴¹ PARAIZO, Mariângela. op. cit. p. 165-166

¹⁴² SAN MIGUEL, Alfonso. Rues inquietantes: la dualité des représentations urbaines dans "La torre de los siete jorobados" d'Edgard Neville. In: BARILLET, Julie et al. op. cit.

¹⁴³ Aqui acho importante frisar que nem todo documentário prescinde de *mise-en-scène*. Logo, o termo está se referindo especificamente ao *cinéma-verité*, esse sim comprometido com a captura do “calor da hora” da filmagem.

trata, como nas chanchadas e produções internacionais que o Cinema Novo combatia, de uma referência longínqua através de clichês visuais, mas também de uma incorporação da cidade às tramas da narrativa. Contudo, tal processo se dava por uma chave diversa da que é usada em *O desafio*, já que não prescindia dos aspectos mais leves da urbe, sendo – não coincidentemente – a praia uma das locações mais utilizadas pelo filme.

Acredito que seja essa dimensão que leve à repulsa dos cinemanovistas, já que “Copacabana, Ipanema e Arpoador [eram os] os símbolos nacionais da boa vida”¹⁴⁴. Por outro lado, a apreensão dos espaços modernistas, um deles inserido em uma favela, se dá sem o peso da desconfiança ideológica, assumindo plenamente os usos e discursos propostos pelos arquitetos.

Ao fim, percebe-se que, se o Rio poderia ser a “cara” do Cinema Novo, é porque dispunha de uma faceta “séria” que pôde ser apropriada. Dessa forma, a “Cidade Maravilhosa” nunca deveria fazer jus a esse epíteto num filme cinemanovista. Isso não significa, contudo, que alguns diretores não tenham tentado se aproximar desse imaginário. No próximo capítulo, serão abordadas duas obras que mantêm paralelo com o universo de *Todas as mulheres*, com o objetivo de se aprofundar no exame dos motivos da ambiguidade com que foram recebidas pelo movimento: *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962) e *Garota de Ipanema* (Leon Hirszman, 1967).

¹⁴⁴ GUERRA, R. op. cit.

Capítulo 4: *O Redentor, que horror! Que lindo!*

Este capítulo – como os outros – foi batizado com um verso de Caetano Veloso: aqui, o poeta realiza a desconstrução de um trecho de *Corcovado* (Tom Jobim), ao inserir o comentário “que horror!” num dos versos. Dessa forma, desequilibra tanto o ritmo original quanto a exaltação da paisagem carioca. Uma vez que o primeiro sentido continua compreensível, mas “cortado” pela expressão de desgosto, resta a dúvida sobre o que afinal representa – atração ou repulsa?

Dúvida semelhante está na base dos questionamentos tratados aqui, referentes ao equilíbrio tenso e delicado entre as identidades cinemanovista e carioca – esta, quando vinculada à descontração, à boêmia e à despolitização. Que operações seriam necessárias para que um filme cinemanovista representasse a cidade a partir desse imaginário – em tudo contrário à conformação do movimento – e, ainda assim, continuasse pertencendo ao Cinema Novo? Para tentar responder a essa questão, são analisados *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962) e *Garota de Ipanema* (Leon Hirszman, 1967), filmes cuja inclusão na filmografia cinemanovista foi problemática.

A principal hipótese é de que a atração se dava por conta de as obras representarem a dimensão urbana vivenciada pelos cineastas como artistas boêmios da década de 1960, enquanto a repulsa se estabelecia porque esta não era a sua face mais eminentemente política, justo a que pretendiam representar. Como estratégia de aproximação, abordo a intertextualidade com a *Nouvelle Vague* e a Bossa Nova, destacada chave de leitura da representação urbana nos filmes.

Vale ressaltar que a escolha dessas obras permite abarcar dois momentos diferenciados do movimento, marcando-se as rupturas e continuidades entre a sua fase embrionária, com *Os cafajestes*, e mais tardia, com *Garota de Ipanema*. A distância entre os dois possibilita perceber que a forma como tais obras representam a cidade não pertence apenas ao período pós-1965 (como foi debatido no capítulo anterior), nem teve uma aceitação plena após essa data.

4.1 Cafajestes devem ser punidos

Os cafajestes, filme de estreia do moçambicano Ruy Guerra, em parceria com Miguel Torres, foi exibido pela primeira vez no dia 24 de março de 1962, no Rio de Janeiro. Tratava-se de uma sessão especial na sede do INC (Instituto Nacional de Cinema), que decidiria qual filme brasileiro representaria o país no Festival de Cannes. O único concorrente era *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962), que,

finalmente, seria o escolhido e voltaria trazendo a Palma de Ouro. Mesmo que, segundo a memória de Ruy Guerra, a estreia no INC tenha sido uma “antiestreia”¹, nem ele nem os autores que escrevem sobre o evento fazem referências ao que de fato ocorreu durante a sessão. Como os atores sociais envolvidos na divulgação e recepção da obra evocam a ocorrência de vaias – embora sem localizá-las no tempo e no espaço – imagino não ser muito arriscado inferir que estas tenham ocorrido já primeira sessão.

As presumíveis vaias poderiam ter representado para *Os cafajestes* apenas um pequeno percalço em sua trajetória, já que o filme foi indicado pelo mesmo INC para participar do Festival de Berlim, onde recebeu elogios. Porém, retrospectivamente, percebe-se que elas significaram bem mais: aquele seria o início de uma série de polêmicas que renderiam muitos problemas para seus realizadores e outros profissionais envolvidos. Entre os mais graves, a sua proibição, ocorrida dois dias depois da estreia comercial. Por outro lado, deve-se observar que a polêmica também foi o impulso para uma carreira financeiramente muito satisfatória. De novo, como no caso de *Rio, 40 graus*, a censura incitara a curiosidade (inclusive erótica) do público, com a diferença de que, dessa vez, os que esperavam ver mulheres nuas não se decepcionariam.

Afinal, enquanto a proibição de 1955, abordada no *Capítulo 1*, foi motivada por uma representação visual crítica da então capital, agora o que incomodou aos censores foi o “atentado à moral e aos bons costumes”. Contudo, é preciso frisar que tal repulsa só parece ter acontecido por conta da possibilidade de que os personagens e suas ações existissem na “realidade” da urbe. Afinal, a diegese, localizada entre Copacabana e Cabo Frio, apresenta pouco mais que 24 horas na vida de dois “cafajestes” – Jandir (Jece Valadão) e Vavá (Daniel Filho) – que enganam duas jovens para fotografá-las em situações comprometedoras. O objetivo é chantagear o amante de Leda (Norma Bengell), que é também o pai de Vilma (Lucy Carvalho). As duas, vítimas dos rapazes, são primas de Vavá, o que facilita a aproximação e o “bote”. Com exceção de Jandir, um pouco mais pobre (embora longe de ser miserável), os outros personagens pertencem à classe média alta carioca. Todos parecem brancos, embora Jandir pudesse também ser referido como “moreno”.

Acredito que esse enredo básico – apesar de conter situações imorais – não seria motivo para censura. O que mais chocou a sociedade conservadora foi certamente a narrativa, que não faz concessões a qualquer forma de dissimulação – salvo no caso do

¹ VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. p. 380. A entrevista é de 1984.

sexo. Drogas (anfetaminas e maconha) são consumidas em frente às câmeras e um nu frontal da personagem Leda (que para os censores representava, sobretudo, a nudez da atriz, Norma Bengell) é exibido por aproximadamente quatro minutos. Assim, não há eufemismos em *Os cafajestes*: desde o título, o filme já deixava claro que seu objetivo era explicitar e não sugerir.

Após os subentendidos percalços de sua primeira exibição, o filme estreou em circuito comercial em início de abril, tendo sido liberado pela Censura. As primeiras críticas e comentários logo o consideraram um bom augúrio para o cinema brasileiro, que finalmente teria alcançado um nível aceitável de qualidade². Como já indicado, dois dias depois, o Chefe de Polícia da Guanabara, Newton Marques da Cruz, vendo nas cenas em que os personagens fumam maconha uma incitação ao vício, proibiu novamente a exibição. Segundo Cláudio Mello e Souza, crítico do *Jornal do Brasil* – e um dos que havia louvado a estreia – o Código Penal, escrito para punir pessoas, estava equivocadamente sendo utilizado para “prender” uma obra cinematográfica. Defendia ainda que o erro era grave, já que o filme exibia o ato para condená-lo e não para incentivá-lo³. No mesmo dia, na *Tribuna da Imprensa*, Elpídio Reis, Chefe da Censura, diria que o Chefe da Polícia estava no seu direito: “Se o povo reclamou, declarando-o imoral, a nós não cabe nenhuma atitude”⁴.

Segundo Fernão Ramos⁵, uma liminar garantiu a liberação da obra, mas foi logo cassada pelo presidente do Tribunal de Justiça. Em matéria intitulada “A lei é dura com os cafajestes”, a *Revista Ilustrada* reproduz as falas do Cardeal D. Jaime Câmara, que exigiu do governador Carlos Lacerda a proibição: “Fui um porta-voz da opinião pública, que se manifestou por numerosos telefonemas ao Palácio São Joaquim (...). Não assisti ao filme, mas sei que, indignado, o público o vaiou, e muita gente se retirou da sala de projeção em meio à exibição”. A fala do Cardeal continua, confirmando que assume

² SOUZA, C. M. Cafajestes, pagador, promessas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 abr. 1962. Não se trata exatamente de uma crítica, mas de um comentário sobre as críticas positivas. O autor refere-se também a *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962), *O assalto ao trem pagador* (Roberto Farias, 1962) e *Cinco vezes favela* (coletivo, 1962).

Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/arquivo/0230148I016.html>> Acesso em: 02 dezembro 2012.

³ SOUZA, C. M. A Censura a Os cafajestes. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 abr. 1962. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/arquivo/0230148I016.html>> Acesso em: 02 dezembro 2012.

⁴ “Cafajestes” recorrem contra chefe de Polícia. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 14 abr. 1962. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/arquivo/0230148I016.html>> Acesso em: 02 dezembro 2012.

⁵ RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: _____ (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987. p. 339

toda a responsabilidade pelo pedido de proibição e concluindo: “Esse filme é uma sujeira sem arte, sem ideia, e só serve para desfibrar a personalidade dos assistentes”.

Ainda na matéria abordada acima, vê-se uma fotografia da atriz Norma Bengell, deitada em sua cama, cercada pela mãe e por duas amigas. Segundo fontes diversas, Norma teria tido crises nervosas e de pressão alta, necessitando inclusive de internação⁶. E Jece Valadão, que além de ator era também produtor, decidiu fazer um corte no final, retirando um *close* de seu personagem. Havia considerado que as vaias a que o filme tinha sido submetido aconteciam “na sua cara”. Tal corte, que altera em parte o sentido da sequência final, foi efetuado sem consulta ao diretor, se tornando um dos motivos para o rompimento da amizade entre os dois⁷.

Um ato público a favor da liberdade de expressão foi organizado na sede da ABI (Associação Brasileira de Imprensa), reunindo nomes que já começavam a ser ligados ao “rótulo” Cinema Novo: entre outros, Paulo C. Saraceni, Glauber Rocha, Roberto Farias, Miguel Borges, Walter Lima Jr. e David Neves⁸. Finalmente, o filme conseguiu ser liberado, mas foi proibido para menores de 21 anos⁹.

Devido a sua carreira comercial bem sucedida, Alexandre Figueirôa afirma ter sido essa a obra através da qual “a expressão Cinema Novo atingiu o grande público brasileiro”¹⁰. Todavia, como se verá mais adiante, *Os cafajestes* teve uma aceitação problemática por parte dos outros cineastas. Sobretudo devido a suas ligações estéticas com a *Nouvelle Vague*, o que acarretava uma representação urbana associada, segundo os imaginários vigentes na época, com um “cinema burguês”.

Deve-se lembrar que 1962 é também o ano de estreia de *Cinco vezes favela*, filme acatado pelos cineastas que começavam a formar o Cinema Novo, e cuja leitura da urbe é oposta àquela que é realizada aqui, como pode ser verificado no *Capítulo 2*. Por seu turno, *Os cafajestes* foi alvo de “desconfiança”, embora não tenha sido rejeitado. Assim, a análise do filme, localizado numa zona de *negociação*, mostra-se bastante útil, já que buscar compreender porque ele atrai ou afasta permite também elucidar que funções o urbano deveria ter para o movimento.

⁶ Cf. ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. RAMOS, Fernão. op. cit.

⁷ Cf. VIANY, Alex. op. cit.

⁸ RAMOS, Fernão. op. cit. p. 339

⁹ *Ibidem*. p. 339. Segundo Fernão Ramos, a proibição para menores de 21 foi “uma inovação jurídica provocada pelo filme”.

¹⁰ FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas, SP: Papirus, 2004. p. 21

4.2 Os cafajestes: delinquentes com uma câmera em punho

Ruy Guerra nasceu em Moçambique, em 1931, tendo se interessado por cinema desde cedo¹¹. Por conta disso, foi estudar na França, cursando o *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC) entre 1952 e 1954, fazendo estágio de direção, documentário e fotografia. Depois de formado, chegou a trabalhar como ator e assistente de direção. Em 1957, participou do elenco de *S. O. S. Noronha*, produção francesa filmada no Brasil, cujo diretor, Georges Rouquier, é considerado um precursor da *Nouvelle Vague*. Nessa ocasião, conheceu Vanja Orico – atriz e cantora brasileira que atingira grande notoriedade a partir do sucesso de *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953) – que o convidou, no ano seguinte, a vir ao Brasil para dirigir um filme que acabou por não ser realizado¹².

Apesar desse percalço, decidiu ficar no país, trabalhando como montador do *Canal 100*, o cinejornal responsável por levar o futebol para as telas do cinema¹³. Segundo a memória do diretor, a sua adaptação ao Brasil foi facilitada pela identificação entre o país e Moçambique, onde “(...) lê-se os semanários brasileiros, as revistas brasileiras. Quando cheguei ao Brasil, conhecia os velhos sambas de Carnaval tão bem quanto os amigos brasileiros com quem convivia”¹⁴.

Enquanto tentava dirigir outros filmes, sem sucesso, fez contato com Miguel Torres e, através do crítico Alex Viany, conheceu os profissionais que começavam a ser associados ao Cinema Novo. Em 1961, Nelson P. dos Santos o colocou em contato com Jece Valadão, que veio a ser o produtor (e também um dos protagonistas) de *Os cafajestes*, seu primeiro filme, cujo roteiro é uma parceria com Miguel Torres.

A sua obra seguinte, *Os fuzis* (1964) foi considerada um dos alicerces do Cinema Novo, como visto em outros capítulos. Depois, filmaria *Os doces caçadores (Tendres chasseurs, 1969)* na França, distante dos postulados cinemanovistas. Em seguida, voltaria ao movimento com *Os deuses e os mortos* (1970) e *A queda* (1978). A partir

¹¹ Esse perfil biográfico foi escrito através do cruzamento de informações obtidas em VIANY, Alex. op. cit., ROCHA, Glauber. op. cit. e DEBOIS, Laurent. *L'odyssée du cinéma brésilien, de l'Atlantide à Cité de Dieu*. Premier volume. Les rêves d'Icare (1940-1970). Paris: L'Harmattan, 2010.

¹² DEBOIS, Laurent. op. cit.

¹³ Embora não fosse dedicado exclusivamente ao futebol, o *Canal 100* se notabilizaria por suas notícias sobre o mundo do esporte mais popular do Brasil. Entre 1959 e 1966, a produtora de Carlos Niemeyer realizou um cinejornal por semana.

Disponível em: <<http://www.canal100.com.br/home/historia>> Acesso em: 03 dezembro 2012.

¹⁴ GUERRA, R. Entrevista concedida a Jean A. Gilli. *Études cinématographiques*. Le "cinema novo" brésilien, vol 1, 93/94. Paris: Lettres Modernes/Minard, 1972. p. 83. Tradução livre de: “(...) on lit les hebdomadaires brésiliens, les revues brésiliennes. Quand je suis arrivé au Brésil, je connaissais les vieilles sambas de carnaval aussi bien que les amis brésiliens que je fréquentais ”.

dos anos 1980 – com o fim do Cinema Novo – passou a realizar obras mais variadas, sempre mantendo algum contato com temáticas e estilos narrativos cinemanovistas. Cabe ressaltar também a sua atuação como dramaturgo e letrista, sendo parceiro – nas duas áreas – de Chico Buarque, como na peça *Calabar, o elogio da traição* (1973). Também adaptou para o cinema *Ópera do malandro* (1986) e *Estorvo* (2000) – peça e livro, respectivamente, de Chico.

Em 1961, quando concebia *Os cafajestes*, Ruy Guerra não poderia pensar em termos cinemanovistas, pelo simples fato de que a ideia do que seria o Cinema Novo ainda não estava clara. Segundo a memória do diretor, o filme deveria “ser barato – sem interiores, apenas quatro personagens –, porque não havia outra maneira dele ser feito”. Mais adiante, completa: “Foi escrito com o Miguel fugindo de todas as possibilidades de ser um roteiro mais pesado, sob o ponto de vista de produção, e ao mesmo tempo, com uns aspectos de provocação evidente da nudez (...)”¹⁵.

Havia também o desejo de retratar pessoas “reais”, que se aproximassem ao máximo possível de algumas figuras que viviam pelas praias do Rio. Sobre um dos protagonistas, Jandir, o diretor afirma: “(...) é um personagem das praias cariocas, um homem que vive de calção de banho porque é bem constituído de corpo, bastante bonito, que se deita com homossexuais e joga charme para cima das mulheres”¹⁶. Outro esforço de aproximação da realidade foi escrever diálogos plausíveis de serem ouvidos nas ruas, com um linguajar típico dos cariocas.

Enfim, o objetivo dos roteiristas era fazer um filme que fugisse ao que era convencional para o cinema brasileiro da época – comédias populares ou dramas hollywoodianos –, porém mantendo o contato com o público. Jece Valadão, o produtor, concordava com essa perspectiva. Ele vinha atuando em comédias, que na época eram consideradas filmes “menores”, ou em filmes independentes – como *Rio, 40 graus* –, mas sempre em pequenos papéis. Finalmente, poderia protagonizar uma produção mais sofisticada.

Essa parecia também ser a ideia de Norma Bengell, que havia sido transformada em *sex symbol* depois de mimetizar Brigitte Bardot na chanchada *O homem do Sputnik*

¹⁵ GUERRA, R. Entrevista concedida a Beto Rodrigues.

Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/sessaocineclube/oscafajestes.htm>> Acesso em: 03 dezembro 2012.

¹⁶ GUERRA, Ruy. Entrevista a Jean A. Gilli. op. cit. p. 92. Livre tradução de: “(...) c’est un personnage des plages des *cariocas*, un homme qui survit em caleçon de bain parce qu’il est bien bâti, qu’il est assez beau, qu’il couche avec des homossexuels et qu’il fait du charme aux femmes”

(Carlos Manga, 1959). Agora era o momento de enfrentar um papel que exigisse dela, mais do que beleza, talento dramático. Daniel Filho também era ator de chanchadas e Lucy de Carvalho, uma estreante. Enfim, todo o elenco principal tinha interesse em participar de um filme *sério*¹⁷.

4.2.1 A cidade e a câmera

Um dos trechos que apresenta maior interesse em *Os cafajestes*, no âmbito desse trabalho, é a abertura, em que o universo propriamente diegético do filme é mixado a sequências documentais. Desde o começo, a fotografia – em p&b – e a condução de câmera, a cargo do diretor de fotografia Tony Rabatoni, apresentam um nível de criatividade pouco experimentada no cinema brasileiro até então¹⁸. Como nos outros filmes analisados nesse trabalho, a fotografia desempenha um papel crucial na forma de experimentar a cidade – mas aqui ela vai além, se mostrando como mais um dos protagonistas. Embora tal dimensão não seja tão explícita na abertura, pode-se inferir – *a posteriori* – que ela já esteja ali desde o primeiro quadro.

De partida, o que se vê na tela é apenas uma carreira de luzes desfocadas desfilando em meio ao escuro, com a câmera oscilando em zig-zag (fig. 1). O texto: “uma produção MAGNUS FILMES LTDA” aparece sobreposto à imagem. Há um corte para uma cena de rua, ainda sem foco, coincidindo com o início de uma música instrumental com sopros e percussão em andamento lento, assinada por Luiz Bonfá. A câmera realiza uma panorâmica da direita para a esquerda: nas imagens, ainda desfocadas, é possível identificar luzes ao fundo e pessoas que atravessam o quadro. Um chicote em sentido contrário ao movimento anterior termina com um corte: o que se vê agora, já com foco, são imagens noturnas do interior de uma lanchonete, em tom de documentário.

Enquanto a câmera circula pelo espaço rapidamente em direção à rua, funcionários e fregueses são vistos recostados a um balcão. Muitos frequentadores do local demonstram estar vendo a câmera, como uma mulher que, enquanto dá um gole em uma xícara de café, encara a objetiva (fig. 2). Um movimento brusco revela alguns legumes dispostos sobre outro balcão, localizado do lado oposto ao primeiro, pouco antes de a câmera chegar à porta do estabelecimento. Carros e ônibus são exibidos, enquanto a música instrumental extradiegética continua.

¹⁷ A despeito disso, não se pode falar em uma vinculação desse elenco com o Cinema Novo, salvo no caso de Norma Bengell, que ainda trabalharia com cinemanovistas durante os anos 1970.

¹⁸ A parceria de Tony Rabatoni com o Cinema Novo, contudo, parou nesse filme.

Um corte emenda com imagens oscilantes de pessoas paradas na porta do que parece ser outra lanchonete. Um rapaz fardado encara a câmera, que faz um movimento brusco, perdendo o foco. Quando este é retomado, vê-se um menino negro em primeiríssimo plano (fig. 3) e rostos de outras pessoas ao fundo: um desses, de uma mulher, é acompanhado por segundos. Corte para uma banca de jornal, contornada completamente pela câmera, que em seguida realiza uma panorâmica até enquadrar um casal que observa uma vitrine bastante iluminada. Deslocando-se em direção a um passante, que a encara até desaparecer do quadro, a câmera segue para o fundo do campo, quando há um corte, que coincide com o fim da música. A partir daqui, o caráter documentário das imagens é substituído pela encenação com atores.



Figuras 1 a 3

Antes de seguir, considero interessante refletir sobre esse trecho da abertura. Como observei antes, desde o primeiro quadro da sequência a fotografia ocupa um espaço privilegiado. Ao invés de exibir objetos, atores e paisagens, o primeiro quadro do filme exhibe apenas uma carreira de luzes (fig. 1), matéria-prima da fotografia e – por extensão – do cinema. As primeiras imagens, todas sem foco, somente permitem perceber que existe uma câmera que captura luz, embora se possa intuir que as manchas vistas correspondam a silhuetas de pessoas. Logo, o reconhecimento da autonomia da fotografia em relação a um objeto capturado é defendido: antes de ser “qualquer coisa”, a fotografia – como o nome indica – é luz impressa.

Por outro lado, quando algo próximo de uma imagem figurativa começa a se definir, a narrativa convida a refletir sobre a ambiência urbana, que se reconhece mesmo fora de foco. Ainda que mais tarde se compreenda que se trata de Copacabana – ou mesmo que, à época, um espectador atento tenha reconhecido um ou outro estabelecimento – o objetivo não é apresentar um bairro do Rio. Ao contrário: a ideia parece ser a de manter, mesmo com foco, o tom abstrato das primeiras imagens. O que se reconhece é *um* – e poderia ser qualquer outro – ambiente urbano, plural e pleno de possibilidades. Alguns transeuntes demonstram pressa ao caminhar, outros olham vitrines ou escolhem revistas na banca, enquanto outros ainda parecem tranquilos,

“vendo a vida passar”. Em todas essas situações, há pessoas que evidenciam curiosidade pela câmera, numa atitude quase *blasée*: apenas encaram a objetiva com naturalidade, sem procurar “fazer pose” ou se envergonhar. Mais uma vez, a presença do aparelho que captura as imagens é evidenciada. Ao fim, a impressão é de que o tema principal dessa sequência poderia ser resumido com o título: “a cidade e a câmera”. Essa constatação, claro, aponta para o modo de ver documentário¹⁹, que é o tempo todo mobilizado.

A continuação, já com a presença dos atores, é feita através de uma “emenda” que dá sequência ao movimento da câmera na cena anterior. Logo, fica a impressão de que se trata ainda da mesma sequência documental. A proposta é reforçar a ideia de que a história narrada *poderia* ser real, acontecendo com qualquer uma daquelas pessoas filmadas por coincidência enquanto andavam à noite pela rua. Um carro atravessa o quadro da esquerda para a direita, com a câmera acompanhando seu movimento até ele frear bruscamente. A música da parte documental foi interrompida. O motorista, parcialmente visível, passa para o banco do carona e se debruça na janela (fig. 4). Ao mesmo tempo, na trilha ouve-se uma melodia ligeira sendo assoviada e terminando com um típico “fiu, fiu”. Nesse momento, o rosto do motorista (Jece Valadão) já está visível. Ele termina de se debruçar na janela, tirando um cigarro da boca e o jogando fora. Ato contínuo, estende a mão chamando alguém que está fora do campo (ele olha na direção da câmera): “Hei, você, vem cá!”.

A sequência continua com ele negociando o preço com uma prostituta, que faz ponto em frente a um prédio em estilo *art deco* – como muitos que existem em Copacabana. A impressão de se tratar desse bairro é confirmada quando se lê, atrás da moça, o cartaz DROGARIA COPACABANA PALACE. A prostituta (Glauce Rocha, em participação especial) aceita trabalhar de graça, só para ter onde dormir. Diz, contudo, que precisa acordar às 5h. Após mostrá-la entrando no carro e o motorista dando a partida, a sequência documental do início é retomada, o que reforça a impressão de que o trecho encenado esteja “contido” nela (fig. 5).

A música extradiegética executada agora é a mesma da sequência inicial, como a querer reforçar a ideia de homogeneidade assinalada acima. Um corte exhibe um manequim em uma vitrine, com a câmera se fixando alguns segundos em seu “rosto”, localizado em primeiro plano (fig. 6). Depois, movendo-se para a direita, exhibe outro

¹⁹ ODIN, Roger. A questão do público: uma abordagem semiopragmática. In: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema*, vol. II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

manequim na mesma vitrine. Parte da rua fica visível através do vidro, lembrando a relação já apontada no *Capítulo 2* entre as vitrines e a modernidade urbana.



Figuras 4 a 6

Já na quitinete em que o rapaz mora – subentendendo-se que eles tiveram uma relação sexual – percebe-se que ele adianta o relógio até às 5h, horário em que a moça havia pedido para ser acordada, o que faz com que desperte mais cedo, sem perceber. Através da janela coberta por persianas, ele a observa já na calçada. A música que era assoviada na sequência anterior é retomada, mas agora com vocais do cantor e de uma voz feminina muito aguda. Um guarda se aproxima da moça, que lhe pergunta as horas. Após a resposta, ela imediatamente olha na direção da janela, com ar irritado e, aproximando-se mais do prédio, ainda olhando para o alto, grita (sua voz se sobrepõe à música): “Cachorro, vagabundo! É, é você mesmo aí do 602! Explorador de mulher! Tu não é homem, seu desgraçado! Eu vou te cortar de gilete!”.

Através de um corte, aqui se insere a abertura propriamente dita do filme, realizada por Jaguar, apresentando acentuado senso gráfico²⁰. O rosto do rapaz é exibido através das persianas, em primeiríssimo plano, com a câmera enquadrando a janela do lado de



Figuras 7 a 10

fora do prédio (fig. 7²¹). Assim que acontece o corte, há uma pausa rápida na música, seguida de quatro batidas de percussão, que quase coincidem com o aparecimento das sílabas seguintes: CA-FA-JES-TE (fig. 8). As letras – dispostas sobre a imagem da janela e do rapaz – estão “cortadas”, provável referência à gilete que a moça acabou de ameaçar usar. O rapaz gargalha, sem som,

²⁰ Disponível em: <<http://graphicinema.blogspot.com.br/2011/09/insercao-do-design-moderno-nos.html>> Acesso em: 20 novembro 2012.

²¹ As quatro figuras referentes à abertura foram obtidas em: <<http://graphicinema.blogspot.com.br/2011/09/insercao-do-design-moderno-nos.html>> Acesso em: 20 novembro 2012.

inclinando a cabeça para trás. A melodia que estava sendo executada retorna, ao mesmo tempo em que o artigo OS e o S final aparecem, completando o título: OS CAFAJESTES (fig. 9).

Os nomes dos protagonistas surgem na tela, ainda sobrepostos à imagem do rapaz que ri e dispostos verticalmente (fig. 10): Jece Valadão, Norma Bengell e – em letras menores – Daniel Filho. Um corte exhibe, novamente, cenas documentais desfocadas, muito semelhantes às primeiras imagens da sequência de abertura, sobre as quais os créditos continuam. Ao fim, é possível identificar dois homens que brigam, aparentemente bêbados. Corte para uma fonte de luz desfocada, que “cresce” – ou seja, torna-se ainda mais desfocada –, e emenda com imagens diurnas que exibem pacotes de jornais caindo sobre o chão.

4.2.2 Copacabana, dia e noite

Dando prosseguimento à última cena da sequência de abertura, é possível reconhecer nos jornais caídos na calçada a manchete de *O Dia*: “Sábio alemão anuncia o fim do mundo” (fig. 11). Seguem-se cenas em que o mesmo rapaz que enganara a prostituta pede *O Globo* numa banca (fig. 12). Como esse jornal ainda não havia chegado, diz: “Então me chuta o *Correio da Manhã*”. A referência a esses três jornais



Figura 11



Figura 12

na sequência é importante para definir os pertencimentos sociais do personagem. Afinal, cada um corresponde a perfis de leitores distintos: *O Dia* era bastante popular;

*o Correio da Manhã*²² – que ele aceita em substituição a *O Globo* – destinava-se a uma classe média baixa; finalmente, *O Globo* era mais voltado para as elites. Assim, o fato de pedir *O Globo* e aceitar o *Correio da Manhã* em substituição – sequer cogitando comprar *O Dia* – indica que o personagem circula bem entre os universos representados pelos dois primeiros, mas rejeita esse último, associado a uma classe mais baixa.

Na cena seguinte, após um corte, ele fala em um orelhão, localizado na lanchonete onde toma café, marcando um encontro com Leda (Norma Bengell) “em frente ao Alvorada”, um dos cinemas de Copacabana. Enquanto fala, é possível ver o mobiliário

²² Cf. MOTTA, Marly Silva da. *A nação faz cem anos: a questão nacional no centenário da independência*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1992. MOTTA, Marly Silva da. *Saudades da Guanabara: o campo político da cidade do Rio de Janeiro (1960-75)*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

urbano, bem como os veículos que circulam abundantemente do lado de fora: carros, lambretas, ônibus e bondes. Junto com o café, ele engole algumas pílulas (fig. 13). Ao sair do botequim, encaminha-se para o fundo do campo, na direção do carro em que outro rapaz, que logo se entende chamar-se Vavá (Daniel Filho), o espera (figs. 14 e 15). Pela primeira vez, ouve-se o nome de Jandir, personagem acompanhado até então, que pergunta se o outro trouxe a máquina, ao que Vavá responde exibindo o estojo de uma câmera fotográfica. Após ler o horóscopo (fig. 16), Vavá diz que os nativos de Leão devem tomar cuidado com acidentes envolvendo armas de fogo, momento em que exhibe uma, e Jandir pergunta se Leda é de Leão.



Figuras 13 a 16

Depois de fazerem piadas insinuantes, de dentro do carro, com uma moça que caminha pela calçada, um corte mostra os dois numa praça semivazia. Vavá limpa a lente da máquina fotográfica, enquanto Jandir observa um fotômetro, dizendo que o diafragma deve ser oito ou onze. Vavá pede exatidão, atitude que Jandir despreza, perguntando se o colega vai querer “caprichar”, quando o outro responde que “um pouquinho de arte nunca atrapalhou a vida de ninguém”. Jandir percebe que Vavá está tremendo e lhe oferece umas pílulas “para tomar coragem”. Este pergunta se não seria muito, mas aceita. Após conversarem um pouco mais, Vavá entra no porta-malas e Jandir alerta que ele não deve se esquecer das fotos, caso se impressione com a “plástica” de Leda. O outro diz que já vira a nudez da prima ao folhear um álbum de quando ela tinha seis meses de idade.

A sequência continua. Agora Leda caminha para encontrar os rapazes e, em paralelo, é exibida a conversa destes, já no ponto de encontro, em frente ao Cine Alvorada. Ao lado da entrada do cinema, é possível ver vários cartazes de *Mandacaru Vermelho* (Nelson P. dos Santos, 1961; fig. 23). A caminhada de Leda apresenta forma muito semelhante à utilizada na sequência de abertura – quando as ruas de Copacabana foram filmadas com a câmera na mão – embora aqui o foco seja mantido na maior parte do tempo. Como já foi informado que Leda se encontrará com Jandir em frente a um

cinema de Copacabana, e vejo que ela se locomove à pé, acredito ser possível conjecturar que todas as locações de sua caminhada aconteçam neste bairro.

Outro indício de que se trata de Copacabana são as calçadas de pedras portuguesas, não exclusivas dessa parte da cidade, mas muito marcantes em sua paisagem (figs. 17 e 18). Sempre em paralelo, a conversa dos rapazes gira em torno do carro de Vavá, que vai ser passado para Jandir em forma de pagamento pelo “serviço” que estão prestes a fazer. Diferente das cenas em que Leda aparece – em que a mesma música com vocais da abertura é retomada –, quando é mostrada a conversa entre os rapazes não há som extradiegético.

Durante toda a sequência de Leda caminhando, a câmera oscila bastante, tentando acompanhar seus movimentos. Ao fundo, pedestres e pessoas nas praças (principalmente mulheres e crianças) olham ostensivamente para a câmera, evidenciando que estão curiosas com as gravações que acontecem em seu bairro (fig. 17). A atriz não corresponde aos olhares, continuando a caminhar como se procurasse qual o melhor caminho a fazer para chegar a seu destino. Muitos carros estão visíveis, quase todos estacionados. Em alguns momentos, o corpo da atriz fica parcialmente encoberto pelos veículos, que se interpõem entre ela e a câmera. Em outros pontos, é o mobiliário urbano ou detalhes arquitetônicos que interceptam a captação nítida de seu rosto (figs. 19 e 22). O som é quase sempre extradiegético, salvo pelo badalar de sinos e os passos da moça, perceptíveis em alguns momentos. Quando Leda chega ao Cine Alvorada, encontra somente Jandir, já que Vavá já está escondido no porta-malas (fig. 21).



Figuras 17 a 23

Depois de algumas falas entre os dois, um corte leva a uma tomada realizada de dentro do carro, que circula por uma autoestrada, enquanto Jandir e Leda continuam a

conversar. De vez em quando, ele grita informações para que Vavá ouça (como o número do diafragma e a proximidade de um buraco), o que parece a Leda algo sem sentido. Ele pergunta qual é a idade dela, que responde: “O suficiente para não levar a vida muito a sério”. Quando liga o rádio, Jandir troca de estação constantemente, pois todas dão notícias de cunho político. Só fica satisfeito quando encontra uma em que está sendo executada *Dindi* (Tom Jobim), que Leda logo reconhece ser “do Tom” e sorri. A conversa gira em torno do comportamento dela, com Jandir perguntando se faz tempo que ela “dorme com quem quer”. Ela diz que sim e também que frequenta boates, mesmo sem gostar muito. Ele pergunta se ela sabe que vai dormir com ele, ao que Leda responde afirmativamente, mas logo emenda, com uma expressão soturna no rosto: “E se eu não quiser?”.

Até aqui, as sequências que antecedem o clímax oferecem informações básicas sobre os três personagens – e sobre a cidade em que vivem –, tanto através dos diálogos quanto da linguagem visual. Ao menos nos casos de Jandir e Leda, pode-se conjecturar que morem em Copacabana. Sobre esse dado, deve-se notar que a repetição, pela manhã, de algumas situações exibidas nas tomadas documentais da abertura cria uma impressão de continuidade entre a Copacabana noturna – agitada, insone, violenta, imoral – e a diurna. A presença de uma banca de jornal, de uma lanchonete e de um movimento intenso de pedestres “rebate” a sequência de abertura, evidenciando que, mesmo de dia, alguns aspectos de Copacabana permanecem similares.

Essa observação é importante porque, apesar de ser um balneário, o bairro exhibe “climas” e possibilidades distintas nos dois horários. O fato de o mar de Copa não ser usado no filme, por exemplo, reforça essa leitura, que se preocupa com os demais aspectos urbanos contidos ali. Ademais, a referência que Leda faz ao hábito de frequentar boates é também indicativo da noite – acompanhada de todos os adjetivos referidos acima – como seu habitat preferido, apontando para uma personagem feminina marcadamente liberal. O fato de “dormir com quem quer” e de “não levar a vida muito a sério” reforçam esse perfil.

Ainda sobre a caracterização dos personagens, pode-se perceber que a roupa que Jandir usa – calças apertadas e camisa aberta no peito, deixando entrever um cordão – o associa ao imaginário do malandro carioca. Porém, um tipo bem específico, já distante dos morros e das favelas – no imaginário, sempre de terno e sapato brancos –, circulando com desenvoltura pela Zona Sul da cidade. Como o personagem da letra de

Mocinho bonito (Billy Blanco, 1956), imortalizada pela interpretação de Dóris Monteiro: “Contando vantagem/ Que vive de renda e mora em palácio/ Procura esquecer um barraco no Estácio/Lugar de origem que há pouco deixou/ Mocinho bonito/ Que é falso malandro de Copacabana/ O mais que consegue é ‘vintão’ por semana/ Que a mana ‘do peito’ jamais lhe negou”.

O gestual de Jandir também auxilia nessa caracterização, apresentando uma “ginga” e meneio de corpo que estão totalmente ausentes de Vavá. Esse e Leda, por sua vez, usam roupas refinadas, que denotam o pertencimento a uma classe mais abastada. A despeito de sua “vida livre”, Leda não apresenta postura vulgar, pelo contrário: enquanto caminha, levando uma pequena bolsa nos braços, mostra-se elegante e discreta. O fato de reconhecer *Dindi* como uma música “do Tom” acrescenta, também, mais uma camada ao refinamento da personagem, já que a Bossa Nova, nesse momento, ainda era tida com “música de classe média”.

4.2.3 Câmera-armã

O início da próxima sequência, em que ocorre o clímax do filme, exhibe uma tomada em plano aberto do carro chegando a uma praia semideserta (alguns carros estão estacionados sobre a restinga, mas não se vê ninguém). Logo em seguida, o carro é exibido completamente sobre a areia. A mesma música instrumental do início do filme retorna, enquanto Leda é mostrada saindo e contornando o carro. Vários *takes* a exibem perto da água, sem os sapatos, enquanto Jandir permanece próximo ao veículo, avisando a Vavá que ele deve se preparar para agir.

A partir de agora, o espectador já pode intuir que a “ação” que os rapazes estão prestes a realizar – que envolve uma câmera e a nudez de Leda – vai começar. Depois de cenas em silêncio, em que Leda respira fundo, sentindo a brisa do mar, Jandir pergunta se ela não tirou, quando pequena, uma foto “nua com o bumbum para cima”. Ela responde que sim e pergunta como ele sabe. Ele diz que “todo mundo tirou um retrato assim”. Na continuação da conversa, Jandir segura sua mão, deixando em evidência uma pulseira grossa de metal. Ele percebe que ela tem uma cicatriz no pulso, indicativa de uma tentativa de suicídio. Leda se desvencilha e se afasta, dizendo que foi há muito tempo, ao que ele retruca: “Foi quando levava a vida a sério?”.

Em seguida, Jandir a abraça por trás, beijando sua nuca e passando a mão em um dos seios. Ele a convida a entrar na água e, depois de relutar – por não ter maiô e sentir

vergonha de ficar nua na frente dele –, ela cede, enquanto ele permanece na areia. A música extradiegética continua, misturada a ruídos de passos dados sobre a água. Jandir recolhe as roupas dela, coloca dentro do carro e dá a partida.

Na continuação da sequência, o corpo nu de Leda é exibido quase o tempo todo, enquanto ela corre atrás do carro, de onde Jandir exhibe a sua calcinha e a sua pulseira, que ele colocara em seu próprio braço (fig. 24). Em plano aberto, o quadro exhibe Leda tentando esconder os seios e o púbis com as mãos (fig. 25), enquanto corre em direção à câmera, que se afasta num *travelling off* realizado de dentro do carro (fig. 26). A câmera se aproxima e se afasta novamente, sempre em constante oscilação, levando a uma sucessão de enquadramentos assimétricos e instáveis. O tema musical do filme continua a ser executado, agora acompanhado de uma percussão mais acelerada. Fora isso, somente um barulho de água – nitidamente inserido na mixagem, sem corresponder a uma captação de som direto. Enfim, Leda cai e a câmera, no carro, se afasta (fig. 27).



Figuras 24 a 27

Corte para cena em que Leda, deitada de bruços na areia, é enquadrada de forma enviesada (fig. 28). Nesse corte, a música extradiegética cessa e ruídos de buzina tornam-se audíveis ao longe. Leda se levanta, ainda mantendo uma postura desesperada, olhando para o fundo do campo, de costas para a câmera (fig. 29). Ela começa a se deslocar para a esquerda, saindo do quadro e, sem corte, o carro aproxima-se do primeiro plano. *Takes* de Leda com o olhar assustado, de Jandir girando o volante e de Vavá acionado a máquina fotográfica (fig. 30) enquanto grita e bate na boca, emitindo ruídos.



Figuras 28 a 30

Começa a ser construído um plano-sequência de Leda, com a câmera girando em torno de seu corpo, exibindo o ponto de vista de quem está no carro. Na trilha, ainda os gritos de Vavá e a buzina, além do motor do carro e o ruído da máquina fotográfica sendo acionada. A câmera segue girando em torno de Leda, variando o tamanho dos quadros conforme se aproxima ou se afasta, enquanto a mulher mantém a postura desolada, os ombros caídos, as mãos tentando cobrir a nudez. Aos poucos, o carro forma um grande círculo na areia que delimita o espaço cênico como uma arena, no centro da qual Leda é a vítima sendo abatida (figs. 31 a 33).

Ela também gira, tentando não ser “atingida” de frente pela câmera-armada (fig. 34). Em alguns momentos, sua postura demonstra exaustão e ela nem mesmo tenta cobrir o corpo, que fica completamente visível (fig. 35). A câmera se aproxima e se afasta constantemente e, quando captura o rosto de Leda em *close*, a instabilidade do enquadramento aumenta. Leda joga-se na areia e começa a se contorcer, sentando-se em seguida e conseguindo esconder a nudez (figs. 36 e 37). Logo, volta a se deitar, exibindo o corpo coberto de areia. Nesse momento, o quadro está fechado, e ela é vista em primeiro plano. A movimentação constante da câmera, sempre circular, bem como os gritos e o ruído do carro, geram uma sensação agônica de transe. Apesar da beleza plástica da sequência – que *a priori* atrairia o olhar –, deseja-se o seu fim. Durante quase todo o tempo em que dura o plano – três minutos e meio – Leda permanece no centro do quadro, escapando apenas por segundos, quando a câmera focaliza, por deslize, a paisagem deserta do entorno.



Figuras 31 a 38

Esse plano-sequência é encerrado com uma fotografia estática de Leda com os braços estendidos em direção à câmera, implorando por clemência (fig. 38). Quando o ruído e o movimento constantes cessam, cria-se um contraste marcante entre esse

momento e os anteriores. A fotografia estática permanece na tela por três segundos, mas, devido a esse contraste, parece durar mais. É significativo que o quadro estático escolhido para esse momento represente o auge do desespero e angústia de Leda, e não uma pose sensual, objetivo da emboscada. A foto estática é emendada com outra tomada distante do corpo de Leda jogado na areia, com a câmera ainda localizada dentro do carro, o que faz com que o seu corpo se dilua nas dimensões do plano, cada vez mais aberto, conforme o veículo se afasta.

Alternam-se cenas dos dois rapazes esperando, com cenas em que Leda é mostrada no mesmo lugar e na mesma posição, ainda exausta. Vavá diz que está mais feliz do que se tivesse fotografado um disco voador: “Pá! Boa vida, mesada, outro automóvel... tudo aqui dentro! Como um passarinho preso na gaiola: Prii, pibi! Priii, pibi!”. É possível ouvir *Samba de uma nota só* (Tom Jobim), que parece ser uma execução diegética vinda do rádio do carro, fora do campo. Quando finalmente se aproxima deles, Leda pergunta quanto Jandir ganhou para fazer aquilo. Ele diz que um carro e, a pedido dela, ainda informa que o veículo, convertido em dinheiro, resultaria em “uns trezentos contos”. Ela então pergunta a Vavá: “E você, meu querido? Também fez bom negócio?”. Ele se aproxima dela e diz, ironicamente, enquanto focaliza o rosto dela com a máquina: “Depende... Você é fotogênica?”. Enquanto fala, ele focaliza o rosto dela com a máquina fotográfica.

Há, então, um corte para uma fotografia estática de um grupo numeroso de pessoas, entre adultos e crianças (fig. 39). Quando esse quadro ganha movimento, vindo em direção à câmera, é possível entender que se trata do cortejo fúnebre de uma virgem, dada a cor branca do caixão (fig. 40). *Samba de uma nota só* ainda é audível. É



Figura 39



Figura 40

interessante que novamente a fotografia apareça ligada a um tema que envolva sexualidade e morte. As possibilidades de uma leitura mais simbólica, que remeta à “morte” da

inocência (que também pode ser referida como virgindade), não devem ser desprezadas. Afinal, Leda deixa na praia todo o resquício de pureza que ainda sobrevivia nela. A partir de agora, ela se mostra uma personagem tão torpe quanto os cafajestes que lhe enganaram. Por outro lado, essa cena ajuda também a traçar o itinerário da fotografia na vida humana, chegando mesmo a estar presente na hora da morte.

Nesse ponto, que pode ser considerado o fim do clímax, a fotografia, mais uma vez, toma lugar central na diegese e na narrativa. Ao ler o horóscopo, Vavá alertara que os nativos do signo de Leão deveriam tomar cuidado com armas de fogo, ao que Jandir retrucara, perguntando se Leda era desse signo. A “arma” que ela vem a enfrentar, no entanto, é a câmera fotográfica, que Vavá empunha como um revólver. São evidentes os paralelos entre a arma de fogo e a câmera fotográfica. As onomatopeias que ele profere durante a “sessão” reforçam essa leitura, ao mimetizar gritos de bang-bang nas cenas de ação. E, mesmo após cometer o delito, ao apontar para a máquina dizendo que ali dentro está contida uma fortuna, ele grita “Pá!”, ruído utilizado para substituir o estampido de uma arma. Não à toa, a fotografia estática de Leda, desolada e implorante, bem como a fotografia do enterro, têm como temática a morte ou a vida ameaçada.

Contudo, a fotografia apresenta ainda outros significados no filme. Interessante notar, por exemplo, que antes de começar a seduzir Leda, Jandir pergunta se ela não teria tirado uma foto nua quando bebê. Assim, configura-se a fotografia como um dado cultural tangente à vida – do nascimento à morte, passando pelo erotismo, ainda que forçado –, unificando a experiência humana num dado momento e lugar. Afinal, “*todo mundo* já tirou uma foto assim”, diz Jandir. Outro aspecto é que ela é também apresentada como possibilidade de criação artística. Por exemplo, quando Vavá pede para ter certeza sobre o diafragma a ser utilizado e é desprezado por Jandir, ele diz que “um pouquinho de arte nunca atrapalhou a vida de ninguém”.

Esse duplo pertencimento da máquina fotográfica ao universo bélico e artístico também se apresenta na cena de violação. Aqui, a câmera filmadora faz as vezes do aparelho fotográfico, já que o espectador vê o mesmo que Vavá, o fotógrafo. E, nesse momento em que as possibilidades do uso pernicioso da fotografia atingem o auge na narrativa, as qualidades estéticas da direção de Tony Rabatoni também são elevadas. A beleza imiscuída a uma situação torpe causa um estranhamento incômodo, que persiste ainda depois de terminada a sequência. É irresistível perceber o paralelo entre essa situação diegética e a lógica que embasa o próprio cinema. Também nesse âmbito, a câmera poderia ser usada para contar histórias, com preocupações estéticas que permitissem ao resultado final ser referido como “arte”. Por outro lado, ela também seria capaz de atuar como arma, não para matar o público, mas para mobilizá-lo, o obrigando a sair do estado de torpor.

4.2.4 Nas dunas, as sombras

As sequências posteriores se passam no carro, exibindo os rapazes animados com a ação e Leda, contrariada, com ar introspectivo, voltando a interagir aos poucos. Em um local indeterminado, bastante arborizado, ela e Jandir fumam maconha, após ele ter se surpreendido com o fato de ela conhecer “aquele tipo” de cigarro e afirmar já ter fumado antes. Vavá, que circulava pelo local, se aproxima, iniciando uma conversa com os outros dois. Aos poucos, a partir de falas esparsas, compreende-se (sem muita precisão) que o plano que envolve as fotos de Leda consiste em vender as mesmas para o amante dela, através de uma chantagem. Leda os convence da inutilidade de tal plano, já que o amante tinha terminado tudo com ela. Informa que, caso queiram alguma coisa, têm que atingir Vilma, a filha dele. Através de ligações familiares que não são esclarecidas pela diegese, Vilma também é prima de Vavá.

Uma foto de uma moça é exibida e Jandir apaga o cigarro sobre a reprodução de seu rosto, enquanto, curiosamente, se ouve uma mulher gritando no som extradiegético. Novamente, a narrativa força o estabelecimento da relação da fotografia com a ameaça da integridade física. Ao fim da conversa, fica acordado que os três irão para Cabo Frio para tentar fotografar Vilma durante alguma ação comprometedor. Leda os convence de que, deste modo, todos sairiam ganhando, pois eles conseguiriam dinheiro de outra forma e ela poderia manter suas fotos consigo.

Depois, Leda se separa dos rapazes, para ir ao encontro de Vilma. A sequência seguinte tem a função de demarcar, mais uma vez, os pertencimentos sociais de Vavá e Jandir: este enuncia uma fala longa, dita em ritmo lento e reflexivo, sobre as agruras de ser pobre, realidade a que Vavá não estaria acostumado. Em seguida, eles circulam de carro por Cabo Frio, se referindo à cidade como a “Saint-Tropez brasileira”. Já no Forte de São Mateus, Vavá circula pelo espaço, experimentando o lugar, enquanto Jandir assume uma postura mais contemplativa diante do mar. Em seguida, ambos fumam maconha, apresentando postura exageradamente introspectiva ao fazê-lo, com Vavá chegando a assumir posição fetal. Uma melodia lenta, executada por um violão, é inserida na trilha, reforçando o aspecto mais “arrastado” da sequência.

Duas meninas entram no forte, uma delas à frente indo em direção à Jandir para pedir fogo. Ele lhe acende o cigarro (fig. 41), oferecendo também um de maconha, enquanto pergunta se ela conhece “aquela marca”. Diante da negativa, coloca o cigarro entre os seios dela. Segue-se, então, um diálogo entre Jandir e a outra moça, que estava

mais afastada, e Vavá e a menina que fuma. A montagem, realizada de forma complexa, faz com que as perguntas e respostas se entrecruzem, recorrendo-se à diacronia na exibição das imagens e das falas. A *mise en scène* força a separação entre os rapazes e as moças, estabelecendo limites espaciais – correspondendo, nas falas, aos limites sociais – que eles não ousam cruzar (figs. 42 e 44).

Jandir pergunta para a moça mais afastada se o que ela tem em uma das mãos é uma Bíblia. Tomando o livro dela, ele gesticula em tom professoral, como um padre que cobrasse o catecismo (fig. 43): “Todos os homens contraem o Pecado Original?”. A moça sabatinada está sentada no chão, filmada em *plongée*: “Sim... Exceto a Virgem Maria, todos os homens contraem o Pecado Original”. Sempre em paralelo, Vavá tenta saber se a outra menina ainda é virgem. Diante da resposta negativa, pergunta se havia sido com “o namoradinho”, ao que ela confirma, dizendo também que acontecera ali, na praia. Vavá então se recosta num canhão, enquanto diz o que parece ser um anúncio publicitário: “Gozem as delícias das famosas praias de Cabo Frio!”.

Jandir, por sua vez, termina a sabatina com a outra, dizendo: “Muito bem, está com a lição na ponta da língua”. Logo, pergunta se ela acredita na existência do Céu e se quer ir para lá. Diante da resposta afirmativa, ele indaga como ela poderia ter certeza, ao que a menina responde: “Não sei, dizem que existe”. Diante da incerteza, Jandir ganha confiança, assumido uma postura sedutora. Ele aparece em plano americano, com montanhas e mar ao fundo, olhando para a câmera: “E se eu lhe desse um apartamento em Copacabana? Empregada, boas roupas...”. Nesse momento, ele desvia o olhar, que cai sobre a Bíblia. Voltando a encarar a moça (a câmera), completa: “... você iria comigo?”. Um corte exhibe um plano aberto, com Jandir ao fundo, encostado na amurada branca do Forte, de costas para a câmera e ao lado de um canhão. A moça está em primeiro plano, de perfil, do lado direito. Jandir vira-se para a moça (ainda olhando para a câmera), perguntando mais uma vez: “Você vinha comigo?...”. Nesse ponto, um ruído de buzina é audível fora de campo.



Figuras 41 a 44

Jandir começa a pentear os cabelos enquanto se desloca para o primeiro plano. A parte de cima de seu corpo sai do quadro, voltando a ficar visível quando ele se abaixa ao lado da moça com que conversava, ainda com o canhão aparecendo no lado esquerdo (figs. 45 a 48). Ele completa: “... agora? Tomava o carro agora mesmo?”. Vavá grita: “É a Leda!”, referindo-se à buzina. A moça, ainda de perfil, desviando o olhar, tem o rosto tomado por uma das mãos de Jandir, que a obriga a olhar para ele: “Quer ou não quer?”. Silêncio. Ele sorri, irônico: “Tá vendo? Você não tem a certeza. Se tivesse, não trocava.”. Aqui, ele se refere à certeza de ser uma boa moça e ir para o Céu, que deveria ser permutada por uma boa vida “carnal” em Copacabana. Ao pronunciar a última fala, Jandir aperta com suavidade uma das bochechas da jovem. Em seguida, se levanta e sai do quadro, que começa a se fechar sobre o rosto pensativo da moça, num *close* que é sustentado por alguns segundos (figs. 49 a 51).



Figuras 45 a 51

Pelo contraste, a dinâmica da sequência ajuda a distinguir os personagens urbanos das duas meninas interioranas. A divisão encenada aponta para a dissolução de costumes do lado dos personagens urbanos (evidenciada, sobretudo, pelo uso de maconha), oposta à pureza das meninas da cidade pequena. Mesmo o fato de uma delas não ser virgem é amenizado por ter sido com um “namoradinho”, enquanto Leda, por exemplo, parece transar com quem bem entende. De um lado, o ato sexual está atrelado ao romantismo, de outro, ele se sustenta somente pelo prazer. O auge da separação entre os dois universos se dá no trecho em que Jandir “tenta” a menina religiosa. A lógica do texto e da montagem aponta para um jogo místico de sedução – que se remete a qualquer hagiografia em que um santo tenha sido tentado por um demônio –, sendo o “prato principal” um apartamento em Copacabana, oferta à qual a menina parece não poder resistir.

A continuação exibe os quatro – Leda, Vilma, Jandir e Vavá – já no carro, em uma estrada. A cada corte, a posição que os personagens ocupam dentro do carro se alterna, mas a conversa é a mesma, girando em torno do que será feito em seguida. Vilma procura saber do que se trata, ao que é enganada por Leda, que diz para ela não ser tão curiosa: seria uma “espécie de jogo”. Ao fim da sequência, Jandir pergunta se Vavá está tremendo. Este se irrita, falando que não está para brincadeiras, ao que o outro retruca: “Não é nada demais: fotografia não arranca pedaço de ninguém”.

Já nas dunas, são exibidas cenas de violência sexual de Jandir contra Vilma, com ambos rolando pelas areias (fig. 52). Vavá, com a câmera fotográfica em punho (fig. 53), desce para registrar o estupro, mas, ao contrário da sequência com Leda, em que as ações eram registradas do ponto de vista da câmera do rapaz, aqui o que se vê é mostrado por uma câmera posicionada no alto (fig. 54). Sem falas, apenas com uma música cuja percussão imprime um ritmo acelerado e tenso à sequência, entende-se que Vavá se recusou a fotografar ou a participar do estupro. Anoitece, e a câmera já não pode ser usada, por não ter *flash*. Ainda assim, eles permanecem ali, pois o motor do carro também não funciona.



Figuras 52 a 54

A fotografia noturna é bem realizada, com personagens e objetos competentemente iluminados e nítidos, enquanto o fundo das cenas está escuro (figs. 55 a 57). Nos planos abertos, a “geometrização” das dunas é reforçada pelo jogo de claro/escuro, lembrando crateras lunares e gerando resultados esteticamente muito sofisticados. Aos pares (Vavá e Vilma, Leda e Jandir), os personagens tentam minimizar o incômodo daquela situação, procurando manter relações sexuais. As tentativas, contudo, carecem de excitação. Somente mais adiante, quando os casais são trocados, Jandir e Vilma se relacionam, aparentemente sem muita convicção. Os quatro veem o dia amanhecer, quando Vavá tenta o suicídio, mas desiste de acionar o revólver apontado para sua cabeça.



Figuras 55 a 57

O tom de toda a sequência, eivada de angústia, cobre a possibilidade de prazer sexual com cores sombrias. A câmera falha, o motor do carro falha, a libido falha, a coragem diante do revólver falha. Sem qualquer geringonça que lhes ampare, os personagens são expostos ao próprio vazio, diante daquele que paira sobre as dunas. O afeto não é capaz de excitar sexualmente e só a torpeza se mostra lúbrica. Jandir parece querer provar para Leda que *ela* não foi capaz de excitá-lo como Vilma e, para Vavá, que esse não conseguiu “traçar” a prima como ele o faz. Vilma, por sua vez, também os atinge, entregando a Jandir – referido por Vavá como alguém que “não é como eles”, ou seja, de nível mais baixo – o que o primo não quis, ao mesmo tempo em que mostra para a amante do pai que pode ser mais sedutora que ela. Essas ações desesperadas diante do vazio angustiante da noite, contudo, não são suficientes para dar conta de preenchê-lo.

4.2.5 Extra! Extra! A Terra é azul!

Finalmente, o carro volta a funcionar. A narrativa não evidencia o destino de Vavá e Vilma, que não aparecem no carro na sequência em que Jandir deixa Leda (que ainda demonstra estar angustiada) em casa. Ele, por sua vez, mantendo o silêncio imperante até ali, dá a partida no carro, enquanto seu rosto é exibido em *close* – os óculos escuros em destaque –, e tira um cigarro da boca. Durante alguns segundos, dirige ainda em silêncio, tendo ao fundo do campo uma paisagem bucólica. Sem que seja mostrado que ele liga o rádio, é possível ouvir a voz de um locutor, que diz algo incompreensível. Em seguida, inicia-se uma série de notícias sobre política e curiosidades, emitida por uma voz grave e bem articulada: “Washington. O presidente John Kennedy declarou que seu governo continuará dando orientação aos oficiais das Forças Armadas e outras altas autoridades quando os mesmos necessitem pronunciar discursos sobre política internacional e outras questões delicadas”. Jandir continua dirigindo, impassível, como se não ouvisse nada. Depois de mais notícias, o carro, que começara a “engasgar” segundos atrás, para completamente.

Após verificar que está sem gasolina, Jandir começa a caminhar pela rodovia, seguindo em direção à câmera. Mesmo quando ele já se encontra bastante afastado do carro, as notícias continuam audíveis, ganhando um tom extradiegético. Um carro passa do lado direito da tela e o ruído se sobrepõe à voz do locutor: “Havana. O ministro das Forças Armadas cubanas, Raul Castro, afirmou em discurso que na próxima invasão ‘só ficará vivo aquele a quem tivermos o interesse de interrogar’”. Enquanto caminha, Jandir muda constantemente o foco de seu olhar para os lados e para baixo. As notícias continuam se sucedendo, tratando, em sua maior parte, do contexto internacional, com foco especial sobre a polaridade política entre capitalismo e socialismo. Jandir continua a andar, passa as mãos nos cabelos, cruza-as atrás do corpo, volta a enfiá-las nos bolsos (figs. 58 e 59). Em seguida, engole alguns comprimidos (fig. 60). No momento em que o locutor pronuncia previsões meteorológicas, ele volta-se para trás, não sem antes encarar por dois segundos a câmera. A imagem é congelada e a palavra FIM aparece à esquerda do personagem (fig. 61).



Figuras 58 a 61

O trecho cortado por Jece Valadão, depois dos primeiros percalços enfrentados pelo filme, se localizaria aqui. Segundo Ruy Guerra, na “faixa sonora continuava o noticiário, e o plano se afastava e se afastava e terminava com a frase do Gagarin: ‘A Terra é azul’”²³. Claro que esse plano, tendo sido eliminado do resultado final, não deveria ser levado em consideração. Contudo, devido às condições que resultaram em sua eliminação, tudo leva a crer que deveria compor a obra e é elucidativo no que se refere à atitude de Jandir. Portanto, considere pertinente considerá-lo na análise.

De fato, esse afastamento ao “infinito” – representado pela frase de Gagarin – reforçaria o contraste, já perceptível, entre a postura de Jandir e o noticiário. Mesmo que haja notícias sobre temas esportivos, fatos curiosos e previsões meteorológicas, o tom geral é político. Como indiquei acima, a polaridade internacional é enfatizada, tendo como tema de fundo a fragilidade das estruturas democráticas, já que a maior parte das notas se refere a governos com posturas francamente agressivas. Aqui, repete-se a

²³ VIANY, Alex. op. cit. p. 380

lógica da cena em que Jandir sintoniza diversas emissoras de rádio que dão noticiários até encontrar uma que toque Bossa Nova. Diante da política – e talvez fosse possível estender para “diante do mundo” – Jandir se mostra impassível. Ele, o mais pobre dos quatro protagonistas, não demonstra interesse pelo universo político, que poderia ser um caminho para resolver seus problemas. Ao contrário, assume que seus métodos envolvem meios escusos, usando a seu favor a ginga e a malemolência que lhe permitem circular entre dois universos, tentando se firmar no mundo da classe média alta. Enfim, o seu drama é banal e mesquinho, diante de um “mundo de notícias” que, se visto “lá de cima”, parece azul.

Essa última observação lança uma nota de niilismo ao final cortado. Fosse a macropolítica, fosse a micropolítica – aqui apresentada como fútil e vazia – tudo sumiria se olhado com distanciamento. Assim, arriscaria dizer que o corte que Jece Valadão ousou fazer terminou – involuntariamente –, por dar mais expressão ao embate entre a macro e a micropolítica, talvez conferindo um materialismo maior de que aquele que Ruy Guerra pretendia apresentar.

4.2.6 Bem de perto: uma cidade torpe

Apesar de ter apenas as sequências iniciais localizadas no Rio de Janeiro, o filme se conecta à cidade de diversas maneiras. A primeira, pela forma mesma como a urbe é filmada na parte inicial. Apesar de sua curta duração, esse momento da narrativa é suficiente para demarcar o tipo de representação pensada para o Rio, através de Copacabana. Ao recusar a facilidade dos cartões-postais, o filme parte para as ruas do bairro para registrá-lo “de dentro”, focalizando prédios e transeuntes com a naturalidade de quem morasse ali. É importante notar que a praia de Copacabana, certamente o ponto focal de sua fama, não aparece, evidenciando que a narrativa não se mostra interessada no repertório visual que uma dada memória coletiva guarda do bairro. Claro que, nessa operação, outro imaginário é mobilizado, evocando a tradição boêmia de Copacabana. Contudo, a forma como essa é incorporada, sem precisão topográfica ou onomástica, reforça a sensação de “naturalidade”. Menos que apresentar o bairro, as sequências o vivenciam. Aliás, o nome do bairro só aparece na fachada de uma drogaria. De resto, é sugerido pelo Cine Alvorada e pelas pedras portuguesas.

Nas sequências seguintes, contudo, a orla, espaço rejeitado em Copacabana, ganha destaque: a praia do Recreio dos Bandeirantes torna-se o cenário do clímax. A

localização aqui não se dá pela sugestão, mas pela contextualização. Como já foi observado em *A grande cidade*, o litoral do “Sertão carioca” era usado, basicamente, por casais que desejavam ter maior liberdade sexual. O mais interessante é que o reconhecimento do espaço demanda, portanto, *intimidade* do espectador com os códigos da cidade, caso contrário essa seria uma “praia qualquer”²⁴. Ademais, as cenas exibidas, por envolverem a nudez de Leda, se adequariam mais ao plano íntimo, o que aumenta a impressão de que o espectador – *voyeur* – é convocado a ser cúmplice das atrocidades, levado à cena pela força da câmera, vivenciando – mais que vendo.

A segunda maneira de se relacionar com o Rio ocorre através dos personagens. Mesmo que estejam fora da cidade, os protagonistas, eminentemente urbanos, não deixam de se comportar como fariam caso estivessem nela, pois foram nela constituídos. Ao contrário: pelo contraste, como ocorre na sequência do Forte, talvez assumam mais enfaticamente suas características. Logo, mesmo que outra cidade ocupe mais tempo de filme do que o Rio, os personagens não deixam de ser cariocas. Como visto, sua carioquice é definida pelo hedonismo, pela boêmia, pela abertura ao novo e pela circularidade social.

Unindo as duas maneiras de definição da cidade, está uma terceira: a condução da câmera. Como demonstrei, a fotografia ocupa espaço privilegiado na história e na reflexão dos personagens. Contudo, se eles se referem à fotografia estática e à câmera fotográfica – o espectador é o tempo todo lembrado da existência da câmera de filmar, responsável pela captação das imagens em movimento que vê. Ininterruptamente, a câmera está imiscuída no meio da ação, como a aproximar o espectador das torpezas cometidas pelos cafajestes e pelas moças que – vítimas *a priori* – não se mostram moralmente muito superiores a eles. Assim, mais do que convidado a ver – o que aproximaria o filme de uma denúncia – o espectador é incitado a participar, correndo o risco de se identificar. É reforçada, aqui, a dimensão política da câmera, que vai além da denúncia, talvez atingindo a “consciência” de quem vê. Afinal, nunca é demais lembrar que um dos objetivos do nascente Cinema Novo era “conscientizar”.

²⁴ Lembro, aqui, do título que o filme recebeu em francês: *La plage du désir*.

4.3 A crítica dividida: Cinema Novo ou *Nouvelle Vague*?



Figura 62

No cartaz, sem autoria declarada, chama atenção o fato de se seguir o mesmo padrão da abertura feita por Jaguar (fig. 62²⁵), com os protagonistas dispostos acima do título, que é seguido pelo nome do diretor. Ainda, a empresa produtora se encontra ao lado do nome de Norma Bengell²⁶, em letras menores. Norma (ou Leda, já que se trata de uma imagem que reproduz uma situação diegética) tem o grande destaque do cartaz, seja pela posição de seu nome, seja por sua fotografia, que aparece em primeiro plano, logo “maior” que a de Jece Valadão. A postura e o olhar da atriz evidenciam angústia, em contraste com a expressão de Jece, mais sensual e descontraída. A proposta parece ser, justamente, reproduzir no cartaz a ideia de que Leda, a personagem, seria vítima de um cafajeste. As cores – preto, branco, vermelho e amarelo – jogam com o Concretismo e sua preferência pelas cores primárias. Além disso, a prevalência do preto carrega o tom escuro de boa parte do filme, eliminando da sugestão de leitura qualquer traço solar na representação do Rio.

Após as confusões iniciais descritas mais acima, a obra conseguiu estrear novamente, recebendo críticas variadas. A maior parte destas identificou as matrizes europeias do diretor, às vezes condenando-as, às vezes elogiando. Por exemplo, o crítico Moniz Vianna inicia o seu artigo relativizando a propalada qualidade de *Os cafajestes* ao apontar a falta de criatividade do diretor. Boa parte de seu texto se dedica a provar que o filme “adere a fórmulas da ‘nouvelle vague’ francesa – uma questão, respeitável, de IDHEC e simpatia”²⁷. Certamente, o conhecimento da passagem de Ruy Guerra pelo Instituto francês ajudava no estabelecimento do paralelo, porém Moniz Vianna chega a citar todas as referências que percebe no filme. Depois de listar obras de Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Louis Malle e Jean-Pierre Mocky, o crítico resume a questão, afirmando que Ruy Guerra teria feito uma colagem – bem realizada – de trechos dos filmes citados. Elogia ainda a fotografia, as atuações e a trilha, apesar da ressalva de

²⁵ A reprodução do cartaz está disponível em: <<http://filmescopio.amplarede.com.br/2012/04/50-anos-de-os-cafajestes-1962-de-ruy-guerra/>>. Acesso em: 22 outubro 2012.

²⁶ Note-se a diferença de grafia entre o nome da atriz como escrito no cartaz e atualmente. Motivo não identificado.

²⁷ VIANNA, A. M. Cinema – Os cafajestes. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1962. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/arquivo/0230148I016.html>> Acesso em: 02 dezembro 2012.

essa última ser “importada”, tratando-se de Jazz. Isso é curioso, já que a trilha é assinada por Luiz Bonfá, nome vinculado à Bossa Nova.

Outro caso semelhante – embora aqui não haja qualquer condenação pelas “referências” – é o de José Lino Grünewald, entusiasta do cinema europeu de vanguarda, em especial do francês e do italiano. Segundo sua perspectiva, o filme não ficava a dever “aos grandes profissionais alienígenas”, principalmente na sequência de abertura e na cena do forte. Na primeira, destaca o sofisticado jogo de claro e escuro na captação da paisagem urbana; na segunda, o ritmo da narrativa, que procura reproduzir o tempo subjetivo dos personagens sob efeito de drogas. A sequência da nudez de Leda também é elogiada, pela utilização do próprio nu para subverter o erotismo. “É a cena mais original do filme, tanto na forma quanto no fundo”²⁸.

Alex Viany – como visto, um crítico ligado ao nascente Cinema Novo e introdutor de Ruy Guerra no círculo de jovens diretores – segue na contramão desse tipo de crítica, que só reforça, elogiando ou não, as ligações do diretor com o cinema estrangeiro. Ao contrário, Viany faz questão de evidenciar o quanto o filme poderia ser brasileiro – ou melhor: carioca. Assim, já inicia os seus comentários informando que o moçambicano “se sentiu tão à vontade [no Brasil] que acabou fazendo letra de samba”²⁹, ligando-se ao grupo da Bossa Nova.

Depois de referir-se, *en passant*, às polêmicas causadas pela estreia, logo afirma que o diretor conseguiu “captar muito bem o cafajeste carioca, o boa-vida que faz sua vida entre a Barra da Tijuca, as praias de Cabo Frio, com passagem obrigatória por todos os inferninhos da Zona Sul (...)”. Após confirmar a influência estrangeira – “provavelmente o filme brasileiro mais influenciado pela *Nouvelle Vague* (...)” –, diz que nem por isso trata-se de uma obra “apátrida, alienada”. Em seguida, realiza o maior dos esforços em apontar as relações estreitas entre os personagens e o Rio de Janeiro: “Os diálogos são tão cariocamente autênticos quanto as personagens; e os fatos parecem ter sido tirados das páginas policiais dos jornais”. Viany encerra o texto definindo o filme como o “primeiro exercício estilístico sobre a vidinha nociva e inútil dos playboys da Zona Sul”.

²⁸ GRÜNEWALD, José Lino. *Um filme é um filme: o cinema de vanguarda dos anos 60*. Organização: Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 104

²⁹ VIANY, A. Crítica de Cinema: Os cafajestes. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 23 mar. 1962. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/arquivo/0230148I016.html>> Acesso em: 02 dezembro 2012.

Conforme a memória do diretor, apresentada anteriormente, era mesmo essa a proposta do filme. Claro que, refletindo sobre sua obra *depois* da recepção, Ruy Guerra poderia ter se apropriado de alguns aspectos apontados por Viany. De fato, na entrevista citada, ele fala não só como autor, mas também como receptor. O que conta aqui, portanto, é menos a capacidade de Viany em “ler” as suas intenções, e mais a identificação estabelecida entre os dois, o que aponta para a rede de afinidades que começava a formar o Cinema Novo. Como visto no *Capítulo 2*, esses anos iniciais foram marcados pela discussão quanto aos filmes e diretores que deveriam ser considerados parte do movimento.

Embora Alex Viany não seja explícito sobre a relação entre *Os cafajestes* e o Cinema Novo, havia quem fosse. Como dito antes, esse foi o primeiro filme considerado cinemanovista a atingir um público mais amplo do que o das mostras de cinema. Contudo, diversos aspectos da obra, como as vinculações do filme com a *Nouvelle Vague* ou mesmo o fato de Ruy Guerra ser um diretor estrangeiro, foram usados para se afirmar o contrário, como se nota aqui:

A expressão Cinema Novo, aplicada inclusive a filmes de pessoas que não faziam parte do grupo – como *O pagador de promessas* e *O assalto ao trem pagador*, por exemplo, e mesmo *Os cafajestes*, porque o Rui Guerra [sic] tinha vindo de fora – foi usada e incentivada por Luís Carlos Barreto como uma grande tática publicitária, que prestou excelentes serviços ao cinema brasileiro³⁰.

Essa fala de Glauber Rocha, em uma entrevista de 1964 com Alex Viany, demarca a linha de tensão entre os “filmes e cineastas novos” e o Cinema Novo. Interessante observar que, um ano antes, Glauber faz uma longa análise do processo de criação de *Os Cafajestes*, considerando-o cinemanovista – para ser mais preciso, um “passaporte legítimo”³¹ para o Cinema Novo. Já na fala reproduzida acima, aponta para uma vinculação equivocada – e comercialmente interessada, porque levada adiante por Carlos Barreto, um produtor – que teria “misturado no mesmo saco” o que era ou não Cinema Novo.

Tal postura, já comentada em outros pontos do trabalho, gerou algumas reflexões de Ruy Guerra. Para ele, “essa dualidade do Glauber, esse comportamento político com

³⁰ VIANY, Alex. op. cit. p. 88

³¹ ROCHA, Glauber. op. cit. p. 136

esse componente místico de profecia”³² prejudicava a sua capacidade de avaliação das obras e das pessoas. Contudo, outra afirmação (em parte contraditória) rende material para pensar a recepção de *Os cafajestes*: “(...) as razões profundas dos desentendimentos são as diferenças de posição, de análise do processo de uma época muito dura”³³. Logo, ainda que admita o componente particular e contingencial das disputas – muitas realizadas através da recepção –, ele defende tais embates como parte do processo de (re)configuração do Cinema Novo.

Fernão Ramos localiza duplamente o problema da inserção de *Os cafajestes* no movimento: de um lado, faz referências a afirmações xenófobas, como a de Glauber; de outro, vincula o diretor à *Nouvelle Vague*, afirmando haver uma “defasagem em termos de passado cultural” em comparação com as demais obras cinemanovistas. Por fim, lembra que, no filme, o “universo burguês, apesar de aparecer de forma decadente, não se opõe ao popular (...)”³⁴. E é justamente esse o ponto frágil da narrativa, já que a *Nouvelle Vague* tinha uma recepção conturbada no âmbito do Cinema Novo.

Se não havia exatamente uma rejeição, por certo existia uma desconfiança. Diversos depoimentos de cinemanovistas³⁵ oscilam entre considerar a *Nouvelle Vague* como uma interlocução atraente – fosse pela noção de “cinema de autor”, fosse pela criatividade conseguida em um cinema de baixo orçamento –, ou em fixá-la como um “cinema burguês”, com tendências à direita. É importante lembrar a relação estreita que se estabelece entre a *Nouvelle Vague*, a juventude e a urbe – mais especificamente Paris – ambos os aspectos se revestindo de um imaginário pejorativo, associado às ideias de alienação³⁶. Claro que essa percepção deve ser bem demarcada no tempo e enfatizada em relação aos pertencimentos ideológicos dos cineastas. Afinal, outros setores da sociedade, e em épocas distintas, considerariam as origens francesas do cinema de Guerra como uma evidência de sua politização³⁷.

³² VANY, Alex. op. cit. p. 387

³³ Ibidem. p. 385

³⁴ Ibidem. p. 339

³⁵ Cf. VIANY, Alex. op. cit. GUERRA, R. depoimento. s/d. *Revista Contracampo*. Entrevista concedida a Beto Rodrigues.

Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/sessao Cineclubes/oscafajestes.htm>> Acesso em: 18 janeiro 2013.

³⁶ Cf. BINH, N. T. *Paris au cinéma: la vie rêvée de la capitale de Méliès à Amélie Poulain*. Paris: Compagnie Parisienne du livre, 2003. DOUCHET, Jean. *Nouvelle Vague*. Paris: Cinémathèque Française/Hazan, 1998. Apud: RODRIGUES, Antonio. *O Rio no cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. DE BAECQUE, Antoine. *La Nouvelle Vague: portrait d'une jeunesse*. In: DE BAECQUE, Antoine; DELAGE, Christian. *De l'histoire au cinéma*, Paris: Edition Complexe, 1998.

³⁷ É o que indica a leitura de uma cartilha da Polícia Política da Guanabara, datando da década de 1970, com o objetivo de reconhecer os cineastas de esquerda. Por ela, Ruy Guerra seria um “aluno” de Godard,

Um ponto conturbado da aproximação entre Cinema Novo e *Nouvelle Vague* é a melancolia, bastante característica dessa última, mas rechaçada pelo Cinema Novo, sendo mais um dos elementos associados à alienação burguesa. Contudo, é necessário frisar que o mesmo sentimento, com leituras diversas – que o associam às mazelas sociais ou aos conflitos políticos – é uma constante na cinematografia cinemanovista. A dificuldade da crítica em relação a *Os cafajestes* é justamente alocar essa angústia: seria advinda do vazio político vivido pelos protagonistas, ou de seu caráter burguês? Afinal, como já visto, nesse momento inicial do Cinema Novo os filmes urbanos que não representavam as mazelas sociais (como é o caso de *Os cafajestes*) eram identificados à burguesia, no auge do debate crítico entre as representações urbanas e sertanejas.

De fato, quando comparado aos curtas de *Cinco vezes favela*, por exemplo, *Os cafajestes* exhibe uma representação da burguesia que, embora seja “decadente”, está longe de ser caricata. Além disso, exhibe uma focalização que – ao invés de afastar, como um exemplo negativo para o qual se aponta – aproxima. Assim, cria uma identificação que vem a defender, pela imagem, que o espectador poderia estar naquele lugar, fazendo a mesma coisa. Tal aspecto é reforçado pela dubiedade de Jandir, um “cafajeste” de origem humilde que circula sem dificuldade pelo universo de classe média. Tal circularidade, que defende a possibilidade de “ascensão” sem o recurso à revolução, se mostrava também “perigosa” para os padrões cinemanovistas, ainda próximos do CPC, que – como já visto –, defendia um flagrante esquematismo. Outro ponto que parece problemático é a ausência de variação étnica. Com todos os protagonistas podendo ser considerados brancos, o filme se afasta de um dos mecanismos de representação da pobreza pelo Cinema Novo, aquela que recorria à vinculação entre os negros e a exclusão social.

Em resumo, a representação urbana era, ao mesmo tempo, um trunfo e um risco. Por um lado, o Rio se mostrava como uma possibilidade de aproximação da “realidade”, se configurando – como a supracitada crítica de Alex Viany evidencia – numa porta de acesso do diretor estrangeiro à cultura local. Por outro lado, a forma como ele se aproximou do universo urbano não parecia adequada, já que privilegiava seus aspectos menos drásticos, virando as costas às mazelas sociais, por exemplo. Por fim, a ambiguidade permanece. Acredito que a identidade cinemanovista de Ruy Guerra

dado suficiente para comprovar suas tendências esquerdistas. Cf. “Cinema Político”. Fundo Polícia Política, Setor Comunismo, Notação 126, f. 169. APERJ – Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro.

(estendida a seu primeiro filme) só se confirmaria com a estreia de *Os fuzis*, a sua obra seguinte, ambientada, não coincidentemente, no sertão.

O próximo filme a ser analisado, *Garota de Ipanema* (Leon Hirszman, 1967), também estava próximo da *Nouvelle Vague* ao representar, de forma ainda mais explícita, a juventude de classe média da Zona Sul do Rio. Contudo, se distingue de *Os cafajestes* em muitos aspectos. Primeiro, por ser uma obra de Leon Hirszman, cinemanovista acima de qualquer suspeita. Depois, porque estreia no fim da década de 1960, num momento em que o Cinema Novo já está consolidado e – aqui entra o terceiro aspecto – menos desconfiado do universo urbano e das classes médias.

Enfim, como foi abordado no capítulo anterior, nesse momento o movimento reformulava seus postulados, passando a encarar mais objetivamente o fato de ser “cinema de classe média”, principalmente por conta do lançamento de *Brasil em tempo de cinema*, de Jean-Claude Bernardet³⁸, cuja tese era justamente essa. No entanto, Leon Hirszman – como se pressentisse os riscos que ainda corria – fez uma cuidadosa campanha de pré-lançamento de seu filme, procurando direcionar as leituras e, de certa forma, se justificar por tratar dessa temática.

4.4 Olha que coisa mais linda...

Era com essa tonalidade, leve e descontraída, de um amigo que chama a atenção do outro sobre a “menina que vem e que passa num doce balanço a caminho do mar”, que o filme *Garota de Ipanema* seria esperado pelo público. Porém, realizado cinco anos após o surgimento da canção, o filme – e, por conseguinte, o público – encontrava uma garota e uma Ipanema um pouco mudadas. A obra seria, portanto, um desdobramento da canção, mas não uma tradução literal desta, apesar de homônimas. Aliás, batizar uma obra com o nome de outra, já tão conhecida, trazia vantagens e desvantagens. A parte positiva é que a canção já funcionava como apelo ao grande público, o que foi reforçado pela participação de Vinícius de Moraes na campanha de lançamento. O aspecto perigoso residia justamente no fato de que a expectativa por *ver* o universo que até então era *ouvido*, abria espaço para o risco de uma decepção.

Tudo indica que Leon Hirszman estava ciente deste terreno delicado em que pisava, pois, como estratégia para evitar decepções, descrevia o filme como uma desmitificação da “garota” da música, que teria apenas servido de inspiração. Aliás, em 1965, quando ainda começava a esboçar o argumento, já declarava que não faria “um

³⁸ BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

cinema de ficção alienante”, dizendo que documentaria a vida da Garota de Ipanema, “utilizando para isso a realidade, isto é, usando Vinícius de Moraes como Vinícius [...] e assim por diante”³⁹. Já às vésperas da estreia, na *Folha de São Paulo*⁴⁰, Vinícius de Moraes e Márcia Rodrigues (a atriz escolhida para protagonizar o filme), apresentavam a história como algo entre “leve e dramática”. Vinícius acreditava no sucesso do filme, por conter “músicas, muito sol, areia e mar”, arrematando com uma observação de Tom Jobim, segundo quem este era o “primeiro filme brasileiro que não tem terra”. Márcia, por sua vez, concordava quando Vinícius dizia que “o filme é uma declaração de amor ao Rio”. Mas o poeta e compositor avisava logo que não se tratava de “uma historinha, tipo americana, tudo quadrado. Há cortes e trechos irreais”.

Como se percebe, as afirmações são ambíguas: ao mesmo tempo em que se confirma o clima da letra – “sol, areia e mar” – se avisa sobre a presença de “cortes e trechos irreais”. Seja lá o que o uso do adjetivo “irreais” pudesse significar precisamente, soava como uma negação do clima idílico sugerido pela tríade apontada antes. Essa situação era ainda mais complexa na medida em que Leon incluiu no filme uma quantidade imensa de participações especiais de artistas (de inúmeras áreas), todos residentes no bairro. Assim, o diretor acenava com a promessa de retratar – não a idílica e já longínqua Ipanema de 1962 – mas a fervilhante, morena, extravagante, vanguardista e carnavalesca Ipanema de 1967. O fato de ser o primeiro filme a cores do Cinema Novo enfatizava a busca por um público mais amplo, já que a sua utilização pressupunha maior apuro técnico e, de modo metafórico, prometia mais alegria.

Nesse sentido, na *Revista Visão* se aponta para a presença de todos do “*Grand Rio*” no filme. É reforçado o fato de a obra ser a primeira experiência em cores do Cinema Novo, com a intenção de mostrar ao Brasil onde ele “não é” subdesenvolvido: “Nossa juventude inteligente, a glória do *surf* nas águas do Arpoador, a música de Tom Jobim, o poeta Vinícius cantando em sua sala, o violão de Baden Powell, o salão do Municipal, (...) a mulher que o Sol fez morena (...)”. A matéria continuava, dizendo que a presença de tantas personalidades daria ao filme um “tempero de documentário alegre, inédito entre nós”. Finalmente, o “espectador mal humorado sempre reclamando que o cinema

³⁹ SALEM, Helena. *Leon Hirszman: o navegador de estrelas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 172

⁴⁰ “Garota de Ipanema” chegará em outubro. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 out. 1967.

brasileiro só mostra favelado e cangaceiro terá de mudar a agressão por um certo tempo”⁴¹.

Carlos Leonam, parte do “*Grand Rio*”, morador de Ipanema e um dos que atuou como figuração de luxo, publicou uma matéria em que identifica todas as participações especiais – ou quase todas, “em um elenco de três milhões, quinhentas e trinta e cinco mil, cento e duas pessoas, fora uma cachorra”. Mais importante que a identificação dessas participações, contudo, é a forma como ele apresenta o filme. Em tom de humor, define as peculiaridades da obra. Primeiro, certamente daria dinheiro, devido à ausência de qualquer “pretensão de ganhar prêmios em festivais”. Segundo, inovava na temática, sendo a primeira “tentativa de um filme do Cinema Novo sem Nordeste ou favelas”. Ao contrário, seria colorido, “alegre como a alienação da burguesia reacionária”⁴². Como é fácil perceber, a memória do Cinema Novo como um movimento focado nos espaços representativos da exclusão social era muito forte. Daí, o eclipse sofrido pelos filmes urbanos localizados na Zona Sul, como *Os cafajestes* e *O desafio* – que antecederam a obra de Leon, mas não impediam que ela fosse considerada a “primeira tentativa” nesse gênero.

Um dado interessante dos comentários tecidos sobre o filme – que servem a preparar o seu *espaço de comunicação*⁴³ – é que a obra não conseguiu se desvencilhar totalmente de seu mote original. Afinal, em 1967, a “moça do corpo dourado do Sol de Ipanema” era capaz de fazer qualquer pessoa minimamente informada associar sua figura a uma leitura do Rio que privilegiava as praias, a juventude, a descontração e – por proximidade – a alienação. Por outro lado, é digno de nota o fato de que, já em 1961, surgira “outra clivagem, que acabou por politizar a bossa nova e iniciar outra tradição: a canção engajada ou ‘de protesto’”⁴⁴. Tratava-se de uma aproximação dos ideais do CPC, que resultaria em temas “de conteúdo sociopolítico como pobreza, habitação, terra, reforma agrária, desemprego, subemprego (...)”⁴⁵. Os paralelos entre essa vertente da Bossa e o Cinema Novo são flagrantes, o que facilitava a aproximação. De fato, muitos bossanovistas fizeram trilhas para filmes do Cinema Novo. No entanto, também era comum representar personagens burgueses como ouvintes de Bossa Nova,

⁴¹ Um amor de garota em Ipanema. *Revista Visão*, s/l, 14 dez. 1967.

⁴² LEONAM, Carlos. *Os degraus de Ipanema*. Rio de Janeiro: Record, 1998. p. 211

⁴³ Cf. ODIN, Roger. *Les espaces de communication*. Introduction à la sémio-pragmatique. Paris: Presses Universitaires de Grenoble, 2011.

⁴⁴ NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007. p. 72

⁴⁵ CALDAS, Waldenyr. *A cultura político-musical brasileira*. São Paulo: Musa Editora, 2005. p. 94

sinônimo de um refinamento alienado. Era justamente esse imaginário que o filme *Garota de Ipanema* pretendia atacar e do qual se aproximava perigosamente.

4.5 A outra garota de Ipanema

A biografia de Leon Hirszman já foi apresentada no *Capítulo 2*, por conta de sua participação em *Cinco vezes favela*. Cabe aqui destacar que, entre os cinemanovistas nascidos no Rio, ele é o único que cresceu em bairros da Zona Norte (Lins de Vasconcelos, Vila Isabel e Tijuca), indo morar na Zona Sul já adulto⁴⁶. Como desenvolverei mais adiante, esse dado parece ganhar importância na interpretação de *Garota de Ipanema*. Também nesse sentido deve ser destacado o fato de que seu primeiro longa-metragem de ficção, *A falecida* (1965), ambientado na Zona Norte, havia sido um grande fracasso de crítica e público. *Garota de Ipanema* era, segundo depoimentos de Leon, sua tentativa de “dar a volta por cima”. Novamente, a dicotomia Zona Norte/subúrbio x Zona Sul se faz presente.

A produção do filme ficou a cargo da empresa recém-criada por Leon e Marcos Farias, a Saga Filmes. É a primeira produção do Cinema Novo em cores⁴⁷, sendo por isso considerado um filme caro para os padrões do movimento. Como já comentado acima, o impulso inicial era desmitificar a canção “Garota de Ipanema”. Curiosamente, um de seus criadores – Vinícius de Moraes – participou da idealização do filme, escrevendo o argumento com Leon. Glauber Rocha também atuou aqui, quando foi convidado pela dupla para ajudar num momento em que ambos “empacaram”. Além deles, Eduardo Coutinho ajudou a escrever o roteiro – fazendo um “retiro” em Friburgo com Leon, Vinícius e Márcia Rodrigues – a protagonista, típica “garota de Ipanema” de 17 anos, estudante de teatro, selecionada entre 132 candidatas. No fim, o argumento seria de Leon e Vinícius, com participação de Glauber, e o roteiro, de Leon e Coutinho. Um depoimento deste, contudo, diz que boa parte do material surgiu de improviso, já durante as gravações⁴⁸.

A fotografia, por ser a primeira em cores do movimento, deveria estar nas mãos de alguém experiente. Ricardo Aronovich era argentino, nascido em 1930, e já tinha

⁴⁶ SALEM, Helena. op. cit.

⁴⁷ O DVD de que disponho apresenta uma versão não remasterizada de uma cópia em mau estado⁴⁷, o que gera falhas no som e na nitidez das cores. Quando foi possível conjecturar o que é dito, indiquei entre colchetes; quando não, apontei como [incompreensível]. Quanto à cor, realizei o esforço de conjecturar os tons utilizados, sempre supondo que originalmente seriam mais vibrantes.

⁴⁸ SALEM, Helena. op. cit.

realizado 16 filmes⁴⁹. Na primeira metade dos anos 1960, ele se estabelecera no país, tendo desempenhando o importante papel de ensinar aos cinemanovistas a técnica que possuía, já que a Argentina contava com faculdade de cinema à época. O seu interesse aqui era justamente o desafio de filmar em um país com uma luz tão diferente do seu. A sua primeira experiência brasileira, em *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1964), foi responsável por seu desejo de permanecer por mais tempo no país, justamente por conta da possibilidade de explorar a luz do sertão⁵⁰. Ricardo também trabalharia com Luís Sérgio Person (*São Paulo S. A.*, 1965) e Eduardo Coutinho (*O homem que comprou o mundo*, 1968).

Contudo, o fotógrafo não teria seu nome associado automaticamente à estética cinemanovista, por não ser dado a improvisos. Mesmo em *Os fuzis*, filme-chave do movimento, sua câmera – apesar de estar na mão – é estável, privilegiando enquadramentos mais tradicionais (o que não faz deles, necessariamente, óbvios ou sem valor estético). Como se percebe em *Garota de Ipanema* – seu primeiro filme em cores – os planos são bem marcados e estudados. Salvo em sequências de festas muito cheias, em que vai para o meio das multidões, a câmera oscila pouco, quase nunca sendo livremente conduzida pelo operador.

A diegese de *Garota de Ipanema* acompanha o processo de amadurecimento de Márcia, garota pertencente à classe média de Ipanema, que circula por vários espaços do bairro, como lojas, boates e bares, além de ir à PUC (na Gávea), onde pretende estudar. A praia e o apartamento de seus pais são os espaços de socialização mais usados pela personagem, em festas embaladas pela Bossa Nova, ou em rodinhas na areia. Márcia convive com o namorado, bonito, bem estabelecido financeiramente, mas ciumento (daí o rompimento do namoro); com a melhor amiga (Irene Stefânia); com o primo e confidente Zeca (José Carlos Marques) e com o Fotógrafo (Adriano Reis), homem maduro por quem se apaixona. Ele pretende iniciá-la na vida adulta, tentando apresentar-lhe ao sexo e às diversas possibilidades de inserção no mundo. Ao saber que ele é casado, porém, Márcia desiste da relação, entrando em depressão. Ao fim, consegue voltar a ter alegria, em um Baile de Carnaval do Theatro Municipal, onde dança e canta com um pierrô, possivelmente seu primeiro parceiro sexual.

⁴⁹ Cf. Ibidem; ADES, Eduardo; KAUFMAN, Mariana. (Orgs). *Luz em movimento: a fotografia no cinema brasileiro* (catálogo da mostra homônima). Rio de Janeiro: Imagem-Tempo produções, 2007.

⁵⁰ Disponível em: http://www.abcine.org.br/uploads/pdf/entrevista_com_ricardo_aronovich.pdf> Acesso em: 13 dezembro 2012.

4.5.1 *Habemus Ipanema!*

A sequência de abertura é bastante longa, exibindo tomadas documentais de alguns aspectos do bairro de Ipanema acompanhadas de uma voz feminina em *over*⁵¹. Por exemplo, um plano aberto exhibe uma pracinha num dia chuvoso, enquanto se ouve: “Ipanema. Um bairro do Rio de Janeiro. Uma ilha na cidade”. Depois de exibir imagens de algumas ruas, o texto prossegue: “Luz, sol, areia. Onde o eco da luta diária dos homens, [cheio de] confusão e dor, chega abafado e vai se perder no mar”. Um corte exhibe um quadro com palmeiras em primeiro plano, um longo trecho de areia e o mar ao fundo (fig. 63). “Mas ainda não é verão em Ipanema”. Corta para outra pracinha, onde uma criança brinca sozinha, empurrando um balanço vazio (fig. 64): “Parece um bairro qualquer, de qualquer cidade do mundo. Tranquilo”.



Figuras 63 a 65

Enquanto mais imagens exibem colegiais e crianças saindo de uma escola (fig. 65), o texto continua, fazendo referência às férias e a possibilidade de um prazer despreocupado: “Sensação de liberdade... de felicidade até! Que palavra boba: felicidade. E, no entanto, é tudo. Tudo que a gente quer e não sabe dizer”. Na mesma praça da cena anterior, do lado direito do quadro, em primeiro plano, um casal se beija sentado em um banco (posteriormente, é possível compreender que se trata da protagonista e do namorado; fig. 66). “Eu, às portas do verão, me sentia única...”. Planos exibindo restaurantes cheios. “Tinha tudo e não tinha nada. A família, o namorado, as amigas, a faculdade”. Três homens jogam redes de pesca do alto de uma ponte, no que parece ser o Canal do Jardim de Alah (fig. 67). Um dos homens está sem camisa, deixando perceber que pode se tratar de um mulato. É o primeiro momento em que alguma dúvida é posta sobre a etnia das pessoas filmadas, já que até então todos parecem brancos – e ninguém foi mostrado em situações associadas ao mundo do trabalho.

⁵¹ Para evitar que a transcrição desse trecho se tornasse pesada e enfadonha, decidi me ater às falas e cenas que considero mais significativas. Como o teor das imagens se repete entre uma cena e outra, acredito que tal “edição” não traga prejuízo para a análise.



Figuras 66 a 68

O texto segue: “A vida devia estar além. Noutras coisas, escondida”. Em uma calçada molhada – já não chove mais – uma mulher de vestido cor de rosa atravessa o campo da esquerda para a direita. Um vendedor de mate, negro, com seu indefectível galão, atravessa em sentido oposto, com os pés descalços (fig. 68). A câmera, estável num primeiro momento, segue os seus passos, numa panorâmica. “As coisas que não são mais: vão passar, passam, já passaram. Por isso dão medo”. Depois de acompanhar o movimento de um jipe cheio de adolescentes (fig. 69), há um corte para um plano médio com rapazes brancos e loiros sobre a areia. Dois deles têm pasta d’água cobrindo o nariz (fig. 70). “Eu queria aprender tudo. Depressa”. Um casal é focado de costas, em primeiro plano, olhando o mar. “Eu imaginava coisas antes do verão em Ipanema”. Um plano aberto exhibe um grupo numeroso de jovens espalhados pela areia. A maioria é de rapazes – aparentemente, quase todos brancos – usando sungas ou bermudas. Um deles, bem no centro do quadro, segura uma prancha de *surf*, que deposita no chão. Ao fundo, um grupo se protege com um guarda-sol.



Figuras 69 a 71

A voz em *over* continua: “Meu nome é Márcia. Tenho dezessete anos”. Um plano geral exhibe uma multidão na praia, protegendo-se sob guarda-sóis (fig. 71). “Acho que não sei nada”. A panorâmica da esquerda para a direita acelera a ponto de se tornar um chicote. “Minha vida é calma”. No fim da panorâmica, inicia-se uma percussão extradiegética, que acompanha a fala de Márcia: “Já é verão em Ipanema. E é como se a vida se abrisse toda diante de mim e me chamasse para ela”. Uma garota de cabelos pretos, lisos e compridos é focada de costas, enquanto caminha para o fundo do campo, em que são visíveis traves de futebol, o mar e o morro Dois Irmãos (fig. 72).



Figuras 72 e 73

Em seguida, é possível intuir, pelo foco fechado em seu rosto (fig. 73), que ela seja Márcia. Acordes de violão e piano se juntam à percussão, deixando claro que se trata de um arranjo bossanovista. O rosto de Márcia é focado lateralmente, em primeiríssimo plano, enquanto ela continua a se locomover, com uma expressão perdida, como se apenas contemplasse o horizonte enquanto segue “a caminho do mar”. A canção que deu nome ao filme já pode ser reconhecida nesse momento, em versão instrumental. “Meu nome é Márcia”, ela repete. “Tenho dezessete anos. Já é verão... em Ipanema”.

Corta para um painel branco onde se lê o nome do filme, com as palavras dispostas



Figuras 74 a 79

verticalmente (fig. 74⁵²). Em *fade out*, uma fotografia do rosto de Márcia, sorrindo, se dispõe ao lado do título (fig. 75). Esse desaparece e o nome da atriz que interpreta Márcia surge em seu lugar (fig. 76). A mesma fotografia se reproduz simetricamente do outro lado, mas em forma de aquarela (fig. 77). Essa estrutura, em que fotografias de Márcia se alternam às mesmas imagens em aquarela está presente em toda a

abertura, realizada pelo artista plástico Glauco Rodrigues e pelo fotógrafo norte-americano David Drew Zingg, os mesmos responsáveis pelo cartaz (figs. 78 e 79).

As cores escolhidas vão desde tons pastéis de lilás até vermelhos e laranjas, principalmente quando se representa o Sol. O surgimento das imagens na tela, seguindo padrões de geometrização, acompanha o ritmo da música, num jogo sofisticado de montagem. A canção-título é executada até o fim, quando há um corte para um plano aéreo do mar, que mostra um trecho da areia e alguns prédios. Essa tomada do alto representa um corte em relação às tomadas documentais e antecede as primeiras seqüências encenadas (descontando-se os *takes* de Márcia exibidos antes).

⁵² As imagens correspondentes a abertura, que são utilizadas aqui, estão disponíveis em: <http://graphicinema.blogspot.com.br/search/label/brasileiros> Acesso em: 2 dezembro 2012.

Como é fácil observar, a sequência de abertura de *Garota de Ipanema* se aproxima daquela de *Os cafajestes* pela mobilização do modo documentário de ver⁵³. Porém, algumas distinções são importantes, já que estabelecem diferenças para o tipo de representação urbana proposta. Em primeiro lugar, a condução da câmera aqui é bem mais discreta, já que a maioria das cenas apresenta planos abertos e quase estáticos, mantendo uma distância considerável em relação a objetos e pessoas filmados. Indício dessa distância é o fato de serem raríssimas as ocasiões em que os transeuntes encarem a objetiva. E mesmo quando isso parece ocorrer não se pode ter certeza se foi ou não apenas uma coincidência. Em segundo, a presença da narração em *over*, ausente do outro filme, serve a um direcionamento mais preciso da interpretação, ao mesmo tempo em que se reforça a ligação da protagonista com o bairro. O tom de suas falas, que remetem à leitura de um diário íntimo um tanto melancólico, e o reconhecimento, *a posteriori*, de sua presença em algumas cenas, também servem a esse propósito: trata-se de reconhecer Ipanema como ela seria vista/vivida por sua garota. Interessante notar que o bairro “ganha vida” no verão, junto com a garota que lê o diário, ambos com a vida “aberta” diante de si.

Assim, a junção desses dois componentes resulta numa composição ambígua: ao mesmo tempo em que as falas procuram reforçar o pertencimento dos personagens e das ações ao lugar apresentado – como a câmera fazia em *Os cafajestes* –, a fotografia efetua um distanciamento em relação ao espectador. Aqui, a dimensão de “cartão-postal” do bairro é reforçada, mantendo-se o espectador à distância, enquanto lá ele era levado para o meio das ruas cheias, “interagindo” com os passantes numa versão “obscura” de um ponto turístico. Agora, ele apenas vê e ouve uma interpretação fechada. Assim, parece que, desde a abertura, *Garota de Ipanema* estabelece que o papel reservado ao espectador é o de observar Márcia e seus problemas e não o de reagir a ela.

4.5.2 Como ser uma garota de Ipanema...

Depois do plano aéreo do mar, a narrativa corta para um rapaz, que conta uma piada de português para um grupo sentado na areia. Surfistas, na maioria homens – com exceção de uma menina – são mostrados em ação no mar do Arpoador⁵⁴ (fig. 80).

⁵³ ODIN, Roger. op. cit.

⁵⁴ As origens do surfe no Brasil estão intimamente ligadas com o Arpoador, onde começou a ser praticado ainda na década de 1950. Cf. BALSÁ, Marilene. *Ipanema de rua em rua*. Rio de Janeiro: Ed. Rio;



Figura 80

Márcia joga frescobol com Pedro Paulo (Arduíno Colassanti), seu namorado, quando é abordada por uma equipe de TV americana que deseja filmá-la na praia. Como Pedro Paulo não permite, algumas cenas exibem as discussões do casal desencadeadas por tal proibição. As brigas ocorrem enquanto os dois circulam de carro por ruas de Ipanema e, depois, quando velejam com um grupo de amigos (nessa sequência, aliás, é possível visualizar um casal inter-racial). Depois de ser mostrada estudando Biologia com uma amiga (Irene Stefania), na varanda do apartamento de seus pais, de frente para o mar, Márcia confidencia que terminou o namoro. Apesar de ser um “bom partido”, Pedro Paulo parece não ser o homem que ela deseja, por limitar sobremaneira seu espaço de liberdade.

Em seguida, uma elipse leva à primeira de muitas reuniões típicas da fase inicial da Bossa a serem apresentadas ao longo do filme: uma espécie de sarau em estilo “banquinho e violão” no apartamento dos pais de Márcia, tendo Nara Leão e Chico Buarque entre os convidados do evento. *Ela é carioca* (Tom Jobim/ Vinícius de Moraes) é executada pelo Tamba Quarteto. Enquanto se ouve “Ela é carioca, ela é carioca/ Basta o jeitinho dela andar...”, se pode observar a decoração, que exhibe uma mistura equilibrada entre peças clássicas e modernistas, tanto nos móveis, como nas obras de arte.

Pedro Paulo, o ex-namorado de Márcia, chega à festa e eles logo começam a discutir discretamente na varanda. Enquanto isso Nara Leão canta *Lamento no Morro* (Tom Jobim/ Vinícius de Moraes), acompanhada pelo Quarteto e cercada pelos outros convidados: “Não posso esquecer o teu olhar longe dos olhos meus/ Ah, o meu viver é de esperar pra te dizer adeus”. Durante a execução da música, ela se mantém reclinada em uma cadeira de balanço, enquanto olha para a câmera. Ao fim de sua “apresentação”, a cantora fala com Chico, se referindo à amiga de Márcia: “Olha aí, está

Universidade Estácio de Sá, 2005. Para uma análise rápida da representação do surfe em *Garota de Ipanema*, cf. DIAS, Cleber et al. Sobre as ondas: surfe, juventude e cultura no Rio de Janeiro dos anos 1960. *Estudos Históricos*, vol. 25, n. 49, janeiro-junho de 2012. “Anos 60”. Os autores apontam o ator Arduíno Colassanti, que interpreta o namorado de Márcia, como um dos primeiros surfistas da cidade.

perguntando se é nova...”. Ato contínuo, olha para a menina e diz com tom professoral: “Tem quase dez anos. É do *Orfeu da Conceição*⁵⁵”.

Em seguida, Márcia chama o ex-namorado para ver Chico Buarque com violão em punho, cantando “Um chorinho”, música de sua autoria. Ele está sentado em um sofá, na frente de uma tela modernista de grandes dimensões. Márcia se encontra a seus pés – literal e metaforicamente – e Nara, diante dele. Pedro Paulo observa a rendição de Márcia ao cantor, cena que é seguida de um *flashback* em tom de sépia, com imagens – já exibidas – remetendo ao namoro desfeito. Vale notar que tal sequência é acompanhada pelo chorinho, que começa com os seguintes versos: “Ai o meu amor, a sua dor, a nossa vida/ Já não cabem mais na batida do meu cavaquinho”. Interessante notar que as letras sublinham a situação diegética, contrastando a “carioquice” de uma garota, que bem poderia ser Márcia, com dois lamentos de quem sofre pela ausência da mulher amada, certamente papel que Pedro Paulo ocupa ali.

Depois dessa reunião, Márcia é focada enquanto anda por uma rua movimentada, provavelmente em Ipanema. Ela olha a vitrine da loja *Adonis*, de moda masculina, quando é abordada por um homem com pinta de cafajeste, que a persegue por alguns poucos minutos, tentando conquistá-la com cantadas de mau gosto. Toda a sequência é filmada de longe, em plano aberto, e transcorre com os atores misturados aos passantes que, aparentemente, não percebem se tratar de uma gravação (figs. 81 a 84).



Figuras 81 a 84

Um corte indica que Márcia – depois do contratempo – foi se encontrar com o primo Zeca (José Carlos Marques), que acabou de voltar de Paris. Eles bebem chope numa varanda no segundo andar de um restaurante de frente para o mar (fig. 85). Ao ser indagado sobre o porquê da volta, Zeca fala que sentiu saudade do céu, do mar, “dessa gente toda que a gente ama”. Quando Márcia pede para ele contar o que viu em Paris,

⁵⁵ Peça musical de Vinícius de Moraes, com trilha sonora composta por ele mesmo e Tom Jobim. Trata-se de adaptação do mito grego de Eurídice e Orfeu transposto para as favelas cariocas. Inspirou o filme *Orfeu Negro* (*Orphée Noir*, Brasil/França, Marcel Camus, 1959), referido no *Capítulo 2*.

ele fala de uma exposição do Picasso, de um filme do Godard, de uma conferência de Sartre e de uma greve geral. Márcia ironiza, sorrindo: “Nós também temos novidades. Olha, [incompreensível] novos generais, o Pelé teve uma filha, o território do Amapá vai ser estado...”. Na continuação da sequência, eles caminham pelo calçadão, com o Dois Irmãos ao fundo (fig. 86).



Figuras 85 e 86

Interessante como essa sequência marca dois ritmos distintos do bairro: de um lado, ruas cheias, comércio e o “perigo” da perseguição de um cafajeste (o que conecta essa obra o filme de Ruy Guerra, analisado acima); de outro, um entardecer calmo à beira-mar, regado a chope e boa conversa. Ainda, as falas também tratam de contrastes, mas dessa vez entre Rio e Paris. Aqui, nada de muito excitante, enquanto lá a vida parece mais plena – modernismo, existencialismo, protestos, *Nouvelle Vague* – a ponto de Márcia querer saber por que o primo voltou. A resposta pertence ao universo dos afetos: saudade...

Em seguida, uma sequência na pista do *Le Bateau*, boate da moda à época. Ao som de *Sunny* (Marvin Gaye), um grupo dança num círculo, entre eles Márcia, Zeca e Chico Buarque, por quem Márcia continua interessada. Com o grupo já sentado a uma mesa, ela, um pouco alcoolizada, pede para manterem segredo: aquela é a primeira noite dela “no Bateau”, pois é “de menor”. Mais adiante, depois de pequenos *takes* que evidenciam o alto nível – etílico – das conversas, Márcia fala bem próximo ao ouvido

de seu acompanhante: “Chico, meu amor, se eu não conseguir fazer ‘o quatro’, você me leva pra casa, leva?”. Chico, que tem o rosto apoiado nas duas mãos, murmura, mais bêbado que ela: “Levo, levo...”.



Figura 87



Figura 88

Ao fim dessa sequência, uma festa de Natal exhibe Márcia de “Maria Chiquinha” (fig. 87), numa

referência a Brigitte Bardot (fig. 88⁵⁶), que resgatou o penteado do mundo infantil, acrescentando uma boa dose de sensualidade. Não à toa, as atitudes de Márcia, aqui, misturam erotismo e inocência. Por exemplo, depois de pedir ao pai autorização para mostrar aos convivas um biquíni que ganhara, ela aparece na sala *usando* o mesmo, sendo bastante elogiada pelos amigos do pai e causando a ira da avó, que chega a se jogar no chão, de tanta raiva.

Junto à sequência anterior, essa última forma um painel das ambivalências de Márcia, típicas do fim da adolescência. Ainda pertencente à menoridade, ela burla as regras para entrar na boate (espaço “de adultos” a que ela quer ter acesso), mas se mostra uma menininha boba quando bebe demais. Na festa, novamente a dubiedade: meio criança, meio mulher – tanto na forma de se pentear e vestir, quanto na (falsa) inocência com que desfila o corpo seminu pela sala de jantar.

Dando continuidade à narrativa, já na parte mais agitada da festa – ainda na madrugada de Natal – estão algumas personalidades ipanemenses. Márcia aparece dançando ao som de *California dreaming* (The Mamas and the Papas), usando um vestido vermelho, curto e rodado – novamente, a inocência se faz presente (na forma) ao lado da malícia (na cor). De volta ao apartamento, vê-se Baden Powell tocando um trequinho de alguma melodia e, em seguida, Ronnie Von, um dos membros da Jovem Guarda, reclinado em uma cadeira cantando *Por você* (Vinícius de Moraes).

Em paralelo, a festa continua, ao som de *Namoradinho de um amigo meu* (Roberto Carlos, um dos líderes da Jovem Guarda). Uma confusão generalizada se instaura por conta de uma briga e Márcia resgata Pedro Paulo, o ex-namorado, bastante machucado. Ela é ajudada pelo Fotógrafo, personagem de Adriano Reis cujo nome nunca é revelado, se apresentando através de seu ofício⁵⁷. Ao conversar com esse homem mais velho, que faz a linha “maduro com muito a ensinar”, Márcia se desconcerta, acreditando no poder que ele diz ter: o de devassá-la com o olhar.

Corte para o campus da PUC, onde Márcia encontra a melhor amiga. Em um diálogo dividido em diversos pontos, exibindo com destaque a arquitetura modernista dos prédios (figs. 89 a 92), a amiga conta que está saindo com Pedro Paulo, e pergunta se ela se importa. Márcia diz que não, que inclusive torce para que tudo dê certo para o “belo casal”. Em tom reflexivo, acrescenta que a amiga está com a vida “ajeitada”,

⁵⁶ Fotografia de Brigitte Bardot disponível em: <<http://agenciamegars.wordpress.com/category/maria-chiquinha/>> Acesso em: 03 dezembro 2012.

⁵⁷ Por essa razão, o personagem será denominado como “Fotógrafo” ao longo da análise.

enquanto a dela vai cada vez mais se desajeitando. A outra pergunta se ela estaria “na fossa” e, num *close*, Márcia mostra um semblante meditativo: “Não sei... (pausa). Aconteceu uma coisa tão estranha naquela festa...”.



Figuras 89 a 92

Tal comentário demarca o fim dessa etapa da narrativa, em que a vida de Márcia foi apresentada, e prepara para o início da próxima, quando ela se mostrará fascinada pelo Fotógrafo. Até esse ponto, acompanhou-se a encenação do que foi apontado pelo “diário”, na abertura. Já foram apresentadas as relações dela com o (ex)-namorado, com os parentes, amigos e pretendentes, indicando – através desses contatos – o seu processo de abertura para o novo.

Esse processo é perpassado pela relação de Márcia com a cidade – ou, mais especificamente, com o bairro –, o que se dá de forma completamente hedonista. A garota é mostrada na praia, em alto mar (velejando), tomando chope, olhando vitrines, bebendo e dançando em boates. A conversa com Zeca, que permite um contraste entre Rio e Paris, acaba por demarcar o *déficit* cultural da “Paris dos Trópicos”, que não apresenta nenhum evento digno de ser comparado àqueles que envolvem Picasso, Sartre, Godard e uma greve geral. Interessante notar que tais elementos passarão a ser discutidos mais intensamente na segunda etapa da narrativa, quando as relações de Márcia, da cidade e do próprio filme com a arte, a filosofia e a política serão explicitamente tematizadas.

Nesse sentido, é interessante notar que não há nada que remeta a conflitos sociais nessa Ipanema “onde o eco da luta diária dos homens (...) vai se perder no mar”, para citar um trecho do diário. Frente a isso, a presença de brancos aparentemente bem nascidos ganha força, o que é ainda mais relevante quando se trata de um filme cinemanovista. O único dado que relativiza tal assertiva é a inserção de figuras de trabalhadores que parecem negros ou morenos, além de um casal formado por um negro e uma branca, no iate. Ainda assim, esses casos não têm força dentro da narrativa, que não “para” diante deles para problematizá-los.

Esse tom apolítico pode ser percebido também na trilha musical, que tem sua centralidade reforçada desde o início. A começar pelas reuniões no apartamento, típicas do momento de gênese da Bossa Nova. Em alguns casos, as canções se referem às situações diegéticas em que são inseridas, em outros, formam um repertório que poderia fazer parte da vida de uma garota carioca de classe média alta em 1967 – em ambas as situações, servem à definição do perfil da personagem. Mesmo a presença de cantores de outros estilos – Chico Buarque, ligado à nascente MPB, Ronnie Von, à Jovem Guarda e Nara Leão, à canção engajada⁵⁸ é contaminada pelo repertório bossanovista mais lírico. Em contraste com essa centralidade, deve-se informar que os *Festivais da Canção*⁵⁹, num movimento de massa fomentado pela TV, haviam criado uma arena para o confronto de estilos e ideologias, com destaque para a canção de protesto, a MPB e o Tropicalismo. Também na TV, mas off-Festivais, estava a Jovem Guarda⁶⁰.

Márcia não tem TV nem participa dos Festivais. Fora a Bossa, somente as canções em inglês e o *iê-iê-iê* de Roberto Carlos, executados nas festas, funcionam como indícios da variedade de seu gosto musical. Contudo, é bom reforçar que esses últimos casos não estão explicitamente vinculados à singularidade da personagem, já que poderiam fazer parte dos ambientes frequentados por ela, mas não necessariamente de seu gosto musical. Fato é que, em casa, Márcia só ouve Bossa Nova.

Assim, também no gosto musical a narrativa se prende a sua protagonista, cujas angústias estão vinculadas ao plano privado, circunscrita à micropolítica. A dimensão coletiva, onde se encontram os debates mais abrangentes sobre a cidade e o país, está fora de seu horizonte. Mesmo nas cenas ambientadas na PUC – uma universidade, espaço público eivado de questões políticas – a conversa se prende ao plano íntimo e às questões sentimentais. Vale notar que a arquitetura modernista – como já visto, um tema caro ao Cinema Novo – ganha destaque aqui, assim como o modernismo visual no apartamento de Márcia. Em ambas as situações, contudo, os modernismos parecem

⁵⁸ Apesar de ter sido uma das musas da Bossa Nova, Nara foi também um dos artistas que se engajou em sua vertente mais politizada, papel que ainda ocupava em 1967, embora já começasse a travar contato com o Tropicalismo. Cf. NAPOLITANO, Marcos. op. cit. CALDAS, Waldenyr. op. cit.

⁵⁹ O primeiro aconteceu em 1965, em São Paulo, promovido pela TV Excelsior. Em 1966, haveria o primeiro do Rio e o segundo de São Paulo. Em 1967, o Terceiro Festival da MPB, organizado pela TV Record. Cf. CALDAS, Waldenyr. op. cit.

⁶⁰ Álvaro Neder defende o caráter politizado das disputas pela definição do que seria a “música popular” realizada no Brasil: “Como ninguém sabia exatamente onde queria chegar, a história da MPB reveste-se assim do caráter de experimentação constante, constituindo um processo complexo de tentativa e erro de descoberta dos desejos de identidades sonoras coletivas”. NEDER, Álvaro. “Parei na contramão”: faixas cruzadas na invenção da MPB. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 25, n. 49, janeiro-junho de 2012. “Anos 60”.

apenas representar o refinamento estético ou a diluição dos espaços público e privado, como ocorre em *Todas as mulheres do mundo* (Domingos de Oliveira, 1967). Na parte que segue, porém, o filme se aprofundará no contraste entre a dimensão macropolítica, até agora renegada, e o plano privado. Curiosamente, o filme entra num “clima de fossa” que está quase totalmente ausente de *Todas as mulheres do mundo*⁶¹.

4.5.3 Paixão e fotografia

Nesse ponto, Márcia parte para um processo de aprofundamento das possibilidades abertas pela “coisa tão estranha” sentida no primeiro encontro com o Fotógrafo. Interessante que esse personagem não apenas exerça esse ofício, como fique reduzido a ele quando se faz necessário nomeá-lo. Como em *Os cafajestes*, a fotografia aqui aparece como personagem e através dela o universo íntimo de Márcia é devassado. Como será visto em seguida, a dimensão “encenada” desse universo se torna mais explícita por conta da presença da câmera fotográfica.

A segunda oportunidade que Márcia tem de travar contato com o Fotógrafo vem na noite de *Reveillon*, em uma festa onde ela dança com Zeca num salão lotado. Na trilha, além de um frevo não identificado, se ouve *As pastorinhas* (Noel Rosa) e *Cidade Maravilhosa* (André Filho), marchinhas tradicionais no Carnaval carioca⁶². No meio do salão, o Fotógrafo tira um cordão do pescoço e coloca em Márcia, que se assusta com a abordagem, mas logo sorri e volta a pular, abraçada a Zeca.

Corta para uma cena noturna, em uma praia, em que um grupo gira em torno de uma fogueira: trata-se de uma sessão de umbanda, comum nas praias do Rio nas noites de *Reveillon*. Um plano geral permite identificar, entre os curiosos que cercam os fiéis, Márcia e Zeca (figs. 93 e 94). No som extradiegético, um *ponto*⁶³ é cantado por um coro feminino, acompanhado de atabaques. Em quadros mais fechados, o grupo de umbandistas, em sua maioria mulheres negras, interage com o público. Márcia é cumprimentada por uma dessas mulheres, num abraço típico do ritual. Em seguida, um

⁶¹ Como foi analisado no *Capítulo 3*, a protagonista Maria Alice, depois de sair de uma fossa, tem essa atitude elogiada pelo namorado Paulo, que a define como uma mulher “solar”.

⁶² A última se tornou o hino do Rio durante o governo Lacerda. Cf. QUEIROZ, Andréa Cristina de Barros. *Enfim, um escritor com estilo: o jornalista, pasquiniano, ipanemense e sem censura Millôr Fernandes*. 2011. Tese (Doutorado). Rio de Janeiro, UFRJ.

⁶³ Pontos são cantos de domínio público, em português ou iorubá – às vezes misturando os dois – entoados durante cerimônias de diversas religiões afro-brasileiras. Para um estudo mais aprofundado da umbanda e do candomblé no cinema brasileiro, cf. SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. *Imagens da Umbanda e do Candomblé: etnicidade e religião no cinema brasileiro nos anos 1970*. Tese (doutorado), Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2009.

close exhibe o seu rosto, observando o que se passa – ou, provavelmente, apenas a fiel que acabou de lhe cumprimentar –, enquanto sorri, demonstrando simpatia.

O reflexo da fogueira ilumina seu semblante e ela o desvia, começando a contemplar o mar, fora do campo. Os primeiros acordes executados extradiegeticamente por um piano são ouvidos. Mais uma vez, um tema relacionado ao Cinema Novo – religiosidade popular – é tangenciado. E, ainda aqui, a narrativa não se interessa por ele mais do que Márcia e Zeca, que observam curiosos, mas só. E, sobretudo, logo desvia o foco para contemplar o mar, seguindo em sua direção.



Figuras 93 e 94

Algumas cenas adiante, a letra de *Rancho dos namorados* (Ary Barroso e Vinícius de Moraes) começa a ser cantada pelo Quarteto em Cy e pelo MPB-4. Um corte exhibe um *close* do rosto de Márcia e – no fundo do campo – se percebe uma silhueta masculina por trás dela. Márcia, intuindo tal presença, vira o rosto lentamente (figs. 95 a 97). Agora, é possível reconhecer o Fotógrafo, que começa a seguir em sua direção (figs. 98 e 99). Corta para um plano geral da praia, em que o movimento iniciado na cena anterior continua, porém Márcia e o Fotógrafo já estão usando apenas roupas de banho (ou roupas íntimas, já que a distância não permite identificar com precisão). As suas silhuetas são exibidas no fundo do campo, na contraluz do céu magenta, quando se encontram e se beijam (fig. 100). Finalmente, são exibidos *takes* com enquadramentos variados dos dois brincando no mar, já com o céu claro. A letra de *Rancho dos namorados*, que é executada até o fim (se configurando num clipe), apresenta imagens poéticas que comparam a beleza da mulher amada à luz do amanhecer. Mais uma vez, portanto, a letra de uma canção faz referência direta ao que é encenado.





Figuras 95 a 100

Márcia chega em casa e tem uma breve discussão com sua mãe. A garota se tranca em seu quarto e passa, então, a relembrar momentos vividos naquela madrugada. A próxima sequência se passa no estúdio do Fotógrafo. Depois de uma cena em que ele revela uma foto que tirou de Márcia, que assiste embevecida à revelação de seu rosto e – subentende-se – de sua essência, é apresentada uma sequência que reproduz uma sessão de fotos em estúdio, em que o Fotógrafo indica possibilidades de futuro para Márcia: “Vamos escolher entre mil disfarces. Um rosto e um gesto”.

Enquanto ele narra e comenta, Márcia interpreta as personagens que a vida oferece a ela – trocando de figurino, maquiagem e acessórios. No som extradiegético, *Garota de Ipanema* em versão instrumental, mixada a ruídos que funcionam como comentários, quando convém. Assim, Márcia posa como noiva, dona de casa, intelectual – *teórica* ou *prática* –, prostituta, feminista (lésbica?) – o que, na acepção do Fotógrafo, seria um exagero – professora, cura, militar (“defensora da ordem estabelecida”, nas palavras do Fotógrafo), guerrilheira (“inimiga *de la* ordem estabelecida”) e mendiga (“vítima da ordem estabelecida”). Depois de um *take* do Fotógrafo acendendo um holofote e olhando sedutoramente para a câmera em *contraplongée*, Márcia é enquadrada em *plongée*, sentada no chão e envolta em um lençol branco: “Não, nua não!”, ela diz, demonstrando timidez (figs. 101 a 109).





Figuras 101 a 109

A sequência continua, quando o Fotógrafo pede para que ela se sente em um banco giratório e começa um “inquérito”, durante o qual Márcia jura dizer somente a verdade. Ao responder às perguntas, ela dá voltas em torno de si, sempre parando de frente para a câmera, mas olhando para o fotógrafo, fora de campo. Através do “ping-pong”, é possível saber que Márcia se apresenta como uma “senhorita” de classe média, de 17 anos, “quase” universitária, solteira e católica sem muita convicção. Quando o assunto é política, a resposta é mais complexa: “Ah, eu não entendo nada disso! (sorriso tímido). O pessoal lá na Faculdade me chama para fazer greve, passeata... Sabe que eu fui numa passeata ultimamente? Mas a polícia chegou lá, abaixou o pau e no corre-corre eu levei um tombo (risos)”.

Em seguida, o jogo se inverte e é Márcia quem quer saber mais sobre o Fotógrafo. Depois de contar a história de sua vida através de uma fábula em que se envolve com piratas e cangaceiros, foge em carro de boi, encontra um pai de santo e a Coluna Prestes – ele se depara com uma pergunta direta: “Livre?”. Ele, sorrindo, responde em tom vago: “Livre até onde pode a humana fantasia”. Aqui, é fácil perceber a referência a temas e imagens caros ao Cinema Novo, porém narrados com uma entonação que tende a torná-los inverossímeis – talvez ridículos. Ainda, ao responder à pergunta de Márcia – que pretende saber se ele tem um compromisso amoroso –, novamente ele tende a divagar, num tom reflexivo que o aproxima de um personagem cinemanovista “típico”. O tom continua quando, no esforço de começar a apresentar o mundo a ela, ele se refere a temas políticos como a Guerra Fria.

Mais adiante, em uma longa sequência – que é chamada, pelo Fotógrafo, de “A Grande Ascensão” –, ele profere discursos aparentemente desconexos, falando de política e de temas metafísicos. Primeiro, em um ambiente indefinido, arborizado e

cheio de névoa (figs. 110 e 111); depois, nas dunas de uma praia sem qualquer elemento que permita sua localização. Entre as falas, uma que chama a atenção surge quando ele diz a Márcia: “Esquece a bomba, as guerras santas, o câncer, a luta de classes, a solidão, a mais-valia, o desencontro, a fome, o racismo e a imensa vaidade do Homem”. Mais adiante, depois de rolar pelas dunas e já deitados na areia, um beijo – absolutamente “comportado”, com as mãos do Fotógrafo segurando um dos ombros da menina (fig. 112) – é interrompido por Márcia, que diz ter medo (fig. 113).



Figuras 110 a 113

Na sequência seguinte, na casa/estúdio de Zeca, esse informa à Márcia que o Fotógrafo é casado, e bem casado, com uma dona de boutique. Em seguida, Márcia faz o que o primo sugeriu, verificando, *in loco*, o bom gosto do Fotógrafo para mulheres. Corta para uma praia, com som de vento constante na trilha, tudo indicando que o Fotógrafo já sabe que ela descobriu o seu casamento. As cores de suas roupas estão invertidas: agora ele usa vermelho e ela, branco (figs 114 e 115). Ele lhe diz que ela precisa escolher se vai continuar com ele. Márcia é mostrada andando pela areia, lentamente, dizendo: “Não sei, não sei, não sei” e “É medo, é medo, é medo”. Ele arremata: “Medo de você. Medo de se conhecer. Medo de me conhecer”. Longa pausa, em que eles são exibidos como figuras pequenas num fundo branco. Já em um plano aproximado, ele completa, enquanto se levanta: “Medo de ficar sozinha”. Um trovão é audível.

Os enquadramentos abusam dos planos abertos e das tomadas do alto, em que Márcia e o Fotógrafo são exibidos muito pequenos na imensidão das areias. Interessante o paralelo com *Os cafajestes*, em que a angústia existencial também ganha seu ponto máximo nas dunas de uma praia. Aqui, esse espaço não ocupa um papel diegético – não é a Ipanema do título, por exemplo – assumindo um tom mais abstrato, como o fundo branco do estúdio de fotografia. A geometrização possibilitada pelas linhas das dunas também é explorada, com o Fotógrafo “sumindo” atrás de uma (fig. 115). É como se o risco diagonal que corta a tela agora servisse para separar os dois. A roupa branca que Márcia usa também faz com que sua figura seja “diluída” no ambiente (fig. 116), em

outro paralelo com *Os cafajestes*, já que lá os personagens também se perdem nas areias, que representam o vazio, exatamente como aqui.



Figuras 114 a 117

No fim da sequência, ela – entendendo que não conseguirá continuar com o Fotógrafo – sai correndo pelas areias (fig. 116). A canção *Garota de Ipanema*, em uma versão instrumental angustiada, é executada por cordas, num andamento lento. As cenas seguintes acompanham a corrida de Márcia sob a chuva, até uma rodovia, em que ela pega carona com um caminhoneiro (fig. 117). Filmada através do vidro do para-brisa encharcado pela tempestade, ela não conversa com o seu benfeitor, que tenta lhe consolar.

Aqui, marca-se o fim do romance que – a bem da verdade – nem havia começado. Todas as sequências que desenvolvem a relação de Márcia com o Fotógrafo destoam flagrantemente das anteriores, em que o tom naturalista da narrativa se destacava. Aqui, os quadros caricaturais da sessão de fotos, o tom de fábula que o fotógrafo usa para falar de si e o caráter alegórico da sequência denominada “A Grande Ascensão” – tudo renega a possibilidade de uma fruição linear e transparente da narrativa. É também aqui que as relações de Márcia com universos mais amplos do que o plano privado são apresentadas. Há referências a passeatas e greves, ao contexto político internacional, à religião, à sexualidade e a disputas de gênero.

Com assinalei, o pertencimento do filme à linhagem do Cinema Novo é reforçado através da experimentação da linguagem e da politização dos temas. Contudo, o teor caricato das sequências acrescenta um tom crítico a essas referências. Interessante que a aproximação se dê através do Fotógrafo, através de quem se tematiza a força da própria fotografia – enfim, são as lentes usadas pelo Cinema Novo que estão sendo discutidas. Exemplo nítido dessa opção é a narração que o Fotógrafo faz de sua trajetória. Ele se aproxima de temas caros ao movimento – cangaço, ideologia de esquerda, religiosidade e cultura popular –, mas usa um ritmo, uma elocução e gestuais próximos de uma comédia pastelão. O mesmo tom caricato é usado para apresentar as “Márcias” na sessão de fotografia quando, ao fim, ela não se define em relação nenhum dos papéis

apresentados. Entre eles, alguns poderiam levar o filme a abordar temas mais polêmicos, como luta armada⁶⁴, ativismo, homossexualidade e disputa de gêneros.

Contudo, a protagonista renega a política (e, implicitamente, as *personas* apresentadas), definindo-se como uma jovem “alienada”. Ainda, no auge da “alegoria”, Márcia é convidada pelo Fotógrafo a se esquecer dos temas politizados, no reforço de um movimento que a narrativa já havia ensaiado antes. Por exemplo, quando Márcia olha a sessão de umbanda com simpatia, mas prefere se afastar e se envolver, em seguida, num idílio amoroso com o Fotógrafo. Logo, uma situação que poderia ter sido explorada politicamente, na busca dos contrastes entre seu olhar de classe média e a religiosidade popular⁶⁵, é abandonada em prol de outra, em que a realização amorosa ganha destaque. Por fim, essa “garota de Ipanema” não se mostra interessada em qualquer revolução, nem política nem comportamental. Isso, contudo, não significa que seja apática: apenas realiza movimentos muito delicados que o Fotógrafo e o Cinema Novo não conseguem capturar com facilidade.

4.5.4 Na fossa...

Em seguida, uma longa sequência acompanha a “fossa” causada pelo rompimento com o Fotógrafo. Márcia aparece em situações diversas – sentada displícemente no chão da sala do apartamento, tomando banho de mar e caminhando pelo terraço de um prédio não identificado. Como trilha sonora de seu sofrimento, *Insensatez* (Tom Jobim/Vinícius de Moraes), na voz de João Gilberto, executada extradiegeticamente até o fim, mais uma vez como um clipe. Em seguida, *Poema dos olhos da amada*, cantada pelo próprio autor, Vinícius de Moraes, em seu apartamento.

Na sequência seguinte, o grupo de amigos de Márcia é mostrado na praia, conversando sobre futilidades. É a primeira vez em que alguém que parece negro tem uma fala – descontando-se a presença de Baden Powell, que não fala, mas canta –, interagindo com as pessoas da roda. Alguém pergunta pelo paradeiro de Márcia, que é mostrada em seguida, em outro ponto da praia, dizendo enfaticamente para Zeca que o romance com o Fotógrafo acabou. Ela ignora as falas do primo, enquanto um *flashback*

⁶⁴ Embora a luta armada tenha sido mais significativa no período pós-1968, depois da assinatura do AI-5, deve-se apontar para a ocorrência da Guerrilha do Caparaó, entre 1966 e 1967, período de concepção e realização do filme. Cf. ROLLEMBERG, Denise. *O apoio de Cuba à luta armada no Brasil: o treinamento guerrilheiro*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2001.

⁶⁵ Cf. SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. op. cit.

exibe cenas que remetem ao “quase romance”. Ao fim, Márcia levanta-se, seguindo para o mar, mantendo o olhar triste perdido no horizonte.

Corta para um baile de Carnaval, imediatamente identificável pela multidão fantasiada no salão e a marchinha executada diegeticamente. Mais adiante, pode-se confirmar que se trata do Baile do Municipal. Os frequentadores são, em sua maioria, brancos. As fantasias variam desde personagens bem caracterizados, até acessórios extravagantes (colares, pompons) sobre roupas convencionais. Entre as mulheres, há vestidos de cores e cortes neutros e peças mais sofisticadas. Entre os homens, alguns sem camisa, outros de fraque. *Takes* realizados no meio da multidão são alternados com tomadas do alto e, em uma delas, vê-se Márcia, com um vestido branco curto, máscara preta no rosto e dois “pompons”, também pretos, nos cabelos. Ela destoa dos outros foliões, justamente por não parecer imbuída do espírito de Momo: parada, olha fixamente para um ponto qualquer do salão. *Máscara Negra* (Zé Ketí) começa a ser cantada (note-se que a cor da máscara de Márcia é, justamente, preta). Ela permanece impassível, enquanto se ouve: “Quanto riso/ Oh, quanta alegria/ Mais de mil palhaços no salão...”.

Corta para um *close* do perfil da protagonista, refletido num espelho. A marchinha ainda está audível, mas num volume mais baixo, enquanto Márcia demonstra seriedade e reflexão, indícios de que sua angústia ainda não acabara. Um corte leva a um plano mais aberto que permite compreender que ela está em um dos banheiros do teatro, com azulejos *art deco* visíveis ao fundo, além da presença de outras mulheres. Aos poucos, o quadro se fecha novamente no reflexo de seu rosto, enquanto o volume da música vai diminuindo. Agora em silêncio total, Márcia chora, enxugando as lágrimas com o dorso das mãos, até que põe novamente a máscara.

As vozes de Chico Buarque e Elis Regina entram no som *over*, cantando *Noite dos Mascarados* (Chico Buarque): “Quem é você?! Advinha se gosta de mim...”. Corta pra outros *takes* da multidão, tomados do alto. A música continua sendo executada, com a ajuda de um coro. O som está em *over*, mas – como se trata de uma marchinha – *seria possível* que aquelas pessoas estivessem dançando ao som dela. Volta para o plano aproximado de Márcia ainda de frente para o espelho, quando ela termina de ajustar sua máscara, suspira e se vira de frente para a câmera, vindo em direção a ela e saindo de foco (figs. 118 a 121). Essa atitude parece evidenciar a decisão da personagem de mudar: aqui, colocar a máscara seria “vestir” a alegria do Carnaval.



Figuras 118 a 121

Noite dos mascarados continua audível, com a voz de Chico entoando a letra, quando corta para Márcia que chega a um dos arcos dos corredores do Municipal e passa a dublar voz de Elis Regina. Um rapaz vestido de Pierrô aparece no contracampo e articula exageradamente a boca, enquanto dubla a voz de Chico. A sua fantasia rebate a de Márcia, um Pierrô e uma Colombina estilizados. Corta para um plano aberto, em que os dois são mostrados num corredor praticamente vazio do Teatro Municipal, com apenas um casal ao fundo. Eles dançam lentamente, um de frente para o outro, ao som da marchinha, que continuam a dublar (fig. 122). A letra é construída como um diálogo, em que Pierrô se apresenta como um seresteiro rico em busca do amor e Colombina como uma moça pobre que zomba de seus sentimentos. Apesar das diferenças, a seguinte sentença é decretada pelo coro de vozes femininas: “Mas é Carnaval/ Não me diga mais quem é você/ Amanhã tudo volta ao normal/Deixa a festa acabar/ Deixa o barco correr..”.

Um corte e os camarotes são focalizados novamente, seguidos de uma tomada do alto de Márcia e do mascarado dançando e cantando extasiados no meio da massa. O coro continua: “... Deixa o dia raiar/ Que hoje eu sou da maneira que você me quer/O que você pedir eu lhe dou/ Seja você quem for/ Seja o que Deus quiser (Bis)”. Planos de enquadramentos variados se alternam, às vezes permitindo a localização do casal, às vezes exibindo apenas uma massa compacta e anônima (fig. 123). No fim da sequência, um plano amplíssimo é sustentado na tela, enquanto se ouve o “lalaraiá” do coro.



Figuras 122 e 123

Corta para uma tomada de Márcia em meio a uma calçada muito cheia, com o “lalaraiá” ainda audível, mixado a ruídos abafados de carros e buzinas, além do

burburinho dos passantes. O quadro se fecha sobre as pessoas, permitindo identificar que se trata de uma cena diurna de rua, mas não o endereço exato. Márcia vem em direção à câmera, usando um vestido ou uma blusa rosa (só é possível ver a parte superior da peça) e uma bolsa à tiracolo. As pessoas a sua volta caminham normalmente e, como é esperado, esbarram nela de vez em quando, sem que ela esboce qualquer reação. Quanto mais próxima da câmera, mais o quadro se fecha em seu rosto (figs. 124 a 126).

Márcia ainda não tem uma expressão significativa, apenas ajustando o cabelo que cai sobre o rosto com a mão direita. Nesse momento, ela olha para a câmera, começando a esboçar um sorriso – ponto em que a imagem é congelada e a palavra “fim”, escrita com letras relativamente pequenas e discretas, aparece sobre seu ombro, do lado direito (fig. 127). O “laralaiá” do coro prossegue até um *fade out* escurecer a tela e o som ser interrompido.



Figuras 124 a 127

Interessante como a continuação da trilha sonora entre as duas sequências conecta dois momentos em que a protagonista aparece “perdida” em meio a uma multidão. Desse modo, ao fim do Carnaval – que representa também o encerramento das férias e a proximidade do outono – Márcia se encontra misturada à turba no salão do Municipal, quando é lançada à multidão das ruas. Contudo, nessa nova situação, ela vai se destacando pouco a pouco, como se, finalmente, a sua singularidade conseguisse ganhar forma. Talvez essa emersão seja indício de seu amadurecimento emotivo e da entrada plena na vida adulta, atingindo uma situação estável cuja fruição pode ser intuída em seu meio sorriso.

Nessa parte final, novamente o filme parece reforçar sua filiação cinemanovista. Afinal, o Carnaval – tema bastante abordado pelo movimento – foi evocado para simbolizar a “saída da fossa” e o encerramento da metamorfose, como indicado acima. Contudo, também aqui há um ruído na forma como o tema é trabalhado. Nos outros capítulos, tratei da relação cinemanovista com essa festa popular, demonstrando como,

nas narrativas, ela estava circunscrita ao âmbito das comunidades das Escolas de Samba e aos desfiles das mesmas. É evidente que não é esse o Carnaval que aparece aqui: o Baile do Municipal representa a possibilidade de “libertação” das normas e costumes, mas fica longe do esforço de organização cooperativa das comunidades pobres. É digno de nota o fato de que a maioria dos presentes pareça branca, o que separa esse ambiente carnavalesco da dimensão popular, que o movimento até então marcava através dos pertencimentos étnicos, sendo negra a maior parte dos sambistas e foliões.

Outro indício dessa leitura é a utilização de *Máscara Negra*, composição de Zé Ketí, que – apesar do título sugestivo – não é um “samba de morro”, mas uma marchinha que trata dos amores de Carnaval e de suas decepções⁶⁶. Ainda, a letra de *Noite dos mascarados*, de Chico Buarque – cuja contiguidade ao tema de Zé Ketí pode ser percebida já no título – também não possui nada de macropolítica. A ambiguidade da letra visa apenas trabalhar metáforas que remetem a uma entrega sexual. Apesar de Márcia dublar essa canção, o que faz supor que assuma esse discurso, a consumação do ato não pode ser confirmada no plano visual. Nada indica se Márcia chegou a cumprir a promessa – “o que você pedir eu te dou” – ou se apenas rodou pelo salão com o mascarado, que não teria ousado “pedir”. É certo que a sua expressão no final, “congelada” antes de se completar o sorriso, aponta para um possível amadurecimento. Contudo, nada garante que este seja decorrente da realização sexual, restando dúvidas sobre quão eficiente esse Carnaval tenha sido.

Assim, mais do que indício de iniciação sexual, o baile surge aqui como a última etapa de um processo de amadurecimento possibilitado por uma desilusão amorosa. Interessante que o deslocamento da perspectiva sobre o Carnaval – do samba de morro, das Escolas e dos desfiles para o Baile no Municipal – seja acompanhado também pela substituição da carestia pela carência amorosa como catalisadores do amadurecimento. Aos pobres, caberia sofrer as dores das privações, enquanto à classe média bastaria resolver-se no plano privado dos relacionamentos.

⁶⁶ Apesar de hoje soar como uma dessas marchinhas cuja ancestralidade se perde nas lonjuras do século XIX, a composição havia sido lançada no mesmo ano em que o filme, provavelmente sendo incorporada à narrativa apenas como um produto associado à efemeridade do Carnaval. Ela foi a vencedora do 1º Concurso de Músicas para o Carnaval, criado naquele ano pelo Conselho Superior de MPB do Museu da Imagem e do Som e fazendo grande sucesso nacional. Cf. LOPES, Nei. *Zé Ketí: o samba sem senhor*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura perfis do Rio, 2000. (Perfis do Rio). p. 67

4.5.5 A garota, o bairro, a cidade: fragmentos

Como se pode observar ao longo da análise, a representação do Rio se dá, essencialmente, através de um mostruário de características visuais e sociais de Ipanema. Segundo a memória de Norma Pereira Rego, esposa de Leon Hirszman à época da realização do filme, a ideia inicial da obra teria sido sugerida por ela. “Ele fez [o filme] um pouco por minha causa, porque eu disse: vocês só pensam em Nordeste. Eu não sei nada de Nordeste. Se eu fosse fazer um filme, faria um filme sobre uma garota de Ipanema”⁶⁷. Ainda que pese a ausência de uma confirmação de Leon sobre esse dado, o considero plausível. Não porque acredite que o diretor tivesse feito um filme “por causa” de sua esposa, mas porque penso que a observação dela encontrasse eco em 1965. Afinal, esse é o momento em que alguns cinemanovistas se mostravam mais sensíveis diante da (re)definição do Cinema Novo, sobretudo no que concernia a sua capacidade de levar à revolução social. Enfim, a revolução intimista, o “olhar para si”, era um dos imperativos em meados da década.

Como já apontado, a proposta de Leon era desmitificar a garota de Ipanema da canção bossanovista, fazendo uma ficção que mobilizasse o modo documentário de ver – que se realizaria nas escolhas das locações, na condução da câmera e no convite para que personalidades vinculadas ao bairro fizessem participações especiais. Tais opções deveriam resultar num olhar distante e neutro – que é um entre vários olhares documentários possíveis – para acompanhar os prazeres e dores de uma garota de Ipanema interpretada por uma atriz que era, em essência, a sua própria personagem. Essa operação servia ao propósito de retratar a “República de Ipanema”, um bairro boêmio, saudável, marítimo, irônico e bem humorado – menos idílico que a Ipanema da Bossa, embora irmanado com ela.

Tratava-se, como será aprofundado mais adiante, de se aproximar de um imaginário social construído por cronistas que elegeram o bairro como sinédoque do Rio e no qual os cinemanovistas se viam representados. Logo, poderia dizer que a “desmitificação” a que o diretor se propunha se traduzia, de forma mais específica, por uma “transmitificação” – a passagem de um mito a outro. Contudo, numa operação mais complexa do que esta, o filme acaba mobilizando outros olhares – como o *modo fabulizante* de ver, bastante associado ao Cinema Novo – e também outras escutas, já que a Bossa Nova permanece como um dos acessos à garota e ao bairro. Importante

⁶⁷ SALEM, Helena. op. cit. p. 177

marcar o anacronismo dessa construção, já que tanto a Bossa quanto a música brasileira em geral estavam em outro patamar em 1967.

No fim, tal caleidoscópio dificulta a apreensão de Márcia e de Ipanema como únicas. Por um lado, a proximidade da Bossa Nova inicial – marcada pelo lirismo e pela representação idílica da figura feminina e da cidade –, é lida como sinônimo de alienação pelos padrões cinemanovistas. Numa primeira visada, nada de estranho: o filme estaria reconstruindo uma personagem bossanovista “clássica” a partir da perspectiva crítica do Cinema Novo. Contudo, pelas lentes da Bossa Nova, Márcia não convence, com graus muito altos de angústia e de recato sexual. Logo, é possível conjecturar que ela tivesse sido “resgatada” do universo bossanovista, sendo transformada em uma personagem cinemanovista, cidadã da República.

Mesmo assim, restam alguns entraves: embora a angústia existencial pudesse ser um ponto a se levar em consideração, o recato sexual e a propalada alienação impedem o encaixe tanto no Cinema Novo quanto na República de Ipanema. Ainda, a onipresença de espaços vinculados ao hedonismo – sobretudo a praia –, em que a exclusão social surge, porém nunca é discutida, também funcionava como impedimento à representação cinemanovista. No entanto, antes disso, parece que o próprio Cinema Novo já não mais convence a si mesmo, sendo tematizado pela narrativa como “outro” olhar – apesar de se tratar de um filme cinemanovista, ao menos *a priori*.

Enfim, em meio a esses cacos espelhados, Márcia e Ipanema se constroem como personagens limítrofes, partidos sob o signo da ambiguidade. Aqui, uma observação de Leon Hirszman no momento em que concebia o roteiro do filme pode ser útil: “A garota de Ipanema – ela é mesmo de Ipanema ou da Tijuca?”⁶⁸. Helena Salem interpreta essa dúvida como um indício do “espírito livre e questionador” de Leon, tão marcado por pertencimentos dúbios⁶⁹ que não estranhava o fato de sua personagem ser uma “ipanemense não-ipanemense” – ou, mais especificamente, uma ipanemense do subúrbio. Concordo com a autora, porém considero que a observação de Leon pode levar além. Afinal, ao se propor a realizar o filme, ele também se forçava a pensar a cidade, sensibilizando-se diante de sua geografia imaginária. Seria pertinente supor que, ao fazer uma brincadeira como essa, ele entenderia (ou intuiria) que os pertencimentos topográficos são também estereótipos que mobilizam práticas sociais.

⁶⁸ Ibidem. p. 184

⁶⁹ Ibidem, p. 184; Segundo a autora, Leon era um “judeu-não judeu”, por pertencer a uma família judia, mas sem se considerar, prioritariamente, judeu.

Ele mesmo era um suburbano que agora vivia na Zona Sul. E, num contraste de mesma natureza, um cinemanovista comprometido politicamente em fazer da estética um meio de combate à exclusão social, mas que morava e usufruía de um bairro elitista. De acordo com minha interpretação, muito da ambiguidade do filme advém dessas tensões. Como indiquei inicialmente, considero instigante o paralelo entre a biografia de Leon e o movimento executado entre *A falecida* e *Garota de Ipanema*: ele e os filmes saem dos subúrbios para desembocar no ponto nevrálgico da Zona Sul nos anos 1960. Contudo, esse movimento não vai para a frente das telas: a garota de Ipanema continua sendo “de Ipanema”, enquanto a da Tijuca permanece como uma sombra narrativa, mas fora da diegese. Assim, a cidade nem se realiza como o paraíso litorâneo que a Bossa criou, nem apresenta as peculiaridades da “República de Ipanema” – e o olhar suburbano, que poderia ter imperado, se mantém sub-reptício.

4.6 Que decepção!

O filme estreou no fim de 1967, exibindo um cartaz (fig. 128⁷⁰) que, como já informado, fora feito pelos mesmos responsáveis pela abertura, que é rebatida aqui. As relações entre o filme e a canção homônima, que tem um trecho de sua letra reproduzido no cartaz⁷¹, são alimentadas visualmente. A fotografia de Márcia Rodrigues, realizada



Figura 128

por David Drew Zingg, aparece estilizada por Glauco Rodrigues, que insere cores fortes sobre as fotos, retirando delas o tom realista⁷². As cores reforçam a ideia de verão, marcando o contraste entre as tonalidades quentes, no “corpo dourado do Sol de Ipanema” e o verde-azul do mar. À posição da Garota na foto, registrada no momento em que caminha, é acrescentada a repetição da mesma imagem em tamanhos diversos, o que reforça a ideia de “um doce balanço a caminho do mar”. Ainda, chama atenção o destaque dado à trilha, exibindo os nomes de alguns cantores presentes na diegese.

Enfim, a despeito de qualquer intenção de “desmitificar” a Garota, o cartaz só reforça o mito. Nada de angústia ou seriedade nessas imagens que remetem a um Rio

⁷⁰ A reprodução do cartaz está disponível em: <<http://www.bcc.org.br/cartazes/cartaz/004029>>. Acesso em: 23 outubro 2012. O site também dá acesso a outro cartaz do filme, exibindo uma foto de Márcia abraçada ao Fotógrafo, com a praia ao fundo.

⁷¹ “Olha que coisa mais linda/ Mais cheia de graça”. *Garota de Ipanema* (Tom Jobim/ Vinícius de Moraes, 1962).

⁷² Disponível em: <<http://graphicinema.blogspot.com.br/search/label/brasileiros>> Acesso em: 15 dezembro 2012.

descontraído, iluminado e quente (o que é ajudado pelo uso adequado das cores). Desse modo, no espaço de comunicação do filme coexistiam o cuidado para que o público não se decepcionasse com o tratamento dado à história, supostamente distante da Bossa Nova, e o reforço dos vínculos com o movimento musical – o que gerou uma expectativa paradoxal. As críticas negativas abundaram, e justamente porque se considerou que o prometido não se cumprira. Os críticos repetem e reiteram os paratextos do filme, indicando que haviam aceitado a ideia da diferenciação entre a “garota” do filme e da música, mas não a percebem na prática. Apesar disso, há indícios de que a produção tenha se pagado na bilheteria⁷³.

O *Jornal do Brasil* organizou uma página com quatro críticas, sendo três assinadas. Todas elogiam aspectos técnicos, sobretudo a fotografia e a animação da abertura, mas condenam o tratamento dado à diegese. Esse contraste é interessante, pois as qualidades técnicas do filme são também encaradas como parte de seu discurso. Principalmente no que concerne ao uso das cores – como visto, uma novidade para o Cinema Novo –, que os críticos, de modo geral, leem como promessa de mais alegria, descontração e jovialidade – promessa essa que o enredo não cumpre.

Nesse sentido, Alberto Shatovsky aponta para uma falha na tentativa de o cinema brasileiro ensaiar “a cor, a praia, a festiva existência burguesa”. Afinal, “o público (...) esperava mais alegria, mais amor e mais humor – e menos divagações e floreios intelectuais”⁷⁴. Opinião idêntica é a de Ely Azeredo, que diversas vezes atacara o Cinema Novo por conta da falta de comunicação entre seus filmes e o Grande Público (escrito com maiúsculas, como uma entidade mística). O crítico aponta para o trunfo do filme ao tratar de um tema universal – devido ao sucesso da canção –, mas aposta na decepção do público, saindo do cinema sem encontrar o mito que buscava. Ainda, alerta que se dará o encontro com o “folclore ipanemense”, aquele que se refere aos “cronistas, poetas, poetinhas e cineastas que habitam o bairro”, mas retratados sem “doce balanço”⁷⁵. Para José Carlos Avellar o problema estava na falta de enredo, preso a uma “historieta” de fotonovela que “não é a imagem fiel de Ipanema, não serve de base para qualquer comentário sobre Ipanema (...)”⁷⁶. Ao fim, nem o mito, nem a desmitificação.

⁷³ Helena Salem informa que teve acesso a depoimentos contraditórios em relação a esse fato. SALEM, Helena. op. cit. p. 176

⁷⁴ Garota de Ipanema. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 dez. 1967.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Ibidem.

Outras críticas apontaram para a falta de precisão nas propostas: seria Cinema Novo, vanguarda europeia, musical *hollywoodiano* ou chachada? Nesse sentido seguiu Antonio Moniz Vianna, no *Correio da Manhã*, ao dizer que a ausência de Sol – certamente apreendido num sentido metafórico, que lhe atribui ideias como alegria e descontração – “nessa praia subantonioniana, é como se faltasse a piscina num daqueles metro-musicais de Esther Williams (...)”⁷⁷. A ironia dessa afirmação é dupla: uma “praia subantoniana” já é, por si, um contrassenso, já que o tom noturno e angustiado de Antonioni não combina, no plano do imaginário, com biquínis, *surf* e óculos de Sol. Por outro lado, faltar a piscina seria faltar tudo nos números musicais em que Esther Williams e inúmeras figurantes executavam coreografias aquáticas complexas.

Rubem Biáfora, em *O Estado de São Paulo*, também se ressentia dessa indefinição. A “melancolia”, identificada pelo crítico como um mérito do estilo de Leon Hirszman, ao aparecer “em uma fita do tipo, intenções, finalidades e endereço de *Garota de Ipanema* é limitação, é ‘handicap’”⁷⁸. Cabe aqui lembrar o artigo escrito por Ruy Guerra sobre *Todas as mulheres do mundo*, já referido no *Capítulo 3*. Lá, ele faz um paralelo entre os dois filmes, apontando o sucesso de *Todas as mulheres* e dizendo que “naquele mesmo ano de 1967, [Leon Hirszman] iria conhecer um retumbante fracasso (de público e crítica) com um filme nos mesmos moldes (...)”⁷⁹. Ele também, um cinemanovista, reconhece a maestria com que Domingos se lançara a esse universo – fazendo um “filme solar” – ao passo que o colega de movimento se mostrara inapto.

Ao fim dessa amostragem não exaustiva, é curioso como a “melancolia”, identificada como um traço cinemanovista, se mostre um empecilho à representação da Zona Sul do Rio – identificada justamente à leveza e à descontração. Por certo, aqui vale se deter um pouco mais sobre esses aspectos, através de um olhar atento à “República de Ipanema”.

4.7 Ipanema reinventa a nação

A “República de Ipanema” foi definida por Andrea Queiroz como um esforço de intelectuais – sobretudo cronistas habitantes do bairro – em “construir e [...] divulgar o ‘modo de ser carioca’ e o ideário de uma ‘cidade maravilhosa’ principalmente nas

⁷⁷ VIANNA, A. M. Coluna Cinema: *Garota de Ipanema*. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 5 jan. 1968.

⁷⁸ BIÁFORA, R. Contradição e Equívoco. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 20 jan. 1968.

⁷⁹ GUERRA, R. Leila em troca de “todas as mulheres do mundo”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 18 mai. 2002.

décadas de 1960 e 1970”⁸⁰. Para esses autores – entre eles, Millôr Fernandes, Fernando Sabino, Carlos Leonam e Vinícius de Moraes – Ipanema representaria o Rio, que por sua vez representaria o Brasil. “Essa relação metonímica fez com que os hábitos e costumes dos moradores daquele ambiente litorâneo da cidade se projetassem como referencial do cidadão carioca como um todo”⁸¹ e, por conseguinte, dos brasileiros também.

Deve-se logo informar que a República e o bairro de Ipanema não são a mesma coisa, embora se interpenetrem. Estar no bairro – morando ou visitando – era condição *sine qua non* para vivenciar a República, mas não suficiente. Afinal, ela só era alcançável através de códigos e ritos criados pelas crônicas. Assim, a vivência do bairro inspirava a constante (re)definição da República pelos cronistas e essa, por sua vez, criava modas e modos em Ipanema – num fenômeno que certamente não se restringia a essa parte da urbe⁸².

Nessa interação, os cronistas mobilizavam diversos imaginários sobre a cidade, principalmente aqueles vinculados a sua capitalidade. Não seria demais lembrar que, durante a primeira metade da década de 1960, o governo de Carlos Lacerda representou um reforço da capitalidade da ex-capital, através de ações e discursos que circularam com grande intensidade pela mídia. Em paralelo, e de forma independente, a memória da capitalidade resistia em diversos espaços de socialização, desde a nobre literatura até a mais reles “conversa de botequim”.

Portanto, defendo que a “República de Ipanema” foi construída a partir de referenciais que já existiam e que se “encaixaram” bem no seu ambiente. Assim, uma série de pronunciamentos dos cronistas sobre o “ser carioca” podem ser identificados como apropriação de elementos associados à cidade desde o início do século XX. Por exemplo, o ser carioca entendido como “um estado de espírito”, que “encarna” em pessoas vindas de qualquer lugar do país⁸³. E, ainda, a “adorável desorganização”⁸⁴ da cidade, que serviria à perfeição a um carioca “preguiçoso, malandro, bom de papo,

⁸⁰ QUEIROZ, Andréa Cristina de Barros. op. cit. p. 87

⁸¹ Ibidem. p. 95

⁸² Nesse sentido, vale notar que Beatriz Resende aponta para uma relação íntima e plural entre a crônica e o Rio de Janeiro. Acredito, porém, que a República de Ipanema apresentasse uma interação mais constante e ágil com as práticas sociais. Cf. RESENDE, Beatriz (Org.). *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995. Carlos Leonam diz que muitos moradores do subúrbio comentavam e elogiavam suas crônicas sobre Ipanema. Cf. LEONAM, Carlos. op. cit.

⁸³ SABINO, Fernando. *Livro aberto*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

⁸⁴ MORAES, Vinícius de. *Para viver um grande amor*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984. p.185

amante da praia e do futebol”⁸⁵, além de boêmio e dado à circularidade social. Tais afirmações não poderiam ser remetidas ao processo de ressignificação da capitalidade perpetrado pelo Estado Novo⁸⁶? Todas elas não seriam, afinal, uma reedição da ideia de “cadinho da nação”?

Cabe ressaltar que esse imaginário é apropriado em um ambiente masculino, heterossexual, machista e de classe média alta, o que fez com que por vezes alguns valores defendidos pelos cidadãos da República se chocassem com suas definições de carioca. A forma como Ruy Castro se refere ao bairro é bastante adequada para se compreender esses contrastes: “província de cosmopolitas”⁸⁷, Ipanema seria a terra das contradições bem resolvidas. Aberta às novidades e à circularidade sociocultural, mas fechada aos suburbanos. Sexualmente liberada, porém relegando às mulheres o distante papel de musas inspiradoras e respeitando os gays, desde que se mantivessem “discretos”. Finalmente, boêmia, mas engajada – não à toa, “esquerda festiva” é uma das expressões que a República criaria e que logo seria apropriada pelo país.

Essas contradições se mostram bastante interessantes, já que, como demonstrado, as representações do Rio perpetradas pelo Cinema Novo, quando se aproximam da República de Ipanema, também são atravessadas por elas. Por certo, a ideia de “esquerda festiva” é a que mais resultados pode trazer à análise. Segundo a memória de Zuenir Ventura, foi o cronista Carlos Leonam – um legítimo “cidadão ipanemense” – que criou a expressão, reagindo a um discurso de San Tiago Dantas, em que este apontava para duas esquerdas: a negativa e a positiva. No meio da pista de dança de uma festa, ele teria constatado que havia também uma terceira, a festiva⁸⁸.

Publicada, a ideia “pegou”, sendo utilizada para se referir aos jovens que, entre um gole e outro de qualquer bebida alcóolica, discutiam política, defendendo um posicionamento de esquerda, mas sem jamais partir para a prática. A expressão, embora

⁸⁵ OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Cultura urbana no Rio de Janeiro*. FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.) *Rio de Janeiro: uma cidade na história*. Rio de Janeiro: FGV, 2000, p.144

⁸⁶ Seria interessante notar a conexão desse processo à disputa entre os modernistas paulistas e cariocas, tal como abordado em MOTTA, Marly. *A nação faz...* op. cit. Ainda, é importante salientar que desde o sec. XIX já se identificava, no Rio, uma produção literária que Mônica P. Velloso denomina “modernismo carioca”. Este “valoriza a simplicidade, o espontaneísmo, o humor, a ironia e a informalidade como parâmetros aferidores da nacionalidade”. VELLOSO, Mônica Pimenta. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-1930): mediações, linguagens e espaço*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2004. p. 78

⁸⁷ CASTRO, Ruy. *Ela é carioca: uma enciclopédia de Ipanema*. São Paulo: Cia das Letras, 1999. p. 11

⁸⁸ “No dia seguinte, ele noticiava sua descoberta na coluna que mantinha no *Jornal do Brasil*. Estava inaugurada uma expressão que teria presença assegurada no léxico e no espectro ideológico da política nacional”. VENTURA, Zuenir. *1968 – o ano que não acabou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 47. Apud: LEONAM, Carlos. op. cit. p. 207.

aplicada nacionalmente, seria muito utilizada pelos detratores da República de Ipanema. Além dos motivos apontados acima, tais críticos ainda desqualificavam o humor e a ironia – tão presentes no dia a dia da República – supostamente usados “mais pelo lirismo do que pela denúncia”⁸⁹.

De fato, não é difícil imaginar pessoas que sustentem discursos políticos em ambientes pouco comprometedores, mas que não os repetiriam num momento mais “sério”. Contudo, o que desejo fazer aqui é seguir na contramão desse raciocínio, defendendo a possibilidade de coexistência entre a boêmia – que pressupunha uma maneira de usar e se relacionar com a cidade –, e o posicionamento político. Aqui, é preciso reforçar que as características da República não se restringiam a ela, podendo ser encontradas em diversos outros pontos da urbe, incluindo a vizinha Princesinha do Mar⁹⁰.

Acredito que a aliança entre boêmia e comprometimento político se aplique bem aos cinemanovistas. Afinal, eram frequentadores assíduos de alguns bares, como o da *Líder*, em Botafogo, e o *Mau-Cheiro*, em Ipanema⁹¹, ao mesmo tempo em que se empenhavam em realizar uma arte politizada. De forma mais ampla, diria que circular entre o show *Opinião*, em Copacabana, frequentar o *Zicartola* no Centro e o *Cinema Paissandu*⁹², no Flamengo, além de fazer parte das plateias dos festivais, frequentar as areias de Ipanema e ler *O Pasquim* – poderiam ser programas “festivos”, mas também politizados⁹³.

Um exemplo bastante completo para demonstrar a potência desses ambientes, por dar conta do complexo circuito social de criação artística possibilitada pelos ambientes boêmios, é o supracitado *Zicartola*. O bar, inaugurado em 1963, fazia sucesso entre bossanovistas e cinemanovistas que, frequentando esse espaço “de rango e de samba”⁹⁴, se encontrariam com uma geração de sambistas populares. Foi lá, por exemplo, que Carlos Lyra conseguiu aprofundar, com Zé Keti, a aproximação entre a Bossa Nova e o samba de morro, iniciada por ele em *Quem quiser encontrar o amor*, presente na trilha

⁸⁹ QUEIROZ, Andréa Cristina de Barros. op. cit.

⁹⁰ É certo que Copacabana contava também com a sua mitologia e que, em alguns aspectos, os dois bairros se opusessem. Contudo, muitas de suas características – notadamente a boêmia – poderiam ser intercambiadas. Cf. *Ibidem*.

⁹¹ CASTRO, Ruy. op. cit. p. 251

⁹² DURST, Rogério. *Geração Paissandu*. Rio de Janeiro: Prefeitura, 1996. (Acervos do Rio).

⁹³ ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: NOVAIS, Fernando A. (org); SCHWARCZ, Lilia Moritz (coord. do volume). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

⁹⁴ LOPES, Nei. op. cit. p. 59

de *Couro de gato* (Joaquim P. de Andrade, 1962)⁹⁵. Mesmo que se considere apenas essa parceria, já é possível retratar um itinerário em que a Bossa Nova, nascida na Zona Sul, se encontra com o samba de morro, num espaço boêmio do Centro, chegando ao Cinema Novo, que circulava internacionalmente. Tratava-se, portanto, de um movimento de circularidade bastante fértil e de alcance amplo. Contudo, a sua percepção entre os cinemanovistas era – como quase tudo no movimento – ambígua.

4.8 O perigo das curvas

Para o Cinema Novo, a supracitada circularidade sociocultural era mais que estilo, se apresentando como uma estratégia de politização estética ao romper barreiras sociais no processo de criação das obras, e ainda podendo ser um meio de se fazer o mesmo no tecido social. Contudo, o que parecia uma prática legítima na criação de produtos, se mostrava incômoda quando o processo que lhe permitia a existência – atravessado pelo hedonismo que a boêmia pressupõe – ocupava o centro das narrativas, caso de *Os cafajestes* e de *Garota de Ipanema*. Como visto através das análises das obras e de sua recepção, fazer um filme sobre a classe média da Zona Sul carioca – à qual os cineastas pertenciam – era delicado, podendo gerar mal entendidos.

Por um lado, representar os cariocas como legítimos cidadãos da Princesinha do Mar ou da “República de Ipanema” – boêmios, bem humorados, irônicos, circulando pela cidade com a desenvoltura de personagens da *Nouvelle Vague*, ouvindo Bossa Nova e mergulhando no mar – mostrava-se atraente, posto que “real”. Por outro lado, cada um desses traços já tinha sido mobilizado pelo movimento como forma de crítica ao universo pequeno-burguês. O hedonismo implícito nas ações apontadas era propalado, desde o início da década de 1960, como indícios de alienação e descompromisso com as mazelas sociais. Logo, representá-los de forma simpática (ou, sendo mais preciso, de forma *ambígua*, já que nenhuma das narrativas assume uma adesão total) se mostrava como uma ameaça, quase como se postulassem a mesma constatação da letra de *A resposta* (Marcos Valle): “Falar de morro, morando de frente pro mar/ Não vai fazer ninguém melhorar”⁹⁶.

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Marcos Valle compôs *A resposta* quando alguns bossanovistas começaram a tratar do Nordeste e da miséria em suas letras. A diferença principal aqui é que, no âmbito do Cinema Novo, não havia uma separação, já que não se percebe um “racha” no grupo: os mesmos cineastas que fazem filmes sobre sertão e favela, realizam obras “de frente pro mar”.

Contudo, é justamente a ambiguidade que parece ser a chave para compreender porque esses filmes não foram recebidos como uma “resposta” – o que poderia ser afirmado sobre *Todas as mulheres*. Afinal, o tom soturno presente nos dois, em intensidades diferentes, “contamina” o prazer que a fruição da cidade poderia oferecer. De alguma forma, essa mancha no hedonismo carioca legitimava os filmes como obras de Cinema Novo, já que, como venho apontando ao longo dos capítulos, desde *Rio, 40 graus* que a melancolia se insere nas narrativas cinemanovistas. Mesmo que algumas obras defendessem a alegria como uma característica associada aos mais pobres, sempre houve uma nota de tristeza a marcar a visão pessimista do Cinema Novo, impactado pelas injustiças sociais ou pelas amarras políticas.

Em contextos diversos, *Os cafajestes* e *Garota de Ipanema* deslocam o foco da luta de classes e das mazelas sociais, abordando a angústia existencialista dos sujeitos diante das opções políticas. Por certo que a ditadura civil-militar instaurada em 1964 foi um dos catalisadores desse processo, como a discussão em torno de *O desafio* – apresentada no capítulo anterior – deixou entrever. Contudo, *Os cafajestes* aponta para uma tendência nessa direção já no início da década. Assim, se dava a percepção de que a Zona Sul e seu hedonismo boêmio e solar pudessem ser mais “reais” do que os espaços associados à exclusão social, como os subúrbios ou as favelas. Por outro lado, ocorria a desconfiança diante dessa festa que, nos imaginários, não poderia conviver com um posicionamento de esquerda.

Conclusão: *a correnteza sem paragem*

Retomo aqui alguns versos de Caetano Veloso, parte da letra da canção que utilizo como epígrafe: “Cheguei ao nome da cidade/ Não à cidade mesma, espessa”. Esse dualismo, entre a coisa (espessa) e seu nome, evoca o célebre questionamento de Shakespeare – “Que é que há num nome? O que chamamos rosa teria o mesmo cheiro com outro nome”¹. Nas palavras dos poetas, percebe-se a gravidade dessa tarefa que é “dar nomes”, trabalho que na mitologia judaico-cristã coube a Adão, o primeiro homem, que *viu* desfilar diante de si todos os seres vivos da Terra e os batizou. Para cada *coisa*, uma *imagem* e um *nome*. Se Julieta, criação de Shakespeare, duvida diante do “nome da rosa”, o eu lírico de Caetano não faz o mesmo com o “nome da cidade”. Como Adão, ele compreende que o nome – apesar da pouca espessura – é matéria grave, do âmbito do sagrado. No verso seguinte, “Rio que não é rio: imagens”, a tríade se completa, sacramentando a relação do nome com o que se vê – imagem, outra matéria inefável, mas potente. É certamente um risco chegar ao nome e se perder nas imagens, antes de alcançar a materialidade espessa da cidade. Ou, quem sabe, sejam essas as únicas formas de se tocar a sua espessura?

Tarefa árdua, capturar a energia caudalosa – essa *correnteza sem paragem* – de uma grande cidade que, como todas as outras, pode apresentar faces submersas inimagináveis caso se olhe apenas para a sua superfície. No caso específico do Rio, seu nome ainda carrega – além da metáfora fluvial mais evidente – o peso de um engano engendrado pelo tempo. Por não haver, no século XVI, distinção entre baías e rios, a descoberta de uma baía – a de Guanabara – em janeiro de 1502, rendeu à região o batismo de “Rio de Janeiro”. Com o tempo, a distinção entre um e outro lançou sobre a nomeação da cidade sombras que a memória não hesitou chamar de engano. Mas o nome já estava dado e a metáfora sacramentada. Assim, poderia inferir que, no plano das imagens, filmar o Rio seria tentar capturar com matéria frágil e friável – luz e celuloide – uma cidade que fora nomeada com os recursos de uma imagem tão escorregadia que não se prendia nem mesmo ao leito de um referencial *verdadeiro*.

Ao me deter nessas reflexões, me aproximo de um debate que tomou de assalto o

¹ SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. São Paulo: Nova Fronteira, 1997. p. 72

cinema moderno em diversos lugares do mundo entre os anos 1950 e 1970 – atravessando também a atuação dos atores sociais enfocados nessa pesquisa. As questões mais prementes eram: o que resta do real nas imagens criadas pelo cinema? Como saturar de real uma sequência de imagens? Ou ainda, de forma mais ampla e ambiciosa: o que é o real? Diversos teóricos, cineastas e críticos se debruçaram sobre esse questionamento, escrevendo e filmando obras que pretendiam fazer do cinema, não um dispositivo para falsear a realidade (o que ele já era), mas um meio de revelá-la. Cabe reforçar que, nessa altura da história do cinema, modernidade e política se interpenetravam. Logo, fazer cinema moderno era sinônimo de politização – daí o *pathos* (no sentido de uma busca apaixonada) pelo real e pela realidade, marcando-se o sentido filosófico do primeiro e sócio-histórico da segunda.

O Brasil é um dos lugares em que essas questões vingaram, perpassando o cinema independente da década de 1950, bem como o Cinema Novo e o Cinema Marginal entre os anos 1960 e 1970. Nessa pesquisa, tais questionamentos estão vinculados a todos os filmes analisados, desde a concepção de *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) até a estreia de *Garota de Ipanema* (Leon Hirszman, 1967) – o que faz com que sejam um bom fio condutor para se proceder a essa síntese das relações entre o Cinema Novo e o Rio, principal tema abordado aqui. Contudo, muitas mudanças houve entre 1955 e 1967, embora pouco mais de uma década separe tais obras. Assim, se é possível que o desejo de realismo permaneça, é imprescindível admitir as transformações que fizeram com que a tarefa de alcançar a “cidade mesma, espessa” (também ela em mutação) tenha sido tentada de formas distintas.

Ao longo da pesquisa, não pretendi aferir se os cineastas foram ou não bem sucedidos. Afinal, ao proceder dessa forma, estaria aceitando uma separação entre filmes e realidade, concebendo a representação como uma possibilidade de acesso a uma realidade que estaria fora dela. Ao contrário, acredito que – ao buscarem atingir a realidade – os cineastas a estavam construindo. Mais especificamente, estavam reformulando imaginários sociais² sobre a cidade e incentivando práticas sociais. Ao buscarem o real ou a realidade, eles os fabricavam³.

² Cf. BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

³ FALCON, Francisco J. Calazans. História e representação. *Revista de História das Ideias*, 21. Coimbra: Faculdade de Letras, 2000.

Em 1955, a realidade, para Nelson P. dos Santos, estava nas bordas do social, preservada pela distância do poder público e das garras da modernização. No caso da cidade que elegeram para filmar, essa mesma que ardia a 40 graus, o núcleo pleno do magma de uma realidade ao mesmo tempo bruta e moldável estava nas favelas. Consideradas centros da força transformadora do povo, as favelas estavam incrustadas na geografia urbana, sendo ainda assim periféricas, porque socialmente excluídas. Para chegar até elas, o diretor acreditava na inutilidade de toda estética: a própria forma – fôrma? – do que existia moldaria o filme. Tal crença era alicerçada na relação do cinema independente brasileiro com o Neorealismo que, mesmo não estando só⁴, teve uma marca inequívoca nessas produções. Por esse motivo, seria interessante observar as crenças de Nelson pelo prisma dos que escreveram sobre o movimento italiano.

Em primeiro lugar, é preciso remarcar a diversidade de seu horizonte intelectual, “que oscila entre o espiritualismo e o materialismo, a moral e a política”⁵. Em seguida, compreender que o denominador comum a essas tendências era a localização das narrativas “no plano da crônica e do testemunho, (...) rejeitando as tradições expressivas artificiais”⁶. Assim, independente de qual fosse o posicionamento político, ideológico ou filosófico do cineasta, era a assunção da imagem como testemunho que contava. Cesare Zavattini, considerado um dos mais importantes teóricos deste movimento, se esforçava por definir essa busca do “testemunho”, afirmando que o objetivo seria fazer “(...) um cinema sem *mediação aparente*, no qual os fatos ditassem a forma e os acontecimentos *parecessem* contar-se a si próprios”⁷. Aqui, é importante enfatizar que o teórico – também roteirista – não ignorava a mediação, nem acreditava que os fatos pudessem realmente contar-se por si mesmos, postulando apenas que a *mediação não deveria ser aparente*.

É a partir dessa diferença entre o desprezo pela narrativa e a intenção de camuflá-la, que Gilles Deleuze, pensando com André Bazin, afirma: “O real não era mais representado ou reproduzido, mas ‘visado’”⁸. Através da utilização de outros recursos que não os da narrativa clássica – recusando, notadamente, a montagem, que tenderia a

⁴ FABRIS, Mariarosaria. O Neorealismo italiano em seu diálogo com o cinema independente brasileiro. *CINEMAIS: Revista de Cinema e outras questões audiovisuais*. Número 34, abril/junho de 2003.

⁵ GILLI, Jean A. *Le néorealisme: filmer la société italienne*. *CNDP*, premier trimestre, 2011. “Représentations de la ville : 1945-1968”. p. 21. Livre tradução de : “qui balance entre le spiritualisme et le matérialisme, la morale et la politique (...)”.

⁶ *Ibidem*. p. 21. Livre tradução de : “sur le plan de la chronique et du témoignage (...) en rejetant les traditions expressives artificielles”.

⁷ STAM, Robert, *Introdução à teoria do cinema*, Campinas, SP: Papirus, 2003 p. 92. Grifos nossos.

⁸ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*, Cinema II. São Paulo: Brasiliense, 2005. p. 9.

“representar”, em termos deleuzianos, o real e preferindo os planos-sequência e as panorâmicas – o Neorrealismo tendeu a criar personagens que viam mais do que reagiam. Não porque fossem passivos, mas “videntes” – e “sensitivos”, eu acrescentaria –, assumindo-se o sentido místico que tais palavras podem ter: ver e sentir a realidade para além das aparências.

É preciso delimitar que aqui Deleuze utiliza “representação” para criticar a forma como o conceito é incorporado à lógica da narrativa clássica: ao invés de se assumir como construção de *um* real, tal narrativa assumiria uma falsa capacidade de “re-apresentar” O real. Não é, portanto, o mesmo sentido que dou ao conceito de representação ao longo do trabalho. Por minha perspectiva, o que Deleuze defende seria mais bem exposto caso se opere com a assunção da ideia de representação, e não com o seu abandono. Assim, ao “visarem” a realidade, os criadores estariam explicitando a instância representada do filme, já que, ao enfatizarem a “realidade” do material fílmico, pretendiam ser mais realistas do que os diretores que o camuflavam através da montagem.

Apesar dessas reflexões, o Neorrealismo foi recebido no Brasil como reiteração da seguinte fórmula: “a realidade é mais importante que o filme”⁹, daí o desprezo de Nelson pela forma. Contudo, mesmo sem querer realizar opções estéticas, ele as fazia e era através delas que se dava a construção do *seu* Rio de Janeiro. Pela exploração da profundidade de campo e dos *travellings* que percorrem as cenas e a cidade, o diretor procurava criar a impressão de “mergulho” na realidade. Contudo, essa “realidade” não escapava à construção: desde as primeiras sequências, a favela e seus moradores (além da cultura que se produz nela, representada pelo samba) aparecem como mais reais do que o restante da cidade.

Por exemplo, ao contrapor os meninos favelados no primeiro plano – aquele das percepções hápticas¹⁰ – às imagens de cartão postal, astuciosamente localizadas ao fundo e em plano aberto, como um cenário de ópera inerte por trás da cena viva, Nelson opera a partir de uma dualidade que “imagina” a cidade real. Aqui, o excluído social,

⁹ AVELLAR, José Carlos. O Neorrealismo e a revisão do método crítico. *CINEMAIS: Revista de Cinema e outras questões audiovisuais*. Número 34, abril/junho de 2003. p. 141. Embora Deleuze já tenha teorizado na década de 1980, enfatizo que Bazin e Zavattini são contemporâneos do Neorrealismo e do cinema independente brasileiro.

¹⁰ “O olho vê, mas também *toca*: há na *visão* percepções óticas, puramente visuais, mas também hápticas, visuais-táteis, duplo modo que, aliás, responde a outra divisão, entre *Nahsicht* (a vista de perto, a visão corrente de uma forma no espaço vivido, onde é possível aproximar-se e tocar) e *Fernsicht* (a vista de longe, visão dessas mesmas formas conforme as leis específicas da arte)”. AUMONT, Jacques. *O olho interminável* [cinema e pintura]. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 148. Grifos do autor.

concreto e agente; lá, o simulacro, a imagem da cidade construída (pintada? fotografada? filmada?) “para inglês ver”. Trata-se de conjugar duas estratégias de representação urbana, uma associada aos *establishing shots*, outra aos *travellings*¹¹. Claro que isso não é uma regra rígida e, às vezes, a cidade é devassada também a partir do olhar da classe média inescrupulosa e hedonista. Contudo, ao invés da distância em relação aos cartões-postais, ocorre a diluição, como se essa classe média fosse tão superficial quanto os clichês. O samba, no entanto, está sempre ao fundo, reforçando os contrastes.

Mesmo que o filme proceda a uma cisão, seria interessante fazer o esforço de costurar essas duas dimensões. Afinal, é a mesma urbe que se oferece à representação de maneiras distintas – caso se admita, como não se fazia então, que a favela é cidade. Nas duas instâncias, o que aparece como mediador da representação é a capitalidade. Afinal, se por um lado o Rio poderia ser encarado como uma cidade moderna (a *vitrine* do Brasil) que não destruíra a monumentalidade de sua natureza (que era também a do país), por outro ele seria o *cadinho* da nação, onde a diversidade brasileira se encontrava sintetizada. Síntese, contudo, que não se dava através da modernidade, mas justamente onde ela estava ausente: nas favelas, consideradas mais “puras” e autênticas.

Essa dualidade é percebido com mais força quando se observa a recepção do filme, já que a repulsa por parte de Menezes Cortes, seguida de uma defesa aguerrida de sua proibição, era um sintoma da crença na *vitrine* do Brasil. Ao contrário, o amplo apoio recebido pela obra depõe sobre os que compartilhavam o olhar de Nelson, vendo nas favelas um índice de capitalidade mais enfático – mais realista – que as imagens de cartões postais.

Essa recorrência à análise de *Rio, 40 graus*, apresentada no *Capítulo 1*, se deve ao fato de que, cinco anos mais tarde, o Cinema Novo daria prosseguimento ao dualismo presente nessa obra, apesar de apresentar uma tendência menos determinista. *Cinco vezes favela* (coletivo, 1962) e *A grande cidade* (Cacá Diegues, 1966), analisados no *Capítulo 2*, são os melhores exemplos dessa apropriação, – seja também contrapondo os dois universos (*A grande cidade*) ou simplesmente desprezando e eclipsando os cartões-postais (*Cinco vezes*). Apesar de já não ser mais capital, o Estado da Guanabara – a

¹¹ Cf. MÜLLER, Jürgen E. La ville comme imag(o)ination ou quelques thèses sur la construction audiovisuelle de la "métropole" d'Amsterdam. In: PERRATON, Charles; JOST, François (org). *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma: le cinéma et des restes urbaines*. Paris: L'Harmattan, 2003.

cidade-estado em que se converteu o Rio – teve a memória da capitalidade fortemente mantida por seu primeiro governador, Carlos Lacerda. Daí que, para além do *status* político da cidade, o Cinema Novo ainda pudesse manter interlocução com esses imaginários.

Contudo, mesmo assumindo o desejo de realidade – e a sua busca –, os jovens cineastas deixam de postular a inutilidade da estética nessa empreitada. Em destaque, a influência de Eisenstein e sua concepção de cinema, bastante formalista e valorizando a montagem – o que parecia inadequado ao Neorealismo. Afinal, como observa José Carlos Avellar, “a vontade de refletir o real, revelar o real como ele é, e a de compor uma imagem mais reflexão do que reflexo do real, para revelar como gostaríamos que ele fosse, eram sentidas na década de 1950 como antagônicas e não conciliáveis”¹².

Seria justamente isso que o Cinema Novo faria a partir da década de 1960, saindo “a passeio para encontrar a realidade, como sugeria o Neorealismo, mas (para resumir a questão) com as câmeras de Buñuel e de Eisenstein (talvez porque não quisesse apenas encontrá-la, mas transformá-la) (...)”¹³. Mais que cineastas, os cinemanovistas pretendiam ser “autores” (e aqui o diálogo se dá com a crítica francesa, principalmente através dos *Cahiers du cinéma*): como os textos escritos, utilizados para defender ideias e incentivar práticas, os *textos filmicos* deveriam ser considerados instrumentos de combate intelectual. Logo, não apenas “mostrar a realidade”, mas também “moldá-la”.

A forma como a cidade foi representada não sofreu, em parte, uma ruptura substancial. Afinal, nas duas obras citadas continua-se a usar planos abertos do alto para se referir à totalidade dos “cartões-postais”, contra uma focalização intimista (palpável) dos excluídos sociais, mostrados mais como categorias sociais do que personagens psicologicamente complexos. A geografia imaginária incorpora, no caso de *A grande cidade*, outros lugares que não as favelas – como o Centro e a Zona Sul – embora a ênfase continue nelas. Ainda no plano visual (mas também se estendendo para as diegeses) se dá uma aproximação da favela com o universo sertanejo, em diálogo com os modernismos visual e literário, que já apresentavam uma relação de identidade entre os dois. Pela lógica nacional-popular – que o Cinema Novo ajuda a erigir – essa identidade parecia óbvia, já que tais universos estavam fora da lógica da modernidade, ainda próximos da “essência” da nacionalidade.

¹² AVELLAR, José Carlos. op. cit. p. 138

¹³ Ibid. p. 176

Através do uso da câmera e da montagem também são inseridas mudanças sutis, mas determinantes. A lógica espaço-temporal contínua, típica do Neorrealismo, é substituída pela irrupção de imagens descontextualizadas diegeticamente, mas cujo sentido narrativo é evidente. Trata-se de *closes* ou de planos abertos, às vezes estáticos como uma fotografia (enfocando o rosto de excluídos sociais, a totalidade de uma favela, cenas de um enterro, máquinas parando de funcionar, edifícios em construção) que interrompem a fruição diegética em prol de uma ênfase narrativa. Ainda, a presença da câmera é reafirmada, seja pela trepidação das imagens ou por conta dos transeuntes que encaram com curiosidade o aparelho, o mesmo sendo feito pelos atores.

O som, às vezes dessincronizado, desempenha função semelhante, passando a ser assumido como parte da narrativa e não como um elemento de ênfase imperceptível. Da mesma forma, as canções funcionam como um dos elementos de destaque, “falando” tanto quanto os personagens. Aqui, a presença do samba ainda é hegemônica. Os elementos urbanísticos e arquitetônicos, por sua vez, ganham relevo, quase literalmente. Mais que simples construções “por trás” dos personagens, são visualmente dissecados (seja pela câmera, seja pelos personagens), ganhando sentidos que ultrapassam o plano da materialidade. Trata-se de mais um diálogo com o modernismo, dessa vez em sua versão urbanística e arquitetônica. Atravessada por contradições, essa interlocução ora aponta para o modernismo como evidência de uma descaracterização da essência nacional, ora como a possibilidade de se manter essa essência, ao mesmo tempo em que se cria uma linguagem nova, exatamente como o Cinema Novo pretendia fazer.

Essa hibridação entre o Neorrealismo e outras vertentes do cinema moderno – aparentemente antagônicas – pode ser inserida num horizonte mais amplo, que ultrapassa as fronteiras do país. Como já indicado, o Cinema Novo é contemporâneo de movimentos que, como ele, se propunham a realizar uma espécie de “cruzada” contra a narrativa clássica norte-americana¹⁴. Encarada como um conjunto de convenções pseudorrealistas, essa forma de narrar – também denominada “hollywoodiana” – serviria a enganar o espectador, apresentando posicionamentos políticos e ideológicos

¹⁴ Entre outros, *Nouvelle Vague*, *Oberhausen Group* (Jovem Cinema Alemão), Cinema Novo Argentino, Mexicano e Cubano; mais tarde, com posicionamentos mais radicais, o grupo *Dziga Vertov* (França), o Cinema Novo Alemão, o Cinema Novo Chileno e o Cinema Marginal (Brasil). Cf. AITKEN, Ian. *European film theory and cinema: a critical introduction*. Bloomington: Indiana University Press, 2001. BURTON, Julianne. Repensando os anos 1950. *CINEMAIS: Revista de Cinema e outras questões audiovisuais*. Número 34, abril/junho de 2003.

“disfarçados” por sua transparência e linearidade¹⁵. Acreditavam que, com ela, havia surgido e se difundido um código de encenação supostamente universal, que tenderia a manter submersos os vestígios da construção do filme.

Pela lógica apresentada acima, a câmera seria utilizada de forma a sumir da consciência do espectador, funcionando como extensão de seus olhos ao focar somente o essencial para a compreensão da história contada. Mais especificamente, ela substituiria a visão binocular por um olhar ciclópico, representativo “de uma noção de sujeito centrado e pontual que vem se conformar a partir de um ponto de vista unitário, determinado pela posição da câmera”¹⁶. A montagem, por seu turno, cortaria o fluxo contínuo do real, reconectando-o de forma a criar outra lógica, diferente da original, mas que também se apresentava como uma totalidade, constituída “para além da incidência subjetiva em sua conformação”¹⁷.

Os movimentos modernos¹⁸ tenderiam, pois, a romper com tais regras, dialogando com o estruturalismo e o pós-estruturalismo, bem como com as já citadas teoria e montagem soviética¹⁹ e o teatro de Brecht²⁰. Em sua “cruzada”, esses autores não procederiam a uma recusa do realismo, presente na narrativa hollywoodiana, mas a uma tentativa de criar *outro* realismo, com a esperança “de que procedimentos estilísticos [pudessem] contornar [a] natureza da conformação câmera, em si mesma condenável”²¹. Segundo Deleuze²², eles dão continuidade ao afrouxamento das ligações sensório-motoras, como no Neorealismo, mas vão além, criando situações puramente óticas e sonoras (*opsignos* e *sonsignos*) que correspondem a imagens diferentes das criadas pelo movimento italiano. “Ora é a banalidade cotidiana, ora são circunstâncias excepcionais

¹⁵ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

¹⁶ RAMOS, Fernão. Cinema e realidade. In: XAVIER, Ismail (org). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996. p.145

¹⁷ Ibidem. p.145

¹⁸ Ian Aitken usa o termo “modernista”, ou, mais especificamente “cinema político modernista” (livre tradução de: *political modernist cinema*). AITKEN, Ian. op. cit. p. 132s

¹⁹ Robert Stam aponta para a existência de uma tensão entre *formativos* e *realistas* desde o início do cinema. Os primeiros acreditavam que a *essência do cinema* se encontrava em suas diferenças radicais em relação à realidade. Já para os realistas o cinema era mimético, capaz não só de reproduzir, como de revelar a realidade. Cf. STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2003. André Bazin realizaria a mesma distinção, denominando os primeiros como cineastas “da imagem” e os segundos como cineastas “da realidade”. Cf. XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*, Rio de Janeiro, Edições Graaal/Embrafilme, 1983.

²⁰ AITKEN, Ian. op. cit.

²¹ RAMOS, Fernão. op. cit. p.145

²² Embora o Cinema Novo apresente interesse para Deleuze apenas através da obra de Glauber Rocha, quando trata do cinema do Terceiro Mundo (e aborda a modo fabulizante de ver, mesmo sem usar tal terminologia), acredito que as reflexões tecidas, sobretudo para a *Nouvelle Vague*, também sejam válidas para tratar do movimento brasileiro.

ou limites”²³ que se realizam em um “espaço qualquer”, seja por sua desconexão (montagem fragmentada), seja pelo vazio representado (desertos e grandes espaços inabitados). Ainda, o *Cinema Verdade*, criado por Jean Rouch, seria incorporado através do modo como a câmera era usada e na presença assumida da equipe de filmagem no resultado final do filme, assumindo a dimensão “encenada” de todo documentário, postulando não um “cinema de verdade, [mas a] verdade do cinema”²⁴.

O Cinema Novo, como parte desse processo, realiza hibridações similares, em um diálogo constante com os demais movimentos, operando tanto sínteses quanto distanciamentos. Desse modo, sobrepunha quatro modos de ver²⁵: o *modo documentário*, construído em diálogo com o Neorealismo ao procurar registrar o fluxo do real; o *modo fabulizante*; o *argumentativo/persuasivo*; e o *artístico*, os três atrelados aos outros movimentos de cinema moderno, procurando quebrar a aderência da imagem-câmera ao real.

Apesar dessa viragem demarcada, a recepção a *Cinco vezes favela* e *A grande cidade* não destoava tanto da que *Rio, 40 graus* teve. Ainda é, sobretudo, pelo modo de ver documentário que os filmes foram encarados. Por certo, também se mobilizam, em alguns casos, os modos de ver artístico, fabulizante e argumentativo/persuasivo, mas é o olhar do artista sobre a realidade que é discutido, reforçando a crença na capacidade da câmera em “tocar” a realidade e representá-la. Daí que os temas abordados, sobretudo favelização e migração, sejam debatidos pelo prisma sociológico, ou rebatidos por discursos políticos (no sentido institucional). Enfim, não se dá uma problematização da representação realista, que continua plenamente aceita por diversos tipos de público.

Já as obras analisadas nos outros capítulos, *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965) e *Todas as mulheres do mundo* (Domingos de Oliveira, 1967) – rejeitado, mas orbitando à volta do movimento –, bem como *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962) e *Garota de Ipanema* (Leon Hirszman, 1967), efetuam um corte mais profundo em relação à obra de Nelson P. dos Santos. Como afirma Ismail Xavier, dá-se “a recusa de uma visão dualista do Brasil. Esta sublinhava a oposição entre um país rural, matriz da identidade nacional,

²³ DELEUZE, Gilles. op. cit. p. 14

²⁴ Idem. op. cit. p. 183

²⁵ ODIN, Roger. A questão do público: uma abordagem semiopragmática. In: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema*, vol. II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. _____. *Les espaces de communication: introduction à la sémio-pragmatique*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble, 2011.

e um país urbano, lugar de uma descaracterização da cultura por força da invasão dos produtos da mídia internacional”²⁶.

Embora o autor relacione essa característica apenas ao biênio 67/68, procedo a uma flexibilização cronológica, já que *Os cafajestes* e *A grande cidade* servem à percepção de que essas concepções de país não seguem uma divisão tão estanque. Dessa forma, tendo a crer que as mutações efetuadas na forma de representação do Rio estão atreladas a um complexo de fatores. Estes incluem não apenas a resposta a eventos políticos (como o governo de Carlos Lacerda na Guanabara, a chegada de Jango ao poder ou o Golpe de 1964) e artísticos (além dos já citados, o Tropicalismo, a Bossa Nova, a Jovem Guarda), mas também aos fenômenos de percepção, ligados à vivência singular da urbe que cada criador possui.

Dessa maneira, creio que é possível afirmar que os profissionais envolvidos na criação de *Os cafajestes*, *O desafio*, *Garota de Ipanema* (e também *Todas as mulheres do mundo*, já que a rejeição do filme não se deu por seus aspectos formais) mobilizam quase todos os recursos narrativos descritos até agora, mas recriam a cidade de forma bastante distinta. Essas narrativas estão menos interessadas nos imaginários associados à capitalidade e mais centradas na fruição do universo urbano, passando de uma concepção da urbe como discurso macropolítico para a sua apreensão como espaço da vivência micropolítica, arena dos embates privados. Seria justamente aí, nessa forma de se relacionar com a cidade, que estaria a realidade dos cineastas, que passam a se identificar com os personagens que criam. Agora, o realismo era mobilizado para se representar a realidade deles, e não mais “A” realidade (do país). Pesquisas estéticas voltadas a representar a experimentação do real (no sentido filosófico) também têm vez aqui, já o cinema é assumido como uma das temáticas possíveis²⁷. A mudança de perspectiva acontece também através da variação dos planos, na seleção dos espaços e na distribuição dos personagens por eles (além de transformações no perfil desses).

Assim, chama a atenção o eclipse da favela e de seus personagens (que só aparecem esporadicamente, de forma pouco enfática) e a ausência de planos abertos e de tomadas do alto enfocando cartões-postais²⁸. Esses recursos, que serviam a marcar a dualidade com que a capitalidade era mobilizada, cedem lugar a uma focalização fragmentada e

²⁶ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001 (Coleção Leitura). p. 31

²⁷ Agora, a prática cinematográfica seria percebida como parte da realidade e não mais como uma porta de acesso.

²⁸ Nesse ponto, a única ressalva se deveria às praias (Copacabana e Ipanema), que serão discutidas adiante.

mais intimista (centrada antes nos personagens que no espaço). Os protagonistas possuem algum grau de complexidade psicológica, quase todos pertencentes à classe média (alguns, intelectuais e artistas), moradores da (ou circulando pela) Zona Sul. Assim, se recorre a uma redução da geografia imaginária, o que faz com que espaços como o subúrbio da Zona Norte sejam pouco explorados²⁹. Há também um diálogo mais intenso com a arquitetura e o urbanismo modernistas (pautado antes pela aceitação que pela crítica), bem como a incorporação na trilha de outros ritmos que não o samba. Por fim, se a política continua presente no horizonte (e é a ausência dela que leva à rejeição a *Todas as mulheres*), é defendida indiretamente: os debates politizados passam a fazer parte do universo diegético, sendo mais voltados a uma crítica interna (faz-se política *no* filme, mas não *com* o filme).

O resultado dessas operações é justamente o estilhecimento da imagem da cidade. Quando trazida para o plano do olhar dos personagens e atreladas a suas vivências do urbano, a câmera está livre para percorrer o caminho que quiser, recompondo a cidade a partir de fragmentos de imagens e vivências, não mais totalizando-a em uma dualidade. É reforçada aqui a dimensão do “lugar qualquer”, como apresentada por Deleuze, cuja consequência mais drástica seria a obrigatoriedade de reconstruir, caso a caso, a representação da cidade, de acordo com o olhar que lhe lançam (os personagens, os criadores). Contudo, uma linha – frágil, porém carregada de tensões – ainda percorre essas obras, o que permite continuar trabalhando em termos de Cinema Novo (cujos limites são evidenciados em *Todas as mulheres*) e de Rio de Janeiro.

Tal linha pode ser acompanhada através dos traços deixados pelo hedonismo – acolhido ou rejeitado pelos personagens – privilegiadamente associado ao único lugar que poderia fazer as vezes de um cartão-postal: as praias. É pela rejeição (caso de *O desafio*) ou pela problematização (*Os cafajestes* e *Garota de Ipanema*) desses lugares que os cinemanovistas se afirmam. Por outro lado, é justo quando da assunção (arriscaria dizer “contaminação”) das praias como espaço de fruição do prazer que se dá a rejeição (como em *Todas as mulheres*).

A recepção a essas obras continua a mobilizar o modo de ver documentário, debatendo temas como geração, posicionamento político (alienação) e a moral e os bons costumes. Os filmes são lidos como propostas de debate sobre o uso do urbano, sendo o

²⁹ Mesmo em outros filmes, em que a Zona Norte aparece, não chega a haver uma problematização. É o caso de *A grande cidade* e de dois filmes não analisados, *Rio, Zona Norte* (Nelson P. dos Santos, 1957) e *A falecida* (Leon Hirszman, 1965).

hedonismo sentido como o principal ponto de tensão. Por um lado, ele é louvado e acolhido como índice de “carioquice”, mas, por outro, sua problematização se torna sintoma de “cinemanovismo”.

Do cruzamento desses dados pode-se concluir que os limites do uso da cidade eram fornecidos pela circunscrição que ela pudesse conter. Ou ela serviria a representar os complexos problemas nacionais, através da capitalidade, ou tematizaria o *mea culpa* da classe média – a que os cineastas pertenciam –, ao mesmo tempo percebendo-se inserida no espaço de fruição do prazer, e rejeitando tal inserção. Em outras palavras, ou o Cinema Novo colocaria o foco na exclusão social, entendendo que essa era a realidade, contraposta a uma dimensão falseada e hedonista, ocupada pela classe média. Ou focaria justamente essa classe média, entendida como parte da realidade (na qual os cinemanovistas se inseriam) e incomodada pela impotência frente à exclusão social (ainda parte da realidade, mas do Outro).

A partir do fim dos anos 1960, o interesse do Cinema Novo pelo Rio se arrefeceria. Não digo com isso que não haja representações cinemanovistas da cidade após esse período, mas certamente não é sobre ela que está o foco³⁰. Tampouco arriscaria afirmar que a temática “cidade” estivesse esgotada, afinal ela continuaria sendo alvo de representações críticas por parte do Cinema Marginal, por exemplo. Percebo apenas que a relação entre o Cinema Novo e o Rio – centro de minhas atenções – chegou a um termo. Resta agora o interesse por explorar outros olhares, que o foco da pesquisa não permitiria acompanhar: as chanchadas, o próprio Cinema Marginal citado acima, as pornochanchadas e as telenovelas. Enfim, permanece o desejo de continuar seguindo pelos afluentes desse Rio que não é rio, pelos outros traços deixados por quem também ousou imaginar a cidade real.

³⁰ A partir de 1968, passa a existir uma diversidade muito maior nas produções cinemanovistas. Entre os gêneros/estilos mais marcantes, as alegorias e os filmes históricos, ambos voltados ao confronto com a ditadura civil-militar. Cf. PINTO, Carlos Eduardo P. de. *O futuro do pretérito: a representação da história em filmes cinemanovistas (1968-1980)*. 2005. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro, PUC-Rio.

Bibliografia

1. Livros e artigos

AARÃO REIS Filho, Daniel. *A revolução faltou ao encontro - os comunistas no Brasil*. São Paulo: CNPq/Editora Brasiliense, 1990.

_____. et al. *O século XX: o tempo das dúvidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. Ditadura e sociedade: a reconstrução da memória. In: _____ et al (Orgs). *O Golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

_____. *O Golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

AB'SÁBER, Tales A. M. *A imagem fria: cinema e crise do sujeito no Brasil dos anos 80*. São Paulo: Atelier Editorial, 2003.

ABREU, Alzira Alves de et al (coords). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós 1930*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2010. Disponível em: <<http://cpdoc.fgb.br>>.

ABREU, Mauricio de A. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Urbanismo, IPLAN RIO, 1997.

ABREU, Regina. *A capital contaminada: a construção da identidade nacional pela negação do “espírito carioca”*. In: LOPES, Antônio Herculano (org). *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/Topbooks, 2000.

ADES, Eduardo; KAUFMAN, Mariana. (Orgs). *Luz em movimento: a fotografia no cinema brasileiro (catálogo da mostra homônima)*. Rio de Janeiro: Imagem-Tempo produções, 2007.

AITKEN, Ian. *European film theory and cinema: a critical introduction*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: NOVAIS, Fernando A. (org); SCHWARCZ, Lília Moritz (coord. do volume). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

ALMEIDA, Paulo Ricardo. Encontros e desencontros: comédias de situações e construção do espaço urbano no cinema brasileiro recente. In: CAETANO, Daniel (org). *Cinema brasileiro 1995-2005: revisão de uma década*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

ALTUNA, José Larrañaga, Acerca de la condición política de lo artístico em la sociedad del conocimiento. In: *Concinnita*. Revista do Instituto de artes da UERJ, ano 8, vol 1, n. 10, julho de 2007.

AMANCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme – cinema estatal brasileiro em sua época de ouro – 1977-81*. Niterói: EDUFF, 2000.

_____. *O Brasil dos gringos: imagens no cinema*. Niterói: Intertexto, 2001.

AMOROSO, Mauro. *Nunca é tarde para ser feliz? As imagens da favela pelas lentes do Correio da Manhã*. Curitiba: Editora CRV, 2011.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Pau Brasil. In: *CAIXA Modernista*. São Paulo: Edusp/Ed. UFMG/ Imprensa Oficial, 2003. Edição fac-similar.

ARAÚJO, Maria Paula. Esquerdas, juventude e radicalidade na América Latina. In: FICO, Carlos et al. *Ditadura e democracia na América Latina*. Rio de Janeiro: FGV, 2008.

ARGAN, Giulio Carlo. *L'Europe des capitales*. Genebra: Albert Skira, 1964.

_____. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cinemateca Brasileira: Companhia das Letras, 1989.

AUGUSTO, Sérgio. Hollywood looks at Brazil: from Carmem Miranda to Moonraker. In: JOHNSON, Randal; STAM, Robert. *Brazilian Cinema*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1995.

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

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.

AUMONT, Jacques. *A análise do filme*. Lisboa: Texto&Grafia, 2004.

_____. *O olho interminável [cinema e pintura]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

AVELLAR, José Carlos. O Neorrealismo e a revisão do método crítico. *CINEMAIS: Revista de Cinema e outras questões audiovisuais*. Número 34, abril/junho de 2003.

_____. José Carlos Avellar et la vision du Nordeste au cinéma. [depoimento] Entrevista concedida a Sylvie Debs em 1998. In: DEBS, Sylvie. *Brésil: l'atelier des cinéastes*. Paris: L'Harmattan/ Documents Amériques latines, 2004.

AYTUNA, Nazli. L'interdiction des images dans les affiches éléctorales turques (1950-1979). In: DELPORTE, Christian et alli (org). *Quelle est la place des images en histoire?* Paris: Nouveau Monde editions, 2008.

AZEVEDO, André Nunes de. A capitalidade do Rio de Janeiro. Um exercício de reflexão histórica. In: _____. *Seminário Rio de Janeiro: capital e capitalidade*. Rio de Janeiro: Departamento Cultural/NAPE/DEPEXT/SR-3/UERJ, 2002.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. *Enciclopédia Einaudi*, s. 1. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Editora Portuguesa, 1985.

BALSA, Marilene. *Ipanema de rua em rua*. Rio de Janeiro: Ed. Rio; Universidade Estácio de Sá, 2005.

BANN, Stephen. *As representações da História*. Ensaio sobre a representação do passado. São Paulo: Editora da UNESP, 1994.

BARILLET, Julie et al. *La ville au cinéma*. Artois, France: Artois Presses Université, 2005.

BARROS, José D'Assunção. Cinema e história: entre expressões e representações. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção (orgs). *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

BARTHES, Roland. *L'Empire de Signes*. Apud: MAUNIER, François. La structure mystérieuse de l'architecture antonienne. Architecture, décor et cinéma. CinémAction. n. 175, Éditions Corlet, 2^o. trimestre 1995.

_____. *Théorie du texte*. E. U, p. 1015. Apud: AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Texto&Grafia, 2004.

BELMANS, Jacques. *La ville dans le cinéma: de Fritz Lang à Alain Resnais*. Bruxelles: Univers. des Sciences Humaines, Editions A. de Boeck, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXe. siècle*. Paris: Éditions L'Herne, 2007.

BENTES, Ivana. *Joaquim Pedro de Andrade: a revolução intimista*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, Prefeitura Rio de Janeiro, 1996 (coleção Perfis do Rio).

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. *Brasil em tempo de cinema*. 2^a edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.

BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *O nacional e o popular na cultura brasileira – Cinema*. São Paulo: Editora Brasiliense/ Embrafilme, 1983.

BINH, N. T. *Paris au cinéma: la vie rêvée de la capitale de Méliès à Amélie Poulain*. Paris: Compagnie Parisienne du livre, 2003.

BOURDIEU, Pierre. A juventude é apenas uma palavra. In: _____. *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

_____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BRITO, Ronaldo. A semana de 22: o trauma do moderno. In: V. A. *Sete ensaios sobre o modernismo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

BURTON, Julianne. Repensando os anos 1950. *CINEMAIS: Revista de Cinema e outras questões audiovisuais*. Número 34, abril/junho de 2003.

CACCIA-BAVA, Augusto; COSTA, Dora Isabel Paiva da. O lugar dos jovens na história brasileira. In: CACCIA-BAVA, Augusto et al. *Jovens na América Latina*. São Paulo: Escrituras, 2004.

CACCIA-BAVA, Augusto et al. *Jovens na América Latina*. São Paulo: Escrituras, 2004.

CAETANO, Daniel (org). *Cinema brasileiro 1995-2005: revisão de uma década*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

CALDAS, Waldenyr. *A cultura político-musical brasileira*. São Paulo: Musa Editora, 2005.

CAMPO, Mônica Brincalpe. *O Desafio e as vicissitudes político-culturais das esquerdas no pós-64*. 1995. Dissertação (Mestrado). São Paulo, PPGH/USP.

_____. O desafio: filme reflexão no pós-1964. In: CAPELATO, Maria Helena et al (orgs.). *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2011.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CANGAS, Yanko Gonzáles. Boêmios e militantes. Identidades juvenis no Chile: 1900-1958. In: CACCIA-BAVA, Augusto et al. *Jovens na América Latina*. São Paulo: Escrituras, 2004.

CAPELATO, Maria Helena et al (orgs.). *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2011.

CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

CARVALHO, Júlia Machado; PEREIRA, Miguel Serpa. *A presença do Estado no cinema: o caso da CAIC*. Relatório de pesquisa apresentado ao CNPQ. s/d.

CASTRO, Ruy. *Ela é carioca: uma enciclopédia de Ipanema*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

CATANI, Afrânio Mendes. A aventura industrial e o cinema paulista. In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

CAVALCANTI, Lauro (org.). *Quando o Brasil era moderno: guia de arquitetura 1928-1960*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

_____. *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006.

CAVALCANTI, Mariana. *Aesthetic representations of Rio de Janeiro's favelas (1924-1968)*. (mimeo)

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

CHARTIER, Roger. Le monde comme représentation. *Annales*, vol 6, nov-dez, 1989.

_____. A história hoje: dúvidas, desafios, propostas. *Estudos Históricos*, nº 13, jan-jun, 1994.

CITÉS-CINÉS. Paris: Éditions Ramsay et La Grande Halle/ La Villete, 1997 (édité à l'occasion de l'exposition CITÉS-CINÉS).

CLAUDEL, Paul. "Nijiski", L'oeil écoute. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade. Apud: ENDERS, Armelle. *A história do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2009.

COELHO, Maria Cecília de Miranda N. Revendo *A grande cidade*, de Cacá Diegues: o orfismo às avessas da periferia. In: HAMBURGUER, Esther et al (org.). *Estudos de Cinema – Socine*, IX. São Paulo, Annablume; Fapesp; Socine, 2008.

COELHO, Teixeira. *Moderno pós moderno: modos & versões*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

CORRÊA, Magalhães. O Sertão Carioca. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, vol. 163, 1936. Disponível em: <<http://rememorarte.blog.br/?p=771>> Acesso em: 03 novembro 2012

DAHL, Gustavo et al. Vitória do Cinema Novo (debate). *Revista Civilização Brasileira*, n. 2, maio de 1965. Apud: RAMOS, Alcides Freire. Para um estudo das representações da cidade e do campo no cinema brasileiro (1950-1968). *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*. Abril/Maio/Junho de 2005. Vol 2, Ano II, nº 2.

DAHL, Gustavo. Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais. *Revista Civilização Brasileira*, Ano 1, n. 5/6, março de 1966.

DAVIS, Natalie Zemon. *Slaves on screen, film and historical vision*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2000.

DE BAECQUE, Antoine. La Nouvelle Vague: portrait d'une jeunesse. In: DE BAECQUE, Antoine; DELAGE, Christian. *De l'histoire au cinema*, Paris: Edition Complexe, 1998.

DE BAECQUE, Antoine; DELAGE, Christian. *De l'histoire au cinéma*, Paris: Edition Complexe, 1998.

DE BOTTON, Alain. *A arquitetura da felicidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

DEBOIS, Laurent. *L'odyssée du cinéma brésilien, de l'Atlantide à Cité de Dieu*. Premier volume. Les rêves d'Icare (1940-1970). Paris: L'Harmattan, 2010.

DEBS, Sylvie. *Brésil: l'atelier des cinéastes*. Paris: L'Harmattan/ Documents Amériques latines, 2004.

_____. *Cinema e literatura no Brasil: os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional*. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.

DELEUZE Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, micropolítica e segmentaridade*. Rio de Janeiro: Ed. 34, vol. 3, 1996.

- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo, Cinema II*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DELPORTE, Christian et alli (org). *Quelle est la place des images en histoire?* Paris: Nouveau Monde editions, 2008.
- DEVRIES, Esther Heboyan. Manhattan, extérieurs poétisés: *Breakfast at Tiffany's* de Blake Edwards. In: BARILLET, Julie et al. *La ville au cinéma*. Artois, France: Artois Presses Université, 2005.
- DIAS, Cleber et al. Sobre as ondas: surfe, juventude e cultura no Rio de Janeiro dos anos 1960. *Estudos Históricos*, vol. 25, n. 49, janeiro-junho de 2012. "Anos 60".
- DIAS, Rosangela de Oliveira. A cidade do Rio de Janeiro no cinema. *Revista Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: UERJ, Brasil, nº 2, 1993.
- DIEGUES, Carlos. *Cinema Brasileiro: ideias e imagens*. Porto Alegre: Editora Universidade/ UFRGS/MEC/SESu/PROED, 1999.
- DOUCHET, Jean. *Nouvelle Vague*. Paris: Cinémathèque Française/ Hazan, 1998. Apud: RODRIGUES, Antonio. *O Rio no cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- DURST, Rogério. *Geração Paissandu*. Rio de Janeiro: Prefeitura, 1996. (Acervos do Rio).
- ENDERS, Armelle. *A história do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2009.
- EURÍPDES. *Medeia*. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- ESPACES ET SOCIÉTÉS, n.86, "Ville et cinéma". Paris: Éditions L'Harmattan, 1996.
- FABRIS, Annateresa. *Fragmentos urbanos: representações culturais*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.
- _____. Figuras do moderno (possível). In: SCHWARTZ, Jorge (org). *Da antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*. São Paulo: Cosac e Naify Edições e FAAP – Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo, 2002.
- FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neorrealista?* São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1994.
- _____. O Neorrealismo italiano em seu diálogo com o cinema independente brasileiro. *CINEMAIS: Revista de Cinema e outras questões audiovisuais*. Número 34, abril/junho de 2003.
- _____. Neorrealismo, mas não só o neorrealismo. In: PAPAS, Dolores (org.). *Diretores brasileiros / Mostra Nelson Pereira dos Santos: uma cinebiografia do Brasil – Rio, 40 graus 50 anos*. Rio de Janeiro: CCBB-SP/UFRJ, 2005. (catálogo).
- FALCON, Francisco J. Calazans. História e representação. *Revista de História das Ideias*, 21. Coimbra: Faculdade de Letras, 2000.
- FALCON, Francisco J. C.; RODRIGUES, Antonio Edmilson M. *A formação do mundo moderno*. Rio de Janeiro Elsevier Editora Ltda, 2006.

FERREIRA, Marieta de Moraes; DANTAS, Camila Guimarães. Os apaziguados anseios da Terra Carioca – lutas autonomistas no processo de redemocratização pós-1945. In: FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). *Rio de Janeiro: uma cidade na história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). *Rio de Janeiro: uma cidade na história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

FERREIRA, Suzana C. de Souza. *Cinema carioca nos anos 30 e 40: os filmes musicais nas telas da cidade*. São Paulo: Annablume, Belo Horizonte: PPGH-UFMG, 2003.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FICO, Carlos et al. *Ditadura e democracia na América Latina*. Rio de Janeiro: FGV, 2008.

FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas, SP: Papyrus, 2004.

FREIRE, Américo. *Uma capital para a República: poder federal e forças políticas locais no Rio de Janeiro na virada para ao século XX*. Rio de Janeiro: Revan, 2000.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca; NAME, Leonardo. Como ser estrangeiro no Rio: paisagens cariocas no cinema brasileiro e norte-americano contemporâneo. *Estudos Históricos*, Mídia, nº 31. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 2003.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca. *O Rio de Janeiro que Hollywood inventou*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005.

GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

GAMBONI, Dario. *The destruction of art: iconoclasm and vandalism since French Revolution*. London: Reaktion Books, 2007.

GÂNDAVO, Pero de Magalhães. 1576. *História da Província de Santa Cruz...* Lisboa, 2005.

GASPARI, Elio. *A Ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GAUDREULT, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia. De Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GEERTZ, Clifford. *Negara: the theatre state in 19th Century Bali*. Princeton: Princeton University Press, 1981.

GERBER, Raquel. *O cinema brasileiro e o processo político e cultural (de 1950 a 1958)*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1982.

GILLI, Jean A. Le néorrealisme: filmer la société italienne. *CNDP*, premier trimestre, 2011. "Représentations de la ville: 1945-1968".

GINZBURG, Carlo. Provas e Possibilidades à margem de "Il ritorno de Martin Guerre" de Natalie Zemon Davis. In: *A mini-História e outros ensaios*. Lisboa: Difel/ Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. *Olhos de madeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Relações de força*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GOMES, Angela de Castro. *Essa Gente do Rio...* modernismo e nacionalismo. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.

GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha: esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio et al (orgs.). *A personagem de ficção*. São Paulo: ed. Perspectiva, 1987.

GRINBERG, Lucia. República Católica. Cristo Redentor. In: KNAUSS, Paulo (coord). 1999. *Cidade vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

GRÜNEWALD, José Lino. *Um filme é um filme: o cinema de vanguarda dos anos 60*. Organização: Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GUERRA, R. Entrevista a Jean. A. Gilli. *Études cinématographiques*. Le "cinema novo" brésilien, vol 1, 93/94. Paris: Lettres Modernes/Minard, 1972.

GUIGUENO, Vincent. Histoire. In: JOUSSE, Thierry; PAQUOT, Thierry (Dir.). *La ville au cinéma: encyclopédie*. Paris: Edition Cahiers du Cinéma, 2005.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Lima; MACHADO, Hilda. Introdução. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. (org). *História e imagem*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1998.

GUIMARÃES, Valéria Lima. *O PCB cai no samba: os comunistas e a cultura popular (1945-1950)*. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial do Estado do Rio de Janeiro, 2009.

HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: NOVAIS, Fernando A. (org); Schwarcz, Lilia Moritz (coord. do volume). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Macunaíma: da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

IANNI, Octávio. Um desafio ao esquerdismo urbano. *Revista Civilização Brasileira*, n.8, 1966.

_____. A grande cidade. *Revista Civilização Brasileira*, nº 13, mai/ 1967.

- JAGUARIBE, Beatriz. *Fins de século: cidade e cultura no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- JOHNSON, Randal; STAM, Robert. *Brazilian Cinema*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1995.
- JOUSSE, Thierry; PAQUOT, Thierry (Dir.). *La ville au cinéma: encyclopédie*. Paris: Edition Cahiers du Cinéma, 2005.
- KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema, um debate metodológico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- LABAKI, Amir (org). *O cinema dos Anos 80*. São Paulo: Editora Brasilense, 1991.
- LE GOFF, Jacques. Memória. In: *Memória/história*. Lisboa, Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1986 (Enciclopédia Einaudi, v. 1).
- LEAL, Maria de Jesus Daiane Rufino. *Os jornais do Rio de Janeiro nas décadas de 1940 e 1950*. Disponível em: <<http://alturl.com/mrj4z>>. Acesso em: 09 junho 2011.
- LEBRUN, Anaïs. La ville dans le cinéma soviétique: une esthétique de la capitale. Moscou ou la mystification de l'espace. In: BARILLET, Julie et al. *La ville au cinéma*. Artois, France: Artois Presses Université, 2005.
- LEFBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. Apud: PARAIZO, Mariângela. Nossa selva de pedra. In: NAZARIO, Luiz (Org.). *A cidade imaginária*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LEITÃO, Cândido de Melo. *Visitantes do Primeiro Império*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1934. Disponível em: <<http://www.brasiliana.com.br/obras/visitantes-do-primeiro-imperio/pagina/56>> Acesso em: 3 novembro 2012.
- LEONAM, Carlos. *Os degraus de Ipanema*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- LIMA, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional*. Rio de Janeiro: Revan/ IUPERJ-UCAM, 1999.
- LOPES, Antônio Herculano (org). *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/Topbooks, 2000.
- LOPES, Nei. *Zé Keti: o samba sem senhor*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2000. (Perfis do Rio).
- LESSA, Carlos. *O Rio de todos os Brasis*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

LEVI, Giovanni; SCHIMITT, Jean Claude (orgs). *História dos jovens*. São Paulo: Cia da Letras, 1996.

MACIEL, Katia. *Poeta, herói, idiota*. O pensamento do cinema no Brasil. Rio de Janeiro: Rios ambiciosos, 2000. [N-Ensaio nº 1].

MAIA, Guilherme. *Alguns aspectos da música no cinema moderno brasileiro*. Disponível em: <<http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero1/05.asp>> Acesso em: 8 julho de 2011.

MALAFAIA, Wolney Vianna. O mal-estar na modernidade: o Cinema Novo diante da modernização autoritária (1964-1984). In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção (orgs). *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

MANNONI, Laurent. *Histoire de la Cinémathèque française*. Paris: Éditions Gallimar, 2006.

MARTINS, Luciana de Lima. *O Rio de Janeiro dos viajantes: o olhar britânico (1800-1850)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

MAUAD, Ana Maria; NUNES, Daniela Ferreira. Discurso sobre a morte consumada: Monumento aos Pracinhas. In: KNAUSS, Paulo (coord). *Cidade vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

MAUAD, Ana Maria. Uma disputa, uma perda e uma vitória: fotografia e a produção do acontecimento histórico na imprensa ilustrada dos anos 1950 In: *Comunicação e História: interfaces e novas abordagens*. 1 ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2008, v.1,

MELLET, Laurent. L'invisible Londres et ses modernités dans *Howard's End* de James Ivory. In: BARILLET, Julie et al. *La ville au cinéma*. Artois, France: Artois Presses Université, 2005.

MENEZES, Paulo. A questão do herói-sujeito em "Cabra marcado para morrer". *Tempo Social* (Revista de Sociologia da USP), vol.6, n.1-2, junho, 1995.

METZ, Christian. *Essais*, 1. Apud: AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papirus, 1995.

MICELI, Sergio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Editora Cultrix, 2002.

MORAES, Eduardo Jardim de. Modernismo revisitado. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol 1, n.2, 1988.

MORAES, Vinícius de. *Para viver um grande amor*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História: questões e debates*, nº 38, Curitiba: editora UFPR, 2003.

MOTTA, Marly. *A nação faz cem anos: a questão nacional no centenário da independência*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1992.

_____. *O Rio de Janeiro continua sendo...* De cidade capital a Estado da Guanabara. 1997. Tese (Doutorado). Universidade Federal Fluminense. Niterói, 1997.

_____. *Saudades da Guanabara: o campo político da cidade do Rio de Janeiro (1960-75)*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

_____. O Rio de Janeiro continua sendo? In: AZEVEDO, André Nunes de. (org.). *Seminário Rio de Janeiro: capital e capitalidade*. Rio de Janeiro: Departamento Cultural/NAPE/DEPEXT/SR-3/UERJ, 2002.

_____. *Rio, cidade-capital*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

_____. Entre o Castelo e o Aterro: a identidade do Rio quatrocentão. In: CARNEIRO, Sandra de Sá; SANT'ANNA, Maria Josefina Gabriel (orgs.). *Cidades, olhares, trajetórias*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

MÜLLER, Jürgen E. La ville comme imag(o)ination ou quelques thèses sur la construction audiovisuelle de la "métropole" d'Amsterdam. In: PERRATON, Charles; JOST, François (org). *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma: le cinéma et des restes urbaines*. Paris: L'Harmattan, 2003.

MUMFORD, Lewis. *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

NAZARIO, Luiz (org.). *A cidade imaginária*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

NEUTRES, Julien. *Rome, ville ouverte au cinéma: entre vision mythologique et géographie sociale*. Paris: Éditions de l'Aube, 2010.

NINEY, François (dir). *Visions Urbaines: villes d'Europe a l'écran*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1994.

NOGUEIRA, Nadia. *Invenções de si em história de amor: Lota & Bishop*. Rio de Janeiro: Editora Apicuri, 2011.

NOVAIS, Fernando A. (org); SCHWARCZ, Lilia Moritz (coord. do volume). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção (orgs). *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

ODIN, Roger. A questão do público: uma abordagem semiopragmática. In: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema*, vol. II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

_____. *Les espaces de communication*. Introduction à la sémio-pragmatique. Paris: Presses Universitaires de Grenoble, 2011.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Cultura urbana no Rio de Janeiro. FERREIRA, Marieta de Moraes (org.) *Rio de Janeiro: uma cidade na história*. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

OLIVEIRA, Renata de Sá de et ali. Frescobol no Rio de Janeiro: interpretações históricas. *Coletânea do IV Encontro Nacional de História do Esporte e da Educação Física*. Belo Horizonte, 1996.

OLMETA, Patrick. *La Cinémathèque française: de 1936 à nos jours*. Paris: CNRS Éditions, 2000.

OROZ, Silvia. *Carlos Diegues: os filmes que não filmei*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

OSORIO, Mauro. *Rio nacional/ Rio local: mitos e visões da crise carioca e fluminense*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2005.

PAPAS, Dolores (org.). *Diretores brasileiros / Mostra Nelson Pereira dos Santos: uma cinebiografia do Brasil – Rio, 40 graus 50 anos*. Rio de Janeiro: CCB-SP/UFRJ, 2005. (catálogo).

PARANAGUÁ, Paulo Antônio. El neorrealismo latinoamericano. *CINEMAIS: Revista de Cinema e outras questões audiovisuais*. Número 34, abril/junho de 2003.

PARNY, Évariste. *OEuvres choisies...* Paris: Chez Mansut Fils, 1826.

PASSERINI, Luisa. A juventude: metáfora da mudança social. Dois debates sobre os jovens: a Itália fascista e os Estados Unidos da década de 1950. In: LEVI, Giovanni; SCHIMITT, Jean Claude (orgs). *História dos jovens*. São Paulo: Cia da Letras, 1996.

PEREIRA, Margareth da Silva. *Corpos escritos: a variação do ser carioca e a tentação do monumental*. In: LOPES, Antônio Herculano (org). *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/Topbooks, 2000.

PEREZ, Maurício Dominguez. *Lacerda na Guanabara: a reconstrução do Rio de Janeiro nos anos 1960*. Rio de Janeiro: Odisseia Editorial, 2007.

PERRATON, Charles; JOST, François (org). *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma: le cinéma et des restes urbaines*. Paris: L'Harmattan, 2003.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 8, nº 16, 1995.

PINTO, Carlos Eduardo P. de. *O futuro do pretérito: a representação da história em filmes cinemanovistas (1968-1980)*. 2005. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro, PUC-Rio.

QUADRAT, Samantha. Nem todo jovem quer a revolução: a juventude pinochetista. In: ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha. *A construção social dos governos*

autoritários: legitimidade, consenso e consentimento no século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

QUEIROZ, Andréa Cristina de Barros. *Enfim, um escritor com estilo: o jornalista, pasquiniano, ipanemense e sem censura Millôr Fernandes.* 2011. Tese (Doutorado). Rio de Janeiro, UFRJ.

RAMOS, Alcides Freire. Para um estudo das representações da cidade e do campo no cinema brasileiro (1950-1968). *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais.* Abril/Maio/Junho de 2005. Vol 2, Ano II, nº 2.

RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro.* São Paulo: Art Editora, 1987.

_____. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: _____ (org.). *História do cinema brasileiro.* São Paulo: Art Editora, 1987.

_____. A dama do Cine Shanghai. In: LABAKI, Amir (org.). *O cinema dos Anos 80.* São Paulo: Editora Brasilense, 1991.

_____. Cinema e realidade. In: XAVIER, Ismail (org.). *O cinema no século.* Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luís Felipe. “Ruy Santos”. *Enciclopédia do cinema brasileiro.* São Paulo: Ed. Senac, 2000.

_____. “José Medeiros”. *Enciclopédia do cinema brasileiro.* São Paulo: Ed. Senac, 2000.

RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema,* vol. II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60 e 70.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RAVETTI, Graciela. De Moscou a... Marte. In: NAZARIO, Luiz (org.). *A cidade imaginária.* São Paulo: Perspectiva, 2005.

REBÊLO, Marques. *Brasil, terra & alma* (Guanabara). Rio: Editora do Autor, 1967.

REMOND, René. *Por uma história política.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

RESENDE, Beatriz (org.). *Cronistas do Rio.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

RIBEIRO, Luiz Cezar de Queiroz. *Proximidade territorial e distância social: reflexões sobre o efeito do lugar à partir de um enclave urbano. A Cruzada São Sebastião no Rio de Janeiro.* Disponível em:

<http://www.observatoriodasmetroles.ufrj.br/download/texto_lcqr_cruzada.pdf>
Acesso em: 08 novembro 2012.

RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro.* Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2000.

_____. 1968: rebeliões e utopias. In: AARÃO REIS Filho, Daniel et al. *O século XX: o tempo das dúvidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

RODRIGUES, Antonio. *O Rio no cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

ROLLEMBERG, Denise. *Exílio: entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. *O apoio de Cuba à luta armada no Brasil: o treinamento guerrilheiro*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2001.

RONCAYOLO, Marcel. *La ville et ses territoires*. Paris: Gallimard, 1990.

ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SABINO, Fernando. *Livro aberto*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SALEM, Helena. *Leon Hirszman: o navegador de estrelas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *Nelson Pereira dos Santos, o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SALVADORE, Waldir. *São Paulo em preto & branco: cinema e sociedade nos anos 50 e 60*. São Paulo: Annablume, 2005.

SAN MIGUEL, Alfonso. Rues inquietantes: la dualité des représentations urbaines dans "La torre de los siete jorobados" d'Edgard Neville. In: BARILLET, Julie et al. *La ville au cinéma*. Artois, France: Artois Presses Université, 2005.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. *Imagens da Umbanda e do Candomblé: etnicidade e religião no cinema brasileiro nos anos 1970*. 2009. Tese (doutorado), Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História.

SANTOS, Ângela Moulin Penalva. *Planejamento e desenvolvimento: Estado da Guanabara*. 1990. Tese (Doutorado). São Paulo. Universidade de São Paulo. Apud: OSORIO, Mauro. *Rio nacional/ Rio local: mitos e visões da crise carioca e fluminense*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2005.

SANTOS, Nelson P. dos. Nelson Pereira dos Santos: resistência e esperança de um cinema. [depoimento]. *Estudos Avançados*, 21 (59), 2007. Entrevista concedida a Paulo Roberto Ramos.

SARMENTO, Carlos Eduardo. *O Rio de Janeiro na era Pedro Ernesto*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

SAVAGE, Jon. *A criação da juventude*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

SCHORSKE, Carl E. *Viena fin-de-siècle: política e cultura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SCHWARTZ, Jorge (org). *Da antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*. São Paulo: Cosac e Naify Edições e FAAP – Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo, 2002.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. São Paulo: Nova Fronteira, 1997.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. (org). *História e imagem*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1998.

SILVA, Hélio. Entrevista com Hélio Silva: um inventor de cinema. [depoimento] Entrevista concedida a C. Ebert.

Disponível em: <<http://www.abcine.org.br/artigos/?id=171&/entrevista-com-helio-silva-um-inventor-no-cinema>> Acesso em: 08 julho 2011.

SILVA, Luís Octávio da. História urbana: uma revisão da literatura epistemológica em inglês. *EURE (Santiago)*, maio, vol.28, no.83, 2002.

SILVA, Renata Augusta dos Santos. O Gigante e a máquina. Pão de Açúcar. In: KNAUSS, Paulo (coord). *Cidade vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1999.

SIMONARD, Pedro. *A geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: REMOND, René. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

SKINNER, Quentin. *Visions of politics*. Cambridge: Cambridge University Press, v.I, 2002.

SORLIN, Pierre. *Film in History: restaging the past*. Toronto: Barnes and Noble, 1980.

SOUZA, André Pereira de. Cidades reais e imaginárias no cinema. *Arquitextos*, 058, Março, 2005.

Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp287.asp>> Acesso em: 07 setembro 2008.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

VALLADARES, Lícia do Prado. *A invenção da favela: do mito de origem à favela*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

VELHO, Gilberto. Antropologia urbana: encontros de tradições e novas perspectivas. *Sociologia, problemas e prática*, nº59, 2009.

Disponível em: <<http://www.scielo.oces.mctes.pt/pdf/spp/n59/n59a02.pdf>> Acesso em: 2 fevereiro 2013.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-1930): mediações, linguagens e espaço*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2004.

VENTURA, Zuenir. *1968 – o ano que não acabou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

_____. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca. In: RAMOS, Fernão (org). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

_____. “Rio de Janeiro”. In: JOUSSE, Thierry; PAQUOT, Thierry (dir.). *La ville au cinéma: encyclopédie*. Paris: Edition Cahiers du Cinéma, 2005.

VIENNE, Patrick. *You are here: la ville en plan d’ensemble dans le cinéma américain contemporain*. In: BARILLET, Julie et al. *La ville au cinéma*. Artois, France: Artois Presses Université, 2005.

WEINBERG, Juliana Duarte. A cidade transparente. In: NAZARIO, Luiz (org.). *A cidade imaginária*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WOLLEN, Peter. Cinema e Política. In: XAVIER, Ismail (org). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

_____. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983.

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento – Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. (org). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.

_____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001 (Coleção Leitura).

_____. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

2. Jornais e revistas

Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 1948 a 1968.

Correio do Povo, Porto Alegre, 1967.

Diário carioca, Rio de Janeiro, 1962.

Folha de São Paulo, São Paulo, 1967.

Imprensa Popular, Rio de Janeiro, 1955 a 1956.

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 1962 a 1967. 2002.

Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, 1968.

Luta Democrática, Rio de Janeiro, 1966.

O Estado de São Paulo, São Paulo, 1966 a 1968. 2002.

O Globo, Rio de Janeiro, 1966 a 1967.

Revista Visão, 1967.

Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 1962.

Última Hora, Rio de Janeiro, 1955 a 1966.

3. Sites consultados

www.agenciamegars.wordpress.com

www.cinemateca.gov.br

www.graphicinema.blogspot.com.br

www.abcine.org.br

www.academiadosamba.com.br

www.armazemdedados.rio.rj.gov.br

www.canal100.com.br

www.contracampo.com.br

www.filmesdoserro.com.br

www.gresportela.com.br

www.memoriacinebr.com.br

4. Arquivos consultados

APERJ – Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro.

CINEMATECA BRASILEIRA

FUNARTE

Fichas técnicas

Rio, 40 graus

Direção	Nelson Pereira dos Santos
Produção	Nelson Pereira dos Santos
Roteiro	Nelson Pereira dos Santos
Fotografia	Hélio Silva
Arte	Julio Romit, Adrian Smailof
Montagem	Rafael Justo Valverde
Ano	1954/1955
Elenco	Jece Valadão, Glauce Rocha, Roberto Batalin, Cláudia Moreno, Antônio Novais

Cinco vezes favela

Episódios: 1. *Um favelado*; 2. *Zé da Cachorra*; 3. *Escola de samba Alegria de Viver*; 4. *Couro de gato*; 5. *Pedreira de São Diogo*

Direção	Marcos Farias (Ep.1); Miguel Borges (Ep.2); Cacá Diegues (Ep.3); Joaquim Pedro de Andrade (Ep.4); Leon Hirszman (Ep.5)
Produção	Leon Hirszman, Marcos Farias e Paulo César Saraceni
Roteiro	Marcos Farias (Ep.1), Miguel Borges (Ep.2), Carlos Diegues (Ep.3), Joaquim Pedro de Andrade e Domingos de Oliveira (Ep.4), Leon Hirszman e Flávio Migliaccio (Ep.5)
Fotografia	Ozen Sermet (Ep.1,3,5), George (Jiri) Dusek (Ep.2), Mário Carneiro (Ep.4)
Montagem	Saul Lachtermacher (Ep.1,2), Jacqueline Aubrey (Ep.4), Nelson Pereira dos Santos (Ep.5,final) e Ruy Guerra (Ep.3,final)

Ano 1962
Elenco Isabela, Flávio Migliaccio (Ep. 1), Waldir Onofre, Angelo Labanca (Ep. 2), Maria da Graça, Abdias do Nascimento (Ep. 3), Riva Nimitz, Henrique César (Ep. 4), Glauce Rocha, Francisco de Assis (Ep. 5)

Os cafajestes

Direção Ruy Guerra
Produção Gerson Tavares, Jece Valadão e Magnus Filmes
Roteiro Ruy Guerra e Miguel Torres
Fotografia Tony Rabatoni
Montagem Nelo Melli e Zélia Feijó

Ano 1962
Elenco Jece Valadão, Norma Bengell, Daniel Filho, Lucy de Carvalho, Glauce Rocha

A grande cidade

Direção Cacá Diegues
Produção Zelito Viana, Mapa Filmes, Prod. Cin. L. C. Barreto
Roteiro Cacá Diegues, Leopoldo Serran
Fotografia Fernando Duarte
Arte Julio Romit, Adrian Smailof
Montagem Gustavo Dahl, Luiz Fernando Goulart

Ano 1965
Elenco Anecy Rocha, Antonio Pitanga, Leonardo Villar, Joel Barcelos, Hugo Carvana

O desafio

Direção	Paulo César Saraceni
Produção	Sérgio e Paulo César Saraceni, Mário Fiorani
Roteiro	Paulo César Saraceni
Fotografia	Guido Cosulich, Dib Lutfi e José Medeiros
Montagem	Ismar Porto
Ano	1965
Elenco	Oduvaldo Viana Filho, Isabela, Sérgio Brito

Todas as mulheres do mundo

Direção	Domingos de Oliveira
Produção	Domingos de Oliveira, Saga Filmes
Roteiro	Domingos de Oliveira
Fotografia	Mário Carneiro
Montagem	Raymundo Higino, João Ramiro, Paula Gracel
Ano	1967
Elenco	Leila Diniz, Paulo José, Ivan de Albuquerque, Flávio Migliaccio

Garota de Ipanema

direção	Leon Hirszman
produção	Leon Hirszman, Vinícius de Moraes, Luis C. Pires, Saga Filmes
roteiro	Leon Hirszman, Eduardo Coutinho, Glauber Rocha, Vinicius de Moraes
fotografia	Ricardo Aronovich
montagem	Nelo Melli
ano	1967
elenco	Márcia Rodrigues, Adriano Reis, Arduino Colasanti, José Carlos Marques

Glossário de termos técnicos

É muito extensa e variada a nomeação dos termos técnicos usados para se referir à linguagem cinematográfica, muitas vezes não havendo consenso sobre as definições ou termos mais adequados. Abaixo, apresento apenas aqueles que foram usados nas análises, com os sentidos que lhes atribuí.

diegese: é o universo dos personagens, o que está contido no argumento do filme: nomes, profissões, lugares por onde circulam, eventos dos quais fazem parte etc;

narrativa: é a *forma* como a diegese é narrada. Enquanto a diegese já está contida no argumento, a narrativa só se realiza com o filme, englobando a fotografia, a trilha sonora, a atuação, a direção de arte e outros;

diegético e extradiegético (ou **narrativo**): são termos cinematográficos utilizados para se referir ao que faz parte da diegese – a história contada – e ao que é exterior a ela, parte apenas da narrativa. Assim, um *som diegético* é aquele ouvido simultaneamente pelas personagens e pelos espectadores, enquanto o *som extradiegético* (ou *narrativo*) só pode ser ouvido pelos espectadores;

som over ou off: ruído ou fala cuja origem não é identificada na imagem (pode ser diegético ou extradiegético);

enquadramento: refere-se à forma como as imagens são dispostas nos limites do quadro, que corresponde à câmera (filmagem) e à tela (exibição);

campo e contracampo: o campo é o universo diegético contido num quadro, incluindo a profundidade (perto ou distante da câmera). Trata-se do espaço por onde os personagens circulam; o contracampo representa “o outro lado” de um campo, o que, virtualmente, estaria atrás da câmera quando um dado campo é apresentado;

sequência: conjunto de cenas encadeadas de forma a completar uma ação ou situação;

sequência de abertura: a primeira sequência de um filme, em que algumas informações básicas sobre a diegese e a narrativa são fornecidas. Embora não seja uma regra rígida, é na sequência de abertura que são apresentados título, direção, produção etc. Alguns filmes contam com vinhetas (animações) ou quadros monocromáticos sobre os quais essas informações se desenrolam; outros as apresentam sobre a sequência de abertura propriamente dita;

cena: trechos de uma sequência, com alguma unidade de sentido (um gesto, um deslocamento, um diálogo);

plano ou *take*: um trecho de filme localizado entre dois cortes, a partir do qual se constrói uma cena;

O plano pode receber as seguintes denominações:

Quanto ao enquadramento:

plano geral ou **aberto**: grande enquadramento, abarcando um cenário ou paisagem;

establishing shot: plano geral utilizado para localizar a diegese em uma paisagem que possa ser reconhecida pelo espectador; em geral, são usados ícones urbanos. Ex: Cristo Redentor para localizar a diegese no Rio de Janeiro;

plano de conjunto: idem, tomado do alto, comumente exibindo personagens;

plano médio: mais aproximado que os anteriores, mostra parte do cenário, em geral com um personagem enquadrado;

plano americano: o personagem é enquadrado da cabeça à cintura, ou até o joelho;

primeiro plano, **plano próximo** ou *close*: enquadramento bastante fechado, geralmente exibindo o rosto de um personagem, embora isso não seja uma regra;

plano detalhe: mais fechado que um *close*, tende a mostrar imagens muito pequenas;

Quanto ao tempo:

plano relâmpago ou *flash*: menos que um segundo;

plano-sequência: tão longo, que pode corresponder a um conjunto de cenas (sequência); a câmera pode permanecer fixa ou se movimentar pelo espaço, captando uma série de ações, sem que nenhum corte seja efetuado na montagem;

plano curto ou **longo**: geralmente, essa classificação depende do ritmo dado à montagem, sem depender do tempo de duração do plano em si;

Quanto ao ângulo vertical:

plongée (“mergulho”, em francês): a câmera está acima do objeto filmado;

contra-plongée: a câmera está abaixo do objeto filmado;

plongée/ contra-plongée absoluto: a câmera está totalmente voltada para baixo/ para cima, pairando acima/ abaixo do objeto filmado;

Quanto ao ângulo horizontal:

frontal: filma o personagem/objeto de frente;

lateral: filma o personagem/objeto de lado;

traseiro: filma o personagem/objeto de costas/por trás;

Quanto ao movimento:

plano fixo: a câmera permanece fixa;

panorâmica: a câmera gira sobre seu próprio eixo, podendo ser horizontal para a direita ou para a esquerda e vertical ascendente ou descendente;

travelling: a câmera se desloca vertical ou horizontalmente, podendo-se usar um carrinho ou (comum no Cinema Novo) ser conduzida na mão do cinegrafista; pode também contornar os personagens;

travelling off: a câmera se desloca “para trás”;

travelling in: a câmera se desloca para frente;

chicote: um deslocamento de câmera muito rápido;

zoom: deslocamento aparente da câmera (causado pela manipulação das lentes), gerando o efeito de afastamento (*zoom out*) ou de aproximação (*zoom in*);

montagem ou **edição:** lógica a partir da qual os planos são unidos para narrar a história. São inúmeras as possibilidades de uma montagem, que varia de acordo com o tempo de exposição dos planos, a simultaneidade ou a dissincronia dos eventos narrados, a cronologia proposta etc;

corte e **corte invisível:** um corte é a passagem de um plano a outro; ele pode manter a unidade com o plano anterior (formando cenas que, por sua vez, formam sequências) ou romper com a lógica do plano anterior, inaugurando outra sequência. Um **corte invisível** é aquele tão discreto, que cria a impressão de unidade (tenta imitar um plano-sequência);

fusão: a fusão ocorre a partir da diluição de um plano no outro, através da sobreposição de imagens; assim, ao invés de se configurar como um corte abrupto, a fusão permite

que parte da imagem anterior continue a existir, “misturada” à imagem seguinte, que aos poucos fica mais nítida até que a anterior desapareça;

elipse: corte que pressupõe uma passagem de tempo contendo uma série de ações que ficam subentendidas na continuação da narrativa;

flashback e flashforward: inclusão, na montagem, de cena ou sequência correspondente ao passado (*flashback*) ou ao futuro (*flashforward*) tendo como referência a ação mostrada naquele ponto da narrativa;

fade in e fade out: o *fade in* corresponde ao surgimento gradual de uma imagem ou de um som, partindo, geralmente, de uma tela escura ou de uma sequência silenciosa; o *fade out* é o oposto;

montagem paralela: duas sequências se alternam, evidenciando a simultaneidade das ações;

cenários e locações: cenário é tudo que corresponde aos espaços em que a diegese transcorre; eles podem ser construídos especialmente para os filmes (geralmente, em estúdios) ou aproveitar lugares que existem, independentemente do filme – nesse caso, são chamados de **locações**;

star system: termo intimamente associado à indústria cinematográfica norte-americana (Hollywood), se refere ao tratamento especial dado aos atores. Encarados como *estrelas* (*stars*), essas figuras exponenciais possuiriam uma vida cheia de glamour que interessaria ao público tanto ou mais do que seu talento dramático. Contrapõe-se a outros regimes de produção, em que os atores são encarados como técnicos (tão importantes quanto o cinegrafista ou o iluminador, por exemplo) e em que, não raro, amadores são mobilizados a atuar, “representando” a si mesmos;

mise-en-scène: termo francês para se referir à forma como o diretor organiza a encenação, como dispõe os atores no espaço, coordena seu movimentos, direciona o uso de objetos etc. Inclui também os movimentos de câmera, a iluminação etc.