UNICAMP

JOSÉ CARLOS FELIX

CAOS CONTROLADO: A TENSÃO ENTRE CONTROLE TÉCNICO E LIBERDADE CRIATIVA EM *MISTÉRIOS E PAIXÕES* E *CIDADE DE DEUS*

CAMPINAS,
2013

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

JOSÉ CARLOS FELIX

CAOS CONTROLADO: A TENSÃO ENTRE CONTROLE TÉCNICO E LIBERDADE CRIATIVA EM *MISTÉRIOS E PAIXÕES* E *CIDADE DE DEUS*

Orientador: Prof. Dr. Fabio Akcelrud Durão

Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de doutor em Teoria e História Literária, na área de: Teoria e Crítica Literária.

CAMPINAS,
2013

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR

CRISLLENE QUEIROZ CUSTODIO – CRB8/8624 - BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM - UNICAMP

F335c

Felix, José Carlos, 1974-
Caos controlado: a tensão entre controle técnico e liberdade criativa em Mistérios e paixões e Cidade de Deus / José Carlos Felix. -- Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador : Fabio Akcelrud Durão.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Mistérios e paixões (Filme). 2. Cidade de Deus (Filme). 3. Cinema - Estética - Técnica. 4. Indústria cultural. 5. Liberdade na arte. I. Durão, Fábio Akcelrud, 1969-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Controlled chaos: the tension between technical control and artistic freedom in Naked Lunch and City of God.
Palavras-chave em inglês:
Naked lunch (Motion picture)
Cidade de Deus (Motion picture)
Moving-pictures - Aesthetics - Technique
Cultural industry
Liberty in art
Área de concentração: Teoria e Crítica Literária.
Titulação: Doutor em Teoria e História Literária.
Banca examinadora:
Fabio Akcelrud Durão [Orientador]
Ravel Giordano Paz
Washington Luis Lima Drummond
Danielle dos Santos Corpas
Robson Loureiro
Data da defesa: 14-03-2013.
Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

Fabio Akcelrud Durão

Ravel Giordano Paz

Washington Luis Lima Drummond

Danielle dos Santos Corpas

Robson Loureiro

Leandro Pasini

Henning Teschke

Carla Rodrigues

IEL/UNICAMP
2013

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Doutorado em Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem de Universidade Estadual de Campinas, que me ofereceu todo suporte adequado e necessário no decurso desta fase da minha formação acadêmica.

Ao meu orientador, prof. Fabio Akcelrud Durão, a quem agradeço de modo especialmente enfático, tanto pelo entusiasmo com que me recebeu já em nosso primeiro encontro quanto pelas incontáveis oportunidades de produção e publicação em parceria. Sua postura como profissional dedicado à pesquisa e seu comprometimento com a formação de seus orientandos extrapolam os limites do que se espera de um orientador. Saliento que o que de bom pode-se encontrar nesta tese é fruto direto de sua forma *sui generis* de trabalho que procura mostrar, seja por meio de seus textos, discussões, palestras, aulas e conversas de boteco, que um trabalho precisa ter acima de tudo "uma pegada", "uma hipótese de leitura interessante", e "fazer com que os objetos se movam".

Ao prof. Dimitris Eleftheriotis, coorientador pelo estágio PDEE/CAPES, por ter me recebido de maneira extremamente cordial e com quem tive discussões muito produtivas tanto sobre o conteúdo desta tese quanto sobre a vida de um estrangeiro na Escócia. Devo também ao professor as inúmeras indicações de leituras que me permitiram escrever os capítulos teóricos.

Aos professores do programa de *Theatre, Film and Television Studies* e funcionários do *College of Arts*, pela forma acolhedora que me receberam; por me permitirem participar das aulas, palestras e demais eventos acadêmicos e culturais;

também pelo acesso irrestrito que tive ao acervo da biblioteca, videoteca e demais equipamentos audiovisuais da Universidade de Glasgow.

À CAPES, que por meio do programa de estágio PDEE me concedeu a bolsa e todo auxílio necessário durante os noves meses que passei na Universidade de Glasgow.

Aos professores Jeanne Marie Gagnebin de Bons, Carlos Eduardo Ornelas Berriel e Fabio Akcelrud Durão, que ministraram as disciplinas às quais assisti e cujas leituras e apontamentos feitos durante as aulas me possibilitaram uma reflexão mais fundamentada acerca de várias questões examinadas neste trabalho.

Aos colegas do grupo de orientação pelas inúmeras contribuições, apontamentos e críticas quando este texto era apenas uma promessa.

Aos funcionários da secretaria do IEL, em especial ao Cláudio, por me ensinar pacientemente "o caminho das pedras" durante o processo de solicitação da bolsa PDEE/CAPES; sem sua orientação e experiência, eu jamais teria conseguido cumprir em tempo hábil todos os procedimentos para o estágio no exterior; também à Rose e ao Miguel pela forma sempre gentil e prestativa que me atenderam em questões burocráticas.

Aos professores Ravel Giordano Paz (UEMS) e Ana Maria Carlos (UNESP/Assis), pelos vários apontamentos e sugestões pertinentes na ocasião do exame de qualificação.

À Universidade do Estado da Bahia, UNEB, por me conceder um afastamento de quatro anos das minhas atividades de sala de aula e pela bolsa de estudos (Programa de Apoio à Capacitação - PAC), que permitiram a dedicação exclusiva e o tempo necessário para a concepção, desenvolvimento e maturação deste trabalho. Em particular, ao Departamento de Ciências Humanas, *Campus IV*, de Jacobina, pelo apoio incondicional e prontidão em minhas solicitações tanto por parte da Direção, profa. Ione Jatobá e prof. José Carlos Araújo, quanto dos meus colegas de curso que, mesmo diante da carência de professores no curso de Língua Inglesa, foram favoráveis à minha liberação.

À minha pequena família, pelo carinho, boas risadas e, sobretudo, pela sempre boa comida caseira.

À Lígia, pelo carinho, pelas muitas conversas, pelo convite e oportunidade de participar de um simpósio juntamente com Ravel e Omar (uma experiência inesquecível) e pela imprescindível ajuda no processo de solicitação da bolsa PDEE/CAPES.

Ao Tauan, pelas boas conversas durante o tempo em que cursamos juntos as disciplinas no IEL e por sempre insistir em me convidar para tomar uma cerveja ou mesmo uma limonada suíça.

Ao Omar, pela diligência e zelo com que leu, releu e revisou cuidadosamente cada linha desta tese, sempre fazendo apontamentos pertinentes, mas sem nunca perder o bom humor que lhe é característico. A proximidade nesta última etapa da tese foi um verdadeiro bálsamo e um presente inesperado.

À Juliana Salvadori, pela leitura atenta e comentários pertinentes do capítulo sobre *Mistérios e paixões*.

Ao Tadeu, pela revisão tanto da primeira versão do projeto de pesquisa quanto dos capítulos desta tese.

Ao Roberto, pela companhia (tanto no trabalho quanto na vida), por ter se tornado o contraponto de leveza na minha vida nas últimas duas décadas.

Ao Charles, meu grande parceiro na academia e na vida, por ter planejado o projeto de um doutorado juntos quando ainda fazíamos mestrado em Florianópolis.

RESUMO

Expressão mais sintomática do sistema capitalista, a indústria cultural opera em uma lógica que incorpora e harmoniza expressões estéticas antagônicas, emulando uma tensão dialética análoga às obras de arte. O cinema, dada sua natureza industrial, desponta como uma das esferas da indústria cultural a atingir o mais alto grau de sofisticação e controle técnico, firmando padrões estético-narrativos rígidos seguidos não apenas por filmes convencionalmente chamados de comerciais, mas também por aqueles circunscritos ao circuito alternativo e independente. Assim, considerando o argumento de que filmes produzidos fora do esfera comercial estariam mais propensos a romper e subverter a hegemonia do idioma tecnicamente controlado do cinema padrão, a proposta deste trabalho é examinar os filmes *Mistérios e paixões* [*Naked lunch*, David Cronenberg, Canadá, 1991] e *Cidade de Deus* [Fernando Meirelles, Brasil, 2002], a fim de verificar como se estabelece a tensão entre as convenções do idioma tecnicamente controlado do cinema padrão e os gestos que visam a sua desestabilização. A primeira parte está dividida em dois capítulos correlatos, cujo objetivo é discutir como as convenções estético-narrativas do cinema *mainstream* de Hollywood sintetizam de maneira *sui generis* o idioma tecnicamente controlado da indústria cultural. O primeiro capítulo investiga os procedimentos a partir dos quais o conjunto de protocolos visuais do cinema norte-americano (composição de quadro, montagem, sonorização, etc.) estabeleceu um modelo diegético prescritivo de bases rígidas, convertendo-se na norma-padrão para a cultura cinematográfica ao redor do planeta. O segundo capítulo discute a maneira pela qual esse mesmo modelo de cinema, movido por tendências do mercado e objetivando alcançar um *status* de obra de arte, absorve inovações estéticas advindas justamente de movimentos cinematográficos contrários à sua norma estética sem, contudo, alterar suas bases. A segunda parte está dividida em dois capítulos voltados às interpretações dos filmes. O terceiro capítulo aborda o caráter autoral e transgressor na filmografia de Cronenberg em relação ao cinema padrão a partir da problemática do embate entre controle técnico e espontaneidade na criação artística. A hipótese interpretativa centra-se no argumento de que *Mistérios e paixões* apropria-se da defesa de Burroughs acerca da intoxicação como um mecanismo de subversão de convenções artísticas para forjar uma estrutura de narrativa fílmica que inverte a oposição entre as categorias de alucinação e sobriedade. Como resultado, a inversão dessas valências converte a alucinação em procedimento narrativo modulado justamente por fórmulas e convenções do cinema padrão de Hollywood. O quarto capítulo investiga como a tensão entre controle técnico e liberdade criativa engendra em *Cidade de Deus* uma nova forma de realismo fílmico contemporâneo em que estéticas e procedimentos cinematográficos historicamente revolucionários são absorvidos pela maquinaria do cinema dominante. Essa tese é discutida a partir de uma leitura cerrada de algumas cenas do filme que evidenciam a fabricação de uma espontaneidade programada, na qual a cinematografia clássica é utilizada para recompor um imaginário da favela com ecos do sertão do Cinema Novo. A discussão assinala ainda como, em sua estruturação narrativa e estilística, *Cidade de Deus* acomoda uma representação vanguardista da criminalidade e violência juntamente com uma estética padrão de cinema e televisão, apagando qualquer traço de tensão histórica entre ambas. O resultado das interpretações aponta para o fato de que, nos dois filmes, a força do ímpeto criativo, expresso por meio do acaso, aleatoriedade e improviso, é incorporada pelo idioma tecnicamente controlado do cinema, não apenas perdendo seu poder desestabilizador, mas também reduzindo esse ímpeto a mero dispositivo com função estilística.

Palavras-chave: Controle técnico, liberdade criativa, cinema padrão, *Mistérios e paixões*, *Cidade de Deus*.

ABSTRACT

The culture industry, a central expression of the capitalistic system, operates through a logic that incorporates and conciliates antagonistic aesthetic expressions by emulating a dialectic tension akin to artworks. Cinema, given its industrial nature, stands out as one of the domains of culture industry to achieve the highest level of sophistication and technical control, establishing stable aesthetic-narrative patterns followed by not only the so-called mainstream films (produced by Hollywood film industry) but also by those labelled as independent. Thus taking into account the argument that films produced out of the mainstream production system are more likely to break with and subvert the hegemony of the technical controlled language of mainstream cinema, the objective of this dissertation is scrutinize the films *Naked lunch* [David Cronenberg, Canadá, 1991] e *City of God* [*Cidade de Deus,* Fernando Meirelles, Brasil, 2002], in order to verify how the tension between the cinematic protocols of mainstream cinema and the artistic expressions that operate against it is established. The first part of this work is divided into two correlated chapters which aim at discussing how the aesthetic-narrative conventions of mainstream Hollywood cinema particularly epitomize the technical controlled language of culture industry in general. Chapter one investigates the procedures upon which the bulk of the mainstream cinema visual protocols (frame composition, montage, sound-system, etc.) set up a stable prescriptive diegetic framework which ends up being the parameter for cinematic culture worldwide. Chapter two discusses the way in which the very type of cinema, triggered by marketing tendencies and aiming to reach the same status of artwork, absorbs aesthetic innovations engendered by cinematic movements contrarious to its aesthetic norms without altering its rigid aesthetic principals. The second part is divided into two chapters devoted to the interpretations of both films. The third chapter focuses on Cronenberg's status as an *auteur* filmmaker as well as his transgressions with regards to mainstream cinema taking into account the tension established between technical control and spontaneity in the artistic process. The interpretative hypothesis states that *Naked Lunch* incorporates Burroughs' well-known claim about the intoxication as a means to subvert artistic conventions in order to create a narrative film structure that inverts the opposition between the categories of hallucination and sobriety. The outcome of such inversion transforms the hallucinating experience into a narrative procedure shaped by mainstream cinematic conventions. Chapter four investigates how, in *City of God*, the tension between technical control and creative freedom results in a new type of film realism in which both aesthetic and cinematic protocols historically revolutionary is absorbed by the mainstream cinematic language. Such argument is discussed through a series of close readings of the film's scenes which evince the forging of a controlled spontaneity in which the classic cinematic conventions are employed to recreate an imagery of the *favela* that echoes the Cinema Novo portrait of wilderness. The discussion also points out how the narrative and stylistic structure of *City of God* adjust an avant-gardist depiction of criminality and violence alongside with both cinematic mainstream and television aesthetics, effacing any trace of historical tension between them. In a nutshell, these film interpretations conclude that the power of creative impulse, materialized in elements such as chance and improvisation, is incorporated by cinematic technical controlled language in a way that it does not only wanes their disruptive powers but converts them into sheer stylistic devices.

Keywords: Technical control, artistic freedom, mainstream cinema, *Naked Lunch*, *City of God.*

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.1 – Cena com a distribuição exata de cada personagem segundo sua função no filme *No tempo das diligências* [*Stagecoach*, 1939].....16

Figura 1.2 – Quadro clássico de Rembrandt, *Aula de anatomia* (1632).....16

Figura 3.1 – *The three cut-ups*.....94

Figura 3.2 – *The three cut-ups*.....94

Figura 3.3 – *The three cut-ups*.....95

Figura 3.4 – *Dreamachine*.....96

Figura 3.5 – William Lee (Peter Weller) ao lado de um *Mugwump*. 101

Figura 3.6 – O famoso detetive Sam Spade de *Relíquia macabra*, interpretado por Humphrey Bogart.....101

Figura 3.7 – Artefato em que um *Mugwump* suga, literalmente, a vida de sua vítima.....106

Figura 3.8 – Joan Lee com a barata em seu apartamento na primeira parte do filme.....108

Figura 3.9 – Joan Frost – uma *femme fatale* nos delírios de Lee na Interzona.....108

Figura 3.10 – A janela do restaurante em Interzona revela uma vista do Central Park de Nova Iorque.....113

Figura 3.11 – Lee observa atentamente detalhes do apartamento do casal Tom e Joan Frost em Interzona.....114

Figura 3.12 – De dentro do carro de Cloquet, a subjetiva (indeterminada) exibe um grande grupo de transeuntes com trajes muçulmanos.....119

Figura 3.13 – Entrada do metrô da Oitava Avenida à beira de uma estrada esburacada e sem acostamento em Interzona.....120

Figura 3.14 – Lee escrevendo na *Mugwriter* sob uma perspectiva alucinatória.....133

Figura 3.15 – Outra perspectiva revela o atual estado da máquina.....133

Figura 4.1 – Sequência em que Cabeleira seduz Berenice.....192

Figura 4.2 – Sequência em que Cabeleira seduz Berenice.....192

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....1

PARTE I – A INDÚSTRIA CULTURAL E O IDIOMA TECNICAMENTE CONTROLADO DO CINEMA PADRÃO.....9

1. Por uma gramática cinematográfica: o estabelecimento da linguagem do cinema *mainstream* e a formação do olhar do espectador.....9

2. Estável, porém nunca estático: princípios de ajustes e modificações nas convenções fílmicas do cinema padrão.....37

PARTE II – A TENSÃO ENTRE CONTROLE TÉCNICO E LIBERDADE CRIATIVA.....63

3. Da dialética da intoxicação em *Mistérios e Paixões*.....63

3.1 – "Nada é verdade: tudo é permitido" – a ruptura com as convenções narrativas e o sentido em *Almoço nu*.....70

3.2 - Mutações na escrita entre *Almoço nu* e *Mistérios e paixões*.....86

3.3 - Do *noir* à trama de mistério: a confluência de gêneros cinematográficos em *Mistérios e paixões*.....97

3.4 – Um caos ordenado: a alucinação como procedimento narrativo em *Mistérios e paixões*.....107

3.5 - Estruturação da percepção a partir do cinema *mainstream*.....123

4. Realismo e a dialética da violência em *Cidade de Deus*.....141

4.1 – Por um cinema de bases sociais: realismo cinematográfico, neorrealismo italiano, características e influências.....142

4.2 - O realismo cinematográfico brasileiro (anos 50 e 60) e seus ecos no cinema nacional contemporâneo e na fortuna crítica de *Cidade de Deus*.....152

4.3 – Algumas considerações sobre realismo, personagem e *status* da violência no livro *Cidade de Deus*.....174

4.4 - Manufaturando a realidade: *Cidade de Deus* e a espontaneidade ensaiada.....185

4.5 - Estruturação do roteiro nas três fases: favela/sertão (anos 60) e a cinematografia clássica.....195

4.6 - Assalto ao caminhão de gás e um exemplo de cinematografia clássica.....218

4.7 - Do desaparecimento do sangue: oscilação entre excitação e arrefecimento da violência em *Cidade de Deus*.....224

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....237

REFERÊNCIAS.....259

FILMOGRAFIA.....271

INTRODUÇÃO

A indústria cultural, expressão mais sintomática do sistema capitalista, funciona como um potente operador que, de maneira ubíqua, acomoda e harmoniza as mais diversas expressões antagônicas arrefecendo e, via de regra, eliminando a tensão imanente dos objetos e obras de arte. Já nas primeiras linhas de "A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas", Adorno e Horkheimer observam que esta "unidade" forjada sintetiza um modelo de cultura marcado pela "falsa identidade do universal e do particular" (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 100). Com efeito, através do fluxo incessante de mercadorias que produz, a indústria cultural alimenta continuamente a ideia de que o indivíduo e o todo se encontram reconciliados quando na verdade, tal sistema é um poderoso instrumento para gerar lucros ao mesmo tempo em que exerce um tipo de controle social. Ademais, a elaborada estruturação que configura a indústria cultural permite que ela decomponha aquilo que o indivíduo percebe em suas partes elementares e reorganize-as de um modo que lhe seja mais conveniente, adquirindo assim o inaudito poder de influir no modo como as pessoas percebem a realidade sensível, em particular, e o mundo, em geral. Segundo os críticos frankfurtianos, foi particularmente o advento do filme sonoro, descrito por eles como a "síntese do rádio com o cinema", que potencializou ainda mais a ilusão de um mundo que não é exatamente o que a consciência humana pode apreender espontaneamente, mas sim o que interessa ao sistema econômico no qual a indústria cultural está inserida.

Nesse sentido, o cinema, dada a natureza essencialmente industrial de sua produção, é uma das expressões da indústria cultural em que o desenvolvimento de uma estruturação rígida de controle tanto do processo da mercadoria cultural quanto dos indivíduos que a consomem atinge seu paroxismo. Todavia, se por um lado, o cinema, tal qual a indústria cultural, fundamenta-se a partir de um "idioma tecnicamente controlado" cuja padronização engendra uma miríade de filmes homogêneos com pouco, ou nenhum, espaço para a inovação, por outro, sua natureza essencialmente comercial, regida pela pressão da rápida circulação de mercadorias no sistema capitalista, exige que esse idioma seja constantemente modificado em sua superfície com vistas a criar a contínua ilusão de novidade. Nesse meio, a novidade, geralmente forjada através de uma série de detalhes, não passa de um estratagema, literalmente um artifício, em que

pequenas alterações produzem a impressão de que algo mudou, quando, de fato, trata-se apenas de mais um dos inúmeros procedimentos para a manutenção do seu *status quo*.

Por sua vez, o alto grau de sofisticação alcançado por uma mercadoria cultural como o cinema parece afetar não apenas o espectador de modo geral, sempre ávido a consumir a novidade do próximo filme, mas também a crítica especializada, que, paralelamente ao desenvolvimento da indústria cinematográfica, procurou legitimar e distinguir um segmento de filmes cujas singularidades estéticas estariam mais próximas de uma obra de arte genuína e afastada dos propósitos meramente comerciais daqueles filmes notadamente padronizados.

Indo na contramão de um tipo de crítica *mainstream* de cinema que postula e assevera a existência de possibilidades de expressões cinematográficas genuinamente capazes de romper, subverter e contrariar a hegemonia do idioma tecnicamente controlado do cinema *mainstream*, esta tese pretende fazer um exame minucioso de dois filmes, *Mistérios e paixões* [*Naked lunch*, David Cronenberg, Canadá, 1991] e *Cidade de Deus* [Fernando Meirelles, Brasil, 2002], a fim de verificar de que maneira os princípios estéticos e o conjunto de protocolos do cinema padrão desenvolvidos pela indústria cinematográfica de Hollywood estão presentes na linguagem e estrutura dos filmes e em sua forma em geral, independentemente da singularidade assinalada pela marca autoral que um diretor possa imprimir, ou ainda, das especificidades histórico-temporais, do contexto de produção em que tais filmes estão inseridos.

Se por um lado, à primeira vista, o escrutínio e cotejo desses dois filmes possa parecer incongruente e até mesmo demasiadamente forçado, considerando as diferenças evidentes entre ambos, por outro, estas mesmas distinções convertem-se em elementos fundamentais a serem examinados com vistas a lançar uma luz sobre o imbricado *modus operandi* da indústria cultural, cujo refinamento e sofisticação estética são capazes de emular as mesmas tensões internas de uma obra de arte, iludindo não apenas o espectador leigo, mas, sobretudo, a crítica especializada que legitima sua singularidade em relação às demais mercadorias culturais. Como pretende-se observar ao longo desse trabalho, o principal elemento desta diferenciação falaciosa a ser investigado é a noção de "estilo", com base no argumento de Adorno e Horkheimer de que, enquanto nas obras de arte, o estilo surge de uma reconciliação do seu todo com seus elementos particulares, no cinema a tensão estabelecida entre os polos é arrefecida, ou mesmo eliminada, através da "falsa identidade entre o particular e o universal", definidora da indústria cultural. No caso de *Mistérios e paixões* e *Cidade de Deus*, o dado mais significativo, entretanto, nem sempre

facilmente perceptível dessa estratégica emulação está no fato de que os detalhes interagem com a sua totalidade, emulando uma falsa tensão dialética, mas que, na verdade, são subsumidos pelo conjunto das convenções do idioma condicionado, podendo assim ser substituídos por outros elementos sem que sua estrutura de base (sua sintaxe) se modifique propriamente.

Em um segundo plano, é também objetivo deste trabalho recuperar, a partir da interpretação dos filmes em questão, uma forma de abordagem voltada aos aspectos formais que constituem os códigos e as convenções cinematográficas. Tal escolha justifica-se em grande parte pela constatação de que, a rigor, a crítica contemporânea de cinema raramente se detém no exame minucioso dos elementos formais dos filmes como objetos de escrutínio. Assim, o não aprofundamento nos detalhes – advindos de uma leitura cerrada do objeto – revela a maneira pela qual, nos últimos tempos, a ênfase nos temas e conteúdos do filmes ocupou o espaço da crítica centrada tanto na forma quanto na linguagem cinematográfica. Desse modo, a tensão entre o idioma tecnicamente controlado do cinema padrão e as formas que visam a uma ruptura com tais convenções será examinada a partir dos elementos que compõem a forma do filme ao longo de todas as seções desta tese, conforme a divisão por capítulos a seguir.

A primeira parte está dividida em dois capítulos correlatos, cujo objetivo é examinar como os protocolos e convenções estético-narrativas do cinema *mainstream* de Hollywood sintetizam de maneira *sui generis* o idioma tecnicamente condicionado característico da indústria cultural. A primeira seção, intitulada "Por uma gramática cinematográfica: o estabelecimento da linguagem padrão do cinema *mainstream* e a formação do olhar do espectador", examina os procedimentos através dos quais o conjunto de protocolos visuais do cinema norte-americano (composição de quadro, montagem, sonorização, etc.) estabeleceram, ao longo das primeiras décadas do século XX, um modelo diegético prescritivo de bases rígidas e que, dada a ascensão dos Estados Unidos como potência econômica e "cultural" mundial no pós-guerra, converter-se-ia na norma-padrão para a cultura cinematográfica ao redor do planeta. Um modelo de bom cinema a ser seguido e amplamente copiado. Essa seção discute ainda as estratégias de apropriação pela indústria do cinema de elementos da tradição clássica (decoro, harmonia formal, etc.) que, ao serem incorporados a um modelo de produção industrial, objetivam apagar quaisquer traços da natureza manufaturável do cinema, forjando assim uma mercadoria cultural que não apenas imita a realidade apreensível com precisão mas, sobretudo, intenta aperfeiçoá-la.

Já o segundo capítulo, intitulado "Estável, porém nunca estático: princípios de ajustes e modificações nas convenções fílmicas do cinema padrão", investiga a maneira pela qual esse mesmo modelo de cinema, movido por tendências do mercado e objetivando alcançar um *status* de obra de arte, incorpora e absorve inovações estéticas advindas justamente de outros movimentos cinematográficos contrários à sua norma estética sem, contudo, alterar suas bases e princípios. Além disso, partindo da crítica de Adorno e Horkheimer sobre a indústria cultural, o capítulo examina alguns filmes de diretores iconoclastas norte-americanos a fim de observar como a ruptura com as normas da linguagem do cinema de Hollywood não passa de uma estratégia endêmica à própria natureza da indústria cultural.

A segunda parte está dividida em dois capítulos voltados à interpretação dos filmes. O terceiro capítulo, intitulado "Da dialética da intoxicação em *Mistérios e paixões*", aborda inicialmente o caráter autoral e, até certo ponto, "transgressor" da filmografia de David Cronenberg em relação ao cinema padrão a partir da problemática do embate entre controle técnico espontaneidade na produção artística – algo tematizado no próprio filme. Nesse sentido, o rompimento com convenções *mainstream* de representação configura-se como um ponto nodal na literatura de Burroughs, na qual *Almoço nu* (1959) alcança seu paroxismo tanto pelo conteúdo quanto por sua forma. Ou seja, do mesmo modo que o livro de Burroughs choca por sua irrefreável descrição e representação de todas as formas de obscenidade e abjeção (elementos também recorrentes no universo fílmico de Cronenberg), seu experimentalismo estético alcançado a partir do constante uso de uma virtuosa técnica de ruptura da sintaxe textual, imediatamente associada à transgressão da escrita modernista, confere a *Almoço nu* um *status* de obra cujo sentido não pode ser facilmente apreendido. A seção seguinte deste capítulo centra-se na discussão acerca do processo de transposição do filme para o livro, tendo como base os depoimentos do próprio Cronenberg sobre seu processo de livre reescrita (mutação) e interpretação do livro de Burroughs, bem como as respostas geradas pela fortuna crítica do filme. Em seguida, a discussão volta-se ao modo como, a partir do escrutínio de *Mistérios e paixões*, é possível observar uma série de dispositivos fílmicos que favorece uma acessibilidade de sentido (negada prontamente pelo livro) fundamental para garantir a ampla circulação e consumo de toda e qualquer mercadoria cultural. A argumentação procura demonstrar que, enquanto a obra de Burroughs pode ser sintetizada no mote "nada é verdade: tudo é permitido", a versão fílmica de Cronenberg apropria-se inicialmente da defesa de Burroughs acerca da intoxicação como um

meio para se alcançar um verdadeiro patamar de liberdade no processo de criação literária para, em seguida, desenvolver uma estrutura de narrativa fílmica que inverte a oposição entre as categorias de alucinação e sobriedade – algo marcante nas artes e movimentos de contracultura nos anos de 1950-60.

Assim, o resultado dessa inversão traduz-se em uma tensão entre duas esferas opostas, nas quais o estado de alucinação do protagonista ordena-se por meio de uma estruturação narrativa análoga aos procedimentos narrativos do cinema padrão de Hollywood, operando a partir de fórmulas de filmes de conspiração e de gêneros, a exemplo do filme *noir*. Nesse sentido, por meio de uma leitura cerrada de cenas e de componentes estruturais do filme (edição, fotografia, música etc.), busca-se evidenciar o modo pelo qual a esfera da alucinação esforça-se para forjar um padrão narrativo coeso, produzindo, com isso, "uma impressão de realidade" (tanto para o protagonista, em particular, quanto para o público, em geral). Em uma simbólica reencenação do dilema representado pelo embate entre o controle técnico e a liberdade de criação apontados inicialmente, esta forjada "impressão de realidade", por sua vez, é desestabilizada ao longo do filme por interferências menores que emulam típicas "falhas técnicas", normalmente encontradas no *mainstream*, e colocam em risco a estabilidade da verossimilhança do universo ficcional construído. Por fim, depois de apontar a maneira pela qual a esfera alucinatória constrói-se a partir das convenções e procedimentos estético-narrativos do cinema padrão norte-americano, o capítulo conclui que a naturalização coercitiva das imagens sintetizadas nessa esfera é análoga aos procedimentos de homogeneização da percepção da realidade apontados na crítica da indústria cultural.

O quarto capítulo, intitulado "Realismo e a dialética da violência em *Cidade de Deus*", parte de uma cena do filme para discutir a questão da representação da realidade e da violência no filme de Meirelles. Com o objetivo de melhor compreender as nuances da "forma de realismo cinematográfico" em *Cidade de Deus*, o texto traça um panorama das questões envolvidas na representação da realidade no cinema a partir da maneira pela qual elas foram estabelecidas em movimentos cinematográficos, a exemplo do Neorrealismo italiano e Cinema Novo brasileiro, observando tanto seus elementos estéticos quanto a produção teórica advinda deles (ambos comprometidos, sobretudo, com mudanças sociais). O objetivo é fazer um resgate histórico do realismo cinematográfico para, em seguida, observar a maneira pela qual *Cidade de Deus* desponta como um exemplo sintomático de uma nova forma de realismo fílmico contemporâneo,

representou um marco nos estudos das bases e estruturas do cinema *mainstream* norte-americano – Bordwell, Staiger e Thompson explicam que o uso do termo 'clássico' para descrever a produção cinematográfica norte-americana durante a era dos estúdios derivou-se de uma conhecida declaração de André Bazin, teórico francês de cinema que, em um ensaio do início dos anos 50, defendeu que, ao momento da eclosão da Segunda Guerra Mundial, o filme sonoro nos Estados Unidos (e na França, por extensão) "alcançou um estado de perfeição clássica" (cf. BORDWELL, 1985a, p. 3). Para Bazin, os filmes de cineastas como John Ford e William Wyller, entre tantos outros cineastas da era dos estúdios, conferiram ao cinema "seu perfeito equilíbrio, sua forma ideal de expressão" através do estabelecimento de sólidos paradigmas e protocolos de gênero, estilo visual e edição – uma completa harmonia entre imagem e som que, a seu ver, sintetizava "todas as características da arte clássica" (cf. BAZIN, 1967, p. 29-30). Como fica patente no ensaio, Bazin não está interessado em especificar ou mesmo sistematizar o conceito de 'cinema clássico'; em geral, suas elucubrações acerca da questão não avançam para além das generalizações acima transcritas. Proceder distinto é o de Bordwell, Staiger e Thompson, que em seu livro assumem a tarefa de, através de uma minuciosa e profícua análise de um conjunto de mais de cem filmes produzidos pelos estúdios de Hollywood entre os anos de 1915 a 1960, descrever e examinar em detalhes os protocolos e paradigmas que configuraram o *modus operandi* do cinema hollywoodiano em suas primeiras cinco décadas de existência.

Segundo os autores, o principal e certamente mais conhecido procedimento estético-narrativo nesse tipo de cinema orienta-se a partir de um regime de estabilidade temporal e espacial, alcançado através da obediência rígida aos princípios de continuidade e a um comprometimento geral, porém não absoluto, às regras de transparência estilísticas. Essas, por sua vez, operam no filme em função de uma narrativa linear e, sobretudo, centram-se na figura do personagem: certamente, o elemento mais sintomático que viria a persistir de modo indelével no cinema em geral. Já 'classicismo', nesse modelo de produção cinematográfico, refere-se à utilização no filme dos mesmos elementos da tradição artística que a crítica convencionou chamar de clássicos: decoro, harmonia formal, respeito pela tradição, mímesis, maestria no controle de técnicas narrativas. Em linhas gerais, tal esquema tem como função principal ocultar quaisquer traços de metalinguagem que possam chamar a atenção da plateia para a artificialidade da linguagem/imagem, objetivando assim, por meio da suspensão da descrença, o controle absoluto das respostas e reações do espectador (ibid., 1985a, p. 5). Além disso, a busca por um

efeito mimético objetiva não apenas uma emulação verossímil da realidade, mas, sobretudo, seu aperfeiçoamento.

Nesse sentido, os filmes circunscritos ao cinema clássico de Hollywood pautam-se pela busca do equilíbrio, da proporção e da simetria. Evidentemente, o que parece passar despercebido para Bordwell e seus coautores está no fato de que, para a indústria cinematográfica de Hollywood, a busca por um refinamento técnico que conferisse aos filmes uma "perfeição clássica" nunca esteve genuinamente associada aos princípios da tradição clássica de beleza[6] e harmonia para promover um meticuloso estudo da cultura clássica *per se*, e, sim, para produzir um 'objeto' transparente, potencialmente vendável, lucrativo e de fácil apelo para as massas. Ademais, o processo mecânico de naturalização da linguagem cinematográfica através do apagamento de quaisquer traços de sua natureza manufaturável é justamente o elemento que potencializa seu fetiche, no sentido elaborado por Marx[7], transformando-o em um objeto inanimado que parece ter vida própria, cuja existência independe tanto do controle daqueles que o produzem quanto dos que o consomem.

Além disso, a opção de Bordwell e seus coautores por definir 'clássico' como uma categoria estilística e não histórica é um tanto problemática, pois, ao excluírem a dimensão histórica do termo, simplesmente repetem uma estratégia capitalista de utilizar uma rubrica determinada apenas com a finalidade de agregar valor ao produto (cf. PONTE, 2011, p. 30). Além disso, até que ponto o conjunto de elementos estilísticos que assinalaram um padrão narrativo nos filmes hollywoodianos produzidos na era dos estúdios exibe de fato decoro, proporcionalidade de enquadramento etc. – características descritas pelos autores como 'clássicas'? Nesse sentido, quão 'clássico' é o cinema clássico de Hollywood? Para Langford (2010, p. 8), mesmo a noção de classicismo acima descrita não é capaz de abarcar a variedade estilística dos filmes de Hollywood, expressa em épicos bíblicos com três horas de duração (por exemplo, *Os dez mandamentos* [*The ten commandments*, 1956]), adaptações de textos shakespeareanos (*Hamlet* [*Hamlet*, 1948]), ou ainda, westerns musicais (*Ardida como pimenta* [*Calamity Jane*, 1953]). Do mesmo modo, Cowie argumenta que também problemática seria a ênfase conferida à narrativa como a categoria determinante *par excellence* do estilo fílmico

[6] Uma tradição problemática em sua própria natureza.

[7] Em uma conhecida passagem de *O capital* (1994, vol 1. p. 88), Marx aponta que o fetiche pela mercadoria advém do fato de seu caráter de coisa esconder as relações sociais, de exploração do trabalho alheio, que a produzem na realidade.

padronização da forma de um elemento que envolve a orquestração de uma série de componentes, como a composição do quadro fílmico, por exemplo, forjado a partir de um modelo de produção industrial, pode ser entendida como uma, porém não a única, das principais razões para a nem sempre fácil distinção entre um bom e um fraco filme de Hollywood. Ou seja, em termos técnicos, os filmes do cinema *mainstream* norte-americano são, a rigor, quase sempre impecáveis. Desse modo, sendo a forma do filme hollywoodiano suprema em relação ao seu conteúdo, e sendo ela um imperativo absoluto na maneira que o padrão estético cinematográfico norte-americano se estabeleceu como umas das mais influentes mercadorias culturais ao longo do último século, o apagamento da diferenciação, ao menos estética, entre os filmes não apenas opera como uma potente estratégia que enfraquece e impossibilita a elaboração de uma crítica de valor, mas confere a qualquer filme hollywoodiano (ou àqueles produzidos fora das fronteiras norte-americanas porém guiados pelos mesmos princípios estéticos) uma aura de beleza, habilidade e solidez profissional, fazendo dele tanto um produto atrativo para as horas de lazer quanto um objeto passível de estudo.

Igualmente, ponto de vista e coesão da continuidade são convenções fílmicas pautadas no modelo de Hollywood que recebem enorme atenção e cuidado. A manutenção de uma unidade de coesão atrelada ao ponto de vista é ponto fulcral dos protocolos cinematográficos, especialmente daqueles mais diretamente afetados pela contínua incorporação de novos recursos e técnicas na estrutura estético-narrativa do padrão hollywoodiano. Por essa razão, mesmo cineastas dotados de uma forte estilística visual tinham o cuidado de usar os efeitos visuais com bastante moderação, compondo meticulosamente cada quadro a fim de evitar possíveis discrepâncias gritantes entre os quadros no momento de alinhavá-los na sala de edição[11] (cf. MORDENN, 1988, p. 52). Os filmes de Hitchcock estão entre aqueles que fornecem bons exemplos do equilíbrio impecável alcançado entre a incorporação moderada de novidades visuais estéticas e, ao mesmo tempo, o propósito de evitar rupturas nos protocolos do cinema padrão. *Janela indiscreta* [*Rear window*, 1954], por exemplo, possui ao menos um momento de flerte do diretor com a estética expressionista: em uma das sequências de maior tensão do filme, o personagem Jeff (James Stewart) dispara flashes de sua câmera fotográfica para se defender do

[11] Por essa razão, surge dentro da linha de produção a figura do continuísta, cuja única função é olhar atentamente a todos os detalhes de um quadro e assegurar que, na mudança entre planos, tais detalhes (peças nos cenários, cabelos ou roupas dos atores e atrizes, etc.) não sejam alterados, pois tais incongruências poderiam se tornar ruídos que chamariam a atenção do espectador para a descontinuidade inerente ao processo de feitura de um filme. Esse elemento, apelidado de *goof* (erro crasso), será um dos pontos centrais da minha interpretação de *Cidade de Deus*.

assassino Lars Thorwald (Raymond Burr), deixando a tela repleta de explosões de um forte tom alaranjado que provocam desconforto na retina do espectador. Não obstante, mesmo com uma recatada ruptura estilística em sua sequência final, *Janela indiscreta* segue à risca os princípios de coerência de edição do cinema hollywoodiano, exibindo uma edição paciente e meticulosamente trabalhada – a despeito de ser considerado um dos filmes mais metalinguísticos de Hitchcock (tido por muitos como uma homenagem ao cinema). Nesta pequena sequência, a seguinte estratégia de edição é adotada para levar o espectador a testemunhar a ação de perto: cena 1 – Jeff pega a câmera para observar seu vizinho; cena 2 – corta para um plano aberto em que o alvo (vizinho) é mostrado de longe, enquadrado em sua janela; cena 3 – o corte volta para mostrar a reação de Jeff e, através de sua expressão facial, sugere o que ele está pensando acerca do que testemunhou; cena 4 – o corte volta novamente para o vizinho, agora, porém, visto em um plano médio (menor que o primeiro, aberto); cena 5 – novamente volta-se para Jeff, que reafirma a mesma expressão facial do plano anterior; cena 6 – o corte volta uma última vez para o vizinho, agora visto em *close-up*. Desse modo, a edição zelosa de Hitchcock objetiva, em primeira instância, não deixar dúvida ao espectador de onde ele (o espectador) se encontra do ponto de vista da narrativa. Ou seja, ele está segura e confortavelmente alocado ao lado do protagonista Jeff e, juntamente com ele, testemunhará o que ocorre do lado de fora de sua janela em uma sequência intercalada por três cortes, sem perder de vista, contudo, o observador (Jeff) e seu contexto mental. Um segundo objetivo é fazer com que o espectador partilhe, concomitantemente, o mesmo ponto de vista do protagonista. Para isso, a edição opera de maneira a aproximá-lo gradualmente do vizinho/suspeito através de três planos que avançam do geral (plano aberto), passando pelo intermediário (plano médio), para o mais específico (plano fechado ou *close-up*). Cabe ressaltar aqui a ausência de modificações no tamanho dos planos de Jeff, pois justamente a constância da exposição do protagonista em três planos médios é que indica ao espectador a "estabilidade" e solidez do lugar onde este se encontra.

Desse modo, uma das virtudes mais cultuadas entre os procedimentos estético-narrativos do filme padrão hollywoodiano é a das técnicas que possibilitem a invisibilidade de sua maquinaria de produção. Algo que faz do cinema uma arte pautada na dissimulação e opacidade. Desde seus primórdios, o cinema hollywoodiano buscou desenvolver e aprimorar técnicas narrativas que proporcionassem bem-estar e conforto ao espectador. Logo, qualquer forma de expressão visual que demandasse algum esforço (físico e, sobretudo, intelectual) deveria ser

prontamente evitada, posto que o filme, assim como qualquer mercadoria cultural, era um produto para ser consumido nos momentos de ócio. O objetivo principal era cunhar procedimentos que ativassem os sentidos do espectador de maneira que este se sentisse movendo suave e prazerosamente pelo espaço virtual do filme, explorando esse universo lúdico durante o tempo que durasse a projeção, com o mínimo ou nenhuma consciência de que estava inserido em um mundo artificial.

Assim que tais protocolos e técnicas se estabeleceram como diretrizes de uma maneira correta, apropriada e, sobretudo, elegante de narrar histórias em meio visual, os estúdios de Hollywood passaram então a treinar diretores durante as décadas de 1930 e 1940 a fim de assegurar a correta utilização e emprego preciso de técnicas de composição de quadro, montagem e sonorização que não chamassem atenção para si (cf. SENNETT, 1994, p. 209). Bordwell observa que, já no final da década de 1920, Hollywood tinha alcançado considerável desenvolvimento e incorporado, na ordem de produção dos filmes, técnicas que 'suavizavam' e obliteravam a transição de uma cena para outra a ponto de os diretores[12] já não precisarem se preocupar tanto que determinado ator/atriz ocuparia o mesmo lugar na composição de quadro quando da passagem de um plano para outro (THOMPSON, 1985, p. 235). Segundo o crítico, a preocupação, ou os desafios estéticos, concentravam-se em como minimizar a "fadiga do olhar do espectador" provocada por rupturas ou inconsistências oriundas da montagem das cenas (ibid., 1985, p. 235). Ou seja, se os olhos do espectador fossem levados para a esquerda ao final de uma cena, então a cena seguinte deveria iniciar-se pela esquerda. Se uma determinada sequência terminasse iluminada, era desaconselhável iniciar a próxima com pouca luz. Logo, os manuais de cinema daquele período aconselhavam que "o ritmo pictórico deveria causar uma impressão de oscilação de cena para cena, deveria deslocar-se naturalmente de uma para outra e deveria variar o suficiente para evitar monotonia" (ibid., 1985, p. 235). De acordo com Bogdanovich, era isso que o diretor Howard Hawks parecia ter em mente, além do engajamento ao princípio de opacidade da técnica que regia a estética hollywoodiana, ao aconselhar jovens diretores a "sempre fazer o corte de cena no momento em que público esteja menos atento" (1997, p. 250).

---

[12] Naturalmente, a implementação desse *modus operandi* não foi prontamente bem recebida por todos os diretores. Sobre essa questão, Bordwell salienta que "a maior parte dos diretores viram no estilo padronizado uma ferramenta útil na forma de fazer cinema e não uma restrição. Aqueles que consideravam tais normas limitantes – especialmente Eric von Stroheim, e numa escala menor Rex Ingram, Maurice Tourneur e Joseph Von Sternberg – em algum momento, foram forçados a deixar a indústria *mainstream*" (ibid., 1985b, p. 235).

Contudo, a narração de histórias está no centro dos protocolos estilísticos do cinema padrão de Hollywood, sendo os elementos acima descritos apenas artifícios técnicos que operam em sua função. Em certo sentido, o vínculo do cinema norte-americano com a narrativa antecede até mesmo a ascensão dos conglomerados industriais de cinema na Califórnia em relação aos demais centros de produção em outras partes do planeta (Rússia, Alemanha e França), sendo este um dado primordial para explicar o monumental processo de refinamento técnico pelo qual passou o cinema em menos de duas décadas[13]. Neste curto espaço de tempo, o rápido desenvolvimento e padronização de um sólido sistema narrativo fizeram com que aquilo que viria a ser conhecido como cinema saísse rapidamente da mera condição de novidade tecnológica (inicialmente considerada apenas uma forma viável e, sobretudo, acessível de entretenimento no início do século XX para uma grande classe proletária em centros urbanos) para consolidar-se, de forma absoluta, como a mais importante e influente mercadoria cultural até o advento da televisão na década de 1950. Mesmo curtas-metragens com apenas uma cena, a exemplo de *L'arroseur arrose*, 1895, de Louis Lumière, possuem uma dimensão, mesmo que rudimentar, de narrativa. Contudo, a mudança para filmes mais longos e mais complexos, "no sentido de ordenar ações lineares e integração de eventos paralelos, ocorre apenas a partir de 1906" (COWIE, 1998, p. 178) – coincidindo com o advento e popularização do fenômeno do *nickelodeon*[14] – e o consequente aumento da demanda por filmes por parte dos exibidores. Em resposta a este emergente crescimento de mercado, produtores e estúdios passaram a acelerar a produção de filmes pautados em pequenas e compreensíveis histórias. A maioria desses filmes eram narrativas ficcionais que, rapidamente, substituíram atrações outrora populares e predominantes como os *sketches* de *vaudeville*, os "jornais de notícias cinematográficos" [*news-reel*] ou pequenos curtas em que truques de mágica eram exibidos (cf. HANSEN, 1999, p. 62). Se houve um momento em que o espectador esteve em posição de escolher entre as diferentes categorias de exibição visual acima enumeradas, este momento não durou muito, pois, de acordo com Belton, a demanda do mercado para a manutenção de uma produção regular de filmes, manufaturados sob condições de um controle rigoroso e, sobretudo, dentro de uma margem de

[13] O período a que me refiro compreende 1896 – primeira série de projeções públicas de imagens em movimentos que se tem registro – até o lançamento de um dos mais ambiciosos épicos do cinema, *O nascimento de uma nação* [*The birth of a nation*, 1915], de D. W. Griffth.

[14] Corruptela da palavra níquel [*nickel*], equivalente a cinco centavos de dólar, *nickelodeon* foi o nome dado aos teatros usados para diversos propósitos, que se tornaram muito populares entre 1900 e 1914. Inicialmente utilizados para apresentações de peças e shows, esses teatros se tornaram os principais espaços de exibição dos primeiros filmes, ou ainda, imagens em movimento [*motion pictures*].

custos mensuráveis, "criou as bases para a realização de filmes de ficção, feitos em estúdios construídos especificamente para esse fim, eliminando assim as despesas e dificuldades de gravação de eventos reais suficientemente interessantes para atrair a atenção do público" (BELTON, 1992, p. 12).

Nesse contexto, em conjunção com o desenvolvimento técnico que lhe deu forma, a indústria cinematográfica de Hollywood encontrou na literatura e no teatro do século XIX e início do século XX o material/conteúdo narrativo[15] adequado para adaptá-los à linguagem do cinema que, aos poucos, se estabelecia. Tais fontes incluíam não apenas os princípios das técnicas narrativas realistas populares no romance burguês, particularmente o vitoriano, e congêneres como contos, novelas e peças de teatro, mas também incorporaram um conjunto de estratégias de encenação[16] e composição de cenário ao estilo do palco italiano – sempre conferindo atenção extrema aos detalhes com vistas a reforçar a ilusão de realidade. De acordo com Heisner, a imediata e eficiente incorporação de fórmulas narrativas e modelos de encenação aos filmes de Hollywood deve-se em particular "ao fato de que os grandes estúdios não pouparam esforços em contratar pessoas ligadas tanto à produção técnica teatral (diretores, atores, cenógrafos, iluminadores, figurinistas, maquiadores) quanto ao material escrito (dramaturgos e escritores[17])", (HEISNER, 1990, p. 158).

Já a normatização da estrutura narrativa do cinema hollywoodiano foi erigida fortemente sobre os elementos essenciais da tradição literária. Tais diretrizes, segundo Bordwell, Staiger e Thompson (1985), pautavam-se essencialmente em conceitos normativos como: unidade da ação através de um encadeamento linear dos eventos; relações claras entre causa e efeito na estruturação dos eventos narrativos; personagens com delineamento moral claro de modo a não deixar dúvidas ou nuances que interferissem na compreensão direta e objetiva da ação; antagonistas e protagonistas atuantes e centrados no desempenho de seus respectivos papéis e

---

[15] Em uma analogia com a produção industrial, tais fontes literárias e teatrais representariam a matéria-prima (nesse caso, incomensuravelmente abundante e diversificada) que a indústria precisava para colocar sua maquinaria em funcionamento.

[16] Razão pela qual a atuação dos atores e atrizes até os anos de 1950 é carregada por um excesso melodramático oriundo do teatro.

[17] Vale ressaltar aqui que a notória resistência inicial por parte de atores de teatro e escritores em terem seus nomes vinculados a uma mídia essencialmente voltada para classes populares foi superada logo nas primeiras décadas. A partir dos anos de 1930 em diante, escritores de prestígio no universo literário, como William Faulkner, assinavam roteiros de inúmeros filmes, como por exemplo *À beira do abismo* [*The big sleep*, 1946]. Outros, a exemplo de Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald e John Steinback, passaram a vender, sem muita resistência, os direitos autorais de seus livros para serem adaptados para as telas.

funções; comprometimento com o 'realismo', verossimilhança, no universo ficcional representado; arco narrativo definido e ascendente para o clímax e consequente resolução. Ou seja, uma história com começo, meio e fim facilmente percebidos.

Com efeito, tal estruturação narrativa não esconde suas bases aristotélicas em relação à ordenação da unidade da ação nos termos clássicos de exposição, complicação e resolução (cf. ARISTÓTELES, 1952, p. 23). Esses três estágios da estruturação narrativa foram prontamente convertidos na conhecida fórmula de escrita de roteiros cinematográficos chamada de "construção em três atos". Contudo, a consolidação desta "gramática narrativa" não ocorreu apenas com sua aplicação *ad nauseam* em todo e qualquer filme produzido nas primeiras décadas em Hollywood, mas foi também "teorizada" rasteiramente em um manual intitulado *Writing the Script – a practical guide for film and television*, escrito pelo então famoso roteirista Wells Root[18], que se tornou imensamente popular entre jovens aspirantes a escritores. Já no capítulo introdutório, sob o título autoexplicativo "Tell me a story: the beginning, the middle and the end", Root delineia didaticamente em uma tabela os três passos da seguinte forma: primeiro ato (começo): 1) apresente sua personagem (*star character*); 2) coloque-o diante de um problema; 3) apresente seu antagonista (*the bad guy*); 4) introduza o "fator senão" [*or-else factor*] ou uma alternativa extrema; segundo ato (meio): intensifique o problema do herói com complicações; ato três (final, ou lendário *The End*): resolva os problemas do herói de maneira afirmativa ou trágica (ROOT, 1979, p. 2).

Que a tabela de Root seja uma síntese primária, ao ponto de parecer ingênua, não é nenhuma novidade; contudo, o que realmente chama a atenção é o fato de que o roteirista acrescente no primeiro ato o curioso "fator senão". Neste ponto, Roots aconselha que, ao desenvolver uma personagem ou conflito, o escritor/roteirista deve tomar o cuidado de definir claramente não apenas as capacidades e os objetivos de seu protagonista/antagonista, mas, sobretudo, "salientar o que está em jogo para essas personagens" (ibid., 1979, p. 3). Ou seja, deve ficar claro aquilo que as personagens têm a perder caso o conflito ou problema não se resolva de forma satisfatória. Nota-se aqui a introdução de uma diretriz reparadora visando a evitar que tanto personagens quanto conflitos percam seus contornos claros e objetivos e

[18] Seus roteiros mais conhecidos para o cinema foram *O Prisioneiro de Zenda* [*The Prisioner of Zenda*, 1952] e *Sublime obsessão* [*Magnificent obsession*, 1954].

adquiram nuances ambíguas e obscuras que possam deixar os espectadores em dúvida quanto à inclinação moral das personagens ou do encadeamento das ações tomadas por elas[19].

Por outro lado, Root salienta que "este princípio de divisão de uma história em três atos não é uma estrutura rígida" (ibid., p. 11). E por se tratar de uma estrutura "eclética e flexível", pode ser remodelada em uma centena de formas. Contudo, na prática, isso contrariava justamente a lógica produtiva de filmes em escala industrial sobre a qual o cinema de Hollywood se consolidou. Se existe alguma variação e diversidade no conjunto de filmes produzidos pelo cinema padrão hollywoodiano, ela ocorreu dentro dos limites das categorias de gênero fílmico – romance, drama, horror, comédia, suspense, ação, e, nas últimas décadas, variações advindas de junções entre essas categorias, sendo a comédia-romântica a mais bem sucedida entre todas essas formulações (cf. LANGFORD, 2005). Tais formulações são utilizadas ainda hoje de forma massiva e, até certo ponto, efetiva, com vistas a guiar o espectador, dando a este uma falsa sensação de que, ao decidir entre assistir a um filme de ação ou a um drama, está exercendo seu poder de escolha. Contudo, conforme os capítulos seguintes pretendem demonstrar, independentemente da miríade de rupturas e inovações estéticas que os filmes comerciais podem oferecer – e mesmo aqueles rotulados de 'alternativos' ou fora do padrão hollywoodiano –, filmes estruturados de acordo com as convenções de gênero possuem uma natureza formulaica de concepção e produção e são regidos, sobretudo, por uma lógica baseada na tipificação de personagens, constituídos de caracteres morais claros, e na solução/resolução de conflitos[20].

Ao mesmo tempo, a transposição e adaptação de narrativas ficcionais de outras mídias (literatura e teatro) impôs ao cinema o desenvolvimento de um sistema próprio de organização das relações espacotemporais dentro do espaço fílmico. Em parte, isso se deveu ao fato de que uma considerável parcela do material ficcional levado para as telas por Hollywood não era de

---

[19] Esse fator também era reforçado pelos códigos de censura que vigoravam na época, impostos por dois orgãos reguladores: a *Motion Pictures Association of America* (MPAA) e a *Catholic Legion of Decency* (CLD), obviamente a mais severa das duas. A versão cinematográfica da peça *Uma rua chamada pecado* [*A streecar named Desire*, 1951] de Tennesse Williams, dirigida por Elia Kazan, é um interessante exemplo das reações inusitadas produzidas naqueles censores/espectadores completamente formatados a tais protocolos simplistas de representação de personagens e conflitos. No texto de Williams, a construção das personagens, bem como o rumo de suas ações, é fortemente pautada por uma desordem moral e psicológica que obliterava o maniqueísmo entre protagonistas e antagonistas. Confusos diante dessa incerteza, os censores exigiram que várias cenas fossem reescritas de modo a deixar mais claro que Stanley era o vilão da história e que Blanche era a vítima. Certamente o exemplo mais concreto, e que denota essa diretriz moral salientada por Root em seu manual, foi o fato de os censores sugerirem que a maneira de não deixar dúvidas na plateia acerca do caráter vil de Stanley seria punindo-o no final da história (cf. FELIX, 2004, p. 29-52).

[20] Sobre a questão de como as fórmulas de gênero ordenam a forma do filme de maneira a permitir pouca variação, ver Ponte (2011).

roteiros originais, mas advinha majoritariamente tanto do teatro quanto da literatura (leia-se, essencialmente textos em prosa popularizados no gênero romance/conto). Apesar de essas fontes oferecerem um profícuo material ficcional para o cinema, algumas especificidades, mais da literatura do que do teatro naturalmente, impuseram-se como grandes desafios para os roteiristas (cf. BLUESTONE, 1996). Histórias muito longas, repletas de personagens secundários, ações ocorrendo em diversos lugares e enredos elaborados[21], impunham, em termos práticos, os seguintes desafios: um grande número de cenas separadas e sequências para serem filmadas, editadas de maneira coesa; a decomposição do espaço narrativo em "espaços individuais" através da edição; a necessidade de delinear, mesmo que rasteiramente, alguns traços psicológicos/caracteres das personagens; e, por fim, a organização, alinhamento e justaposição (novamente coesa) de espaços diferentes no curso da ação (montagem paralela). Tais desafios exigiam o desenvolvimento de estratégias e protocolos fílmicos que organizassem sequencialmente a narrativa e representassem de modo inteligível o espaço da ação dentro dos limites do quadro da tela de forma a guiar o espectador efetivamente através da história (cf. FELIX, 2005, p. 73-88). Além disso, a adoção de conteúdo e forma advindos da literatura e do teatro burguês serviu também para elevar o cinema a um *status* de arte séria, mitigando assim seu estigma inicial de mero entretenimento de massas e, consequentemente, atraindo uma plateia social e culturalmente mais diversificada.

Basta um breve exame dos filmes hollywoodianos das primeiras décadas do século XX para se constatar que, no âmbito da forma, tanto as técnicas de composição de quadro da pintura clássica, demonstradas acima, quanto a cenografia de teatro vitoriano e modelos de encenação converteram-se em elementos primordiais para ajustar a ação dramática dos filmes dentro do espaço de duas dimensões da tela. Contudo, Bluestone salienta que, desde 1906, se observa a implementação de técnicas de exploração dinâmica do espaço fílmico de maneira distinta daquelas dos *tableaux* estáticos da pintura clássica ou dos estilos de representação gestual advindos do teatro vitoriano, especialmente importantes para expressar "ideias" e situações de maneira clara no cinema mudo (BLUESTONE, 1996, p. 42). Assim, pautadas no objetivo comum de forjar um sistema efetivo de continuidade narrativa que fornecesse ao espectador, sem muitas delongas, o essencial da história, os estúdios das primeiras décadas do século XX, em sua

[21] A exemplo dos romances de Charles Dickens, Jane Austen, Charlotte e Emily Bronte, ou as peças de Shakespeare, só para citar os romancistas e dramaturgo ingleses mais adaptados (reduzidos, modificados, atualizados, etc.) para o cinema ao longo do século XX.

lógica de operação industrial, desenvolveram e aprimoraram ainda mais o conjunto de protocolos narrativos que definiria o modo norte-americano de fazer filmes como um padrão mundial.

Para Thompson, esse sistema de regras, ou "montagem continuativa", justamente por alinhar/alinhavar os planos em uma sequência continua e suave, praticamente invisível e imperceptível aos olhos do espectador, criava a ilusão de se estar imerso em uma realidade coesa (1985, p. 155). Mais especificamente, o alcance dessa totalidade coesiva que ligava suavemente um quadro e outro estava subordinado à orquestração e modulação precisas das seguintes regras: a) *match in action* – ao cortar uma ação em curso, o montador deve atentar para que o plano seguinte comece exatamente no segundo posterior ao da ação correspondente no plano anterior – assim o corte será suavizado, não chamando atenção para si; b) os deslocamentos ao longo do espaço cênico, feitos através dos cortes, devem seguir um ângulo de 30° a fim de evitar que se produza um "salto" espacial, facilmente percebido pela plateia (aumentado ainda mais pela proporção gigantesca da tela do cinema, deve-se frisar); c) outra regra fundamental para a não violação do espaço fílmico é a conhecida regra dos 180°, em que a câmera deve respeitar a linha imaginária dos 180°, ou o eixo da ação, pois caso haja um deslocamento de câmera maior que este eixo na mudança de um quadro para outro, todos os elementos do quadro (objetos de cena e, principalmente, personagens) aparecerão de forma invertida, dando a impressão de que mudaram abruptamente de lugar (a confusão pode ser ainda maior se, no plano seguinte, voltar à posição anterior, fazendo com que os objetos filmados saltem continuamente de uma posição para outra); d) os planos de referência (*establishing/reestablishing shots*) são protocolos que operam na ordenação geral de um novo espaço – toda vez que uma sequência apresenta um novo local, essa mudança deve ser sinalizada para o espectador, seguindo uma ordem que vai do geral para o mais específico (e.g., comumente inicia-se com uma panorâmica, ou imagem externa do local onde a cena se passa, em seguida corta-se para o espaço interno, local em que se encontram as personagens da ação, para só depois passar para um plano mais próximo, com um *close-up* da personagem que fala). Segundo Thompson, a estruturação dessas convenções formaram a gramática do chamado cinema clássico de Hollywood e foram essenciais para o estabelecimento de relações espaciais que, hoje, parecem tão comuns aos olhos da plateia contemporânea[22] (ibid.,

[22] O capítulo sobre *Cidade de Deus* explorará a maneira como o filme de Meirelles desrespeita inicialmente essas convenções na sequência de abertura (anos 80) para, em seguida (anos 60), segui-las à risca.

1985, p. 214-31). No entanto, sua naturalização deu-se através de uma repetição *ad infinitum* até que o espectador estivesse familiarizado com todos os espaços da ação.

Já no âmbito da relação espacial entre duas ou mais personagens em uma cena, a manutenção do sentido de direção é regida por três protocolos básicos: *eyeline match*, *shot/reverse shot* (ou plano e contraplano) e *matching screen direction*. O primeiro estabelece que, quando duas personagens que estão olhando uma para outra são mostradas em planos diferentes, uma deve ser filmada olhando para a direita enquanto a outra para a esquerda, pois essa contraposição fornece uma clara indicação da posição em que cada uma se encontra na cena e impede que o espectador perca a noção do espaço cênico. O plano e contraplano podem ser considerados, em certo sentido, um desdobramento do *eyeline match*, pois orientam que, em cenas de dialogo, as duas personagens devem ser enquadradas fixamente em posições opostas a fim de que, durante a montagem, a alternância entre um quadro e outro não desloque as personagens de seu lugar. Já o terceiro protocolo, *matching screen direction*, enfatiza que, quando alguém deixa o quadro por um lado (direita, por exemplo), seu retorno deve ser feito pelo lado contrário (esquerda); isto evita que o espectador tenha a impressão de que houve uma mudança na direção para qual a pessoa se desloca.

Do mesmo modo, a construção/representação do corpo através de protocolos cinematográficos formais é outro aspecto que alcança proporções inauditas se comparadas com as do teatro e da literatura, por exemplo. Considerando que o cinema padrão de Hollywood, além das convenções espaço-temporais, centra-se fundamentalmente na figura da personagem, uma série de estratégias formais foram desenvolvidas para amplificar, ou valorizar, ao máximo, traços como a beleza (no caso dos protagonistas) ou demais atributos físicos. Nesse sentido, os corpos de atores e atrizes são meticulosamente filmados sob os ângulos específicos que mais valorizem sua beleza[23]. Enquadramentos em *close-up* de seus rostos asseguram os mais diversos tipos de olhares e feições: sedutores, misteriosos, destemidos, gentis, inocentes, impiedosos, aterrorizantes, etc. A intenção em tamanha aproximação é justamente causar empatia e identificação (ou repulsa, no caso dos vilões) imediata por parte da plateia. Tais características podem ainda ser reforçadas pelo enquadramento de outras partes dos corpos em particular como: peito e braços torneados para os homens e pernas, pescoços e mãos para as mulheres. Além

[23] Naturalmente, o padrão de beleza estabelecido por Hollywood era tão artificialmente forjado que até mesmo suas estrelas precisavam de truques para se adaptar a ele. O mais curioso de todos era (e ainda é) a quantidade de atores e atrizes que usam próteses para deixar os dentes alinhados e um sorriso perfeito.

disso, enquanto a utilização de uma iluminação de três pontos, descrita acima no enquadramento do filme *No tempo das diligências*, confere um tom mais "natural" à artificialidade dessas imagens, o uso de tonalidades das cores da película vai depender do tipo de estado emocional que se pretende produzir na plateia. Por fim, esse conjunto de estratégias é ainda entrecortado pela trilha sonora, utilizada em momentos específicos da ação com vistas a exacerbar no espectador o estado emocional desejado.

Na prática cinematográfica, a efetiva orquestração desses protocolos que envolvem a construção da representação do espaço e personagem (protagonista/antagonista) ocorre de forma retroalimentativa, tornando-os interdependentes na estrutura narrativa do filme padrão de Hollywood. A dinamização do espaço, por sua vez, através das ações e atitudes da personagem central ordena e, sobretudo, modula a narrativa de acordo com tais protocolos que, ao se estabelecerem como convenções, fundam o conhecido "gênero fílmico" com sua identidade distintiva (cf. GRANT, 2007). Em linhas gerais, no filme de gênero hollywoodiano, o processo de dinamização de oposições/confrontos culturais – podendo ser encapsulado tanto por uma personagem quanto por um coletivo delas – ocorre em um ou outro dos seguintes contextos/espaços: no primeiro, a oposição/antagonismo (em geral, uma comunidade indígena, um grupo de bandidos, etc.) é inerente ao próprio local e responderá sempre violenta e fisicamente diante de qualquer confrontamento[24]. A rigor, esses antagonistas/obstáculos são confrontados e solucionados tanto por um herói individual (tipificados de acordo com o gênero do filme: caubói/western, policial/gangster, detetive/*noir*) quanto por um coletivo que assume a função básica de um indivíduo, resolvendo, em geral, um conflito físico (guerra). Em um segundo contexto, o antagonismo não é determinado pela disputa espacial entre dois grupos distintos em si, mas pelas atitudes conflitantes das relações interpessoais dos ocupantes do mesmo espaço (típicos em gêneros como musical, comédia romântica e melodrama familiar).

Logo, a ambientação em um gênero fílmico, determinada por um espaço específico, opera literalmente como uma arena simbólica da ação. Segundo Bordwell (1985, p. 16-18), no cinema padrão de Hollywood, esta arena converte-se em um espaço iconográfico específico, definido visual e tematicamente de acordo com convenções estabelecidas através de intensiva utilização em um sem-número de filmes (a cidade escura e tortuosa no *noir*, o vasto deserto aberto dos

[24] Esses exemplos serão explorados mais detidamente em *Mistérios e paixões*, na figura do Dr. Benway, e em *Cidade de Deus*, na gangue de bandidos liderada por Zé Pequeno.

faroestes, a escola/baile na comédia romântica, a casa no drama familiar, etc.). É neste espaço, dotado de um sentido convencionalmente pré-estabelecido, que o indivíduo, ou um grupo representativo, entrará no início da ação, e é daí que ele partirá, após finalmente ter confrontado e solucionado os obstáculos/antagonismos inerentes àquele lugar. Não obstante, esta caracterização temática de entrada/saída é muito mais marcada e conspícua em gêneros em que prevalece o herói individual: no faroeste, o filme inicia-se com o caubói solitário em seu cavalo cavalgando em direção ao pôr do sol, cujo exemplo mais icônico é *Os brutos também amam* [*Shane*, 1953]; no *noir*, o detetive aceita o caso em seu escritório e, no final, volta a recolher-se nele, como se pode ver em *Relíquia macabra* [*The maltese falcon*, 1941]; no gângster, o bandido é alocado inicialmente em um centro urbano para, no final da ação, ser morto ou colocado na prisão pela sociedade (representada pelo incansável e destemido policial), como em *O grande Gatsby – Até o céu tem limites* [*The great Gatsby*, 1949][25].

Em cada um desses exemplos, o herói individual personifica posições ideológicas rígidas e marcadas que regem dinamicamente o espaço ficcional que ele habita. Noções ideológicas populistas, por sua vez, foram a espinha dorsal no desenvolvimento e sedimentação de conceitos de individualidade do herói sobre o qual se constrói a estrutura narrativa do cinema de Hollywood. Assim, mesmo que haja uma variação nas ações de cada protagonista de filme para filme, ou gênero para gênero, o princípio básico, sua atuação digna na resolução dos obstáculos, permanece a mesma. Segundo Belton, o conceito de individualidade a que Bordwell se refere em seu exame acerca das personagens do cinema hollywoodiano tem suas origens no "pensamento intelectual e político do Iluminismo e Romantismo, que enfatizavam a primazia do indivíduo" (BELTON, 1996, p. 11). Para o crítico, no caso dos Estados Unidos, tais valores foram apropriados e reelaborados através do discurso de políticos fundadores do estado democrático norte-americano, conferindo à noção de individualidade uma posição central no conceito de nacionalidade americana. Belton ainda argumenta que é esse mesmo princípio ideológico que "rege os comportamentos e as ações dos personagens centrais encontrados no cinema Americano" (ibid., 1996, p.11)[26].

---

[25] Por mais inacreditável que pareça, essa primeira versão para o cinema de Hollywood do livro de F. S. Fitzgerald (1925) foi reduzida a uma história de gânsgter.

[26] Um argumento que perpassa todos os capítulos do livro mais recente de Bordwell, *The way Hollywood tells it: story and style in modern movies* (2006).

Naturalmente, ao menos no âmbito teórico, a precariedade do princípio de uma individualidade sólida e absoluta já se tornou um axioma. Jameson (1996) atribui duas explicações possíveis para essa questão: na primeira, postula que a noção de um 'sujeito individual' como apanágio característico da burguesia, materializado na forma de classe social hegemônica no período do capitalismo competitivo, não passou de "um produto de sua aparelhagem econômica" (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 128); já na segunda, assevera que tal noção tenha sido apenas um mito, "uma mitificação filosófica e cultural que procurou convencer as pessoas de que elas 'tinham' sujeitos individuais e possuíam essa identidade pessoal única" (JAMESON, 1996, p. 189). Contudo, a verdade é que, no âmbito de mídias de representação visual e intenso apelo às massas, a exemplo do cinema e da televisão, tal concepção tipificada de personagem permanece e estrutura-se de maneira análoga aos filmes de gênero das primeiras décadas de Hollywood. Em certo sentido, um conceito que persiste alimentando as plateias com noções de singularidade, autonomia e senso de ação – características que serão observadas mais amplamente nas personagens dos filmes a serem discutidos nos próximos capítulos.

O detalhamento desses vários protocolos cinematográficos formais acima descritos fornece uma instigante dimensão do empenho monumental pelo qual o cinema norte-americano das primeiras décadas passou a fim de cunhar e desenvolver uma linguagem que não apenas o diferenciasse da linguagem teatral, mas que oferecesse ao espectador um espetáculo mais dinâmico e realista que as artes cênicas. Nesse sentido, a prática do fazer cinematográfico, realizada nos estúdios por uma volumosa equipe técnica, foi rapidamente fundamentada por teorizações que advogavam em favor dessa nova e inventiva forma de narrativa. Uma das incursões pioneiras nesta seara foi o trabalho do psicólogo alemão Hugo Munsterberg, intitulado *The film: a psychological study* (1915; 1970), que saiu na frente em defesa de uma linguagem cinematográfica autônoma e contra o argumento de que filmes não passavam de teatro filmado [*canned theater*]. Já nas primeiras linhas de seu ensaio, Munsterberg considera que a "evolução do teatro filmado [*photoplay*] não caminhou em direção ao aperfeiçoar deste, mas o afastou da linguagem teatral" (p. 17). A data da publicação do livro do Munsterberg coincide com o lançamento do primeiro grande sucesso de bilheteria da história do cinema norte-americano, *O nascimento de uma nação* [*The birth of a nation*, 1915], de D. W. Griffth e, na esteira da boa receptividade do filme, explica que o engajamento massivo de público no primeiro filme-evento

da história do cinema só poderia ser resultado de inovações técnicas e novidades como variações de enquadramento de câmera e edição, demarcando assim a distinção da linguagem do cinema em relação às demais mídias narrativas[27]. A capacidade de envolver grandes massas de espectadores era para Munsterberg o aspecto mais singular do cinema. Ele observa que, ao criar a ilusão de movimento através de uma veloz exibição sequenciada de fotografias, o cinema exigia que a plateia "investisse" certo esforço na construção mental de imagens fílmicas, convertendo a projeção da luz sobre o espaço bidimensional da tela em imagens reais e tridimensionais (ibid., p. 23).

Contudo, segundo o teórico, as qualidades mais distintivas do cinema em relação às demais formas narrativas da época estavam na estruturação individual das cenas dramáticas. Ao observar as técnicas narrativas cinematográficas recém elaboradas, ele considera, por exemplo, que o *close-up* seria um equivalente formal ao ato mental da atenção. Mais do que ser um mero correspondente a tal processo, esse recurso cinematográfico teria, para ele, a capacidade de modular e "objetificar" a percepção e o estado mental de atenção das plateias (ibid., p. 25). A singularidade da narrativa cinematográfica estaria em sua capacidade de objetificar processos mentais através de sua estruturação narrativa e, deste modo, cativar e envolver o espectador. Munsterberg examina várias técnicas narrativas acima descritas, da montagem paralela às transições elípticas (transições espácio-temporais), para concluir que cada uma delas reforça sua tese da objetificação.

Munsterberg não é o único a teorizar positivamente sobre a estrutura narrativa do cinema norte-americano, muito embora grande parte de seu trabalho só tenha sido publicado depois dos anos de 1930. Diversos teóricos e cineastas europeus, durante os anos de 1920, teceram

---

[27] O curioso é que, ao longo do século XX e primeira década do século XXI, a novidade tecnológica continuou sendo o carro-chefe do chamados filmes-evento e não o conteúdo de suas histórias. O colorido de *O mágico de Oz* [*The wizard of Oz*,1939], e os efeitos especiais, cada um em seu tempo, de filmes como *Os dez mandamentos* [*The ten commandments*,1956], as trilogias de *Guerra nas estrelas* [*Star wars*, 1977; *Star wars – the empire strikes back*, 1980; *Star Wars – return of the Jedi*, 1983] e *Matrix* [*The matrix*,1999; *The matrix reloaded*, *The matrix revolution*, 2003), além dos dois filmes mais recentes do James Cameron, *Titanic* [*Titanic*, 1997] e *Avatar* [*Avatar*, 2010]. Contudo, a capitalização em torno de um novo dispositivo tecnológico não se restringe apenas à maneira como ele é usado no filme que o lança ou nos inúmeros genéricos que o copiam em seguida: um filme de sucesso pode também voltar a ser relançado nos cinemas incorporando um recurso tecnológico que não existia na época de seu lançamento. Há alguns anos, vários filmes célebres foram colorizados, a exemplo de *Psicose* [*Psycho*, 1960]. No momento em que escrevo esse capítulo, o episódio I da nova trilogia de *Guerra nas estrelas – a ameaça fantasma* [*Star wars – the phantom menance*, 1999] e *Titanic* [*Titanic*, 1997] estão sendo exibidos nos cinemas na versão 3D. Na época de seu lançamento, em 1999, o grande dispositivo tecnológico para a divulgação do filme foi a projeção digital criada por George Lucas e que dispensava o uso dos antigos projetores da película. Todos os seis filmes da série serão relançados em 3D nos cinemas em sequência cronológica.

considerações muito similares, sendo o russo Sergei Eisenstein (1949; 1986) um dos mais influentes tanto por seus filmes quanto por sua teoria de montagem. Não obstante, na Europa, foi o trabalho do poeta e romancista húngaro Béla Balázs que mais se aproximou das considerações teóricas de Munsterberg, tanto nos esforços em sistematizar as diferenças entre o teatro filmado da linguagem cinematográfica quanto na crença do potencial do cinema em engajar o espectador. Sobre a primeira questão, em um ensaio intitulado "A new form-language" (1924), Balázs resume da seguinte maneira os princípios que devem guiar a narrativa fílmica: 1) a fim de se evitar o congelamento do quadro, uma sequência deve ser composta por uma variedade de quadros que oscilem na distância entre o espectador e a cena; 2) variação de angulação da câmera – uma sequência deve ser construída a partir de uma ordenação de diferentes pontos de vista; 3) a montagem não deve apenas privilegiar a ordenação das ações em sequência cronológica e coesa, mas também não descuidar nos detalhes na composição de quadros, de modo a compor um grande e harmonioso mosaico (BALÁZS, 1970, p. 30).

Assim como Munsterberg, Balázs considera que tais técnicas distinguiam o modo de narração do cinema em relação ao teatro e a literatura, por exemplo, pela capacidade inaudita com que ele envolve o espectador. Além disso, afirma ele, a essência do cinema não está em sua capacidade de representar a realidade de maneira verossímil (embora, como se viu acima, esta seja a premissa basilar do cinema padrão de Hollywood), tampouco contar histórias dramaticamente expansivas (não seria exatamente a dramaticidade o que todo espectador espera quando vai assistir a uma adaptação para o cinema de cânones da literatura romântico-vitoriana, como por exemplo em *Orgulho e preconceito* ou *Oliver Twist*?). Para Balázs, tal essência estaria na capacidade do cinema de encorajar os espectadores a responder emocionalmente à condição humana – quase sempre com atenção dada ao "detalhe"[28]. Sobre essa questão, ele escreve: "o novo tema revelado pela arte do cinema não foi um furacão no mar ou a erupção de um vulcão: mas foi talvez uma solitária lágrima brotando vagarosamente no canto de um olho humano"[29]

---

[28] A função 'dialética' do detalhe, seja como um elemento de ruptura do fluxo de ordenação coesiva de narrativa *mainstream*, ou justamente como elemento de sedimentação dessa lógica ordenadora, será uma das questões de exame e discussão nos capítulos sobre *Mistérios e paixões* e *Cidade de Deus*.

[29] Um fato curioso na história do cinema norte-americano em relação à lágrima como detalhe ocorreu nas filmagens de *Uma rua chamada pecado* [*A streetcar named Desire*, 1951]. Na cena em que a personagem Blanche (Vivian Leigh), segurando um volume de papeis e cartas, alega dramaticamente sua inocência na perda da propriedade herdada por ela e sua irmã Stella (Kim Hunter), o diretor Eliza Kazan queria que a lágrima de Leigh caísse de seus olhos exatamente no momento em que ele dissesse a palavra "*capable hands*" (cena, 5 – 28min43sec). Obviamente o resultado só foi conseguido depois de muitas tentativas. Considerando-se, porém, que o filme é preto e branco e a cena filmada em plano médio (e não em *close-up*), este detalhe parece não ter grande dimensão no momento da

(ibid., 1970, p. 31). Essa consideração reforça notadamente a defesa, até certo ponto efusiva, de Munsterberg do *close-up* como a característica essencial da narrativa fílmica. Balázs, todavia, aprofunda suas considerações sobre como a variação da distância, através de diferentes pontos de vista em uma mesma sequência, produz um efeito de imersão na esfera ficcional da ação, fazendo com que o espectador sinta-se dentro do espaço dramático cinematográfico. Para ele, "no cinema, a câmera leva o espectador para dentro da tela"; logo, "nós vemos a partir de dentro como se estivéssemos cercados pelas personagens do filme" (ibid., p. 48). Nesse sentido, o espectador não apenas se encontraria próximo à personagem, mas seria capaz de assumir, em momentos-chave da narrativa, a perspectiva da mesma – a exemplo do que se ilustrou logo acima na cena de *Janela indiscreta*. A partir de tais considerações, Balázs estaria cunhando um elemento fundamental na teoria do cinema referente a "uma nova psicologia de efeito" – a "identificação", na nomenclatura do autor.

Pode-se dizer que Munsterberg e Balázs abriram o caminho para um tipo de abordagem teórica de bases psicanalíticas que se tornaria bastante popular nos estudos de cinema a partir da década de 1970 em uma tendência denominada por Bordwell (2005, p. 27) de teoria de posição-subjetiva, cujas principais características foram a preocupação em investigar as funções psíquicas e ideológicas do cinema e sua inflexão na noção de sujeito como categoria de conhecimento, definida a partir da relação de identificação do sujeito com os objetos e com os outros. Nessa corrente, os ensaios da crítica inglesa Laura Mulvey (1975; 1981) foram extremamente influentes e inscreveram um novo estatuto ao que viria a ser a função do filme e sua teorização no bojo das teorias pós-estruturalistas[30]. Em seu trabalho, o tratamento das questões formais desloca-se dos elementos intrínsecos e formais do filme[31] para uma formulação de bases psicanalíticas, com objetivo de investigar os dispositivos cinematográficos como uma máquina tecnológica, institucional e, sobretudo, ideológica com profundos efeitos na identificação espectatorial. Anterior ao trabalho de Mulvey, contudo, o ensaio "Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base" (1970; 2003, p. 383-99), de Jean-Louis Baudry, aparece como um sintomático exemplo dessa tendência, denominada posteriormente "teoria do dispositivo".

---

exibição do filme, pois raramente é notado pelo espectador imerso no turbilhão de emoções produzidas pela cena. A relevância desse detalhe, contudo, adquire outra dimensão, a de informação privilegiada, no momento em que o filme passa ser abordado minuciosamente como um objeto de estudo e investigação interpretativa.

[30] Sobre essa questão, ver a interessente crítica de Bordwell à teoria contemporânea do cinema em "Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria" (2005, p. 25-70).

[31] Campo/contracampo, plano sequência, profundidade de campo, espaço/som fora de campo, montagem paralela, *raccord*, falso raccord, primeiro plano, entre outros.

Nele, Baudry parte de uma consideração ampla acerca da falsa neutralidade dos aparelhos óticos para discutir questões como a participação afetiva, o jogo das identificações e a constituição do espectador como sujeito. Essas questões são articuladas a partir de uma esquematização que aproxima referenciais lacanianos (a fase do espelho) e althusserianos (os aparelhos ideológicos) a fim de examinar o chamado "aparelho de base" do cinema: o sistema integrado entre câmera/imagem/montagem/projetor/sala escura. Em linhas gerais, a descrição de Baudry acerca dessa maquinaria em operação revela, para ele, a existência de um "substrato inconsciente" profundo na identificação do espectador com as imagens projetadas na tela[32] (ibid., p. 385). Logo, a sessão de cinema, com seu dispositivo de simulação, produziria uma espécie de regressão análoga ao conceito lacaniano de "fase do espelho", entendida como a matriz originária das experiências de identificação e na qual a criança pensa reconhecer a si mesma no espelho, iniciando um processo de definição do seu ego narcisisticamente como um corpo unificado e visível. O autor argumenta que essa reativação do 'efeito-sujeito', recriada pelos aparatos cinematográficos, caracteriza-se como aparelho psíquico substitutivo com o qual nos identificamos com prazer, concluindo, dessa forma, que o cinema "aparece como uma espécie de aparelho psíquico substitutivo, respondendo ao modelo definido pela ideologia dominante" (ibid., p. 385). Vale ressaltar que, dado seu interesse em discutir e apontar como o caráter essencialmente ideológico engendrado na experiência cinematográfica recria uma forma de identificação altamente manipulável, Baudry parece muito mais empenhado em explicar os complexos mecanismos do aparelho psíquico da base lacaniana do que o modo como os aparatos fílmicos simulam essa 'falsa' identificação. Influenciado pelas teorizações de Munsterberg, Baudry demarcaria de maneira incisiva uma forma de se pensar o cinema a partir de questões da experiência do espectador na segunda metade do século XX, elevando o dispositivo fílmico e a maquinaria do cinema como elementos determinantes dessa experiência e autônomos a qualquer forma de narrativa. Um tipo de abordagem que, juntamente com as teorias culturalistas em voga nas últimas duas décadas, privilegiariam o interesse por questões do conteúdo (ideológico) ou do espectador em detrimento de aspectos formais do cinema.

Por sua vez, deve-se notar aqui que outros estudiosos de cinema interpretam esse processo de padronização narrativa das primeiras décadas do cinema americano como um fenômeno de natureza dialética. Para Schatz (1983, p. 12), a produção em escala industrial de

[32] Baudry vale-se de um gráfico para explicar esse funcionamento (p. 385).

filmes pelos estúdios, pautada fortemente em um sistema de fórmulas e convenções narrativas, não estava inteiramente submetida aos princípios mais básicos que regem a lógica de produção capitalista, em que o barateamento da produção de uma mercadoria é resultado de uma eficiente estruturação de produção, mas, também, segundo o crítico, em resposta aos "valores e crenças coletivos do público". Não há duvida que em seu argumento reverbera a defesa de Munsterberg em favor de uma dimensão artística do cinema de Hollywood, em especial ao sugerir que cineastas experimentavam e testavam invariavelmente diversas técnicas narrativas até que eles conseguissem 'ajustar' os movimentos subjetivos à mente de suas plateias.

É exatamente o argumento falacioso que procura justificar a profusão infindável de produtos culturais como demandas oriundas de "necessidades sociais espontâneas" o que Adorno e Horkheimer atacam logo na primeira seção da "Indústria cultural – o esclarecimento como mistificação das massas" (2006, p. 99-103). Muito antes de qualquer estudioso ou historiador de cinema, os críticos identificaram sagazmente que a transformação do objeto em mercadoria cultural, através de um processo de organização fabril da arte, usurpa dela tanto sua autonomia quanto sua singularidade. Ao examinarem a configuração da indústria cultural nos Estados Unidos, particularmente da indústria cinematográfica de Hollywood, eles asseveram que, nesta ordem de produção, há pouco ou nenhum espaço para "duvida[r] quanto à necessidade social de seus produtos", uma vez que "as cifras publicadas de seus rendimentos", a exemplo dos bons resultados de bilheteria, atestariam tal demanda (ibid., p. 100). Vale ressaltar aqui que, em sua crítica, Adorno e Horkheimer reconhecem que os indivíduos anseiam por uma esfera transcendente que seja condizente com sua autocompreensão, enquanto seres diferenciados da natureza. Porém, o que a indústria cultural faz é forjar uma demanda "espontânea" por mercadorias culturais específicas, baseadas na aceitação sem resistência dos consumidores, oferecendo assim "bens padronizados para a satisfação de necessidades iguais" (ibid., p. 100).

Certamente, um índice notável do êxito dos protocolos narrativos cinematográficos hollywoodianos na 'formação' do olhar do espectador pode ser constatado no fato de que os filmes da primeira década do século XX[33], estruturados a partir dessas convenções narrativas,

[33] Existe certa unanimidade entre os críticos e estudiosos em história do cinema de que o primeiro filme narrativo norte-americano seja *O grande roubo do trem* [*The great train robbery*, 1903], de Edwin S. Porter. Em *A history of narrative film* (1981, p. 23), David A. Cook salienta que, enquanto os filmes dos irmãos Méliès eram basicamente uma forma de teatro fotografado, com cada cena filmada separadamente com uma única câmera em posição estática, reforçando a forma de *tableau*, Porter introduziu uma linguagem distinta ao novo aparato visual com uma série de

possuem uma linguagem muito mais próxima, e por isso, compreensível ao espectador familiarizado com o formatado dos protocolos narrativos do cinema *mainstream*, do que aqueles (poucos) filmes anteriores a esse período. Mas, se por um lado a gramática narrativa de Hollywood sempre foi estável, por outro, estática ela nunca foi (cf. BORDWELL, 1985, p. 4; LANGFORD, 2010, p. 77). Erigida e modulada a partir da mesma natureza flexível e adaptativa do capitalismo, o cinema norte-americano, da mesma maneira que o sistema econômico que o gerou e ainda o sustenta, assimilou sem grandes problemas as modificações (técnicas e estéticas) de cada novo período sem comprometer, contudo, suas bases essenciais: a produção de uma mercadoria cultural de apelo e consumo fácil e, sobretudo, altamente lucrativa.

No âmbito estético, por exemplo, os fatores externos que infligiram consideráveis modificações na linguagem do cinema de Hollywood são inúmeros e vão desde a incorporação de técnicas vanguardistas importadas do cinema europeu, particularmente o alemão (porém, apropriadamente ajustadas), passando pelo advento da televisão e, mais recentemente, pela emergência de outros mercados cinematográficos ao redor do planeta, como Bollywood. Contudo, como a próxima seção e os capítulos subsequentes desta tese pretendem mostrar, a despeito da miríade de transformações e influências, os protocolos básicos narrativos de Hollywood (que visam, sobretudo, à simplificação no modo de contar uma história centrada em uma personagem/herói) persistem e resistem até hoje, convertendo-se ao redor do mundo na linguagem normativa da narrativa fílmica em particular e visual em geral. Enquanto esta seção examinou os processos e aspectos formais envoltos na estruturação dos protocolos cinematográficos do cinema padrão hollywoodiano, o próximo segmento pretende tecer algumas considerações acerca do caráter adaptativo e flexível dessa forma de cinema.

---

recursos técnicos nunca antes vistos: quebra de sequências de eventos e intercalação entre duas ações de modo a desenvolver linhas narrativas distintas em paralelo.

2. Estável, porém nunca Estático: Princípios de Ajustes e Incorporações nos Protocolos Fílmicos do Cinema Padrão

No início da década de 1940, o estrondoso sucesso de bilheteria e crítica de dois filmes, o *Mágico de Oz* [*The wizard of Oz*, 1939] e *E o vento levou* [*Gone with the wind*, 1939], confirmaram de maneira incontestável a capacidade do cinema hollywoodiano para superar habilmente novos desafios técnicos, incorporar modificações inicialmente alheias e avessas à sua linguagem e, ao mesmo tempo, consolidar os protocolos narrativos visuais desenvolvidos nas três primeiras décadas. No caso de *Mágico de Oz*, o apelo de suas canções e a intercalação equilibrada entre números musicais e ação dramática, sem diálogos excessivos ou canhestros, mostrou que duas dificuldades técnicas enfrentadas na década anterior haviam sido superadas: primeiro, o desafio de sincronizar a imagem projetada na tela com o som da gravação das vozes dos atores; já o segundo dava conta da formação de uma nova categoria profissional de trabalho – a do roteirista que não apenas fosse capaz de conceber o argumento de uma história, mas que também escrevesse diálogos adequados ao formato do cinema. O fato de *E o vento levou*[34] não ser um musical foi ainda mais significativo, pois atestava que a bem sucedida incorporação do som só fez acrescentar o efeito de realismo à gramática narrativa do cinema norte-americano, iniciado pelos recursos de montagem e composição de quadro[35]. Ademais, enquanto o gênero de filme musical permitiu que os recursos sonoros recentes fossem testados e ajustados exaustivamente durante a década de 1930, a transição para o gênero melodrama, a exemplo de *E o vento levou*, atestava a maturidade e confiabilidade desses ajustes, podendo agora ser usados indiscriminadamente nos demais gêneros fílmicos populares à época (*western*, *noir*). Por sua vez, a transposição do volumoso livro de Margaret Mitchell, ganhador do prêmio Pulitzer de 1936,

---

[34] Cabe ressaltar que esse reconhecimento de realização técnica (e artística, dirão alguns críticos, SCHATZ, 1983; FAWELL, 2008) foi ainda validado por uma recém-criada forma de selo de garantia de qualidade do produto e, talvez a mais longa e duradora estratégia de amplificação da divulgação e projeção de um filme, a premiação do Oscar (26 de maio de 1929). No caso em questão, os dois filmes foram indicados, além de várias categorias técnicas, ao prêmio de melhor filme, levando, como se sabe, *E o vento levou*. Já *O mágico de Oz* ganhou apenas melhor trilha sonora original e melhor canção original: *Over the Rainbow*, composta por Harold Harlen (música) e E. Y. Harburg (letra). http://www.imdb.com/title/tt0032138/awards, acessado em 13/02/2012.

[35] Não surpreende que, por essa razão, *E o vento levou* tenha recebido também os prêmios técnicos de melhor fotografia (Ernest Haller e Ray Rennahan), direção de arte (Lyle R. Wheeler), montagem (Hal C. Kern e James E. Newcom) e roteiro (Sidney Howard), http://www.imdb.com/title/tt0031381/awards, acessado em 13/02/2012.

provou que Hollywood já dispunha de um aparato técnico e de um time de roteiristas com *expertise* suficiente para adaptar às telas do cinema, sem muitos percalços, narrativas em prosa[36] – independentemente de sua extensão e complexidade.

Contudo, nas décadas seguintes (1950-60) Hollywood, mais uma vez, não passaria incólume diante das profundas transformações (políticas, econômicas, sociais, tecnológicas, etc.) provocadas pelo pós-guerra e seus inúmeros desdobramentos. Críticos apontam uma série de fatores correlatos que convergiram durante esse período, afetando significativamente o status, até então absoluto, de entretenimento de massas que o cinema de Hollywood desfrutara por quase meio século (cf. SCHATZ, 1983; STEVE, 1985; BARRY, 2001; FINLER, 2003; MALTBY, 2003, FAWELL, 2008, LANGFORD, 2010). O advento e rápida popularização da televisão, comprovada nas décadas seguintes como a mídia mais ubíqua e influente da segunda metade do século passado, mostrou-se uma forma mais barata e prática de lazer – não era mais preciso sair de casa, e a variedade de programas oferecida pela grade de programação ao longo do dia/semana abrangia os interesses e gostos de toda a família indistintamente. Além disso, os canais de televisão passaram a investir maciçamente na produção de telefilmes e séries de longa duração, em geral com orçamento relativamente modesto, permitindo, assim, um maior número de produções – deve-se frisar, contudo, que utilizando exatamente as mesmas convenções visuais de narrativa já estabelecidas pelo cinema hollywoodiano. A explosão do setor imobiliário, resultado do acelerado crescimento econômico no pós-guerra, fez surgir um novo tipo de moradia: os subúrbios. Esses, por sua vez, tornaram-se a expressão máxima do modo americano de vida [*the American way of life*]. Ter uma casa no subúrbio (acompanhada de um carro, televisão e cachorro) converteu-se um símbolo absoluto de ascensão social. Consequentemente, o deslocamento das famílias para longe do centro das cidades, área onde se encontrava a maior parte das grandes salas de exibição, fez com que a ida ao cinema[37] se tornasse pouco viável, além de relativamente cara.

---

[36] Naturalmente que esse desafio advinha, em grande parte, não da complexidade ou elaboração na prosa de Mitchell, mas pela ainda recente relação do cinema com a literatura no que tocava a transposição da prosa literária para a linguagem cinematográfica, pois, como visto na seção anterior, a natureza de linearidade narrativa do cinema é fortemente baseada nos protocolos narrativos da literatura romântica/vitoriana do século XIX. O caso fica realmente interessante e, logo, passível de exame, justamente quando o material de origem adaptado para o cinema rompe com códigos padrões desse tipo de prosa, a exemplo de *Almoço nu*, de W. S. Burroughs, ou ainda de *Cidade de Deus*, de Paulo Lins.

[37] Essa questão de logística seria superada nas décadas seguintes com a invenção das novas salas de exibição: os cinemas *multiplex*, como ficariam conhecidos, inseriram as salas de cinema, geralmente menores, mas mais confortáveis e aparelhadas com a mais alta tecnologia, nos novos templos de consumo, os *shoppings centers*,

Em sua própria estrutura interna, a indústria do cinema norte-americano, no início da década de 1950, enfrentou problemas de ordem diversa que enfraqueceram gradual e consideravelmente o sólido e lucrativo sistema de produção, distribuição e exibição sobre o qual os cinco grandes estúdios de Hollywood (Fox Film Corporation, Metro-Goldwyn-Mayer, Paramount Pictures, RKO Radio Pictures, Warner Bros.) se erigiram entre os anos de 1910 e 1930. Schatz aponta, em particular, o caso do golpe sofrido em 1948, quando a Suprema Corte dos Estados Unidos, em um julgamento lendário na história do cinema, conhecido como o "Caso Paramount", pois esse foi o primeiro estúdio a sofrer a ação, julgou que o então estabelecido "sistema de estúdio" de Hollywood configurava uma forma de monopólio e, portanto, deveriam "renunciar" a ao menos um dos três segmentos que compunham sua forma de operação de negócios (SCHATZ, 1983, p. 18). Em suma, os estúdios não poderiam mais produzir os filmes (ou fitas, como eram popularmente chamados) e alugá-los às companhias de distribuição (controladas por eles) que os repassavam para as grandes salas de exibição [*movie theaters*], também sob seu controle. Juntamente a esse golpe, tal período coincidiu com a morte ou aposentadoria da "primeira grande geração" de diretores (Ford, Hawks, Sirk, Capra, Walsh), cujos filmes foram essenciais para o desenvolvimento e solidificação dos códigos narrativos visuais do cinema padrão norte-americano. Enquanto isso, surgia uma nova geração de cineastas dispostos a fazer filmes mais ousados na temática e inovadores na forma (cf. CORRIGAN, 1998, p. 38-63)[38]. Por fim, pela primeira vez em sua história, Hollywood testemunhou o surgimento de vários movimentos de cinema tanto na Europa quanto na América Latina[39], fortemente inclinados a contestar sua soberania estética e mercadológica e rivalizar com ela. A despeito das particularidades estéticas de cada um desses movimentos cinematográficos em geral, todos partilhavam a mesma premissa de buscar alternativas estético-narrativas (fosse no conteúdo ou na forma) que rompessem com o 'realismo forjado' pelos padrões normativos do cinema de

---

tornando assim obsoletos os *movie theaters*. No Brasil, como se sabe, essas grandes salas foram logo ocupadas pelas igrejas neopentencostais.

[38] No documentário *Cem anos de cinema – uma viagem pessoal através do cinema americano* [*A personal journey with Martin Scorsese through American movies*, 1995], o diretor Martin Scorsese aponta Elia Kazan, Billy Wilder e Stanley Kubrick como três cineasta iconoclastas que, entre os anos de 1950 e 1960, revigoraram a então saturada fórmula de cinema padrão de Hollywood através da ousadia temática de filmes como *Uma rua chamada pecado* [*A streetcar named Desire*, Kazan, 1951), *Clamor do sexo* [*Splendor in the grass*, Kazan, 1961, *A montanha dos sete abutres* [*Ace in the hole*, Wilder, 1951], *Lolita* [*Lolita*, Kubrick, 1962], *Dr. Fantástico* [*Dr. Strangelove or? how I learned to stop worrying and love the bomb*, Kubrick, 1964], *2001: uma odisséia no espaço* [*2001: a space odyssey*, Kubrick, 1968].

[39] As implicações estéticas e o impacto desses movimentos na estrutura do cinema narrativo serão discutidos mais detidamente em uma das seções do capítulo sobre *Cidade de Deus*.

Hollywood e que, em vários países, já havia se consolidado como modelo de fazer cinematográfico[40]. Por sua vez, a quebra do monopólio junto às salas de exibição permitiu uma entrada de filmes estrangeiros[41] nunca antes vista nos Estados Unidos, já que os exibidores não estavam mais subordinados aos ditames dos estúdios, podendo negociar filmes com aluguel mais barato de outros distribuidores (COOK, 1998, p. 11-37).

Diante da evidente queda nas bilheterias de seus filmes, a indústria cinematográfica norte-americana precisou contra-atacar imediatamente, buscando alternativas e desenvolvendo novidades capazes de atrair novamente os espectadores para as salas de exibição. A diversidade dos tipos de aparatos técnicos então inventados (os famigerados *gimmicks*) sugerem a proporção do empenho, e do desespero, dos estúdios para seduzir e atrair as plateias, indo da intensificação das cores da película (*cinemacolor*) e novos formatos de tele/exibição (3D, cinerama, *cinemascope* e Vista Vision[42]) até o artifício medonho conhecido como *smell-on-vision*[43]. Contudo, com a sucessão de tentativas malfadadas de recuperar as plateias, em meados dos anos de 1960 ficou evidente para a indústria cinematográfica de Hollywood que o contra-ataque mais eficiente e capaz de 'arrancar' as grandes massas de espectadores da frente da tela da televisão, fazendo-os deixar o conforto de suas novas e seguras 'comunidades', os subúrbios, seria através de um novo formato estratégico de filme: o arrasa quarteirão [*blockbusters*] (cf. BALIO, 1990 p. 42-3). Dava-se início, assim, a um 'novo' período em que épicos melodramáticos de grande orçamento viriam a se tornar fenômenos sociais[44], cujo inflacionamento dos valores dos ingressos resultaria nas maiores arrecadações de bilheteria da história do cinema norte-americano[45].

Em linhas gerais, pode-se dizer que a principal transformação do cinema nesse período refere-se à mudança na concepção do que seria uma grande massa de espectadores e, logo, na sua forma de tratamento/abordagem. Nesse sentido, o investimento na diversidade temática dos filmes aparentou ser inicialmente uma solução viável à indústria cinematográfica que poderia,

---

[40] Sobre essa questão, Leite (2005) faz um interessante exame de como os filmes dos estúdios da Vera Cruz no Brasil buscavam alcançar em seus filmes um alto padrão de qualidade baseado nas convenções estético-narrativas de Hollywood, a exemplo de *O cangaceiro* (1953).

[41] Algo impensável nas décadas anteriores.

[42] Para cada uma delas, ver STAM. R.; BURGOYNE, R.; FLITTERMAN-LEWIS, S., 1992.

[43] Era um sistema que liberava odores durante a projeção de um filme para que o espectador pudesse literalmente cheirar o que estava acontecendo na história. A técnica foi criada por Hans Laube e lançada no filme com o sugestivo título *The scent of mistery* [*O odor do mistério, 1960*].

[44] Sobre filmes-evento, ver a discussão de Ezra e Rowden (2006) sobre o fenômeno *Star wars*.

[45] Ver http://boxofficemojo.com/alltime/adjusted.htm, acessado em 04/03/2012.

portanto, oferecer ao espectador uma gama tão variada de opções de filmes quanto a proporcionada pela grade de programação televisiva. Diferentemente dos filmes da primeira metade do século, cuja centralidade temática era consideravelmente limitada aos gêneros de drama, western e musicais (atingindo um público majoritariamente adulto e genérico), as produções cinematográficas norte-americanas passaram então a investir em filmes pensados para grupos de espectadores específicos e com gostos e interesses particulares. Logo, os títulos dos filmes lançados nesse período fornecem uma ideia do tipo de grupo social visto pelos estúdios como potenciais consumidores. A variedade é imensa e impressiona o grau de subdivisão em que uma única categoria poderia desdobrar-se. A julgar pelos filmes de artes marciais e lutas em geral, voltados para um público jovem, masculino e de educação formal básica/elementar, ou ainda, pelos filmes protagonizados por personagens negros e centrados em tema e universo congêneres, a indústria do cinema modulou e passou a, literalmente, 'explorar' um gênero muito específico de filme que ficou conhecido como "*exploitation*"[46]. Uma outra categoria de filmes menos conhecida fora dos Estados Unidos, ou mesmo nas grandes cidades, justamente por seu grau de especialidade pelo público ao qual se destinava, foram os filmes bizarros de "acidentes automobilísticos nas estradas", em geral, destinados às plateias do interior (cf. SCHATZ, 1983, p. 24) . Especialmente em grandes centros urbanos, outro grupo de jovens de classe média alta, com maior educação formal, juntamente com cinéfilos e intelectuais[47], requeria filmes mais 'experimentais', particularmente ao estilo de movimentos cinematográficos emergentes (Europa, Ásia e América Latina). Não obstante, enquanto o apetite de críticos de cinema, intelectuais, professores e estudantes universitários era parcialmente saciado com algumas incursões mais inovadoras e experimentais, 'vendendo' literalmente a ilusão de que Hollywood podia também produzir um cinema diversificado e plural em seu conteúdo e forma, filmes "arrasa quarteirão" e outros gêneros dirigidos a um público específico mostraram-se ainda "mais protocolares e

[46] De todas as formas de *exploitation* no cinema, a mais conhecida e popular foi a blaxploitation or blacksploitation. A rigor, uma distinção geográfica caracterizou esses filmes. Quando se passam em centros urbanos da costa leste ou oeste dos Estados Unidos, tais filmes retratam histórias centradas em cafetões, crimes, matadores profissionais e traficantes de drogas, a exemplo de [*The black angels*, 1970], [*Shaft*, 1971], [*Hit man*, 1972], [*Black Caesar*, 1973], [*Abby*, 1974]. Já quando ambientados no sul, os temas focam em questões locais como escravidão e miscigenação. Além disso, este gênero ainda emulou em sua própria temática outras categorias de gênero já estabelecidas, a exemplo de ação/artes marciais [*Three the hard way*, 1974], *westerns* [*Boss nigger*, 1975], horror [*Blacula*, 1972], [*Abby*, 1974], comédia, [*Uptown Saturday night*, 1974] (cf. GRANT, 2007, p. 27-49).

[47] Cabe lembrar que a partir dos anos de 1960, filmes despertam o interesse de professores universitários e começam a ser incorporados nos cursos de graduação na área de humanas em várias universidades norte-americanas. Ver Bordwell, 2005. p. 25-70.

conservadores na forma, recrudescendo e solidificando ainda mais os códigos e fórmulas narrativas criadas pelo cinema padrão de Hollywood" (LANGFORD, 2010, p. 139).

Contudo, do ponto de vista formal[48], entre esses dois segmentos populares de filmes, o que mais se pautou e explorou as convenções estético-narrativas do cinema padrão de maneira efetiva foram os filmes 'arrasa quarteirão', justamente por acrescentarem a essas fórmulas estabelecidas um apurado refinamento técnico. O carro chefe de tais aparatos foram, certamente, os efeitos especiais que caracterizaram toda uma leva de filmes do gênero – *O Exorcista* [*The exorcist*, 1973], *Tubarão* [*Jaws*, 1975], *Guerra nas Estrelas* [*Star wars*, 1977], *Contatos Imediatos do Terceiro Grau* [*Close encounters of the third kind*, 1977], *Superman – o filme* [*Superman*, 1978]. Já o espírito dessa nova geração de cineastas que imprimia um novo fôlego à produção cinematográfica, conhecida como a primeira egressa das escolas de cinema, foi sintetizado da seguinte maneira por James Monaco em uma crítica bastante apurada e mordaz:

> Fica evidente agora, também, que a geração de estudantes de cinema – Bogdanovich, Friedkin, Lucas, Spielberg, DePalma, Scorsese, entre outros – aprendeu tudo sobre cinema, e nada sobre a vida. O resultado disso tem sido um cinema que é formal e extraordinariamente sofisticado ao mesmo tempo em que é intelectualmente pré-adolescente. (MONACO, 1979, p. 50).

Monaco ainda sugere que os filmes dessa "nova Hollywood" são dominados temática e formalmente pelo mecânico e inumano. Era o prenúncio de uma era que seria dominada por naves espaciais, extraterrestres, seguida por parques de dinossauros, *Titanics*, *Matrixes*, chegando, até onde se viu recentemente, ao universo colorido de neon e multissensorial dos a*vatares*. Em todos esses filmes, e em seus incontáveis derivados, o refinamento do técnico operou (e continua operando) em função de um único objetivo: a excitação absoluta dos sentidos[49]. Em síntese, ao comprar um ingresso para um filme, o espectador estava adquirindo um passe para experienciar o mundo de forma extrassensorial e, logo, muito mais intensa do qualquer evento no mundo exterior poderia ser. Notadamente, há na crítica de Monaco ecos do

---

[48] Considerando minha escolha pela questão da forma do filme, não me deterei aqui acerca das já conhecidas e amplamente debatidas dimensões referentes à singularidade que envolvem as estratégias de publicidade que caracterizam os filmes 'arrasa quarteirão' (cf. KING, 2000; SUTTON; WOGAN, 2009). Contudo, nunca é demais ressaltar que, juntamente com o refinamento das técnicas formais, esses filmes estabeleceram um novo padrão de publicidade e divulgação de um produto cultural através de campanhas massivas e diversificadas, denominadas posteriormente de "virais", pelo modo, muitas vezes invisível, com que contagiavam e ainda contagiam tudo e a todos.

[49] Esse argumento será explorado mais detidamente ao longo dos capítulos sobre *Mistérios e paixões* e *Cidade de Deus*.

pensamento de Adorno e Horkheimer no que concerne ao modo como a indústria cultural, mediante a utilização de recursos tecnológicos cada vez mais sofisticados, engendra um novo tipo de mímesis que reelabora formalmente a realidade representada, pois a promessa do cinema, assim como das outras mercadoria culturais[50], é de oferecer\vender um substitutivo para a experiência sensível que se tem e que se pode ter do mundo. É também muito salutar na crítica de Monaco, mais uma vez em sintonia com o pensamento de Adorno e Horkheimer, a observação de que a infantilização das plateias (ou regressão, para remeter à crítica dos pensadores frankfurtianos) deve-se justamente ao alto grau de sofisticação da forma e não aos produtos culturais de qualidade visivelmente inferior e canhestra[51]. O argumento acerca da sofisticação da forma dos produtos culturais como um imperativo para sua efetividade é uma constante nos escritos de Adorno sobre os procedimentos da indústria cultural, procedimentos que são descritos do seguinte modo na *Teoria estética* (1997):

> Form works like a magnet that orders elements of the empirical world in such a fashion that they are stranged from their extra-aesthetic existence, and it is only as result of this strangement that they master the extra-aesthetic essence. Conversely, by exploiting these elements the culture industry all the more successfully joins slavish respect for empirical detail, the gapless semblance of photographic fidelity, with ideological manipulation (ADORNO, 1997, p. 226-27)[52].

Nesse sentido, a realidade forjada pelo sofisticado aparato técnico do cinema de Hollywood objetiva ser mais sensorialmente real que o mundo experienciado fora das salas de projeção, orquestrando minuciosamente uma forma de representação invisível que não chama atenção para si ao mesmo tempo em que guia, através da atenção ao detalhe mais próximo do real, o olhar (e a mente) do espectador em processo de contínua imersão[53]. No universo do filme, o detalhe opera em função de reduzir os espaços cênicos às suas essências, visando apenas oferecer à plateia a promessa de um mundo idealizado. Essa realidade manufaturada, através da maquinaria

---

[50] Atualmente os jogos de *vídeo games* são os maiores simuladores de realidade e um fenômeno viral entre jovens.
[51] Refiro-me aqui às séries televisivas, extremamente populares nas décadas de 1960/70/80, sobre os mesmos temas, universos e, muitas vezes, personagens (*Star trek*, *Superman*, *Batman*, *Twilight zone*, entre outros), posteriormente teorizadas sob a "perspectiva estética" denominada *camp*. Sobre essa questão, ver Leite, 2011.
[52] Uso aqui a tradução de Hullot-Kentor da *Teoria estética* para o inglês.
[53] Desde o final da década de 1980, o advento da tecnologia de imagens geradas por computação gráfica [*CGI*] deu uma dimensão ainda maior ao conceito de realidade virtual, substituindo maquetes de cenários (*2001 – uma odisséia no espaço*) e marionetes (*Guerra nas estrelas*) por cenários e personagens criados inteiramente por programas de computador, a exemplo de *O exterminador do futuro 2* [*Terminator 2: judgement day*, 1991], *Jurassic park – O parque dos dinossuaros* [*Jurassic park*, 1993] e *Avatar* [*Avatar*, 2010].

tecnológica de que fala Monaco, por sua vez, produz uma impressão de realidade limitada, pautada essencialmente em dispositivos técnicos como o espaço tridimensional e, sobretudo, no respeito às leis de continuidade.

Todavia, se, por um lado os protocolos estético-narrativos do cinema padrão de Hollywood firmaram-se como modelo de narrativa visual graças à *expertise* técnica de uma geração de cineastas que refinou ainda mais os procedimentos estabelecidos ao longo das primeiras décadas, por outro o fortalecimento e solidificação desse *modus operandi* surge justamente do confronto com movimentos estéticos cinematográficos que tencionavam romper com essa soberania e fazer filmes subsumidos a uma lógica não de produção comercial manufaturada, mas sim artística. Desde seus primórdios, a indústria do cinema norte-americano foi confrontada por experimentos artísticos que desrespeitavam sua sintaxe estético-narrativa. Ironicamente, parte da vitalidade do cinema de Hollywood advém da maneira como as mais variadas técnicas desenvolvidas em outros centros cinematográficos foram, por um processo de seleção e modulação, prontamente incorporadas, de modo que ficassem submetidas, sem se deixar obliterar, aos protocolos estético-narrativos do cinema padrão, fornecendo assim um novo fôlego a tais técnicas – uma típica renovação de mercadorias já saturadas.

Bordwell observa, por exemplo, o modo como filmes, ainda durante o período de desenvolvimento dos protocolos narrativos (1905-1940), incorporaram uma variedade de técnicas artísticas do cinema europeu (como a dissonância da música), das fotografias do Expressionismo alemão e da montagem soviética. Usadas em pequenas sequências, em particular em filmes *noir* nas décadas de 1930 e 1940, a dissonância da música atonal tornou-se um elemento convencional para provocar nas plateias a sensação de desorientação e aumentar a tensão da cena (cf. BORDWELL, 1985a, p. 72-77). A fotografia expressionista característica dos filmes alemães (*Nosferatu* [*Nosferatu*, 1922], *O gabinete do doutor Caligari* [*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920], *Metrópolis* [*Metropolis*, 1927]) foi prontamente assimilada e emulada nos filmes de horror dos estúdios da Universal (*Drácula* [*Dracula*, 1931], *A noiva de Frankenstein* [*The bride of Frankenstein*, 1939]). Já naqueles momentos em que se desejava sugerir um ponto de vista subjetivo, desorientação psicológica das personagens, ou estado de alucinação consciente, a angulação de câmera, de filmes de cineastas como G. W. Pabst (*A última gargalhada* [*Der Letzte Mann*, 1925]), foi o recurso adotado, tanto que recebeu o nome técnico de "Ufa shot" (cf. LANGFORD, 2010, p. 78). A influência da montagem do cinema soviético,

particularmente nos filmes de Sergei Eisenstein (*A greve*, [*Statchka,* 1924], *O encouraçado Potemkin* [*Bronenosets Potiomkin*, 1925], *Outubro* [*Oktiabr*, 1927]) converteu-se em um recurso estilístico para suprimir a temporalidade da ação e foi incorporado em momentos nos quais o diretor queria chamar a atenção da plateia para situações de intensidade dramática e horror, quando a percepção das personagens era acelerada em um ritmo mais frenético.

Segundo Bordwell, todas essas técnicas foram incorporadas e "acomodadas" dentro do sistema desenvolvido pela indústria cinematográfica de Hollywood, porém nunca estiveram a ponto de romper ou afetar a estrutura geral desse sistema. O crítico ainda aponta que outros aspectos técnicos do cinema expressionista alemão, a exemplo da narrativa mais episódica (*Nibelungos*, [*Die Nibelungen*, 1924], *O gabinete das figuras de cera* [*Das Wachsfigurenkabinett*, 1924]) e com o final aberto a interpretações, afetavam diretamente os princípios de economia temporal e simplificação da narrativa e, portanto, não foram incorporados. Nesse sentido, os primeiros confrontamentos do cinema padrão de Hollywood com procedimentos estéticos alheios à sua lógica foram essenciais para o estabelecimento de um "procedimento seletivo de incorporação" que, em face à eclosão de movimentos cinematográficos deliberadamente *anti-hollywoodianos* nas décadas seguintes, asseguraria seu *status quo* como padrão estético-narrativo cinematográfico global. Em síntese, diante de novas possibilidades técnicas advindas de outros centros cinematográficos, os filmes de Hollywood "incorporariam aquilo que poderia estender e elaborar seus princípios sem afetá-los em sua base" (BORDWELL, 1985a, p. 73).

Dessa fase inicial do cinema norte-americano, certamente o exemplo mais sintomático desse modo de apropriação e "domesticação" de técnicas estético-narrativas avessas ao padrão hollywoodiano é *Aurora* [*Sunrise*, 1927], o primeiro filme do cineasta alemão, F. W. Murnau, feito nos Estados Unidos. Segundo Rochester, apesar de seu arrebatador *Nosferatu* [*Nosferatu*, 1922] ser uma grande lição dada sobre a maneira pela qual o cinema poderia adaptar uma prosa literária sem ficar subordinado a ela[54], *Aurora* é considerado por muitos uma obra prima do expressionismo (ironicamente, realizado em solo americano e dentro da estrutura dos grandes estúdios) (cf. ROCHESTER, 2003). Contudo, o mais impressionante em *Aurora* é o modo como

[54] Como se sabe, *Nosferatu* é uma adaptação do livro *Drácula*, de Bram Stoker. Por não conseguir os direitos do livro, Murnau foi obrigado não apenas a mudar o nome da personagem central, mas afastar-se o máximo possível da história de Stoker. Esse fato, por sua vez, deu-lhe muito mais liberdade de criação e inovação; especialmente quando seu filme é comparado com a enfadonha e, até certo ponto, risível, adaptação do livro para o cinema de Tod Browning (1931).

compromisso com experimentações estéticas que fizessem do cinema uma expressão genuinamente artística e não uma mercadoria cultural pautada apenas no lucro, segundo o modelo de produção norte-americano.

No âmbito da forma, a crítica aos filmes de Hollywood recaía especialmente sobre o caráter ilusionista do naturalismo forjado (e não realismo[60]), cujo principal objetivo era alienar os espectadores através de técnicas de "envernizamento e embelezamento da realidade", da utilização de um sofisticado processo de "mecanização da criatividade", disseminando/vendendo, portanto, para os estadunidenses e para o resto do mundo o "sonho americano", segundo o qual "todos os homens teriam de saída, os mesmos trunfos para ter sucesso na vida, mas se dividiriam ao longo da escala social somente devido à sua coragem e competência", expressos em filmes como *Um romance americano*[61] [*An american romance*, 1944], de King Vidor (HENNEBELLE, 1978, p. 43-44).

Com efeito, esse mascaramento da realidade característico do cinema padrão de Hollywood é tão abrangente e ubíquo a ponto de que "o mundo inteiro seja forçado a passar pelo filtro da indústria cultural", e cujos efeitos na percepção, segundo Adorno e Horkheimer, fazem com que "a velha experiência do expectador do cinema" o leve "a perceber a rua como um prolongamento do filme que acabou de ver, porque este pretende reproduzir rigorosamente o mundo da percepção quotidiana" (cf. ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 104). Foi justamente o ímpeto de romper com essa "norma de produção" à qual se refere com insistência Adorno e Horkheimer ao longo de sua crítica ao *modus operandi* da indústria cultural que, durante as décadas que se seguiram ao pós-guerra, impulsionou tais movimentos cinematográficos fora do território americano a pensar e experimentar novas possibilidades estéticas de representação da realidade, comprometidas agora com a reflexão e o incitamento de um espírito de posição crítica por parte das plateias, a exemplo do que Brecht propunha no teatro.

Para esses movimentos, em linhas gerais, os princípios estéticos a serem combatidos e subvertidos eram bastante claros. Cada cineasta (Rossellini, De Sica, Zavattini-Visconte na

---

[60] O conceito de realismo cinematográfico que fundamentou esses movimentos será discutido no capítulo sobre *Cidade de Deus*.

[61] O melodrama conta a trajetória um imigrante de origem tcheca que ascende ao almejado *status* de cidadão bem sucedido, após anos de dura labuta. Segundo Hennebelle, nem todos os filmes, obviamente, "monstram tal impudência, mas muitos alimentam a mesma ilusão por vias mais sutil"(1978, p. 44). Para o autor, o corolário "realce exacerbado do individualismo", expresso na forma em que os filmes de Hollywood centram-se no personagem, seria a via pela qual é difundida "essa concepção de ideológica eminente favorável à ética capitalista" (ibid., p. 44).

Itália; Truffaut e Godard, na França; Pereira dos Santos e Glauber Rocha, no Brasil, entre outros) encontrava-se comprometido em propor formas alternativas para a linguagem cinematográfica, sobretudo através de experimentações estilísticas. Pode-se dizer que o pontapé inicial para essa nova incursão já havia sido dado em todas as outras principais esferas da arte (pintura, música, teatro, dança e literatura) com a pletora de movimentos vanguardistas que marcaram o início do século XX. No cinema, contudo, a rápida incorporação pelo sistema e modelo de produção industrial capitalista, transformando-os em uma efetiva mercadoria cultural, fez com que experimentos vanguardistas no campo visual ficassem limitados a incursões de artistas de cunho pessoal. Nesse sentido, poetas, artistas plásticos, fotógrafos e bailarinos passaram a usar câmeras, bem como demais aparatos e recursos visuais, para expressar e dar vazão a suas ideias mais fantasiosas. A própria natureza experimental e espontânea dessas expressões altamente individuais – um fator diferencial se comparado com o controle imposto à equipe de técnicos no sistema de produção industrial cinematográfico – permitiu uma maior experimentação artística, o que levou tais filmes ora a se aproximarem estética e conceitualmente de movimentos e tendências vanguardistas, como futurismo (René Clair, Jean Epstein, Abel Gance), dadaísmo (Marcel Duchamp, [*Anémic cinéma*, 1926]; Man Ray [*Emak Bakia*, 1916; *Le rétuor à la raison*, 1926]), surrealismo (Luís Buñuel, *Um cão Andaluz*, [*Un chien Andalou*, 1928]), ora fossem apenas um meio de expressão individual associado a um artista em particular (a exemplo dos *cut-ups* filmes feitos por Burroughs em parceria com Antony Balch[62], ou os filmes de longos planos, com duração de até oito horas, de Andy Warhol [*Empire*, 1964]) (cf. DIXON; FOSTER, 2002; NOGUEIRA, 2010).

A despeito do caráter inegavelmente individual desses e demais filmes experimentais, no âmbito formal as técnicas e emprego de recursos visuais, via de regra, assemelham-se: cortes secos, descontinuidade na edição, descompasso e quebra no ritmo da edição (algumas vezes muito rápida, outras excessivamente longa), ruptura de uma lógica espácio-temporal, sobreposição de películas, etc. Contudo, a utilização desses recursos tencionavam, sobretudo, enfatizar a não subsunção a um enredo linear, típico do cinema padrão de Hollywood. Se, no cinema *mainstream* norte-americano, os protocolos estéticos narrativos operam no sentido de orquestrar e harmonizar os eventos dramáticos de maneira a parecerem contínuos e ininterruptos,

[62] Alguns desses filmes experimentais serão discutidos no próximo capítulo, na seção em que as incursões cinematográficas de Burroughs serão cotejadas com os filmes de Cronenberg.

no cinema experimental a proximidade se dá justamente pelo flerte com o inapreensível e ininteligível do universo onírico, recriando através de imagens aspectos e experiências circunscritas apenas às esferas da subjetividade e da psique humana (fantasias fetichistas, esquizofrenia, projeções fantasmagóricas, etc.). Cabe lembrar que a natureza experimental e, sobretudo, a posição transgressora assumida por estes artistas (particularmente em relação ao *mainstream* em seu sentido mais geral, na forma de suas mercadorias culturais) fizeram com que o cinema experimental (desde seus primórdios e ao longo do século XX[63]) estivesse longe de representar uma ameaça direta ao modelo estético-narrativo de cinema estabelecido pela indústria de Hollywood.

O mesmo não se pode dizer da miríade de movimentos cinematográficos que eclodiram em diversas partes do globo no pós-guerra. Na introdução da segunda parte de seu livro, antes de apresentar as características e o contexto de cada movimento em particular, Hennebelle descreve da seguinte maneira o contexto histórico em que essas cinematografias surgiram:

> Após a ofensiva multiforme do cinema americano – principalmente a sua versão hollywoodiana –, posterior à ascensão dos Estados Unidos ao posto de primeira potência mundial em 1945, um vasto movimento de resistência, diversificado mas relativamente convergente, se esboçou pouco a pouco pelo mundo. (HENNEBELLE, 1978, p. 63).

A tirar pelo tom das palavras do crítico francês, além das experimentações estético-narrativas que marcaram as vanguardas cinematográficas, como a *Nouvelle Vague*, o Neorrealismo italiano, o Cinema Novo e afins, esse movimentos pautavam-se, sobretudo, em uma agenda politicamente engajada contra o imperialismo norte-americano, o que é característico do binarismo da conjuntura político-econômica que, durante a Guerra Fria, redesenhou e dividiu o planeta em dois blocos. Seria este o ponto de convergência ao qual Hennebelle se refere acima: no âmbito da forma, cada movimento, ou melhor, cada cineasta estava comprometido em encontrar soluções/expressões estéticas que assegurassem e conferissem uma singularidade artística a seus filmes já que, na avaliação de Jean Luc-Godard, fazer um filme havia se tornado sinônimo de "contar uma história tal como é contada em Hollywood", uma vez que o cinema chegou a um ponto em que "todos os filmes se parecem" (*apud* HENNEBELLE, 1978, p. 25). Diante desse

[63] Entre as décadas de 1970 e meados de 1990, até sua morte, o artista inglês Derek Jarman produziu uma dezena de filmes (curtas e longas) experimentais que, sobretudo, propunham uma linguagem cinematográfica livre de códigos e convenções narrativas tradicionais [*War requiem*, 1989; *Blue*, 1993].

quadro, o cineasta francês conclamava os demais cineastas ao redor do planeta a fazer um cinema que os libertasse "dessas cadeias de imagens impostas pela ideologia imperialista por meio de seus aparelhos: imprensa, rádio, cinema, discos, livros" (ibid., 1978, p. 25). Esse argumento reverberou nos diversos manifestos publicados ao longo da década de 1960 por vários cineastas, como Glauber Rocha, advogando por um cinema novo no Brasil, ou então o cubano Julio García Espinosa, propondo as bases estéticas e ideológicas do ele denominava de "cinema imperfeito" – considerações tanto estéticas quanto ideológicas sobre esses movimentos e respectivos cineastas serão feitas no capítulo sobre *Cidade de Deus*.

Por sua vez, do mesmo modo que esses movimentos cinematográficos comungavam uma mesma agenda política e ideológica (antiamericana no geral, anti-hollywoodiana no particular), em sua forma é possível também observar alguns procedimentos estético-narrativos afins: a quebra no ritmo da montagem, em oposição à cadência estabelecida pelo cinema clássico, tornou-se a estratégia mais frequente para representar subjetividade (tanto da personagem quanto do ponto de vista da narrativa, a exemplo de *Acossado* [*À bout de souffle*, 1959]; *Deus e o diabo na terra do sol,* 1964); a ruptura com as convenções espácio-temporais que caracterizam majoritariamente os filmes de Hollywood (*Na cúpula do circo* [*Der Grosse Verhau*, 1971]; *Terra em transe*, 1967); a justaposição de imagens e som (algumas poucas vezes, música) deliberadamente não sincronizada de modo a produzir uma tensão dialética e um anticlímax (*Tiri dié*, 1958; *Cuba baila*, 1960); o deslocamento do foco da narrativa da ação/personagem para uma esfera mais abstrata em que estados/sentimentos (angústia, revolta, sofrimento, perda, etc.) ocupassem posição central na história (*Roma, cidade aberta* [*Roma, Città Aperta*, 1945]; *Terra treme* [*La terra trema*, 1948]; a preferência por estruturas narrativas não lineares, ambíguas, finais abertos, temporalidade fragmentada e complexa (*O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, 1969); a utilização de atores não profissionais, sem treinamento formal em encenação, como forma de se contrapor à artificialidade dramática e à identificação com as estrelas de Hollywood, o mesmo se aplicando à ambientação, que priorizava as locações (*Ladrões de bicicleta* [*Ladri di biciclette*, 1948]; *Paisà* [*Paisà*, 1946]). Em relação ao conteúdo desses filmes, em geral constata-se a preferência em abordar de maneira direta ou pouco convencional temas/questões tabus como violência, sexo, iniquidade social; opção por personagens de caráter dúbio, amorais, cínicos, cujas ações e propósitos no âmbito da narrativa nem sempre fossem

claras, definidas ou bem explicadas ao público (*Os cafajestes*, 1962; *Os fuzis*, 1964) (cf. HENNEBELLE, 1978; ROBINSON, 1981).

Essa breve descrição das principais características comuns a esses movimentos cinematográficos declaradamente anti-hollywoodianos sugere que, particularmente em relação aos aspectos formais, a ruptura com os protocolos estético-narrativos do cinema padrão de Hollywood reencenou (tardiamente) a mesma quebra nos procedimentos formais ocorrida na transição do romantismo para o modernismo das artes em geral. Ademais, considerando que os protocolos narrativos do cinema de Hollywood são inteiramente fundamentados por noções de verossimilhança, linearidade, unidade e coesão espácio-temporal, não surpreende que tais vanguardas cinematográficas seguiam os mesmos princípios estéticos e estilísticos do modernismo; especialmente no que tange à fragmentação como o principal recurso estético-narrativo a contrapor-se a "modelos de representação artística dados a representar o mundo de maneira unificada e coesa" (cf. WILK, 2006, p. 8). Logo, da mesma forma que os princípios modernistas operaram na literatura, pintura e demais artes, no sentido de reestabelecer o status da obra de arte genuína – corrompida pelo romantismo burguês (cf. EAGLETON, 2008) –, a utilização de recursos formais análogos pelos movimentos cinematográficos de vanguarda na década de 1960 buscava formas alternativas de expressão fílmica que assegurassem ao cinema o mesmo *status* de obra de arte dotada de singularidade artística, mas que não se afastasse das massas, sendo política e socialmente engajado com questões sociais. Somente uma mudança de paradigma na forma do filme como essa, argumenta Schatz, seria capaz de contrapor-se a e rivalizar com a "ortodoxia estilística e convencionalismo do cinema suavizante e belo de Hollywood" (SCHATZ, 1983, p. 223).

Diante desse novo confrontamento, somado à crise provocada pelo advento da televisão, pelo esfacelamento da estrutura de produção dos estúdios e demais fatores observados, a resposta da indústria cinematográfica de Hollywood não tardou a chegar, e sua estratégia de ataque foi, mais uma vez, incorporar o que havia de novo. Críticos e historiadores de cinema consideram que a emulação desses novos recursos estético-narrativos pelo cinema comercial norte-americano ocorreu no final da década de 1960 e foi observada inicialmente em filmes que provocaram certo estranhamento na plateia pela sua forma pouco usual e, até certo ponto, "ousada" (ao menos para a época). *A primeira noite de um homem* [*The graduate*, 1967], *Uma rajada de balas* [*Bonnie and Clyde*, 1967] foram os primeiros dessa leva a incorporarem recursos estilísticos que

rompiam com as convenções espácio-temporais e desarmonizarem a estrutura de composição de quadro e posicionamento de câmera (cf. LANGFORD, 2010, p. 133-134). A despeito da inflexão dessas incorporações, o fluxo do encadeamento da ação dramática, no entanto, parece pouco afetado ou modificado, pois em ambos os filmes, mesmo em meio às quebras de convenções, o espectador ainda pode identificar claramente personagens e desenvolvimento progressivo da ação típicos de filme de gênero: policial/perseguição (*Uma rajada de balas*) e comédia romântica (*A primeira noite de um homem*)[64]. Uma vez confirmada a eficácia da estratégia de "revitalização" das convenções estético-narrativas de Hollywood, sem grandes alterações em sua estrutura, nos anos seguintes a modulação e fusão entre tais estéticas (inicialmente díspares) seriam aplicadas, experimentadas e reelaboradas em uma série de filmes que marcaram a passagem da década de 1960 para 1970 e que se tornariam emblemas desse período, a saber: *2001 – uma odisseia no espaço* [*2001: a space odyssey*, Kubrick, 1968], *A última sessão de cinema* [*Last picture show*, 1971], *The last movie* [*The last movie*, 1971], *Laranja mecânica* [*A clockwork orange*, 1971], *A conversação* [*The conversation*, 1974], *Noivo neurótico, noiva nervosa* [*Annie Hall*, 1977], *Apocalipse now* [*Apocalypse now*, 1979]. Obviamente, a intensidade no uso e aplicação desses recursos esteve subordinada, em grande parte, ao ímpeto de cineastas que, mais uma vez influenciados pelas concepções/teorias francesas em voga de fazer cinema, estavam dispostos a imprimir uma marca "autoral" em seus filmes (cf. MAZDON, 2000). No entanto, vale ressaltar que, por mais sólida que fosse a reputação dessa nova safra de cineastas, cujos filmes, ao mesmo tempo em que davam um novo fôlego à linguagem cinematográfica hollywoodiana, alcançavam também sucesso nas bilheterias, eles ainda dependiam do financiamento dos estúdios[65].

Por fim, se há um consenso entre os críticos e estudiosos de cinema acerca do modo como tais inovações estéticas foram prontamente assimiladas pelos filmes de Hollywood nesse período[66], o mesmo não acontece em relação à forma como eles interpretam tais transformações. Robert Ray foi categórico ao afirmar que a incorporação de técnicas atraentes aos olhos [*eye-*

[64] Não irei me aprofundar nessa questão aqui, visto não ser o objetivo do trabalho. Mas, a título de observação, é interessante notar a "tradição" que se estabaleceu, no Brasil, de traduzir os títulos de filmes com frases ou expressões que praticamente sintetizam o mote da história. Os títulos dos dois filmes em questão comprovam essa tendência à auto-explicação.

[65] Um exemplo bastante conhecido dessa época foram as dificuldades (financeiras, entre outras) enfrentadas por Francis Ford Coppola durante as filmagens de *Apocalipse now*. Ver o documentário *Heart of darkness: a filmmaker's apocalypse* (1991).

[66] Denominado de "Renascença de Hollywood", para, mais uma vez, usar um termo "clássico".

catching] não fez mais que expandir o léxico da linguagem padrão de Hollywood, não afetando em nada a estrutura de sua sintaxe, pois o que se viu foi uma miríade de filmes permeados por "uma exuberância estilística superficial, que deixou os paradigmas hollywoodianos fundamentalmente intocados" (RAY, 1985, p. 287).

O contra-argumento desse tipo de crítica, por sua vez, acusa os detratores e incrédulos incorrigíveis de sucumbirem à mentalidade *mainstream*, pois dirigem a crítica somente a filmes de considerada bilheteria e projeção crítica (cf. SCHATZ, 1983, p. 213). Schatz, por exemplo, lamenta que um grupo de filmes considerados "menores" e de cunho mais pessoal, mas que imprimiram uma dimensão mais artística e menos comercial ao cinema norte-americano seja desconsiderada por críticos, como Thompson e Monaco. O crítico enumera uma lista diversificada de filmes que vai do gênero *exploitation sexy e marginal* ([*Box-car Bertha*, 1972], *Crazy mama* [*Crazy mama*, 1975]), passando por filmes mais sérios e de baixo orçamento (*Caminhos perigosos* [*Mean street*, 1973], *Terra de ninguém* [*Badlands*, 1973] e *Corações e mentes* [*Hearts and minds*, 1974]) até filmes mais padronizados (*Cidade das ilusões* [*Fat city*, 1972], *Amargo pesadelo* [*Deliverance*, 1972], *Harry, o amigo de Tonto* [*Harry and Tonto*, 1974], *The late show* [*The late show*, 1977], *O vencedor* [*Breaking away*, 1979], *Caminho da glória* [*Bound for glory*, 1979], *Muito além do jardim* [*Being there*, 1979], *Cinzas no paraíso* [*Days of heaven*, 1979], *Um pequeno romance* [*A little romance*, 1979], *Corpos ardentes* [*Body heat*, 1981]) e que, segundo ele, souberam conciliar, de maneira equilibrada, "engajamento emocional e intelectual, estimulando os espectadores a apreciarem a virtuosidade cinematográfica mas também a natureza da condição humana" (ibid., 1983, p. 213). Todavia, Schatz também não fornece uma leitura da maneira pela qual a forma e o conteúdo desses filmes promovem tal equilíbrio e tampouco de como o espectador seria afetado.

Já Langford admite que, na maior parte dos filmes do período 1960/70, a incorporação de técnicas de vanguarda em filmes *mainstream* serviram apenas para produzir um efeito estilístico. Ele cita o exemplo da sequência inicial do filme *007 – a serviço secreto de Sua Majestade* [*On Her Majesty's secret service*, 1969], em que uma série de cortes secos são usados apenas para "energizar uma luta corporal"; ou ainda, que a cena de passeio de bicicleta no faroeste *Butch Cassidy* [*Butch Cassidy and the Sundance Kid*, 1969] emula na forma de pastiche *Jules e Jim* [*Jules et Jim*, 1962], do cineasta francês Truffaut. Porém, segundo o crítico, há vários filmes "menores" em que as técnicas de vanguarda não são naturalizadas pelos protocolos do cinema de

Hollywood, pois, sendo emuladas em sua totalidade, ficam em primeiro plano. Langford comenta dois filmes em particular; o primeiro, *A caçada sádica* [*The hunting party*, 1971] é descrito da seguinte forma:

> ... um filme faroeste derivado do estilo *spaghetti*, sem contudo ser apologético, inicia-se com uma cena de *close-up* de uma vaca tendo a garganta cortada (de verdade) – a sequência é intercortada por uma cena não correlata em que Candice Bergen é bruta e sexualmente violentada por Gene Hackman. Ambas as imagens provocam um impacto chocante, especialmente por serem cenas de abertura (e aqui não há alinhamento convencional de planos) de modo que sua justaposição sugere uma analogia áspera e brutal da mulher como animal de criação, ou bem pessoal. (LANGFORD, 2010, p. 137).

Langford lamenta que esta montagem didática, sub-Eisensteiniana, tenha sido convertida apenas em um dado estilístico de um filme de gênero não aclamado, feito por um diretor menor, e que a crítica não perceba que o diretor estabelece uma estrutura de montagem altamente fora do padrão do cinema hollywoodiano, cujos efeitos mais diretos produzem uma edição externa à estruturação diegética, assumindo o papel de uma "presença comentadora", operando através da forma como meio de comentar o conteúdo do filme (ibid., p. 137). No segundo exemplo, o crítico analisa o *thriller Tiro de escape* [*The getaway*, 1972], do cultuado diretor da geração da renascença de Hollywood, Sam Peckinpah, mas considerado um filme menor em sua carreira. Novamente, Langford observa a cena de abertura, os oito minutos iniciais do filme, em que sete espaços diferentes são mostrados descontinuamente, ilustrando cenas de como a monotonia e rotina da vida na prisão experienciadas pelo protagonista Doc (Steve McQueen) são mentalmente corrosivas. A progressão da montagem dessa sequência vai acelerando gradativamente a ponto de as imagens passarem a ser repetidas de modo frenético, culminando em rompante de colapso nervoso em que Doc quebra uma maquete que construía pacientemente em sua cela (ibid., p. 137-38). O crítico reconhece que, passado o frenesi da sequência de abertura, *Tiro de escape* segue o curso convencional do cinema padrão norte-americano. Todavia, surpreendentemente, sua conclusão a-histórica de que:

> ao invés de continuarmos insistindo na questão da continuidade e/ou mudança na estrutura dos filmes de Hollywood, devemos simplesmente notar que entre os anos de 1971-2 técnicas modernistas de descontinuidade na montagem como estas se tornaram parte da caixa de ferramentas dos filmes de gênero *mainstream*. (LANGFORD, 2010, p. 138)

Ao que parece, tal ilação de Langford atesta a tese generalizadora de Bordwell de que, seja em filmes de grande orçamento e sucesso de público, ou em produções menores, "em Hollywood não há filmes subversivos, apenas momentos subversivos" (1985, p. 81). Note-se, os exemplos citados por Langford, incluindo o filme de James Bond, fornecem um dado peculiar no que se refere a um "novo estabelecimento" de estratégias de implementação e incorporação de técnicas alheias à sintaxe do cinema padrão de Hollywood: quando usados em sua totalidade (e não em pequenos e, por vezes, imperceptíveis detalhes ao longo do filme), os recursos e toda sorte de efeitos diferentes da linguagem padrão do filme *mainstream* aparecem, via de regra, na sequência de abertura[67]. A explicação para este dado pode ser encontrada nas próprias vicissitudes históricas que afetaram o cinema norte-americano acima discutidas. Com a inclusão do espectador de faixa etária juvenil, cujo tempo de atenção costuma ser relativamente curto, portanto, mais difícil de atrair e manter-se, a opção por uma sequência inicial relativamente frenética e, portanto, mais atraente, se mostrou mais eficiente na maneira de iludir as plateias com a promessa de algo novo, sem contudo se mostrar estranho a ponto de ser inapreensível[68] (algo que certamente provocaria uma rejeição imediata do espectador).

Mas é David Bordwell, legitimado por uma carreira acadêmica dedicada ao estudo da forma e do conteúdo do cinema *mainstream* de Hollywood, cujo trabalho bibliográfico cobre minuciosamente a produção cinematográfica norte-americana dos seus primórdios até os últimos sucessos de bilheteria como a trilogia do *Senhor dos anéis* [*The lord of the rings*, 2001, 2002, 2003][69], o crítico mais contundente, ferrenho e cético em relação à tese de que, em algum ponto de sua história, o cinema de Hollywood abandonou ou modificou sua estrutura estilístico-narrativa.

---

[67] No cinema contemporâneo, essa estratégia se tornou uma regra quase absoluta, independente do gênero do filme ou do lugar onde ele é feito, a exemplo do que será observado no capítulo sobre *Cidade de Deus* sobre a montagem acelerada e descontínua na abertura do filme de Meirelles.

[68] Pude testemunhar essa experiência recentemente em uma sessão do filme *A árvore da vida* [*The tree of life*, 2011], de Terrence Malick, em que, ao longo do filme, várias pessoas da plateia saiam ultrajadas por conta da fragmentação, grandes elipses temporais e nenhuma linearidade na narrativa. Algumas chegaram a indagar "que diabos é isso?". Obviamente que a grande parte dos espectadores compraram os ingressos com base na premissa de se tratar de "um filme estrelado por Brad Pitt" e certamente não tinham nenhum conhecimento das resenhas críticas que o filme recebera como sendo pouco convencional para o cinema padrão hollywoodiano.

[69] Se no volumoso *The classical Hollywood cinema – film style and mode of production to 1960* (1985), Bordwell e seus colaboradores traçam um amplo e meticuloso panorama do desenvolvimento e estruturação da forma dos filmes *mainstream* norte-americanos, em seu mais recente livro, *The way Hollywood tells it – story and style in modern films* (2006), mais uma vez o pesquisador busca comprovar a tese da persistência dos protocolos estético-narrativos do cinema clássico, como ele se refere, nos filmes norte-americanos *mainstream* hodiernos.

No último capítulo de *The classical Hollywood cinema*, por exemplo, Bordwell examina o celebrado filme *A conversação* [*The conversation*, 1974], do então já respeitado cineasta Francis Ford Coppola, à época considerado por muito críticos um promissor diretor *auteur* de Hollywood. Baseado no mesmo argumento de Ray (1985), o objetivo de Bordwell é demonstrar que a safra de filmes realizados pelos então chamados cineastas da "Renascença de Hollywood" permanecem conservadores no estilo e engessados nas regras e fórmulas de gênero fílmico; algo que, segundo ele, impediria que técnicas vanguardistas incorporadas de outros movimentos cinematográficos produzissem uma ruptura genuína nos protocolos do cinema padrão de Hollywood (p. 367). Para demonstrar esse argumento, o crítico coteja *A conversação*[70] com *Depois daquele beijo*[71] [*Blow-up*, 1966], um cultuado filme de arte europeu no qual Coppola se inspira[72], com vistas a demonstrar, através do minucioso exame de elementos formais do filme (montagem, planos e, sobretudo, estrutura narrativa), como as ambiguidades e elipses que permeiam o filme de Michelangelo Antonioni do início ao fim, nas mãos de Coppola, convertem-se em meros dispositivos enigmáticos típicos de um filme do gênero *thriller*.

Ademais, argumenta Bordwell, embora *A conversação* incorpore notadamente elementos e recursos estéticos do cinema de arte (a exemplo de alguns momentos de ambiguidade no ponto de vista subjetivo, em que não se sabe se aquelas imagens são focalizadas pela personagem ou pela narração da história), é no seu tratamento final e resolução dos mistérios que o filme "funciona dentro das bases do cinema clássico" (p. 376). Ou seja, enquanto em *Depois daquele beijo* o espectador nunca é informado acerca dos métodos, motivações e, principalmente, resolução da conspiração em que a protagonista (talvez) tenha se envolvido, ao final do filme de Coppola todo esse emaranhado é detalhadamente explicado por meio de uma típica reviravolta impactante – uma estratégia que se tornou, recentemente, uma "marca registrada", ou um recurso *clichê*, no final dos filmes do diretor M. N. Shyamalan (*Sexto sentido* [*The sixth sense*, 1999];

---

[70] O filme conta a história de um perito em investigação e espionagem, Harry Caul (Gene Hackman), cujas suspeitas acerca de sua mais recente investigação (algo que o espectador é propositalmente encorajado a acreditar juntamente com ele) o levam a um estado de paranóia, fazendo com que abandone a profissão e todos os relacionamentos pessoais a fim de alterar o curso dos eventos (segundo seu ponto de vista).

[71] Neste filme, Thomas (David Hemmings) é um fotográfo de moda entediado e cansado do assédio de jovens que o perseguem a fim de se tornarem modelos famosas. Certo dia, Thomas resolve tirar fotos aleatórias em um parque em Londres e, ao revelá-las, descobre que pode ter documentado um assassinato.

[72] Brian de Palma, diretor notório por "prestar homenagens" em seus filmes a cineastas famosos, sendo Hitchcock o mais referido em sua filmografia, também emulou a mesma história de *Depois daquele beijo* em *Um tiro na noite* [*Blow-up*, 1981], cambiando a pista da imagem acidental do filme de Antonioni pela gravação, também acidental, de um som.

Corpo fechado [*Unbreakable*, 2000]; *Os sinais* [*Signs*, 2002]; *A vila* [*The village*, 2004]. O crítico admite que a mudança repentina no final do filme era consideravelmente fora do comum para o cinema de Hollywood da época, pois revelava que uma ação objetiva/factual foi inteiramente modulada a partir da focalização "equivocada" do protagonista durante todo o curso da narrativa, "esclarecendo" ao espectador que toda a ação testemunhada ao longo do filme deveria ser desacreditada. Já em *Depois daquele beijo*, nenhuma explicação é fornecida e, no final, o protagonista simplesmente abandona a investigação e deixa o "caso" não resolvido. Nesse sentido, Bordwell reconhece que, em *A conversação*, a autoridade do narrador/focalizador da história, convencionalmente creditada ao detetive protagonista no gênero *noir*, é subvertida – ou ao menos, temporalmente comprometida, já que certa dose de contradição formal é acrescentada à história com a revelação da não confiabilidade, até então, insuspeita da narrativa. Porém, mesmo diante dessa ruptura, ou "inovação" no padrão narrativo do cinema hollywoodiano, de acordo com MacCabe, "as contradições introduzidas na estrutura do filme clássico são rapidamente resolvidas em benefício de uma realidade maior, e não contraditória" (MACCABE, 1974, p. 7-27).

No caso de *A conspiração*, o perito em investigação se engana em seu julgamento, mas, do mesmo modo que Édipo, o predecessor da figura do investigador na tradição literária ocidental, acaba por alcançar no final, embora tarde demais para evitar seu fim trágico, um grau de consciência de seu erro através do seu próprio esforço investigativo. Com base nesta leitura do filme de Coppola, Bordwell procura ilustrar o argumento de que, ao incorporar seletivamente determinados recursos estético-narrativos dos filmes de arte realizados pelos mais diversos movimentos cinematográficos no pós-guerra, os filmes hollywoodianos das décadas de 1960 e 1970 estavam repetindo o mesmo procedimento de "assimilação estilística" que permitiu que Hollywood absorvesse, adaptasse e, sobretudo, acomodasse determinadas inovações técnicas e narrativas do cinema expressionista alemão ou da montagem soviética em suas primeiras décadas –, confirmando assim a tese de que seu *modus operandi* é baseado não na ruptura, mas na "persistência de um molde de produção fílmica" (1985, p. 372-7).

Muito antes, contudo, da conspícua onda de assimilação das novas técnicas de vanguardas por Hollywood nas décadas de 1960 e 1970, Adorno e Horkheimer já haviam identificado esse traço, aparentemente contraditório, como um potente operador da indústria cultural *par excellence*. Os críticos apontam que a "obrigatoriedade universal de estilização" é

um imperativo basilar na lógica de produção das mercadorias culturais. Por mais paradoxal que pareça à primeira vista, dentro da sintaxe rígida e protocolar de "um idioma tecnicamente condicionado"[73] por exemplo, existe uma parcela de espaço para a inserção/assimilação de elementos dissonantes. Nesse sentido, a série de rupturas com as normas da linguagem do cinema de Hollywood observadas nos filmes do período da "renascença" não se configuram como um momento de quebra e, consequentemente, de renovação dos protocolos estético-narrativos do cinema que, através do trabalho de cineastas criativos e autorais, teriam elevado, finalmente, o cinema norte-americano à categoria de filme de arte, como muitos especialistas e críticos da área advogam (SCHATZ, 1983; SENNETT, 1994; ABERDEEN, 2000; FAWELL, 2008). Falando a partir do contexto de produção dos anos de 1940, enquanto escreviam o capítulo sobre a indústria cultural, Adorno e Horkheimer identificam essa estratégia de ruptura programada da norma padrão não como resultado de um confronto com outras estéticas antagônicas, ou mesmo externas, a exemplo do que Bordwell constata, e sim como uma força endêmica à própria natureza da indústria cultural, no geral, e do cinema, em particular. A despeito das críticas recebidas ao longo de décadas por referirem-se especificamente ao cineasta Orson Welles como epítome dessa lógica, o argumento de Adorno e Horkheimer de que as "infrações cometidas", "enquanto incorreções, apenas confirmam ainda mais zelosamente a validade do sistema", ganha ainda mais força e propriedade quando, na virada do século, em todas as listas se constata que *Cidadão Kane* [*Citzen Kane*,1941], desponta como a grande obra-prima do cinema (mundial) do século XX, deixando para trás, por exemplo, o francês *A regra do jogo* [*La règle du jeu*, 1939], na maior parte das listas[74].

Por sua vez, Adorno e Horkheimer observam que a compulsão por um idioma perfeitamente controlado (inclusive em suas imperfeições[75]) confere um grau de complexidade e sofisticação à mercadoria cultural, cujo resultado mais sintomático é o apagamento das fronteiras entre aquela e a obra de arte genuína. Na esfera da produção cinematográfica, o surgimento do segmento de "filmes de arte", ou anti-*mainstream*, no bojo da própria indústria cinematográfica de Hollywood a partir da década de 1960 só fez adensar o oxímoro contido no conceito de

[73] Essa lógica se aplica, obviamente, tanto ao cinema quanto às demais mercadorias culturais existentes e às que ainda estão por vir.

[74] Cf. http://www.infoplease.com/ipea/A0760906.html; http://www.listal.com/list/bravo-100-filmes-essenciais; http://coreymandell.net/blog/screenwriting-resources/the-100-most-essential-films-of-all-time/ (acessado em 09/03/2012).

[75] A questão de como pequenas "falhas" e tropeços técnicos convertem-se exatamente em elementos que operam em favor da validade de uma lógica ordenadora será o mote central da leitura interpretativa de *Cidade de Deus*.

indústria cultural[76]. Para Adorno e Horkheimer, isso se torna distintamente evidente no que tange ao elemento particular, o *detalhe*, na composição de uma mercadoria cultural. Ele representa justamente o momento imprevisto, a ruptura com a norma de estruturação que, assim mesmo, é assimilado em função de sua reciprocidade com relação ao todo. Os críticos frankfurtianos observam que "a indústria cultural desenvolveu-se com o predomínio que o efeito, a performance tangível e o *detalhe técnico* alcançaram sobre a obra, que era outrora o veículo de Ideia e com essa foi liquidada" (ibid., 2006, p. 104) (grifo meu). Logo, o detalhe, que, "do romantismo ao expressionismo", se firmara "como expressão indômita, como veículo de protesto contra a organização" é então subsumido pela indústria cultural que, ao incorporá-lo e submetê-lo à sua "fórmula", arrefece seu caráter rebelde e insubordinado, resultando em uma lógica estruturadora e, sobretudo, homogeneizante na qual "o todo e o detalhe exibem os mesmos traços, na medida em que entre eles não existe nem oposição nem ligação". Assim, particularmente no cinema, tanto as subversões na sintaxe do idioma cinematográfico quanto a possível tensão engendrada no alinhamento de estéticas antagônicas são harmonizadas de maneira que a potencialidade transgressora contida na violação da norma estética, o detalhe, seja prontamente convertido em um recurso/aparato que revitaliza convenções estético-narrativas saturadas, fornecendo ao filme uma aura de singularidade e autonomia análoga à da obra de arte.

Recentemente, em *The way Hollywood tells it: story and style in modern movies* (2006), Bordwell insiste no argumento de que a indústria cinematográfica hollywoodiana produziu uma sólida e resiliente tradição estético-narrativa que ainda persiste e opera de maneira inequívoca nas bases dos filmes *mainstream* norte-americanos contemporâneos. Não há dúvida de que a pertinência e relevância do trabalho de Bordwell estão no fato de que o minucioso exame de filmes recentes de considerável sucesso de crítica e bilheteria como *JFK – A pergunta que não quer calar* [*JFK*, 1991], *Magnólia* [*Magnolia*, 1999] e *Amnésia* [*Memento*, 2000] elimina qualquer dúvida acerca da tese de que inovações estéticas, ou de demais ordem, nos filmes norte-americanos excluem o emprego de convenções do idioma cinematográfico padrão, conferindo

[76] Nessa seara, deve-se destacar ainda o papel que a crítica de cinema desempenhou na maneira com que especialistas e críticos de cinema, em grande parte alocados dentro das universidades, começaram a escrever e publicar livros e artigos sobre uma "nova Hollywood", cujo elemento mais inovador era a capacidade de conciliar entretenimento e arte. Livros como *Old Hollywood/New Hollywood – ritual, art and industry* (SCHATZ, 1983), *The hidden art of Hollywood – in defense of studio era* (FAWELL, 2008); *Hollywood film 1963-1976: years of revolutions and reaction* (CASPER, 2011) defendem fortamente a tese de que o esfacelamento do sistema de estúdio permitiu a transição de um modelo de cinema fortemente comercial para expressões mais artísticas em Hollywood.

assim uma dimensão muito mais artística do que comercial a esse produto cultural[77]. Caberia, todavia, indagar a potência e o grau dessa inflexão estruturadora tanto naqueles filmes considerados, por diversas razões, fora do circuito *mainstream* (*Mistérios e paixões*) quanto daqueles alegadamente sem nenhuma relação direta com o cinema de Hollywood (*Cidade de Deus*).

Nesse sentido, considerando o argumento de que a natureza de mercadoria cultural do cinema engendra uma tensão dialética naqueles filmes que *a priori* não estariam diretamente ligados estética e tematicamente ao cinema de Hollywood, os próximos capítulos pretendem examinar de que forma tais convenções afetam e modulam filmes de maneira indistinta e ubíqua, particularmente no embate entre controle técnico e ímpeto criativo, independentemente de contingências estéticas ou de contexto de produção em que estes se encontram.

[77] Apesar de, ao mesmo tempo, Bordwell insistir na premissa de que, mesmo dentro da estrutura estético-narrativa de Hollywood, há sempre espaço para um considerável e variável grau de inovação.

PARTE II – A TENSÃO ENTRE CONTROLE TÉCNICO E LIBERDADE CRIATIVA

3. Da dialética da intoxicação em *Mistérios e paixões*

Na sequência inicial de *Mistérios e paixões* (*Naked lunch*, 1991), filme de David Cronenberg e uma adaptação livre do livro *Almoço nu*[78] (*Naked lunch*, 1959), de William S. Burroughs, chama a atenção o conteúdo do diálogo entre Hank e Martin (Nicholas Campbell e Michael Zelniker), em uma cena que pode ser descrita como trivial se comparada à profusão de criaturas, personagens e alucinações bizarras que povoam o filme. Nessa cena, dois amigos aspirantes a escritor expõem, acaloradamente, suas visões díspares acerca do processo de escrita. Para o primeiro, a singularidade da experiência, reengendrada pelos e nos procedimentos de composição literária, só pode ser devidamente descrita/escrita se, e somente se, o texto não sofrer alteração (como a filtragem proporcionada pelo trabalho de edição e/ou reescrita) que interfira em sua espontaneidade e no ritmo das palavras. Martin, por sua vez, acredita que somente por meio da reescrita contínua e laboriosa um texto pode atingir seu estado pleno de excelência – "de equilíbrio", em suas palavras.

De fato, não é necessário esforço para identificar nesse breve episódio uma reencenação do confronto entre as concepções antagônicas a orientar as estéticas vanguardistas, confronto esse que marcou as primeiras décadas do século passado: de um lado, o desejo pelo controle absoluto do processo de composição literária, fruto de um obstinado e diligente trabalho de depuração da escrita, alude ao estilo de escritores modernistas como James Joyce, Virginia Woolf e T. S. Eliot. Em contrapartida, a opção pelo acaso e pela aleatoriedade como procedimentos centrais no processo de criação, além de remeter aos notórios movimentos Dadaísta e Surrealista, também aponta para a ressonância e influência que tais experimentos estéticos exerceram sobre as gerações seguintes de escritores, denominada, não por acaso, como neovanguarda, a exemplo de John Cage. No caso de Burroughs em particular, a bricolagem do

[78] Em inglês, o título do filme é o mesmo do romance. Preferi, por essa razão, identificá-lo pelo título adotado no Brasil, tanto para distingui-lo mais facilmente do livro de Burroughs quanto porque essa renomeação remete, talvez voluntariamente, a um traço importante da recriação fílmica de Cronenberg (e central em meu argumento), a saber, seu imbricado diálogo com o gênero *noir*.

chamado método *cut-up*[79] representou um vigoroso meio de ruptura com a sintaxe formal e coesa do texto. Esse procedimento, que consiste em uma compilação aleatória de uma série de frases e textos independentes, foi exaustivamente utilizado pelo escritor como principal recurso para coligir os fragmentos de escrita que conferem a *Almoço nu*, e a outros escritos posteriores, a insígnia da descontinuidade e da obscuridade de sentido.

Já no que se refere especificamente à adaptação de Cronenberg (1991), a dissonância produzida por meio do choque de traços estilísticos distintos, como fragmentação e ruptura em face de uma estruturação narrativa tradicional e dos códigos e convenções do cinema *mainstream*, configura-se como o vórtice de uma potente matéria formada por forças díspares a partir da qual *Mistérios e paixões* se estrutura e, sobretudo, pode ser "lido". Essa tensão assinala uma das possibilidades de interpretação do filme, bastante distinta daquela crítica (BEARD, 2006; ROSENBAUM, 2000) que concebe a adaptação do livro, feita pelo cineasta canadense, como uma espécie de *roman à clef*, isto é, como uma representação do processo de intoxicação e dos efeitos alucinatórios experienciados por Burroughs e posteriormente convertidos em matéria literária em *Almoço nu* (*Naked lunch,* 1959). De acordo com essa interpretação, estabelece-se entre três eventos distintos uma continuidade de ordem teleológica: a experiência do escritor com narcóticos, sua conversão em matéria literária e a posterior adaptação fílmica. Ao mesmo tempo, nota-se que, em um primeiro momento no filme de Cronenberg, a tensão contida no desacordo entre Hank e Martin, sugere um prenúncio daquilo que pode ser descrito como o mote do filme, em particular, e um tema recorrente na filmografia de Cronenberg, em geral: a fragilidade da noção de realidade entendida como uma categoria estável, potencialmente ordenada a partir de uma experiência coletiva e dotada fundamentalmente de coesão e sentido tangível. De fato, a realidade em Cronenberg estabelece-se a partir de uma arrebatadora configuração da existência, forjada pelo consumo irrefreável de toda espécie de substâncias químicas e plasmada na individualização da experiência perceptiva, na fragmentação desta e na consequente ausência de ordenação factual. Essa última esfera, por sinal, é análoga à premissa de espontaneidade como princípio de composição literária advogada por Hank e adotada por Burroughs.

Contudo, o que parece igualmente intrigante é a maneira pela qual a tensão entre o desejo pelo controle do processo de composição e a busca por uma instância criativa, regida unicamente

---

[79] Cf. BURROUGHS, W. S. "Letter to Rosenthal" (1960). In: *Naked Lunch: Burroughs texts annexed by the editors*. GRAUERHOLZ, J., MILES, B. (ed.); Grove Press, New York, 2001.

pelo gesto de recusa a uma fácil estruturação de sentido, não se constitui apenas como elemento temático deste filme. Na filmografia do cineasta, essa tensão se estabelece também como um princípio formal e um procedimento criativo. Nesse sentido, a escolha de Cronenberg em não fazer de *Mistérios e paixões* uma mera e convencional adaptação de *Almoço nu*, mas, também, em incorporar uma infinidade de outras fontes relacionadas à obra de Burroughs – além de recriar, sob a forma de uma inusitada licença poética, alguns acontecimentos e dramas verídicos da tumultuada vida do autor – pode ser interpretada como um dos índices da forma e conteúdo ambivalentes do filme. Nesse sentido, não se pode conceber a adaptação de Cronenberg como uma cinebiografia alucinante e, até certo ponto, estilizada da vida do escritor, conforme se constatará adiante em sua fortuna crítica. Ademais, se, por um lado, o próprio processo de leitura subjacente à adaptação já pressupõe a inteligibilidade do texto (nem sempre garantida), gerando, por princípio, uma atividade ordenadora de sentido – ordenação pouco ou não fornecida pelo livro *Almoço nu* – em contraposição, essa mesma estruturação aponta para a fragilidade latente no sentido proposto. Ironicamente, como pretendo demonstrar ao longo desse capítulo, a mesma ambivalência que no filme abarca enredo e caracterização das personagens, simula o estilo do gênero *noir*, no qual nada é, de fato, o que aparenta ser – um gesto formalmente aporético de constante negação dessa estruturação e de insubmissão a qualquer forma de controle formal.

Do mesmo modo, a propalada proximidade do cineasta com o universo ficcional de Burroughs não se limita apenas a um projeto de recriação cinematográfica, mas assinala o início de uma questão ainda pouco explorada por Cronenberg até aquele momento em sua carreira: a incursão no terreno da adaptação de obras literárias. Tal incursão resultou na produção de três filmes consecutivos: *Mistérios e paixões* [*Naked lunch*, 1991], *M. Butterfly* [*M. Butterfly*, 1993], baseada na peça homônima do dramaturgo David Henry Hwang e *Crash – estranhos prazeres* [*Crash*, 1996], adaptação do livro de J. G. Ballard, somando quase uma década de trabalho dedicada a projetos voltados à literatura contemporânea. Além disso, a despeito de alguns filmes anteriores baseados em outras fontes – por exemplo, *Na hora da zona morta* [*The dead zone*, 1983], adaptação do livro de Stephen King; *Gêmeos – mórbida semelhança* [*Dead ringers*, 1988], baseado no livro de Barry Wood e Jack Geasland; e *A mosca* [*The fly*, 1986], um bem sucedido *remake* do filme *A mosca da cabeça branca* [*The fly*, 1958], assim como seu primeiro

sucesso comercial – um dos traços distintivos da filmografia de Cronenberg está justamente em seu interesse e predileção por filmar material próprio, conforme atestam seus primeiros filmes[80].

Evidentemente, tal característica o apartou do séquito de cineastas que, ávidos por uma narrativa que se ajuste facilmente às convenções, às fórmulas e aos códigos do cinema *mainstream*, buscam na literatura uma fonte segura e abundante de histórias com alto potencial de transposição para a mídia do cinema. O diretor norte-americano John Huston desponta como um típico exemplo de cineasta dessa categoria, dada sua afeição em dirigir solenes adaptações cinematográficas das mais célebres obras e escritores da literatura anglo-americana, por exemplo, *A glória de um covarde* [*The red badge of courage*] (1951), de Stephen Crane; *Moby Dick* (1956), de Herman Melville; *Adeus às armas* [*A farewell to arms*] (1957), de Ernest Hemingway; *A noite do iguana* [*The night of the iguana*] (1964), de Tennessee Williams; e *Os vivos e os mortos* [*The dead*] (1987), de James Joyce, só para mencionar os títulos mais canônicos. Igualmente notável é o fato de que, mesmo diante da infinidade de procedimentos pelos quais o cinema se apropria da literatura, esses filmes citados indubitavelmente carregam em si – tanto por seus distintivos títulos quanto pela estruturação narrativa, que se esforça em emular a literatura – a aura e o peso das obras que os originaram. De fato, são exemplos peremptórios de uma categoria de adaptação fílmica, como definida por Andrew (2000, p. 32), que prezam pela 'fidelidade de transformação' [*fidelity of transformation*], na qual a fidelidade à fonte é mantida, ao menos no que se refere à estrutura narrativa. Em geral, essa escolha pela fidelidade deve-se ao fato da prosa do romance ou do conto fornecer um número considerável de informações acerca do contexto, além, é claro, dos elementos básicos da narração que modulam as convenções do ponto de vista do narrador-câmera no cinema, já discutidos no primeiro capítulo desta tese.

As adaptações literárias feitas por John Huston apresentam-se, também, como excelentes exemplos para se observar as implicações engendradas pelas adaptações que buscam operar o mínimo de interferência na versão fílmica do texto. Tome-se, por exemplo, o caso de seu último e celebrado filme, *Os vivos e os mortos* [*The dead*, 1987], a primeira versão cinematográfica do conto de James Joyce, *Os mortos* (*The dead*, 1914). Empenhado em imprimir um alto grau de realismo tanto à atmosfera temporal quanto às personagens tipicamente dublinenses que

[80] O livro de Peter Morris, *David Cronenberg: a delicate balance* (1994), esboça um apanhado minucioso da formação e das principais influências do cineasta, além de fornecer uma profunda e detalhada análise de seus primeiros trabalhos.

participam do tradicional recital/baile/jantar anual na casa das irmãs Kate e Julia, Huston recrutou um elenco de atores locais, genuinamente irlandeses. Além disso, o diretor fez questão de filmar na própria cidade de Dublin – mesmo que grande parte das cenas tenha sido realizada em estúdio e não em locação. A transposição do conto para roteiro cinematográfico, supervisionada pelo próprio diretor, foi feita por seu filho e esforçou-se por recriar, literalmente, todas as cenas e episódios presentes no conto; muitas falas, de fato, são reproduções literais do texto de Joyce.

Todo esse aparato resulta, ironicamente, em um efeito contrário ao almejado pelo diretor, culminando no afastamento entre filme e livro e não na desejada aproximação entre ambos. A razão de tal dissonância pode ser explicada pela falha de Huston em supor que uma emulação do estilo do escritor poderia ser mais efetivamente operada por meio da utilização de elementos e dispositivos fílmicos equivalentes à linguagem da narrativa do conto. O diretor poderia, por exemplo, em sua transposição do texto para imagens, emular/buscar a singular conjunção entre precisão realista e a impressionante carga simbólica, marcante na prosa joyceana (cf. DURÃO, 2009, p. 76). Ao invés disso, Huston prefere concentrar-se fidedignamente no realismo expresso na estrutura narrativa e acaba reproduzindo, quadro a quadro, cada sequência de episódios, incluindo grande parte das falas contidas nos diálogos das personagens de maneira literal.

Mas é, sem dúvida, no tipo de narrador-câmera adotado por Huston que, indiscutivelmente, o filme se distancia do estilo característico do narrador joyceano, deixando escapar uma excelente oportunidade para experimentação e ruptura com o idioma e códigos fílmicos do cinema padrão de Hollywood. Conforme aponta a crítica especializada do escritor, um dos traços inovadores em sua prosa reside no desenvolvimento de uma técnica narrativa que engendra um narrador altamente mutável – chamado por Hugh Kenner de "Princípio do Tio Charles" [1978] – que se deixa contaminar pelos usos verbais dos personagens que estão em destaque (a exemplo do *literally* da frase inicial do conto: "Lily, the caretaker's daughter, was literally run off her feet." [JOYCE, 2006, p. 152]). Essa particularidade do narrador em Joyce, traço distintivo de sua prosa a assinalar a extraordinária oscilação entre o literal e o simbólico, não encontra nenhum equivalente em *Os vivos e os mortos*. Ao contrário, a variação de planos (aberto, médio e longo) quase inexiste, predominando os planos médios. Com efeito, o acompanhamento das personagens ao longo das cenas a partir de um ponto de vista estável, isto é, a partir do ponto de vista do narrador-câmera, restringe ou mesmo elimina a possibilidade de

desvio da atenção do espectador para algo além da ação dramatizada diante de si, visto que se busca equilibrar o plano das emoções das personagens, tornando-as constantes e estáveis. Destarte, ação e personagens afiguram exatamente aquilo que a câmera mostra. Dito de outro modo, há pouca ou nenhuma abertura para ambivalências ou oscilações, mas sim uma tangibilidade de sentido muito característica do cinema padrão norte-americano.

Não surpreende, assim, que Huston tenha feito sua versão fílmica do conto ao estilo padronizado do cinema de Hollywood – uma convenção estética predominante nos filmes do diretor (cf. BARRY, 2001). Em linhas gerais, a aplicação de procedimentos e códigos fílmicos que primam pela inteligibilidade do enredo, evitando possíveis ambivalências e fissuras na coesão narrativa, faz com que *Os vivos e os mortos* seja tudo menos um filme próximo ao estilo joyceano de escrita. Em outra palavras, a adaptação de Huston representa uma espécie de tradução literária para outro idioma, na qual o ímpeto em transpor o eixo central da narrativa para que se preserve, ilusoriamente, uma unidade de sentido justificaria a omissão ou a precaução em não ousar qualquer inovação estética no idioma-alvo. Nesse sentido, o uso que Huston faz do idioma cinematográfico e dos padrões estéticos, familiares aos espectadores, para lhes apresentar uma história, também já familiar, elimina qualquer forma de estranhamento – justamente o estranhamento que fez de Joyce, Joyce.

Nota-se que o caso acima esboçado se caracteriza como um típico exemplo de estruturação, digamos, mais tradicional, a partir da qual a relação entre cinema e literatura estabeleceu suas bases. É sabido, ainda, que estudiosos da área de adaptação cinematográfica apontam constantemente, e com toda razão, para uma miríade de abordagens diversas em que a vinculação entre texto literário (em toda a amplitude de sua definição) e cinema pode ser concebida para além das noções de fidelidade à obra-fonte[81]: amostras de incursões inovadoras são igualmente abundantes, como a própria filmografia de Cronenberg atesta. Contudo, não há como negar que a existência de uma grande demanda do público por adaptações, seja do último *best-seller* seja de um clássico da literatura – demanda que fetichiza o texto-fonte e exige a sua representação de maneira a mais literal possível –,impulsione a produção em escala industrial.

As considerações sobre o padrão dominante nas adaptações de textos literários pelo cinema *mainstream* são extremamente pertinentes para o cotejo com os procedimentos e escolhas

---

[81] Sobre essa questão, ver: MacFarlane, B. *Novel to Film: an introduction to the theory of adaptation*. New York: Oxford University Press, 1996.

feitas por Cronenberg em sua abordagem referente ao material não escrito por ele. Não obstante, não há dúvidas de que temas recorrentes nas obras de Burroughs, Hwang e Ballard – a exemplo da constante indeterminação entre realidade e alucinação, ou da dilatação das esferas da sexualidade perante a tecnologia – encontram-se em sintonia com os temas de interesse do cineasta. Ao mesmo tempo, o tratamento dado pelo cineasta a esses textos em suas adaptações evidencia o desejo irresoluto de tomá-los como ponto de partida para a exploração e aprofundamento dessas questões, desobrigando-o a manter qualquer tipo de comprometimento com a estrutura formal dessas obras. Sob esse prisma, a vinculação firmada por seu cinema com a literatura destaca-se pelo impulso essencial para a experimentação artística, e não para a feitura de um produto com potencial descabidamente lucrativo e vasta mas pobremente explorado por outra mídia, como é de praxe na indústria cinematográfica *mainstream*. Ademais, vale ressaltar, a predileção por essa via menos convencional desencadeou uma série de transtornos para a carreira do diretor: os três filmes mencionados foram fracassos retumbantes tanto de público quanto de crítica – *Crash* chegou a ser banido de várias salas de cinemas em Londres. Como consequência, mesmo após Cronenberg ter se firmado como um diretor de prestígio, os financiamentos para seus filmes seguintes praticamente desapareceram.

Mesmo assim, a cada novo filme, David Cronenberg reafirma a tese de que as questões mais caras à literatura, a exemplo dos meandros e ambivalência da subjetividade, são também o eixo temático de seus filmes. O próprio cineasta, ao discorrer acerca de suas influências literárias mais significativas e de sua relação com a literatura, reitera sua sujeição à ideia, até certo ponto esquizofrênica, do artista plasmado a partir de uma substância literária romântica/existencialista/modernista (cf. BEARD, 2006, p. 123), uma conjunção de herói, explorador e transgressor – em particular, das formas mais inauditas de transgressão. Não surpreende, assim, que sua notória afeição pela obra de Burroughs o tenha, ao longo de sua carreira, levado a emular o intrincado e, por vezes, indigesto escritor norte-americano, em uma tentativa de conceber histórias que, por meio do caos associativo característico do universo de Burroughs, explorem de forma incisiva as facetas mais recônditas da desordem psíquica de suas personagens.

Nada mais natural que, por se tratar de um filme cunhado diretamente da obra de Burroughs, *Mistérios e paixões* figure uma série de elementos que avalizam a interpretação desse filme como um esforço, ao mesmo tempo extremo e virtuoso, de emulação, do ponto de vista

tanto do conteúdo quanto da forma literária de Burroughs. Logo, o esforço do diretor em forjar uma narrativa pautada pela ruptura com a objetividade – por meio da imersão em um império de desordem psíquica e da transmutação abjeta (advindos em primeira instância da intoxicação do protagonista, William Lee) – dramatiza, certamente, os procedimentos de composição de Burroughs. Em contraposição, um aspecto aparentemente pouco explorado dessa intoxicação, para além de seu patente potencial em constituir-se como um canal capaz de dragar o indivíduo para outra esfera (totalmente transformada) da percepção, está em examinar quão próxima esta última dimensão da realidade, de fato, se encontra de uma estruturação do "mundo administrado"[82]. Isso acontece particularmente quando os ditos espaços de ruptura – igualmente constituídos de formas, sons e imagens – são tematizados pelo próprio cinema, um meio no qual a própria natureza encontra-se historicamente vinculada a esse potencial de transformação da percepção por meio de aparatos técnicos. É exatamente essa questão, dentre outras, tão presente no universo fílmico do cineasta, que as próximas seções deste capítulo vão discutir.

3.1 – "Nada é verdade: tudo é permitido" – a ruptura com as convenções narrativas e o sentido em *Almoço nu*

O livro *Almoço nu*, publicado em 1959, tornou-se, em poucos anos (especialmente após vencer um tumultuado processo judicial de censura), referência para toda uma geração de leitores que nele viam a expressão de uma escrita modernista transgressiva (cf. ROSENBAUM, 2000), cunhada sobretudo a partir do procedimento de colagem fragmentada e aleatória de frases e trechos de textos. Um procedimento que, por obstruir a instauração de um sentido unívoco, multiplica o número de interpretações possíveis. Em termos estruturais, o livro é destituído de uma linha narrativa coesa e, contrário ao filme de Cronenberg, não possui uma personagem central – embora William Lee seja o personagem-narrador de alguns capítulos iniciais e finais de *Almoço nu*. No geral, sua estruturação consiste fundamentalmente de uma sequência de esquetes, denominados por Burroughs, em sua extensa correspondência com Ginsberg e Kerouac, de 'rotinas' (BURROUGHS, 1994, p. 287). Dada a brevidade quase episódica de cada esquete, as

[82] Adorno utiliza tal expressão para descrever o modo como, na sociedade capitalista, as relações sociais são, cada vez mais, tomadas por um processo de mercantilização e reificação. Além disso, o caráter altamente competitivo dessa configuração de mundo burocrático modula todas as esferas da vida social, forjando um tipo de mentalidade em consonância com esse sistema.

poucas personagens com algum delineamento, como Dr. Benway e Joselito, por exemplo, são desprovidas de qualquer densidade psicológica, visto que a trama não se desenvolve de modo agônico, levando-os a complicações, conflitos, clímax e resoluções. Outras personagens são denominadas exclusivamente pela função que ocupam: 'o líder do partido', 'o técnico', 'o paciente', 'o tenente', e assim por diante. Todas são estilizadas beirando, por vezes, a caricatura: enquanto Dr. Benway é descrito, por exemplo, como maquiavélico e manipulador, Hassan personifica a perversão e a lascívia. Não obstante, essa estruturação narrativa é entrecortada por um humor de cunho satírico e cruel, quase *nonsense*, assim como por uma modulação descontínua, característica da escrita modernista, e *tour de force* da literatura pós-moderna.

Ao contrário da obscuridade inicial do filme de Cronenberg, o capítulo de abertura de *Almoço nu* é um dos segmentos mais bem estruturados e, logo, compreensíveis do livro de Burroughs. Nele, sem grande esforço, o leitor encontra uma estrutura narrativa consideravelmente clara – embora as razões que expliquem a fuga de William Lee sejam reveladas apenas na última seção – de maneira que os eventos são descritos em ordem cronológica e não de modo fragmentado. Nota-se nesse trecho um importante elemento formal do livro, uma espécie de chave ou índice a permitir ao leitor uma possibilidade de significação do conteúdo do texto. Dito de outro modo, é por meio dos poucos momentos de configuração relativamente ordenada da estrutura narrativa de *Almoço nu* – em oposição ao constante estado de delírio que domina a diegese – que se torna possível estabelecer uma conexão com a "esfera do real". Tais momentos sinalizam, assim, as parcas ocasiões em que o narrador, ou narradores, do livro também estabelecem essa conexão. Do mesmo modo, à medida que a narração dos eventos avança e adentra em uma esfera permeada pela fantasia, pela alucinação e pela ruptura com toda sorte de controle, a estruturação narrativa ordenada e apreensível cede lugar a um estilo de escrita igualmente fragmentado, obscuro e, sobretudo, pouco convencional – recuperando certa convencionalidade narrativa apenas naquelas situações em que Lee retorna, brevemente, ao estado de sobriedade da "esfera da realidade".

Por essa razão, é possível identificar prontamente no capítulo inicial alguns temas que permearão a narrativa. Primeiramente, Lee não hesita em fazer claras distinções entre si e as demais pessoas que o cercam na estação de trem. Ele os despreza e os considera inferiores não apenas por desconhecerem o submundo e a cultura das drogas, mas por fingirem, com o intuito de parecerem modernos e "antenados", familiaridade com tal universo: "um careta querendo

passar por *hip*... Fala de 'magonha' e puxa um fumo uma vez ou outra, tem sempre algum pra oferecer pros espertinhos de Hollywood" (BURROUGHS, 1984, p. 16). Ainda nas primeiras linhas desse capítulo, é possível perceber uma enfática distinção entre a sociedade convencional, "normal", da qual a personagem tenta escapar, e a esfera da ruptura (drogas e homoerotismo) para a qual ela caminha – e para a qual convida o leitor a partir da leitura dos próximos capítulos/seções. É justamente nas seções seguintes do livro que a narração recriará um padrão não convencional de representação e percepção da realidade, tanto do ponto de vista da forma, com a ruptura da sintaxe tradicional pelo método *cut-up*, quanto do conteúdo, nos quais lugares exóticos servirão de cenário para as mais perversas fantasias, em que drogas, tortura e demais abjeções são tratadas como lugar-comum.

A segunda seção, por sua vez, marca a transição entre as duas esferas que permeiam *Almoço nu*. A rotina, intitulada "O vigilante", pode ser entendida como uma análise crítico-descritiva do estilo de vida do viciado em drogas, assim como do modo pelo qual os hábitos de um dependente químico passam a ser determinados pelas substâncias que ele consome – algo explorado tematicamente à exaustão no livro anterior de Burroughs, *Junky* (1953; 2010). Neste caso, no entanto, Burroughs vale-se de uma metáfora visual para sintetizar o câmbio entre os estados de sobriedade e alucinação: a magreza/esguiez do "vigilante" sinaliza que ele ou está abastecido ou tem livre acesso às drogas: "a carne que se desvanece no toque silencioso da droga (...) cinco quilos perdidos em cinco minutos de pé com a seringa numa mão e a outra segurando as calças" (ibid., 1984, p. 21); se o vigilante, por outro lado, se encontra bem nutrido, logo, está privado do uso das substâncias.

É também possível observar, neste episódio, uma característica que se estabelecerá como um padrão constante em relação a maneira pela qual os narradores de *Almoço nu* descrevem a inflexão da dependência química. Segundo o narrador em "O vigilante", seja sob a influência da droga, seja pelos efeitos causados pela privação desta, as formas humanas vão se metamorfoseando no processo de entrada no estado de alucinação:

> emergindo por sobre o tecido frouxo, borrando os traços humanos... No lugar em que habitam, de total escuridão, boca e olhos formam um órgão que salta para morder com dentes transparentes... mas nenhum órgão tem função ou posição constantes... órgãos sexuais brotam em qualquer lugar... retos se abrem, defecam e se fecham... e todo o organismo muda de cor e consistência em ajustamentos de décimos de segundos (ibid., 1984, p. 21)

Desse modo, fica posto logo no início do livro que as personagens da narrativa não partilham traços, características ou necessidades das pessoas comuns, pois não se estabelece ponto de reconhecimento, fato que as coloca na posição de párias sociais. Cabe antecipar aqui que, no filme de Cronenberg, traços como a desconexão com "o mundo real" e a condição de párias das personagens são mais evidentes na parte inicial do filme, justamente quando Lee e sua esposa Joan ainda não adentraram totalmente na esfera de delírio.

Do mesmo modo, a terceira seção do livro aprofunda-se no universo fantástico e surreal da história, fornecendo mais detalhes sobre a cultura do consumo de drogas e sua miríade de conexões e desdobramentos. Em certo sentido, a distinção entre o submundo das drogas e a "normalidade do mundo sóbrio", apresentada no primeiro capítulo, é retomada. Assim como em *Junky*, o narrador parece mais interessado em informar ao leitor sobre as minúcias e sutilezas de detalhes que envolvem o universo dos narcóticos do que, de fato, em narrar alguma trama ou evento. Por meio de uma pormenorizada descrição dos passos, estágios e formas de alucinação, o narrador mostra um conhecimento enciclopédico sobre o tema. Ao mesmo tempo, a descrição quase metódica e pragmática do universo das drogas é entrecortada por relatos e exemplos de como dependentes acabam mutilando tanto a si mesmos quanto aos seus "pares" devido ao extremo de seus hábitos. No caso da seção em questão, Rube, dentre outras tantas personagens do livro, é assassinado a sangue frio e por um motivo tolo. Do mesmo modo, a dependência de Jane, assim como seus experimentos com drogas, levam-na a uma morte prematura (ibid., 1984, p. 34). Contudo, nada disso é descrito em tom espetacular, já que o narrador simplesmente sintetiza tanto o relato de suas experiências pessoais quanto os eventos vividos por seus amigos e conhecidos de maneira direta e indiferente, assinalando sua total falta de conexão afetiva por qualquer um deles.

Os territórios de *Annexia* e *Freeland* são dois exemplos sintomáticos de como, em *Almoço nu*, a estruturação do espaço funciona como um mecanismo sistemático de controle físico e mental dos seres humanos. Dr. Benway, por sua vez, representa uma figura-chave para se entender a dualidade e as contradições que caracterizam as personagens do livro de modo geral: na esfera pública, ele é descrito como um respeitado doutor, responsável por gerenciar um conjunto de hospitais sofisticados; na esfera privada, no entanto, ele e seus colegas praticam todas as formas de experimentos com drogas e estão pouco interessados no bem-estar de seus pacientes. Tanto Dr. Benway quanto vários outros médicos brevemente mencionados ao longo de

Almoço nu agem como se estivessem acima da lei e como se fossem dotados de total liberdade para manipular e destruir outros seres humanos em função de seus interesses pessoais e/ou científicos. Joselito, um jovem camponês mexicano diagnosticado com tuberculose por um "médico alemão", é, por exemplo, uma das muitas personagens secundárias do livro que depende de profissionais da saúde para tomar decisões acerca de sua vida. Entretanto, tanto o doutor alemão quanto seu assistente Carl ignoram o pobre doente em suas discussões. Ao considerar qual seria a melhor forma de tratamento para Joselito – dar-lhe medicamentos apropriados ou enviá-lo a um sanatório – Carl esquece por completo o paciente e, sob o efeito de drogas, passa a alucinar: imagens e cenas de sua vida misturam-se à rotina e ao cenário do sanatório desenhando um mosaico de eventos sem nenhuma relação direta com Joselito, que por sua vez é completamente posto de lado.

A partir desse ponto, a narrativa de *Almoço nu* passa a ser modulada por uma série de episódios que, a cada nova seção, estabelecem pouca ou nenhuma relação conectiva entre si – a exemplo do episódio intitulado "A carne negra", em que o Marinheiro encontra com um *Fat Terminal* para juntos organizarem a venda de drogas em tubos e em ovos. Ademais, a introdução dos *Mugwumps*, ou Répteis, adensa o tom *nonsense* e o caráter libertino desse universo, reforçando o argumento já sugerido nos capítulos iniciais de que a perda da "essência humana", por meio de uma mutação física, seja a principal consequência de uma experiência intensa com substâncias químicas. Nesse sentido, os *Mugwumps* – criaturas não humanas dotadas de corpos e comportamentos estranhos e bizarros – podem ser interpretados como o paroxismo do estado de entorpecimento.

É interessante notar que, ao intensificar o tom fantasioso das situações e episódios a cada nova seção, Burroughs parece interessado em literalmente transcrever suas alucinações e seu estado mental durante a experiência alucinatória, isto é, em fornecer ao leitor um relato em linguagem técnica e, até certo ponto, didática, como a apresentada em *Junky*. Esse argumento pode ser comprovado pelo modo como a descrição individualizada de cada uma dessas criaturas sugere uma referência a determinados aspectos peculiares na subcultura das drogas – a exemplo de como os vários grupos de dependentes químicos interagem entre si ou usam um ao outro para satisfazer suas necessidades mais imediatas.

Do mesmo modo que a figura fantasiosa dos *Mugwumps* reelabora a experiência com as drogas a partir de uma perspectiva ficcional – e não como relato documental, didático e

confessional, caso de *Junky* – a fictícia doença *Bang-Utot* representa uma sugestiva conexão entre a cultura das drogas e os problemas sociais referentes aos padrões de comportamento sexual aceitáveis – também abordados de maneira menos ficcionalizada em *Queer* (1953; 2010). No episódio/rotina intitulado "Lázaro volta pra casa", drogas são usadas com o propósito de controlar a libido dos usuários contaminados, pois essa doença transforma o desejo sexual em uma arma letal – infectados morrem durante ereção noturna. Por esse motivo, a personagem NG Joe aplica injeções de heroína em si a fim de evitar tal "infortúnio":

> As vítimas frequentemente não sabem que vão morrer, expressam o medo de que seus pênis entrem neles mesmos e os matem. Às vezes, eles se agarram em seus pênis em estado de ululante histeria enquanto pedem socorro aos outros para que seus pênis não escapem e perfurem seu corpo. Ereções, tais como normalmente ocorrem durante o sono, são consideradas especialmente perigosas e capazes de provocar um ataque fatal... Um homem inventou um aparelho do tipo Rube Goldberg para evitar ereções noturnas. Mas ele mesmo morreu de *Bang-Utot*. (ibid., 1984, p.73-74).

O absurdo dessa situação sugere uma crítica às por vezes excessivamente drásticas medidas tomadas pelas instituições governamentais para controlar o comportamento sexual dos indivíduos. Ainda nesse episódio, o temor das personagens em relação a essa doença fictícia é adensado pelo medo de outras doenças venéreas reais. Estas acabam por ser monitoradas por agentes do governo de *Freeland*, chamados de "oficiais do estilo", responsáveis por monitorar e identificar indivíduos que transgrediram a norma sexual padrão.

Em relação à forma, nesse ponto de *Almoço nu* impera um amálgama de estilos de escrita, constituído pelas diferentes vozes das várias personagens que entram e saem de cena, sem muitas introduções ou delongas. Além disso, esse episódio marca uma mudança no foco da temática em relação às seções precedentes do livro, cambiando do universo das drogas e seus efeitos para o tema das perversões sexuais. Nos capítulos seguintes – "O quarto de esculacho de Hassan", "Campus da universidade de Interzona", "A festa anual de A. J." – as até então recorrentes linhas narrativas cedem lugar a um catálogo infindável de perversões sexuais, marcado por um tom que emula o erotismo pornográfico dos escritos do Marquês de Sade, combinado a elementos do fantástico e do absurdo. Muitas dessas cenas são carregadas de elementos de pedofilia, incluindo descrições pormenorizadas de estupros de jovens de diferentes grupos étnicos.

Em "O quarto de esculacho de Hassan", por exemplo, o narrador descreve em minúcias uma grande orgia que acontece em seu quarto, chamado de "Salão da Liberdade". Trata-se de

uma genuína bambochata[83] de proporções épicas em que toda forma de perversão e abjeção é retratada no estilo de um *tableau*:

> casais presos em selas barrocas, com asas artificiais, copulam no ar, berrando como caricaturas", "equilibristas chupam-se uns aos outros, equilibrados em varas perigosas", "salva-vidas nus carregam pulmões-de-aço cheios de jovens paralisados", "dois jovens drogados e doentes a caminho do Hospital de Lexington arrancam suas calças em convulsões de luxúria. Um deles ensaboa o pau e mete-o dentro do cu do outro em movimentos de saca-rolha", "as hemorroidas de uma velha mãe gritam cruas e sangrentas pela Merda Preta". (ibid., 1984, p. 73-75).

Repetindo a estratégia dos *Mugwumps*, a distinção étnica de cada personagem sugere um tipo de conotação e individualização sexual, de maneira que diferentes rapazes e meninos incorporem e representem e práticas eróticas distintas que, por sua vez, são explorados/usados por aqueles que controlam a situação – em geral, por Dr. Benway e seus parceiros. Não bastasse o quadro de abjeções, a maior parte dos atos sexuais descritos nesse episódio culminam na morte dos rapazes. O episódio é ainda pontuado por um tom fantástico que caracteriza, sobretudo, a longa e pormenorizada descrição do sádico estupro e assassínio de um rapaz por um *Mugwump*:

> Um *Mugwump* do Oriente Próximo senta-se despido num banco de bar coberto de seda cor de rosa. Com uma língua comprida preta, lambe mel morno numa taça de cristal. Seus genitais são perfeitamente formados – caralho circuncidado, pelos púbicos negros e brilhantes. Seus lábios são finos e azul-púrpura como os lábios de um pênis, olhos inexpressivos e calmos como os de um inseto. O *Mugwump* coloca o laço na cabeça do garoto e aperta o nó carinhosamente atrás da orelha esquerda. O pênis do garoto está retraído, as bolas tensas. Olha para frente e respira fundo. O *Mugwump* se move em volta do garoto, excitando-o e acariciando seus genitais em hieróglifos de escárnio. Vai para trás do garoto e com uma série de sacudidelas, enfia o caralho no rabo dele. Ali fica, movendo-se em rotações circulares. Os convidados cochicham, se cutucam e riem (...). O garoto cai com um suave murmúrio de sucção visceral através de um labirinto de salões de fliperama e fotografias obscenas. De seu cu brota bruscamente um duro cagalhão (...). O *Mugwump* puxa o garoto de volta contra seu pênis. O garoto estremece, empalado como um peixe arpoado. O *Mugwump* balança-se nas costas do garoto e seu corpo se contrai em ondas fluídicas. O sangue flui pelo queixo do rapaz, brota da boca entreaberta, doce e austera da hora da morte. O *Mugwump* cai com um ruído fluídico e saciado. (ibid., p. 76-78).

---

[83] Termo derivado do italiano, *bambocciata*, uma variação de *bamboccio*, que designa menino gorducho, pessoa simplória, fantoche, desenho grosseiro e tosco de figura humana. Convencionou-se a chamar de *Bambocciata* o gênero de composição pictórica inspirado em cenas populares e burlescas, popularizado nos quadros do pintor holandês Pieter Van Laer (1592-1642).

Em alguns momentos, o sexo e a perversão continuam mesmo após a morte do rapaz. A combinação de tais elementos do surreal a práticas perversas, descritos na cena acima, põem em xeque e revertem o conceito de norma e desvio, dada a "naturalidade" com a qual esses atos sexuais são descritos, isto é, como se fossem o padrão, estabelecido por aqueles que estão no comando.

Do mesmo modo, no capítulo "Campus da universidade de Interzona", é o professor universitário que se converte em uma figura de tons alegóricos para demonstrar o quanto as ideias e argumentos do universo acadêmico, socialmente aceitas, podem ser distorcidas e transformadas em uma nova "norma padrão". O episódio em questão narra uma aula realizada em um campus universitário repleto de animais como porcos, cavalos e galinhas. Um professor universitário, grosseiro e rude, dá uma palestra somente para alunos do sexo masculino: "E agora, cavalheiros – acredito que não haja nenhum travesti presente, he he – e sois cavalheiros por lei do Congresso, assim sendo só falta estabelecê-los como *machos humanos*" (ibid., 1984, p. 85). Nesse tom, o professor faz das suas próprias experiências e aventuras sexuais a matéria de discussão, ao mesmo tempo em que encoraja os alunos a expressarem sua sexualidade abertamente, usando, literalmente, seus próprios corpos: "com movimentos preguiçosos eles abrem as barguilhas. Um deles exibe uma enorme ereção" (ibid., 1984, p. 85).

Sexualidade é também a chave de leitura interpretativa usada pelo professor para discutir com os alunos o poema canônico *The rime of the ancient mariner*, de Samuel Taylor Coleridge, poeta romântico inglês. Como era de se esperar, nesse universo de total ruptura com qualquer forma de convencionalidade, ao invés de assinalar as características estilísticas e temáticas que fazem de *The rime of the ancient mariner* um dos poemas mais cultuados e enigmáticos do romantismo inglês, o professor tece sua análise a partir de digressões a respeito de suas experiências, como os vários comentários negativos que elabora acerca da personagem título do poema:

> *A Rima do Velho Marinheiro*, pelo poeta Coleridge... Eu gostaria de chamar vossa atenção para o simbolismo do próprio Velho Marinheiro (...) Desse modo chamar a atenção para sua própria e desagradável pessoa (...) O que o Velho Marinheiro diz na realidade não é importante... Ele pode ser dispersivo, irrelevante, primitivo até, e extremamente senil (...). (ibid., 1984, p. 86-87).

Apesar do tom *nonsense* da aula, pontuada por diversas alusões sexuais sem relação direta entre si, o capítulo termina em tom solene e, até certo ponto, profético: uma vara de porcos adentra a

sala e "o professor entorna baldes de pérolas numa gamela", ao que o mais gordo dos porcos diz ao professor: "Eu não sou digno de comer os seus pés", comentário que faz o professor encerrar a aula/seção com a seguinte frase: "De qualquer modo, são de barro" (ibid., 1984, p. 87). O tom de encerramento dessa seção conspicuamente critica a assertividade característica do universo acadêmico[84], seja por meio das referências bíblicas e judaico-cristãs – "eu não sou digno" – a sugerir que os protocolos ritualísticos do universo acadêmico não se diferenciam em muito do religioso; seja pela equiparação sarcástica da figura do professor a do messias que professa a "palavra sagrada", no caso de *Almoço nu*, profana; ou, ainda, por mostrar como as bases da cultura universitária, assim como das demais esferas da vida social, são mais questionáveis e incertas do que de fato aparentam, pois suas fundações são frágeis: "pés de barro".

Contudo, chama-nos a atenção a maneira pela qual o episódio recria, em termos formais, justamente aquilo que seu conteúdo alude: o poema de Coleridge. Em *The rime of the ancient mariner*, a despeito da regularidade de sua forma (cf. MASON, 2007, p. 177), as digressões do conteúdo narrado fazem com que, a cada nova estrofe, seu sentido se torne mais obscuro[85] – uma estruturação análoga ao livro de Burroughs. O relato do velho marinheiro acerca de suas aventuras em alto-mar, contado a um grupo de pessoas que vai a um casamento, são pontuadas por uma digressão espácio-temporal marcante: iniciada no porto, no momento em que o grupo é interpelado pelo velho marinheiro, passa ao equador (mundo natural) – local das aventuras dos marujos – e se estende até o universo místico e fantasmagórico do navio comandado pela figura da *Night-mare Life-in-death* (mundo espiritual/fantasioso). Do mesmo modo, no episódio em *Almoço nu*, Burroughs recria um universo que emula o câmbio entre a esfera do cognoscível (o mundo acadêmico, a aula de poesia romântica na universidade) e a do incognoscível, mas um incognoscível não mais transcendente, espiritual: a esfera dos instintos básicos (a sexualidade, a narração das experiências mais pessoais). Além disso, há uma similaridade impressionante entre as figuras do velho marinheiro e do professor universitário. Cada um, a seu modo, ocupa o papel de contador de história – nos dois casos, ambos falam a uma plateia forçada a ouvi-los: "ESTUDANTES: Ouçam! Ouçam!" (BURROUGHS, 1984, p.85). Coleridge, por sua vez, descreve a história narrada pelo velho marinheiro como um *ensinamento*, "to him my tale I

[84] Vale lembrar que o próprio Burroughs foi aluno no curso de Inglês na prestigiada universidade de Harvard em 1932.

[85] Ao comentar a fortuna crítica do poema, Mason assinala que "nem todos os críticos concordam que o poema seja passível de uma intepretação tangível em primeiro lugar" (Cf. MASON, 2007, p. 178).

teach" (COLERIDGE, 2007, parte VII, verso 582, p. 203), e acrescenta que ele possui "strange power of speech" (ibid., 2007, parte VII, verso 584, p. 203). Esse "estranho poder de oratória" caracteriza também a maneira pouco ortodoxa e convencional pela qual o professor conduz sua palestra. A divagação na narrativa é outro elemento partilhado pelas duas personagens: do mesmo modo que o velho marinheiro, no poema de Coleridge, sente-se compelido a contar sua experiência mística a um grupo de ouvintes, o professor de Burroughs não consegue se fixar no tema da aula – o poema de Coleridge – constantemente deslizando para a narrativa de suas experiências sexuais.

Por fim, as similaridades, bem como o papel que ambos desempenham como narradores, são tão evidentes que o próprio professor as reconhece, mesmo que indiretamente:

> ... considerem o Velho Marinheiro sem curare, laço, bulbo capnina ou camisa de força e ainda capaz de capturar uma plateia atenta... Ao contrário dos chamados artistas de nossa época, ele não aborda *qualquer um*, infligindo imerecido tédio e sofrimento a esmo... Ele só aborda aqueles que são obrigados a ouvir devido a uma relação preexistente entre O Marinheiro (embora velho) e o ah Convidado do Casamento... (BURROUGHS, 1984, p. 87).

O tom irônico no final da citação, "e o ah Convidado (...)", não deixa dúvidas de que, como em diversos momentos ao longo do episódio, o professor discorre sobre si e não sobre o poema em questão. Ademais, não há nenhuma relação "preexistente" entre o narrador do poema de Coleridge e seus ouvintes – ao contrário dos papeis preestabelecidos na relação entre o professor universitário e seus alunos deste episódio.

A política, outro tema explorado por Burroughs em *Almoço nu*, é representada a partir de uma dimensão alegórica, inicialmente apreensível, como no capítulo "Homens e mulheres comuns," para, nas seções seguintes, cambiar para situações *nonsense*. Interzona é o lugar onde tal configuração política se desenrola. Como a maioria das personagens, os líderes políticos não possuem nomes, sendo definidos apenas por seus títulos. Tal estratégia permite que o foco e, por consequência, a crítica sejam mantidos sobre o absurdo das situações em si e não sobre quem as realiza. No caso em questão, a crítica dirige-se à natureza das ações políticas *per se* e não às vantagens e desvantagens de sistemas políticos em particular. Todavia, o caráter alegórico e estereotipado das personagens permite que estas reflitam e sintetizem uma variedade de problemas sociais típicos da vida moderna. Um exemplo disso é o programa de rádio em que o Dr. Berger examina ao vivo pacientes com problemas mentais, incluindo um convidado que se

diz um homossexual curado, mote para os responsáveis pelo programa concluírem que homossexuais são pessoas doentes e perigosas. O mesmo se aplica a uma série de outros comportamentos desviantes da norma padrão, tais como diferenças étnicas e de classe social, que os líderes do partido usam para justificar seus atos de manipulação das massas e assim manterem-se no poder.

Enquanto a seção anterior explora questões políticas de maneira geral e alegórica, o capítulo intitulado "Islam sociedade anônima e os partidos da Interzona" representa os grupos e ações políticas de forma mais absurda e fantasiosa – uma sintomática sugestão de que as formas e estratégias de resistência política podem ser tão radicais quanto as doutrinas e sistemas políticos estabelecidos, quiçá mais perigosas e nocivas. Os grupos radicais, denominados nessa seção de Liquefacionistas, Divisionistas, Transmissores e Fatualistas, ilustram exemplos absurdos de um futuro distópico. Em geral, lutam uns contra os outros e recorrem a todas as formas de poder para alcançar seus objetivos – os Transmissores querem conectar os seres humanos a um mecanismo de controle cerebral; os Divisionistas, por sua vez, desejam cortar partes dos próprios corpos a fim de produzirem novos seres, chamados de réplicas; os Fatualistas opõem-se a todos e os denominam de "vírus humanos" (ibid., 1984, p. 152). Em síntese, todos esses grupos compartilham as mesmas noções patéticas de poder e, por isso, sua agenda política não difere daquela adotada pelo Partido Político da Interzona, descrita no capítulo anterior, ao qual eles supostamente se opõem. Ao contrário, suas noções e ações são ainda mais absurdas. Por essa razão, a elevação no tom da representação do absurdo reforça ainda mais a crítica de que toda a forma de controle (nesse caso em particular, governamental e político) é essencialmente destrutiva e, logo, formas de combate ou alternativas de contraposição, quando não inoperantes, podem ser ainda mais perniciosas.

Os capítulos finais de *Almoço nu*, por sua vez, convertem-se em um conjunto de eventos impressionistas, essencialmente fragmentados (tanto no conteúdo dos episódios quanto na forma da narrativa) com pouca ou nenhuma relação entre si: um grupo de viciados entra em uma "viagem" e suas visões alucinantes são descritas por vários narradores; um marinheiro volta ao estado de sobriedade enquanto espera na fila para adquirir mais drogas; um homem atrás de um balcão descreve as alucinações das pessoas que usam cocaína; o exterminador é acusado por encontrar vários agentes de "exterminá-los"; "*Fats Terminal*, o Gordo, veio dos Tanques de Pressão da Cidade onde jorros vitais lançam milhões de formas imediatamente devoradas, os que

os devoram são alunados pelos policiais do tempo negro..." (ibid., 1984, p. 186); dois agentes revelam suas identidades secretas. A cidade – não se pode mais identificar se Interzona, *Annexia* ou *Freeland* – é descrita em total destruição e desordem. Dessa maneira, à medida que o livro caminha para o final, até mesmo os elementos temáticos (drogas, alucinação, sexo, perversão, formas de controle social e individual do corpo e da mente), que conferiam certa unidade de sentido e significação a *Almoço nu*, cedem lugar a uma sequência frenética de eventos confusos e incompreensíveis. Nota-se que a intensificação dessa fragmentação tem como objetivo principal arrefecer o potencial interpretativo de tais elementos temáticos recorrentes no livro, de modo que, no final, essa recusa de sentido garanta a intensidade da experiência da leitura. Dito de outro modo, o final, ao negar ao leitor a possibilidade de dotar a narrativa de um sentido tangível e absoluto, torna a "experiência" de leitura mais intensa e significativa do que o conteúdo lido.

Contudo, em um dos últimos capítulos, "Hauser e O'Brien", os eventos do primeiro capítulo são retomados, fechando, em certo sentido, o enredo. Hauser e O'Brien trabalham para o esquadrão de narcóticos da cidade e são designados para prender William Lee que, no início do livro, fugia da polícia. Assim como na seção inicial, este capítulo é marcado por uma estrutura narrativa relativamente linear. Tal "retorno" – ao linear e à narrativa – é frequentemente interpretado como um retorno à esfera da realidade/lucidez, acrescendo/impondo certo tom moralista à prosa por não permitir que a narrativa termine sob o império da esfera da fantasia e da negação do sentido (cf. HOLTON, 2009, p. 32-33). Ironicamente, em um jogo que parece não ter fim, Burroughs fecha o capítulo com uma cena aberta que novamente destrói a certeza estabelecida no início desta seção: Lee liga para o departamento de polícia e pede para falar com os policias que ele acabou de matar (Hauser e O'Brien), mas ouve, surpreso, que não há pessoas com esses nomes a trabalhar lá. A indeterminação de sentido da narrativa permanece, pois instaura-se a dúvida: será que os parcos fatos apreendidos ao longo da confusa narrativa foram realmente vividos pelo narrador? Ou será que, como na leitura interpretativa mais popular do livro, dada a precariedade de sentido e sua escrita irregular, as seções são um registro imediato das alucinações de Burroughs durante o consumo de narcóticos?

Por fim, o último capítulo de *Almoço nu*, intitulado de "Prefácio atrofiado", rompe com o universo ficcional do livro e fala diretamente com o leitor. Nele, Burroughs fornece informação complementar, quase documental, sobre a vida de William Lee: o protagonista e seu amigo Bill Gaines vão ao Panamá e, de lá, seguem para a América do Sul. Seu final permaneceria incerto e

aberto, pois, segundo o autor, a Embaixada norte-americana não fornece nenhum tipo de informação além do fato de que ele estaria morto e enterrado em um cemitério americano. Ao mesmo tempo em que insiste na ficcionalidade da personagem, Burroughs muda, subitamente, o assunto do prefácio e, em tom enigmático e por vezes levemente sarcástico, a emular o ensaio de Edgar Allan Poe[86] sobre o processo de escrita de *O corvo* (*The raven*, 1845), passa a discorrer e, supostamente, "explicar" sua "filosofia de composição" do livro.

Em suas palavras, *Almoço nu* é uma obra aberta e inacabada, "uma fotocópia, um manual de instruções" sobre as drogas que, em parte, descreve suas aventuras durante os anos que viveu em Tânger, no norte da África, local no qual teria encontrado a maior parte das personagens descritas no livro. Segundo o autor, por conta desse caráter episódico e fragmentado, o leitor pode ler ou, em suas palavras, "entrar em *Almoço nu* em qualquer ponto de interseção", pois, assim como este, ele escreveu "muitos prefácios" (ibid., 1984, p. 201). Desse modo, Burroughs, em alguns trechos, parece interessado em fornecer ao leitor alguma chave de leitura e/ou direção/sentido para a narrativa, tratando várias questões nebulosas relativas tanto à forma quanto ao conteúdo de maneira direta e até mesmo didática. Tal intenção torna-se particularmente clara quando o autor sugere que muitos dos elementos obscuros do livro podem ser entendidos a partir da experiência com – e mesmo da dependência de – substâncias químicas.

Em geral, o prefácio é marcado por um tom dissertativo: em vários momentos, tece-se considerações acerca do papel da dependência química na sociedade moderna. Como contraponto irônico, Burroughs fornece várias descrições de suas impressões durante momentos de alucinação. Logo, em sintonia com o "espírito" não convencional do livro, esse "prefácio" também subverte e rompe os protocolos e convenções do gênero textual que o intitula, pois, ao mesmo tempo em que fornece informações factuais acerca do material e do processo de composição do livro – escrito em registro e tom documentais – apresenta uma série de entrecortados eventos fictícios, descritos em termos poéticos, incluindo novas informações sobre Lee e a Interzona. Embora seja, estruturalmente, a última seção do livro, "O prefácio atrofiado" funciona como mais um elemento narrativo excêntrico em um livro nada convencional, uma maneira sagaz e, sobretudo, ambígua e enigmática de criar um último ponto de virada para a personagem William Lee, assim como de sugerir uma chave de leitura – não confiável, é claro – para o livro sem, contudo, fornecer conclusões definitivas.

---

[86] Ver POE, "The philosophy of composition", p. 1597-1605, 2003.

Destoando da noção tradicional do romance – concebido como o contar organizado de uma história – e destituído de uma sequência lógica de fatos acessíveis, *Almoço nu* pode ser assim facilmente enquadrado como uma seleta de fragmentos distintos cuja forma varia consideravelmente ao longo das páginas dedicadas a cada esquete. Em relação ao conteúdo dos mesmos, trata-se de situações distintas e obscuras, quase sempre sem nenhuma relação direta entre si, embora contenham algumas personagens recorrentes. Em uma carta endereçada ao editor Irving Rosenthal, datada de 1960, contendo instruções acerca da desejada disposição que os títulos dos capítulos deveriam trazer, Burroughs já adverte para a impossibilidade de tratar o livro como um romance no sentido tradicional do termo. Para ele, *Almoço nu* deveria refletir a forma fragmentada de seu processo de composição, pois as seções que compõem o livro foram produzidas individualmente sendo, mais tarde, compiladas sequencialmente de maneira aleatória, no formato de bricolagem. Por essa razão, o registro e o tom desses fragmentos oscilam entre os mais diversos estilos de escrita dos gêneros da tradição literária, indo da prosa livre até a forma monólogo, ou diálogo teatral, evidenciando uma forte carga dramática, como no episódio "Homens e mulheres comuns" (ibid., 1984, p. 115-133).

O tom episódico constitui, de fato, a espinha dorsal de *Almoço nu*. Em vários escritos, cartas e entrevistas, Burroughs enfatiza que as seções do livro foram pensadas e escritas de modo independente, a ponto de, anos mais tarde, seu amigo, assistente e colaborador até sua morte, James Grauerholz, descrevê-las como "uma forma de solilóquio absurdista" (GRAUERHOLZ; MILES, 2001, p. 242). Independente da forma pelas quais as seções/capítulos/rotinas são definidas, o fato é que, em seu processo criativo, Burroughs as usou inicialmente como meio de superar uma resistência natural à escrita. Juntamente com as rotinas, a criação do *alter ego* William Lee serviu como potente mecanismo de liberação, uma vez que a figura/homem dessa persona, alocada fundamentalmente em uma esfera teatral e fantasiosa, poderia ajudá-lo a explorar todas as excentricidades não permitidas na esfera social vigente[87]. A importância desse canal de expressão era tão grande para Burroughs que ele descreveu seus escritos para seu amigo Allen Ginsberg como "incontroláveis, imprevisíveis e dotados de um potencial de perigo" (BURROUGHS, 1994, p. 83). Tal exercício de escrita, por consequência, permitia-lhe acesso às

[87] Sobre essa questão, ver o interessante livro de entrevistas, *With Williams Burroughs – private conversations with modern genius* (1997), editado por Victor Bockris, no qual se transcreve inúmeras conversas que Burroughs teve entre o final dos anos de 1970 e início dos anos de 1980 com os maiores artistas da cena cultural de Nova Iorque da época, como Allen Ginsberg, Debbie Harry, Lou Reed, Andy Warhol, Christopher Isherwood, Tennessee Williams, Mick Jagger, Patti Smith, Terry Southern, Samuel Beckett e Susan Sontag.

regiões e esferas mais recônditas e turbulentas do seu subconsciente, posteriormente convertendo essa experiência de introspecção em matéria básica de *Almoço nu*. Sobre a questão de como tais rotinas estruturam-se, Skerl (2009, p. 171) observa que, embora "sob forma narrativa, Burroughs utilize personagens, ação e espaço para desenvolver os episódios", tais elementos são secundários na estruturação do livro, pois há pouca relação entre eles; o que prevalece, no final, são as ideias advindas da experiência da escrita.

Ao refletir sobre como o processo de escrita seguiu um curso não preestabelecido e planejado, Burroughs admite que, originalmente, chegou a considerar a escrita de *Almoço nu* na forma de um romance no sentido convencional, tendo Interzona como único espaço da ação (BURROUGHS, 1994b, p. 32). Porém, pondera o autor, essa ideia explica-se pelo fato de ele estar fortemente influenciado pela atmosfera exótica da cidade de Tânger – um lugar que, nos idos de 1950, por conta do uso indiscriminado de drogas, do sexo livre, assim como da boemia, tornou-se um ambiente que atraía toda sorte de descontentes com os princípios morais de ordem e controle da sociedade moderna. Ademais, Burroughs também considera que a possibilidade do desenvolvimento da narrativa em um único lugar o encorajou a conceber os quatro partidos políticos (Liquefacionistas, Divisionistas, Transmissores e Fatualistas) que aparecem nas seções finais de *Almoço nu*. Mas, ele conclui, no final, tais grupos parecem artificiais e não funcionam direito. Por essa razão, Burroughs percebeu que o único meio para o livro funcionar seria desistir de impor qualquer forma de estruturação narrativa convencional. Segundo Harris em "The beginnings of *Naked Lunch*, and endless novel", um instigante ensaio sobre a gênese de *Almoço nu*, o que torna esses fatores relevantes é o "modo como eles se relacionam com a longa e tortuosa história de escrita do livro. Tanto na forma quanto no conteúdo, os efeitos da *espontaneidade* podem ser vistos e sentidos em cada página de *Almoço nu*"[88] (HARRIS, 2009, p. 23).

Assim, diante de um material literário composto por seções relativamente independentes entre si, mas com potencial para serem organizadas de maneira inaudita, Burroughs opta pela ausência de estrutura, pela aleatoriedade, como forma de expressão artística e criativa. Grauerholz define a criação dessa voz como "um homem adentrando um território literário inexplorado" e considera que a diversidade e inovação de tais elementos são comparáveis ao estilo impetuoso e avassalador dos exploradores ingleses do período vitoriano quando

[88] Grifo meu.

adentravam territórios não explorados (GRAUERHOLZ; MILES, 2001, p. 239). De acordo com Gingsberg, o "grande estilo" que faz de *Almoço nu* uma obra literária singular resulta do amálgama que orquestra os mais diferentes personagens, tipos, cenários e situações: o viciado urbano; a cena do consumo de drogas; o intelectual acadêmico que se utiliza de um jargão científico repleto de termos teóricos para explicar os experimentos mais absurdos e surreais; o maníaco cômico capaz de articular a linguagem em um grau de sofisticação capaz de dar uma forma e ritmo próprios ao que antes era um discurso fragmentado, da mesma maneira que, através da improvisação do *jazz*, o músico orquestra e converte em música uma série de sons e ruídos aparentemente descontínuos e desordenados (cf. BOCKRIS, 1997, p. 174).

Já o tom ambivalente, enigmático e concomitantemente reflexivo que confere ao "Prefácio atrofiado" uma autoconsciência típica da literatura pós-moderna, funciona também como uma espécie de síntese temática e formal de *Almoço nu*. Tal recurso permite a Burroughs comentar, refletir e tecer considerações sobre seu processo de criação, ao mesmo tempo que continua a jogar com as possibilidades infinitas que o material ficcional fornece. A respeito da forma aberta e inacabada de *Almoço nu*, Skerl considera que a ação no livro de Burroughs estrutura-se como "um fluxo de consciência", sendo a voz da consciência pura expressão literária da mente do homem que escreveu o livro (2009, p. 174). Como se pode confirmar nas conversas entre Burroughs e Christopher Isherwood, registradas por Victor Bockris em um jantar em 1979, o autor de *Almoço nu* não apenas conhecia bem a obra de Beckett, mas sabia que, a despeito de ambos estarem na busca por *motifs* similares, na essência, a literatura produzida pelos dois tinha pouca relação em comum (BOCKRIS, 1997, p. 207-15).

Certamente, com exceção dos experimentos literários de James Joyce, tanto em *Ulisses* (1922; 1996) quanto em *Finnegans wake* (1939; 2000), há muito pouco em termos de expressão literária que se compare aos experimentos de Burroughs. Em certo sentido, as afinidades eletivas de *Almoço nu* estariam mais próximas de outras expressões artísticas como a pintura expressionista abstrata de Jackson Pollock, ou a bricolagem visual de Wassily Kandinsky, Kurt Schwitters, Franktišek Kupka, entre outros pintores, ou, ainda, a música, composta a partir do acaso e da improvisação, característicos do *free jazz* de Ornette Coleman. No caso do cinema em particular, a fragmentação de *Almoço nu* certamente remete às incursões cinematográficas pouco convencionais de artistas como Marcel Duchamp, [*Anémic cinéma*, 1926]; Man Ray [*Emak Bakia*, 1916; *Le rétuor à la raison*, 1926]), do surrealismo (Luís Buñuel, *Um cão Andaluz*, [*Un*

chien Andalou, 1928]) e de Antony Balch, que chegou a ser parceiro criativo de Burroughs[89]. Já na literatura, a produção de toda uma leva de escritores, denominados posteriormente de Geração *Beat*, é a prova mais cabal da influência de Burroughs no sentido de propor e inspirar uma expressão literária que ousasse ir muito além dos limites da convencionalidade. As inovações e invenções tanto de *Almoço nu* quanto dos livros escritos nos anos seguintes[90] colocariam o nome de Burroughs entre aqueles artistas que mais desafiaram as convenções estético-narrativas no século XX.

Contudo, como visto no primeiro capítulo, as relações entre convencionalidade e iconoclastia, seja no cinema, na literatura ou nas artes de modo geral, são, a rigor, caracterizadas por uma tensão dialética que, ao mesmo tempo em que as afasta, também as aproxima. Assim, feitas tais considerações sobre os principais gestos de ruptura de *Almoço nu* com as convenções literárias padrões, as próximas seções examinarão as vicissitudes envoltas no processo de sua apropriação pelo idioma tecnicamente controlado do cinema.

3.2 – *Almoço nu* e *Mistérios e paixões:* mutações na escrita

Conforme se pôde observar na seção anterior, além da experimentação formal de *Almoço nu*, sua temática obscena e pornográfica também figurou como obstáculo para a adaptação aos códigos e convenções do cinema *mainstream*. Em certo sentido, seu conteúdo – temas ainda considerados inapropriados para o cinema nas décadas de 1950 e 1960, como intoxicação pelo uso irrefreado de entorpecentes, tráfico de drogas, contravenções variadas, bem como uma infinidade de orgias, principalmente de orientação homossexual – está mais próximo de uma estética do cinema *underground* de cineastas considerados malditos como Stan Brakhage e Kenneth Anger. Não surpreende, portanto, que *Almoço nu* tenha sido prontamente alçado, juntamente com o *Ulisses*, de James Joyce, àquele grupo de textos comumente classificados como representantes do chamado Alto Modernismo, cuja lógica de estruturação se traduz no conceito de um objeto autônomo que deliberadamente resiste a qualquer forma de redução e/ou paráfrase (cf. HARRIS, 2009, p. 20).

---

[89] As concepções estéticas dessa parceria serão tema de discussão na seção seguinte.

[90] É na chamada *Nova trilogy*, composta por *The soft machine* (1961), *The ticket that exploded* (1962) e *Nova express* (1964), que Burroughs de fato radicaliza no uso do método *cut-up* e na fragmentação da sintaxe a ponto de, em muitos momentos, o sentido ser completamente inapreensível.

Apesar dos desafios em relação à adaptabilidade do livro, é espantoso que este não tenha passado incólume aos olhos da indústria cinematográfica norte-americana. De acordo com o crítico canadense William Beard (2006, p. 277), houve, já na década de 1960, uma série de projetos para adaptá-lo, dentre os quais até mesmo uma versão a ser dirigida pelo próprio Burroughs. Com efeito, a resistência de um livro como *Almoço nu* tanto a uma redução de seu sentido, algo tradicionalmente intrínseco ao processo de adaptação fílmica, quanto a uma transposição literal a outra mídia opera, ao mesmo tempo, como potente indicador de uma via dupla para abordá-lo. Essa via, por sua vez, configura-se, também, como a chave de leitura mais adequada para se compreender o trabalho de Cronenberg em *Mistérios e paixões*, uma vez que seu tratamento dos mais diversos escritos de Burroughs materializa-se como um exercício de reescrita que articula duas instâncias: de um lado, o filme percorre as agruras e os tormentos envoltos no processo de escrita do próprio Burroughs; de outro, funciona como particular posição do cineasta na condição de orquestrador do universo (ficcional e biográfico) do escritor.

Conforme já mencionado, a influência do universo ficcional de Burroughs na filmografia de Cronenberg não se deu apenas de maneira indireta. Em uma entrevista a Serge Grünberg (2006, p. 110-12), o cineasta revela que o projeto de adaptação da obra de Burroughs sempre esteve em seus planos. Contudo, segundo o cineasta, somente em 1984, juntamente com o produtor Jeremy Thomas, a decisão de adaptar o livro foi tomada. Em 1985, na companhia de Burroughs, o produtor e o cineasta visitaram Tânger em busca de possíveis locações para o filme, mas o trabalho de escrita dos primeiros esboços do roteiro só viria mesmo a se consolidar em 1988, após Thomas assegurar o financiamento do filme. De acordo com Mathijs (2008, p. 163), durante esse período, tornou-se evidente para o cineasta a melhor forma de tratar o material literário de Burroughs. Ao invés de tentar uma transposição fiel e literal do livro, o filme deveria se centrar naquilo que *Almoço nu* possui de mais inovador e peculiar: os meandros do processo de criação e escrita. Cronenberg assim descreve essa decisão:

> Eu tive que abandonar o projeto de uma transposição direta, sabendo que isso seria impossível, para que, no fim, pudesse ser realmente fiel ao texto. Tive que me fundir com Burroughs para que pudesse trazer algo de *Almoço nu* para as telas. Eu já podia ouvir algum produtor/diretor crítico dizendo isso, mas, na verdade, querendo de fato dominar a produção e impor sua própria visão ao material, pois ele estaria seguro em ser fiel ao livro. Mas esse não era o caminho a ser seguido. (RODLEY, 1997, p. 161).

Quando confrontado com as dificuldades impostas pela natureza do material literário, o diretor aproxima o tema da mutação física, presente em sua filmografia, ao da mutação literária que, para ele, é intrínseca ao processo de criação:

> (...) é oportuno que o filme *Mistérios e paixões*, que é fundamentalmente sobre o processo de escrita e novas realidades produzidas a partir do processo criativo, me apresente novamente o problema da metáfora. Isso é algo com que me confronto o tempo todo. O uso da metáfora na literatura é crucial, e não há equivalente direto na tela do cinema. (BROWNING, 2007, p. 121).

Ainda sobre a natureza da escrita, em outra entrevista a Prudence e Silverberg, Cronenberg faz a seguinte ponderação:

> Era óbvio que, por razões artísticas e práticas, eu faria a minha própria versão de *Almoço nu* – uma fusão da minha própria escrita com a de Burroughs. (...) Contudo, o filme ainda tem algo que o justifica ser chamado de *Almoço nu*, especificamente no que diz respeito ao tom de Burroughs, ao que sua vida representa, e àquilo que é sua obra – uma combinação entre o material burroughsiano, posto em uma estrutura nem um pouco burroughsiana. Esta foi basicamente minha abordagem. (PRUDENCE; SILVERBERG, 1992, p. 57, 65).

Como consequência dessa escolha na forma de abordar a matéria literária de Burroughs, Cronenberg passou boa parte do ano de 1990 reescrevendo o roteiro e planejando a produção do filme: o plano inicial previa filmá-lo na Argélia, mas, devido à invasão do Kuwait pelo Iraque e das consequentes tensões políticas na região, os planos precisaram ser modificados. Esse dado nos aponta que o filme, provavelmente, concebia caminho diferente a percorrer, já que a escolha por locações no norte da África sugere, por parte da produção, a busca de um cenário e ambientação mais realista, desejo, como veremos mais adiante, contrário à natureza ilusória, manufaturada e artificial da Interzona experienciada nos delírios de William Lee. Por conta dessa contingência, a produção foi reprogramada e transferida para Toronto. O atraso causado por essa modificação chegou a causar certa especulação quanto à realização do filme (cf. GRÜNBERG, 2006, p. 116). Contudo, o contratempo acabou por se tornar uma tremenda vantagem para a caracterização que Cronenberg imprimiu ao filme. Ao invés de estar sujeito às demandas de uma representação realista, o cineasta e sua equipe puderam recriar o universo ficcional de Burroughs a partir do zero. Como se observará adiante nas leituras de sequências do filme, as filmagens nos

cenários de Toronto conferiram uma artificialidade que adensou o tom extravagante tanto das personagens quanto da própria ambientação em que estas se inserem. Ademais, este aspecto veio diretamente ao encontro das intenções do cineasta em reelaborar de maneira autoral o material literário de Burroughs e não simplesmente transpô-lo, de forma literal, para as telas do cinema. Dito de outro modo, tais percalços possibilitaram ao cineasta pôr em perspectiva a temática da criação artística, uma tônica em sua filmografia e, assim, avançar na exploração de tropos como os limites e os sentidos de questões tais quais 'descoberta' e 'invenção' diante da maquinaria da atual sociedade de produção e consumo. Algo já abordado nas obsessões com a criação de personagens como Seth de *A mosca* (1986), os gêmeos Beverly e Elliot Mantle de *Gêmeos – mórbida semelhança* (1988), Vaughan de *Crash – estranhos prazeres* (1996).

A tese de que *Mistérios e paixões* não deve ser compreendido como uma adaptação do livro de Burroughs tem sido, também, matéria de constante discussão na fortuna crítica gerada pelo filme de Cronenberg. Em linhas gerais, o argumento prevalecente é o de que o filme desloca-se do conteúdo diegético e temático do livro para se concentrar na história do homem que escreveu *Almoço nu*. O que se percebe nessas críticas é a forte rejeição ao aspecto biográfico que a história adquire uma vez que, por meio de cotejos e explicações, eventos e passagens da vida de Burroughs são absorvidos e transmutados pelo "filtro artístico" do cineasta, recontados a partir da narrativa da genialidade artística, na qual o artista transgressor se redime por meio da arte (cf. BEARD, 2006, p. 287-93; SKERL; LYDENBERG, 2009, p. 171).

Em geral, parte da crítica reagiu positivamente à "apropriação criativa" feita pelo cineasta, tanto da figura mítica de Burroughs quanto de seus temas, especialmente na maneira como essa abordagem pouco convencional resulta em um "experimento" que, de acordo com Browning, "ao mover-se velozmente em espiral e totalmente fora de controle, afeta direta e positivamente o espectador" (2007, p. 127). Para Mathijs, o filme seria em sua estrutura um manifesto sobre a escrita e o poder das palavras e, a exemplo de *Almoço nu*, desafiaria o espectador, tirando-o da posição de consumidor passivo ao exigir-lhe um esforço fora do comum para interpretar as várias camadas de subtexto que, segundo ele, são recriadas na tela do cinema (2008, p. 164). Nessa mesma linha, Mark Blagrave define o filme como uma "adaptação transformativa", pois resulta em uma "obra paralela" na qual os signos verbais de Burroughs são eficazmente substituídos por signos visuais – algo característico do universo fílmico de Cronenberg –, recriando "a essência do livro de Burroughs: sua ambivalente relação com o

leitor/espectador" (2006, p. 53-54). Quanto a este último, o indicativo mais salutar dessa ambivalência está, conforme se observará nas próximas seções, na maneira como, na primeira parte do filme, a fragmentação e a descontinuidade narrativa, produzidas pelos lapsos de alucinação de Lee, colocam o espectador em uma posição de distanciamento para, posteriormente, torná-lo participante do universo bizarro de Interzona através da identificação com o protagonista.

Outros críticos, por sua vez, interpretaram essa "proposta criativa" de Cronenberg como a mais pura expressão da despolitização, desistorização e desradicalização da obra de Burroughs. Para Richard Dellamora, a "narrativa artística/autoral" de Cronenberg não faz mais do que desistorizar a biografia de Burroughs, normalizando os aspectos radicais e inovadores de sua arte, e, sobretudo, estereotipando canhestramente as personagens femininas como mulheres-objeto a partir de uma modulação narrativa psicológica de orientação heterossexual (1995, p. 148). Tal interpretação, diga-se de passagem, pauta-se pelos argumentos desenvolvidos por Laura Mulvey acerca dos esquemas operantes no cinema *mainstream*, os quais reforçam uma ordem simbólica caracterizadora da figura feminina como objeto (2003, p. 448-51). Dellamora, contudo, assinala um importante paralelo entre o filme de Cronenberg e a literatura de Burroughs: ambos exploraram o jogo de indeterminação entre masculino e feminino na esfera corpórea (ibid., 1995, p. 154). Notavelmente pautado por um aparato analítico de orientação culturalista, Nicholas Zurbrugg critica a "Disneyficação" que, segundo ele, *Mistérios e paixões* faz do livro de Burroughs ao conferir aos *Mugwumps* um aspecto de marionetes típicos dos parques de diversão da Disney. Além das objeções às caricaturas dos elementos visuais, Zurbrugg é um dos únicos comentadores do filme a observar, sagazmente aliás, a maneira pela qual o convencionalismo de uma narrativa biográfica opera como um "censor puritano" que elimina todo e qualquer traço do humor satírico burlesco das "rotinas" de *Almoço nu* (1999, p. 102). Timothy S. Murphy, analogamente, mas a partir de uma crítica de orientação marxista, acusa Cronenberg de estetizar o impacto político radical de *Almoço nu* ao converter uma narrativa descontínua em *Bildungsroman* linear, engendrando uma narrativa romântica sobre um artista *cult* (1993, p. 113-24). Para o crítico, a consequência mais imediata dessa mutação resulta na conversão de um "objeto" autônomo e resistente à apreensão em um outro dotado de alto potencial de produto, facilmente incorporado à lógica da comodificação que transforma o artista em mera celebridade. Segundo Murphy, tanto *Almoço nu* quanto os demais textos de Burroughs

refutam veementemente esta incorporação, dado seu notável potencial de crítica radical e de criação de novas individualidades e subjetividades coletivas.

Conforme se observa, a fortuna crítica gerada por *Mistérios e paixões* retoma, ao menos, dois aspectos da recepção crítica de *Almoço nu*[91]. Na primeira, de orientação psicanalítica e/ou biográfica, críticos como Beard, Zurbrugg, Rosenbaum e Dellamore atestam e reforçam o contínuo fascínio pela figura mítica, legendária e, até certo ponto, exótica tanto de Burroughs, em particular, quanto da Geração *Beat*, em geral[92]. Esse enfoque permeia a crítica tanto de defensores do filme de Cronenberg quanto de seus detratores. Enquanto para os primeiros (Beard e Rosenbaum) a transformação de *Almoço nu* em um filme sobre o processo de criação artística resulta em uma composição misteriosa, amalgamando em uma só narrativa a interface de duas personalidades (a do escritor e a do cineasta), outros críticos, como Dellamore, veem nesse tipo de abordagem "criativa" uma ameaça capaz de corromper tanto a biografia de Burroughs quanto sua obra, gerando um outro subproduto inócuo – um simulacro de ambos (ibid., 1985, p. 160). O segundo aspecto da crítica (Creed, 2000, p. 84-101; Browning, 2007, p. 113) advoga que o conteúdo perversamente sexual e homoerótico do livro – mesmo ausente ou mitigado na versão de Cronenberg – configura-se uma matéria potente e, sobretudo, desestabilizadora, capaz de subverter as estratégias normalizadoras do cinema padrão adotadas por Cronenberg.

Por fim, em meio à fortuna crítica do filme, parece oportuno destacar os comentários e reações do próprio Burroughs acerca da absorção de sua obra pelo cinema. A despeito de sua experiência com esta mídia ter ocorrido por um viés tão experimental e pouco convencional como sua literatura, a reação de Burroughs à abordagem de Cronenberg pode ser considerada positiva. Na introdução que escreveu para o livro *The making of Naked Lunch* (1992), de Ira Silverberg, Burroughs observa que, escrito por um cineasta, "o roteiro de David Cronenberg é fiel à sua verdadeira 'Musa'". O escritor parece compreender que uma versão de seu livro para o cinema estaria, sob muitos aspectos, condicionada às vicissitudes da linguagem deste meio. Quando afirma que o cineasta criou um "brilhante *thriller*" (p. 14) a partir de elementos de *Almoço nu* e de outras de suas matérias literárias, o escritor reconhece a conversão do livro em uma narrativa mais próxima aos códigos e gêneros do cinema *mainstream*. Todavia, Burroughs

[91] Sobre essa questão, ver PLOG (2009, p. 123-132) e SCHEIDERMAN (2009, p. 188-197).

[92] Em *The birth of the beat generation: visionaries, rebels, and hipsters 1944-1960*, Steven Watson (1998, p. 174-75) discute como, entre vários aspectos, a primeira fase da fortuna crítica da Geração *Beat*, imbuída pelo espírito dos movimentos de contracultura da década de 1960, adensou o status de celebridade desses escritores ao estreitar excessivamente os vínculos entre as obras e o estilo de vida de escritores como Burroughs, Kerouac e Ginsberg.

não deixa de fazer ressalvas quanto a alguns aspectos do filme. Sua impressão sobre *Mistérios e paixões*, em linhas gerais, pode ser sintetizada na seguinte formulação: "interpretação admissível" de *Almoço nu* e da personagem William Lee. Por outro lado, o escritor discorda tanto da licença poética pela qual Cronenberg retrata o assassinato de Joan Lee quanto da conversão das experiências homossexuais do protagonista em mero estratagema em prol de sua atuação como agente secreto na trama (p. 14). Contudo, o índice mais sintomático da resposta de Burroughs aos limites postos à abordagem crítica de seu livro pelo filme de Cronenberg está na alusão que ele faz a um comentário do escritor Raymond Chandler acerca das adaptações fílmicas de seus livros. Citando Chandler, Burroughs reafirma que "Hollywood não fez nada com eles. Eles continuam exatamente lá, nas prateleiras" (p. 15).

Escrito em tom confessional, *Almoço nu* caracteriza-se por ser uma narrativa alucinatória que de antemão exige do cineasta um apurado esforço interpretativo a fim de converter em imagens o relato altamente subjetivo. Ademais, as personagens, repulsivas e lascivas, envolvidas em repetitivos atos de sadismo a pontuar o livro do início ao fim, impedem que o leitor estabeleça qualquer forma de empatia e identificação. Como forma de contornar esse obstáculo e produzir um engajamento dramático entre personagens e espectador, Cronenberg, em *Mistérios e paixões*, combina tanto o material literário quanto o biográfico de Burroughs. Ao discorrer sobre esse amálgama de referências, Rodley (1997, p. 42) considera que o produto final possui, indiscutivelmente, características mais pertinentes ao universo fílmico de Cronenberg que da ficção de Burroughs (1997, p. 171). Sobre a questão das fontes – literárias e biográficas – de *Mistérios e paixões*, o crítico avalia que "o filme assemelha-se mais a uma adaptação da biografia de Burroughs escrita por Ted Morgan's", intitulada *Literary outlaw – the life and times of William S. Burroughs* (1990), do que a uma transposição direta das experimentações estilísticas produzidas em *Almoço nu* através do emprego constante do método *cut-up*.

Nesse sentido, talvez a via mais eficaz para se elaborar uma crítica acerca das confluências e divergências estéticas entre o estilo fílmico de Cronenberg e o literário de Burroughs não esteja no cotejo entre o cinema do primeiro e a produção literária do outro, mas na observação da breve, porém frutífera, experiência de Burroughs com o meio cinematográfico. Nesse âmbito, o experimento mais próximo, em termos estéticos, ao estilo de escrita de Burroughs é, sem dúvida, a série de curtas experimentais feitos durante os anos 1960, na Inglaterra, resultado de uma parceira entre o escritor – que tomou parte também como ator – e o

cineasta experimental inglês Antony Balch. Estes curtas, compilados posteriormente sob o título de *Three films*, podem ser entendidos como uma tentativa de aplicação literal dos princípios formais da escrita de Burroughs (fragmentação narrativa e ruptura da sintaxe padrão) à linguagem visual do cinema. Dois exemplos interessantes dessa experimentação são os curtas *Towers open fire* (1963) e *The cut-ups* (1966): ambos possuem a mesma estrutura, constituindo-se de uma série de imagens e sons desconexos que, ao serem repetidos e acrescidos de outras (novas) tomadas na forma de sobreposição, produzem um conjunto narrativo que refuta qualquer gesto interpretativo totalizador.

Em *The cut-ups*, por exemplo, esse mosaico desconexo de imagens é composto em sua base por três sequências que, intercaladas com outras tomadas rápidas, repetem-se e se sobrepõem, alternadamente, ao longo do curta. É interessante notar que a articulação entre elas, feita por meio de uma edição frenética, tenciona, sobretudo, romper com as obviedades e "facilidades interpretativas" produzidas pelas convenções de unidade entre tempo, espaço e ação do cinema padrão. Essa operação ocorre da seguinte forma: das três sequências, somente uma (figura 3.3), apesar de estar seccionada pelas outras duas sequências, conforma-se aos padrões narrativos do cinema *mainstream*, pois seu conjunto unitário estrutura-se sobre as bases de uma espécie de "inteligência editorial" que seleciona determinadas unidades de tempo e ação. Dito de outro modo, quando vista separadamente das demais sequências que compõem o curta, ela narra um conjunto de ações sequenciadas e progressivas: a câmera segue o rapaz em seu passeio pelas vielas e ruas da cidade. Por sua vez, a desvinculação do filme de Balch e Burroughs às fórmulas e convenções narrativas do cinema padrão se dá na maneira pela qual a coerência e o sentido da sequência acima descrita são arrefecidos e abarcados pela força injuntiva das sequências 1 e 2. Nestas, ao contrário da sequência 3, o que prevalece é a ruptura com ordem narrativa sequencial e progressiva. Na primeira (figura 3.1), tem-se a repetição da mesma tomada, um *close-up* do rosto do mesmo rapaz que aparece nas três sequências. O diferencial desta sequência está na não progressão: a imagem não avança, é constantemente repetida. Diante da frenética sobreposição de imagens repetidas nessa sequência, o efeito produzido é de um "eterno" retorno ao ponto zero da diegese. Já no âmbito da progressão narrativa, a sequência 2 também difere das demais ao operar em uma estruturação própria. Sua "ação" centra-se no encontro do jovem com outro homem (figura 3.2). Embora o quadro seja marcado pela constância da posição da câmera – parada – e ambos os quadros estejam em plano médio, a edição e apresentação desse encontro,

no entanto, quebra constantemente qualquer tentativa de linearidade, constância ou progressão fornecida pela constância da posição de câmera. Em outras palavras, quando intercalada às duas sequências descritas, o encontro mostrado na segunda "quebra-se" em momentos distintos: algumas vezes, já está *in medias res*; em outras, no início, quando o jovem ainda não chegou; por vezes, no momento de sua saída, ou, ainda, essas variações alternam-se e se repetem.

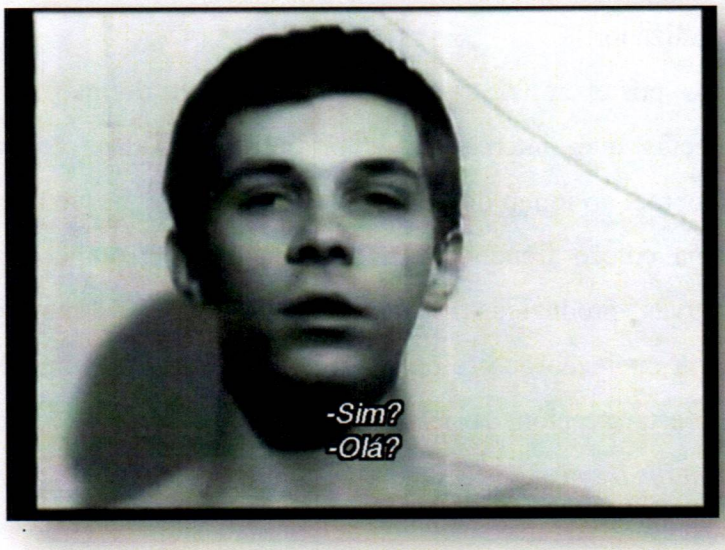


Figura 3.1 – *The three cut-ups*

Figura 3.2- *The three cut-ups*

Figura 3.3 - *The three cut-ups*

Além dos três eixos narrativos acima descritos, há ainda uma infinidade de outras imagens que se juntam ao conjunto dessa edição: panorâmicas da cidade, vista em um enquadramento de câmera de eixo baixo, bem como formas cilíndricas que correm em frente à câmera, entre outras. Note-se: na escrita de Burroughs, a colagem de duas ou mais 'metades' de sentenças resulta em um novo texto no qual qualquer traço de intencionalidade autoral torna-se impraticável; analogamente, nesse curta-metragem, o trabalho da edição, ao possibilitar as mais diversas combinações de imagens, faz com que a atenção do espectador se descole do eixo de unidade coesa de sentido, forjada pela "inteligência editorial", para perder-se na miríade de quadros e imagens sem conexão estabelecida *a priori*.

Além das possibilidades oferecidas pelas técnicas de edição para subverter qualquer estruturação de imagens que forjem um sentido prévio, há ainda nesse curta-metragem dois outros recursos técnicos que adensam a sensação de aleatoriedade e indeterminação do sentido. O primeiro refere-se ao emprego de uma máquina chamada *Dreamachine*, desenvolvida por Gysin e Ian Summerville em 1960. Esse aparelho, feito com uma espécie de cilindro em relevo, cria os mais variados efeitos estroboscópicos, permitindo ao usuário produzir imagens análogas às provocadas pela alteração da percepção pelo uso de substâncias psicotrópicas (figura 3.4).

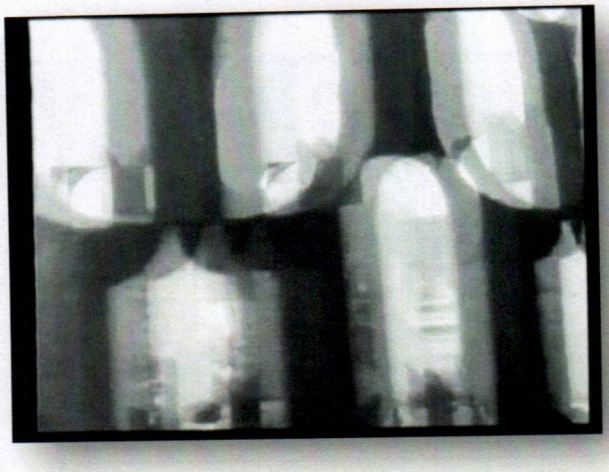


Figura 3.4 - *Dreamachine*

O segundo recurso diz respeito aos efeitos sonoros do filme. O conjunto de imagens acima descrito é acompanhado por uma constante e infindável sequência de frases, pronunciadas e repetidas a ponto de se tornaram um mantra. Palavras como '*yes*', '*hello*', '*thank you*' '*good*', '*look that picture!*', ou ainda perguntas como '*where are we now?*', '*does it seem to be persistent?*', '*how does it seem to you now?*' são pronunciadas e repetidas *ad nauseam*, com poucas variações na entonação, durante os dezenove minutos de duração do filme. Em um primeiro momento, as infinitas combinações desse conjunto de palavras e frases produzem um efeito análogo ao *word-play* do 'poema' modernista *If I told him: a completed portrait of Pablo Picasso* (1924), da escritora norte-americana Gertrude Stein. Assim como no poema de Stein, o conjunto de palavras acima transcrito – e recitado pelo próprio Burroughs com a entonação ritualística de um mantra – funciona como elemento aglutinador que, paralelamente, agrega-se ao conjunto de imagens fragmentadas, tencionando produzir no espectador um estado de transe análogo à alteração da percepção causada pelo consumo de substâncias psicotrópicas[93].

Em síntese, a transposição do método *cut-up* por Balch e Burroughs para a mídia do cinema objetiva intervir na rigidez das convenções da linguagem cinematográfica padrão a fim de produzir aquilo que Burroughs define como "acidente da espontaneidade". Para ele, esse

[93] Em *Mistérios e paixões*, Cronenberg faz uma rápida alusão ao modo como Burroughs e seus parceiros utilizavam-se da leitura na forma de récita dos textos produzidos pelo método *cut-up*. Na cena 2 (23min 23seg-24min 10seg), Martin recita um conhecido trecho de *Almoço nu* ("O mercado", p. 106), enquanto Hank e Joan fazem sexo. Embalados pelo mantra recitado por Martin, os três parecem em transe e não percebem a chegada de William Lee no apartamento.

procedimento forneceria outras possibilidades e dimensões ao filme, uma vez que a maquinaria do fazer cinematográfico deixa pouco espaço para "espontaneidade" e que esta, em certo sentido, não pode ser guiada ou controlada[94]. Todavia, como Balch e Burroughs procuram demonstrar em seus filmes, tais procedimentos podem introduzir na linguagem cinematográfica o fator da imprevisibilidade e do acaso, alterando-a com uma simples tesoura na mesa de edição.

A explanação acima acerca das incursões experimentais de Burroughs no cinema funciona certamente como uma importante via para melhor se compreender a maneira pela qual Cronenberg se apropria e transforma a matéria literária do autor. Antes de discutir detalhadamente o trabalho do cineasta, é salutar ressaltar que a abordagem de Cronenberg não pode ser caracterizada como uma precisa aplicação dos princípios do *cut-up* de Burroughs, a exemplo da feita pelo autor em parceria com Balch, nem tampouco como uma adaptação literal de seus textos, a exemplo dos dois curtas-metragens que o cineasta Gus Van Sant dirigiu a partir de textos de Burroughs. O primeiro, intitulado *The discipline of DE* (1978), reproduz em imagens trechos de um ensaio homônimo de Burroughs. Não há nada de inovador ou experimental nesse filme, já que as cenas mostradas, basicamente atividades cotidianas, são meras reproduções imagéticas dos textos-fonte. Já em *Thanksgiving prayer* (1991), o diretor parte de um texto irônico de Burroughs, recitado por ele mesmo, para exibir um conjunto de imagens clichês das tradições e preceitos morais norte-americanos para, em seguida, transformá-los em uma "parada" de imagens de todos os horrores e contradições produzidos pela sociedade estadunidense. Diante do exposto, a abordagem de Cronenberg pode ser melhor compreendida como "uma absorção de certos princípios e textos de Burroughs em uma cosmologia e estilo particular do cineasta" (ROSENBAUM, 2000, p. 218).

3.3 – Do *noir* à trama de mistério: a confluência de gêneros cinematográficos em *Mistérios e paixões*

Diante do exposto na seção anterior, fica claro que, neste processo de deliberada recriação cinematográfica, a despeito do título do filme em inglês, *Naked lunch*, sugerir uma

[94] Cf. BURROUGHS, W. S. *Letter to Rosenthal* (1960), 2001, p. 249-251.

relação unívoca com o livro[95], o que permanece de *Almoço nu* em *Mistérios e paixões* são apenas alguns elementos pontuais: a) alguns eventos: a fuga de William Lee (interpretado pelo ator Peter Weller) dos Estados Unidos, procurado pela polícia após o assassinato da esposa Joan Lee (Judy Davis); uma sugestiva menção às festas e às orgias frequentadas pelo protagonista; b) lugares (*settings*): Estados Unidos, embora não haja nenhuma referência explícita a Nova Iorque no livro; Interzona ou Tânger; *Annexia*; o mercado (*market place*); c) substâncias exóticas: a carne preta (*the black meat*), o sumo extraído dos *Mugwumps* – tudo isso, vale ressaltar, em um contexto narrativo consideravelmente distinto daquele que o livro oferece, pois, como veremos, tais elementos são encenados a partir de uma estruturação narrativa padrão, particularmente próxima ao estilo de gênero *noir*[96].

Em *Mistérios e paixões*, algumas personagens, como Dr. Benway e os *Mugwumps,* são mantidas, tendo, contudo, suas características e funções alteradas. Todavia, a mudança mais

---

[95] A década de 1990 foi marcada por uma onda de adaptações cinematográficas de obras canônicas da literatura inglesa, como *Drácula de Bram Stoker* (1992), *Frankenstein de Mary Shelley* (1994), *Hamlet* (1996), *Henrique V* (1989), *O morro dos ventos uivantes* (1992). O traço comum a essas adaptações está no empenho para evitar qualquer tipo de "licença poética" ou ímpeto criativo que resultasse em mudanças no encadeamento narrativo das histórias contadas. Devido ao fato de um sem-número de adaptações desses títulos ter criado uma galeria de figuras e narrativas icônicas que em nada retomavam as personagens e/ou enredos das obras fonte, a exemplo de *Drácula* e *Frankenstein*, nota-se que esses filmes se valeram de uma estratégia comum para informar o público de antemão de que não se tratava de uma "nova versão" do livro em questão. Em outras palavras, os títulos dos filmes buscavam assegurar que aqueles filmes retratavam, de fato, o *Drácula de Bramstoker* ou o *Frankenstein* de Mary Shelley, e não uma história cuja única relação ou semelhança com livro fosse apenas o título. Esse, definitivamente, não foi o caso de *Mistérios e paixões*, ou, melhor dizendo, *Naked lunch.*

[96] De acordo com Chopra-Grant, em sua gênese do sistema de produção estético-narrativo de Hollywood, os filmes de gênero *noir* revisitaram as dimensões temático-estilísticas dos filmes clássicos de *gangsters*, reelaborando-as a ponto de dar-lhes uma atmosfera mais obscura e cínica (CHOPRA-GRANT, 2005, p. 86). A respeito dessa questão, Dimendberg observa que a principal modificação nesta apropriação de um gênero por outro ocorreu particularmente na estruturação narrativa e no delineamento do protagonista. Segundo o autor, a empatia pela figura dos *gangsters* – que se tornaram ícones em filmes do gênero nos anos de 1930 por sua virilidade, ambição e crueldade, a exemplo de Tom Powers (James Cagney em *Inimigos públicos* [*The public enemy*, 1931]) ou Tony Camonte (Paul Muni em *Scarface*, [*Scarface*, 1932]) – cedeu lugar às narrativas tourtuosas e centradas em protagonistas sem grande apelo ou, até mesmo, contraventores amadores, com tons patéticos e cujas ações ora eram motivadas por um desejo sexual transgressor como Walter Neff (Fred MacMurray) em *Pacto de sangue* [*Double indemnity*, 1944], ora por simples erros, como o protagonista de *Almas perversas* [*The scarlet street*, 1945] (DIMENDBERG, 2005, p. 13). Contudo, o elemento que mais caracterizou o gênero *noir* no cinema norte-americano foi a figura do detetive, presente em *Relíquia macabra* [*The Maltese falcon*, 1941], *À beira do abismo* [*The big sleep*, 1945] e *A dama do lago* [*Lady in the lake*, 1944], dentre outros. Nesses filmes em particular, nota-se que a estruturação da narrativa ocupa-se menos com a resolução de um crime intrincado e complexo do que com o mistério, centrando-se na exacerbação deste e nos meandros do processo de solução do mesmo. Ademais, como se observará no filme de Cronenberg, tal processo, encabeçado pela figura de um detetive circunspecto em um espaço urbano claustrofóbico e enigmático, opera como um filtro que intenta captar e expor as atitudes e as ações conflitantes dos indivíduos na sociedade contemporânea. Cabe ressaltar aqui que, por uma questão de delimitação de minha discussão, detenho-me apenas às características do gênero *noir* no cimena de Hollywood. Sobre as especificidades estético-narrativas desse gênero em outros centros de produção cinematográficos (França e Alemanha, por exemplo), ver Cameron, *The movie book of film noir* (1993) e Buss, *French film noir* (1994).

evidente refere-se à condensação de muitas das personagens e vozes indeterminadas do livro na figura de uma única personagem, o protagonista do filme, William Lee (também pseudônimo de Burroughs). A centralização da narrativa em um protagonista é, certamente, o sinal mais evidente da inflexão dos códigos e convenções de gênero do cinema padrão norte-americano em *Mistérios e paixões*. Evidencia-se, sobretudo, na maneira como, já nas primeiras cenas do filme, William Lee emula não apenas o *phisique du role* típico do detetive *noir*, mas também sua dimensão psicológica[97].

Diferentemente da obscuridade e imprecisão que assinalam as seções inicias de *Almoço nu*[98], há em *Mistérios e paixões* uma preocupação latente em situar o espectador de imediato acerca de elementos como tempo, espaço e ação – a despeito do inevitável estranhamento diante daquele universo. A primeira cena do filme indica que a ação transcorre em 1953, na cidade de Nova Iorque, onde William Lee trabalha como exterminador de insetos e se encontra dependente de um inseticida denominado de píretro, consumido por ele e, aparentemente, pelos demais colegas de trabalho. Nessa sequência de abertura, o espectador é também informado de que Lee está com um problema, pois alguém misteriosamente vem roubando seu inseticida em pó. Não tarda até ele descobrir que sua esposa está por trás do desaparecimento, pois ela, assim como as demais personagens na história, vem usando o veneno como droga. Logo nas primeiras cenas do filme se constata a maneira pela qual, em seu processo de recriação da narrativa a partir de fragmentos da obra de Burroughs, Cronenberg compõe *Mistérios e paixões*: uma bricolagem do universo ficcional do escritor que, de certa forma, emula seus procedimentos de composição.

A apresentação de Lee como funcionário de uma empresa de extermínio de insetos, a discussão com seu patrão, que esbraveja por Lee precisar de mais suprimentos de veneno, além da visita a uma residência para realização do trabalho são, por exemplo, eventos extraídos de um conto de Burroughs chamado "Exterminator!" (1962). Contudo, diferentemente do efeito produzido pelo método *cut-up*, a junção de linhas narrativas distintas engendra, na totalidade da narrativa do filme, uma sintaxe coesa e dotada de um sentido e não um gesto de ruptura, como observado ao longo dos capítulos de *Almoço nu*.

Cabe ressaltar que, apesar da fragmentação e da constante esquiva à linearidade narrativa produzida pelo método *cut-up*, não é possível para um escritor escapar e se libertar totalmente da

---

[97] Esses dois aspectos serão tratados mais detidamente logo adiante.

[98] Com exceção da primeira seção do livro, conforme assinalado na seção 3.1 do capítulo desta tese.

dependência da palavra escrita. Em seu estilo, Burroughs substitui, de certa forma, um conjunto de possibilidades gramaticais por outro. Isso pode ser implicitamente percebido em seu depoimento a Eric Mottram, no qual admitia haver, em sua tetralogia, "um excesso de indiferenciado material de *cut-up*" (MOTTRAM, 1997, p. 95). Logo, a linearização que Cronenberg faz de *Almoço nu*, reflete, de certo modo, a própria mudança de estilo na escrita de Burroughs a partir do início dos anos 1980, momento em que o autor abandona as experimentações do método *cut-up* para abraçar um estilo de escrita e narrativa mais linear[99].

Nesse sentido, uma das poucas alusões que Cronenberg faz à bricolagem característica do método *cut-up* em *Mistérios e paixões* ocorre logo nos créditos iniciais, momento no qual os títulos e nomes são apresentados por meio de placas coloridas em várias formas pontiagudas (quadrados, retângulos e linhas), deslizando sobre uma tela preta em três direções distintas ao som do *free jazz* fragmentado e improvisado de Ornette Coleman. A disposição destas formas nos créditos iniciais alude aos créditos de abertura do filme *O pecado mora ao lado* (*The seven year itch*, 1957), embora Cronenberg afirme se tratar de uma homenagem ao designer visual Saul Bass. De acordo com o cineasta, isso se deve ao fato de a história do filme se passar na década de 1950, época em que Bass trabalhava como designer gráfico e também dirigia sequências de créditos iniciais para outros cineastas (cf. GRUNBERG, 2006, p. 110). Após essa sequência de abertura, surgem na tela duas citações extraídas de *Almoço nu* e que funcionam como epígrafe do filme: na primeira, lê-se "nada é verdade; tudo é permitido", atribuída a Hassan I Sabbah[100]. Essa frase, se imediatamente associada à aleatoriedade sugerida pelos créditos iniciais, decerto reitera a alusão à força criativa e libertária que permeará o filme. Do próprio Burroughs, a segunda citação por sua vez assevera, em tom de conclamação: "Desafiadores do mundo, há uma marca que não pode ser atingida. A marca interna...", um contraponto ao conteúdo da primeira. Dito de outro modo, se a primeira citação assinala uma impressão imediata de liberdade e mesmo hedonismo, a segunda estabelece uma perspectiva diametralmente oposta, a de um mundo

---

[99] Essa fase na obra de Burroughs é denominda de *Red night trilogy* e composta pelos seguintes livros: *Cities of the red light* (1981), *Place of the dead roads* (1983) e *The western lands* (1987).

[100] Hassan I Sabbah, ou Hasan Sabbah (1050-1125), foi fundador da ordem de assassinos Ismaelina. De acordo com Morgan (1990, p. 305), Burroughs soube a respeito dessa figura através de seu amigo e colaborador Brion Gysin, enquanto trabalhava na escrita de *Almoço nu*. Beard (2006, p. 530), por sua vez, observa que Burroughs se apropria de figura histórica de Sabbah para torná-la ficcional, uma vez que sua compreensão da figura mítica é consideravelmente imprecisa e se apoia principalmente em relatos míticos que datam dos tempos das Cruzadas, recontados, no século XIX, em pelo menos dois textos de Nietzsche: *Assim falava Zaratustra* (seção IV, A sombra, pág. 341-344) e *Genealogia da Moral* (Terceira dissertação, seção 24, p. 138).

marcado pela predeterminação, controle e destino. Como se vê, é a partir dessa tensão que *Mistérios e paixões* oscilará.

O filme, também na exposição das personagens e da trama, amplifica a dissonância incessante que se acentuará, progressivamente, ao longo da narrativa. Embora as primeiras cenas sugiram que tanto a figura de Lee quanto sua vida sejam, de fato, destituídas de qualquer perturbação e mistério, característicos de um *thriller*, todo o seu entorno por mais ordinário que pareça alude a um tom de mistério análogo às narrativas *noir*. O aspecto mais evidente dessa contradição fica patente na caracterização do próprio protagonista. Como se pode observar na figura 3.5, durante todo o filme Lee veste-se a caráter, usando sempre casaco e chapéu que o fazem parecer com um típico investigador. Além disso, sua postura grave e circunspecta, ao estilo das personagens interpretadas por Humphrey Bogart (figura. 3.6) em filmes como *Relíquia macabra* (1941) e *À beira do abismo* (1946), adensa a aura de personagem envolta em uma trama de investigação policial.

Figura 3.5: William Lee (Peter Weller) ao lado de um *Mugwump*.

Figura 3.6: O famoso detetive Sam Spade de *Relíquia macabra*, interpretado por Humphrey Bogart.

Não obstante, essa caracterização é enganosa, uma pista falsa, pois, ao contrário do que parece, o personagem leva de fato uma vida monótona, desprovida de qualquer excitação ou mistério.

fugir, pois ambos haviam sido "descobertos" – algo que só faz sentido se algum deles, ou ambos, tivessem cometido algum tipo de crime ou ato ilícito. Em certo sentido, essa ação como um todo "revela" ao espectador um mistério cuja função específica é criar uma situação narrativa na qual ele não consiga suspender qualquer descrença frente àquele universo ficcional e, conforme se verá na segunda parte do filme, passe a confiar plenamente no ponto de vista do protagonista.

Deve-se notar também que, nesta cena no apartamento do casal, Lee encontra a esposa tomada pela "droga" e que ela, como o besouro, pede a ele para passar o pó alucinante em seus lábios; a cena então se repete, seguida de uma sugestiva cópula do casal. Mais tarde, ciente de que a visão do besouro falante é consequência da alucinação advinda de sua dependência do pó e aconselhado por um colega de trabalho, ele decide procurar ajuda médica, consultando-se com o misterioso Dr. Benway, o qual lhe receita uma droga/antídoto[102] chamada "carne negra" (*black meat*), elaborada, segundo o excêntrico médico, a partir de um tipo de centopeia aquática brasileira. Novamente, as alusões ao caráter dúbio, tanto das personagens quanto dos elementos do filme, intensificam-se nessa cena, pois de acordo com as instruções do Dr. Benway a droga/antídoto, misturada ao próprio pó para baratas, agirá de modo imperceptível, como um agente infiltrado. Uma evidente sugestão que aumenta a desconfiança de Lee tanto em relação à esposa Joan quanto à trama conspiratória. Não por acaso, quando retornar ao seu apartamento, Lee "acidentalmente" matará Joan com um tiro na cabeça ao propor-lhe uma brincadeira de "Guilherme Tell".

Esta cena marca o momento a partir do qual a então patente oscilação de Lee entre estado de vigília e delírio, caracterizada como a primeira parte do filme, passa a ser progressivamente obliterada, desencadeando uma série de eventos surreais que se configuram como um grande processo de alucinação. Com efeito, após o assassinato da esposa, Lee encontra-se em um bar *gay* com outra figura bizarra, um *Mugwump*[103], que lhe entrega um bilhete de viagem sugerindo-

---

[102] Um verdadeiro *pharmakon* no sentido derridiano do termo.

[103] Segundo Beard (2006), o termo *mugwump* deriva da língua das tribos dos povos algonquinos e se forma a partir da justaposição de duas palavras "*memekw*" (esperto, vivo) e "*apew*" homem. Originalmente, o termo era usado para designar um grande guerreiro, porém, a partir de 1884 passou a ser usado para definir uma pessoa que, em uma disputa política, está comprometida com os dois lados, ou com lado nenhum. No universo ficcional de Cronenberg, Beard define da seguinte forma essa dualidade da figura do *Mugwump*: "uma criatura ambivalente que, sentando em cima de um muro, encontra-se com sua cara "*mug*" de um lado e seu traseiro "*rump*" de outro" (ibid., 2006, p. 314). Certamente, a opção tanto de Burroughs quanto de Cronenberg por esse termo para designar uma criatura cuja racionalidade (cara/*mug*) encontra-se separada de sua (homo)sexualidade (anus/*rump*) sugere e reforça a tendência de ambos na busca de uma ambivalência ubíqua que permeia tanto a literatura de um quanto o cinema de outro. Além disso, cabe ressaltar que, em *Almoço nu* (seção "Carne negra"), Burroughs fornece a seguinte descrição dos

lhe fugir para Interzona – uma versão muito particular da cidade de Tânger, localizada no norte da África, próxima ao estreito de Gibraltar, onde Burroughs de fato viveu por algum tempo. Antes de viajar, no entanto, Lee é aconselhado pela criatura, que possui as formas de um alienígena, a comprar uma máquina de escrever, uma *Clark-Nova*, a fim de poder enviar "relatórios" sobre suas atividades na Interzona. Tais relatórios incluiriam detalhes sobre o assassinato de Joan, já que, com a ação executada, Lee tornou-se efetivamente um agente dotado de uma missão secreta, envolta em uma conspiração da qual ele próprio, assim como o público, não dispõe de muitas informações. Há alguns detalhes curiosos na sequência na qual Lee compra a máquina de escrever em uma loja de artefatos diversos e antiguidades. Primeiro, sem dinheiro para comprar a *Clark-Nova*, ele a adquire em permuta da arma com a qual matou a esposa: uma sugestiva aproximação entre a belicosidade da arma e da escrita – no início do filme, o próprio Lee confessa aos amigos que, ainda aos dez anos de idade, desistiu de escrever por perceber o alto grau de periculosidade da escrita. O segundo elemento, também dotado de forte carga simbólica, é o objeto com o qual o vendedor preenche o espaço deixado pela máquina de escrever comprada por Lee: uma espécie de objeto decorativo talhado na madeira na forma de um patíbulo onde se encontra pendurado um boneco na figura de um homem nu que está sendo enforcado, ao mesmo tempo em que, em suas costas, um *Mugwump* pendurado potencializa ainda mais seu sofrimento (figura 3.7):

Mugwumps: "Sentado em bancos cobertos de branco cetim sentam-se, nus, os Mugwumps que bebem translúcidos xaropes coloridos em canudos de alabastro. Os Mugwumps não têm fígado e se alimentam exclusivamente de doces. Os lábios finos, azul-púrpura, cobrem um bico de osso negro afiado (...). Essas criaturas secretam de seus pênis eretos um fluido que vicia e prolonga a vida desacelerando o metabolismo (...). Os viciados do fluido dos Mugwumps são conhecidos como Répteis" (BURROUGHS, 1984, p. 58-9). No livro, há ainda uma outra aparição e descrição dessa criatura na secção intitulada "O quarto de esculachado de Hassan" (p. 74). Como se pode observar pela descrição encontrada em *Almoço nu*, o *Mugwump* de *Mistérios e paixões* é, ao menos em seu aspecto físico, uma reprodução fiel à descrição do livro.

Figura 3.7: Artefato em que um *Mugwump* suga, literalmente, a vida de sua vítima.

A imagem figura como um símbolo, um recurso fílmico-narrativo *clichê* que, sutilmente, prenuncia uma sequência de tormentos e incertezas a se interpor no caminho do protagonista, bem como sua posição de joguete na trama conspiratória. Além disso, a substituição da máquina de escrever pela figura do *Mugwump*, com sua forte representação simbólica de um estado de alteração mental, equipara, em termos narrativos, esses dois elementos. Para Beard, em sua leitura do filme como uma viagem às recônditas esferas da psique, é a partir da total imersão nesse estado de alteração que surgem, com toda força, as repulsivas máquinas de escrever falantes como índices da dissolução das barreiras entre o consciente e inconsciente – configurada na segunda parte do filme. Segundo o crítico, esse momento resultaria na abertura de um canal entre o caos dos desejos inconscientes e o poder consciente de expressão (ibid., 2006, p. 315). Como a próxima seção demonstrará, se há algo de surpreendente e astucioso em *Mistérios e paixões*, este elemento está na maneira pela qual Cronenberg elabora a segunda parte do filme, intensificando a sobreposição entre os pares vigília/alucinação, controle/liberdade e inebriamento/sobriedade para, então, inverter as tais valências.

3.4 – Um caos ordenado: a alucinação como procedimento narrativo em *Mistérios e paixões*

Naquela que pode ser designada como a segunda parte do filme, Lee, já instalado no cenário onírico e surreal de Interzona, povoado por criaturas insectoides ainda mais bizarras assim como por formas orgânicas de máquina de escrever, embarca definitivamente em uma trama obscura de espionagem. O tom expositivo desta nova ambientação, bem como dos personagens e enredo, não deixa dúvida de que se trata de uma nova trama. As primeiras sequências dão conta de representar Lee como outra personagem (o típico detetive de filme *noir*) sem nenhuma semelhança com o exterminador de insetos da primeira parte. Sua ocupação é preencher "relatórios" para os indistintos controladores das atividades da corporação Interzona. Ao mesmo tempo, Lee enfrenta alternadamente lapsos de pânico, desorientação e uma solidão esmagadora. Neste novo cenário ele encontra também outra versão de sua esposa Joan Lee, interpretada pela mesma atriz Judy Davis, que agora encarna a escritora Joan Frost, mulher do escritor Tom Frost (Iam Holme).

Se, na primeira parte do filme, Joan era uma dona de casa entediada, entregue ao consumo desenfreado de substâncias químicas em um apartamento sujo, infestado de baratas, vestindo um roupão velho e sem maquiagem (figura 3.8), nesta nova trama ela encarna o estereótipo da *femme fatale* (outra típica personagem de dupla orientação do gênero *noir*). Além da transformação externa – cabelos arrumados, roupas alinhadas e sugestivamente sensuais, cigarro sempre à mão, rosto maquiado com destaque para os lábios vermelhos (figura 3.9) – sua personagem, assim como Lee, adquire uma função específica na história. Ela não é mais a simples e entediada dona de casa, entregue ao vício e a toda sorte de narcóticos, mas uma escritora norte-americana, cosmopolita, de espírito livre, aventureiro e independente, cujo casamento com um homem mais velho não a impede de estar aberta a todo tipo de experiência[104]. Por essa razão, ela serve como uma isca perfeita para atrair Lee para o jogo de intrigas, mistérios e paixões tramados pelo Dr. Benway.

---

[104] O triângulo formado por um casal de americanos que se junta a outro compatriota, em um país de costumes estranhos e exóticos como o Marrocos, já havia sido explorado pelo cineasta Bernardo Bertolucci em *O céu que nos protege* (1990). Neste filme, o deslocamento para uma terra estrangeira aparece como o elemento primordial para o desencadeamento de uma sondagem da psique das personagens (tipicamente americanas), já que, longe de seu país, elas poderiam se despir de quaisquer amarras de referencial moral e social para "explorarem" sua subjetividade na totalidade. Essa característica, no entanto, não se aplica inteiramente a *Mistérios e paixões*, pois tanto a caracterização da ambientação quanto o delineamento do enredo e das personagens já se apresentam ao espectador como um fim e não como um meio.

entre as máquinas metamorfoseadas, o protagonista, e o espectador por extensão, são tragados novamente para a trama alucinatória/cinematográfica que, com seu poder de assimilar e transformar qualquer evento banal em enredo, recompõe rapidamente a fissura causada pelo rompante de lucidez de Lee na bem amarrada trama de mistério.

Com efeito, se a primeira parte dessa sequência fornece indícios suficientes para informar o espectador acerca do estado alucinatório de Lee, esta segunda parte, em certo sentido, recupera o descarrilamento e a fissura produzidos na trama alucinatória pelo súbito relance de lucidez do protagonista. Pode-se dizer que a eficiência desta retomada no encadeamento da ação no universo alucinatório apoia-se fortemente no diálogo entre Lee e o inseto. Ao contrário da primeira parte do filme, nesta segunda o aspecto surreal do inseto falante e metamorfoseado incorpora-se facilmente à trama conspiratória, sendo explicado como um disfarce utilizado pelo agente para infiltrar-se desapercebidamente em Interzona. Enquanto o breve período de lucidez é marcado pela total ausência de diálogos, consistindo apenas na sequência de imagens acima descritas, a restauração da ação alucinatória ocorre principalmente na forma pela qual o diálogo entre ambos retoma o encadeamento narrativo da trama conspiratória dessa esfera: a máquina de escrever Martinelli, emprestada pelo casal Frost, converte-se em um agente inimigo que, segundo o agente/inseto, deve ser imediatamente destruído, já que Lee ao, descuidadamente, usá-la para escrever, "deu acesso a suas vulnerabilidades mais íntimas" (cena 5 – 56min56seg). Dessa forma, todos os índices que, em um primeiro momento, assinalariam o escape de Lee são prontamente convertidos em elementos desta segunda trama. Logo, diante da potência da estruturação narrativa ao estilo filme *noir*, o rápido lapso que permite a Lee uma breve autoconsciência de seu estado alucinatório, expresso na carta de pedido de socorro aos amigos, é convertido imediatamente em elemento da intriga conspiratória e incorporado ao enredo. Consequentemente, Lee incorpora novamente seu "papel de agente secreto"[107] e vai visitar Joan Frost, que, segundo o agente/inseto, é a "chave" principal da trama.

Segundo observado anteriormente, o detalhamento desta sequência fornece alguns indícios fundamentais para compreensão da lógica através da qual se estrutura a sobreposição e/ou oscilação entre as ambientações Nova Iorque/Interzona. Vê-se que nas duas cenas acima detalhadas (restaurante e apartamento do casal Frost), o estado mental de Lee, isto é, seu grau de

[107] Na próxima seção discutirei a maneira pela qual a restauração de Lee como uma personagem de trama conspiratória afeta diretamente a plateia, configurando-se um recurso fundamental para a ativação da suspensão de descrença.

lucidez/alucinação, é assinalado precisamente pela ordenação dos elementos de cena. O cotejo das duas cenas e as ambientações em jogo configuram-se como instâncias sintomáticas desse argumento. Na primeira, como descrito, o encontro de Lee com Cloquet ocorre em um momento em que o protagonista acaba de sair do estado alucinatório – não se lembrando, inclusive, de nenhum detalhe da noite anterior. O diálogo com Cloquet também não faz nenhuma referência à trama conspiratória, girando apenas em torno do evidente interesse (sexual) que Cloquet demonstra por Lee, por pensar que ele também seja gay. A fala de Lee é por sua vez evasiva, reportando-se apenas a uma das inúmeras cenas de orgia e *nonsense* que pontuam *Almoço nu*. Neste caso, Lee reconta a história de uma de suas primeiras experiências homossexuais em um clube noturno em Baltimore e de um travesti, Duque de Ventre, que ao ter suas tripas enroladas acidentalmente na roda do carro em que viajava teve suas vísceras e olhos arrancados (BURROUGHS, 1984, p. 109). Nesse sentido, o restaurante onde ambos se encontram, com uma grande janela com vista para o *Central Park*, poderia se tratar simplesmente de um dos inúmeros restaurantes orientais da cidade de Nova Iorque. O indicativo mais evidente para esse argumento encontra-se tanto no jogo de expressões faciais (mostrados em tomadas alternadas) quanto nas primeiras falas de Lee quando chega ao apartamento do casal Frost. Diante da notável semelhança entre os dois ambientes, à entrada do apartamento a câmera focaliza a expressão de surpresa e espanto em seu no rosto. Em seguida, a montagem corta para panorâmica focalizando a ambientação através da visada da personagem que, ao final, comenta: "há um restaurante em Nova Iorque muito parecido com aquele lugar" (cena 5 – 58min52seg).

Já as considerações sobre a ausência de elementos dissonantes na segunda ambientação podem ser feitas a partir da premissa de que, diferentemente da cena anterior, Lee se encontra imerso em seu estado alucinatório. Quando, seguindo as instruções dadas pelo inseto/agente, ele vai ao apartamento de Joan Frost, Lee parece não ter dúvidas de que aquela é de fato sua realidade. Mesmo que a vaga semelhança com o restaurante em Nova Iorque configure-se como um indicativo da pífia confiabilidade tanto daquele cenário quanto da situação em que ele se encontra, Lee não é capaz de recobrar a consciência como fizera na cena das cartas de pedido de ajuda. Nesse contexto, as portas da varanda, que dão acesso à vista entre os dois cenários, funcionam como um elemento de cena de extrema importância para determinar o grau de percepção do protagonista sobre seu estado mental. Dito de outro modo, enquanto no restaurante as portas, que são exatamente as mesmas nas duas cenas, encontram-se abertas e com vidros

transparentes, no apartamento de Joan, além de estarem fechadas e com as (mesmas) cortinas mais soltas, chama-nos a atenção a opacidade dos vidros. São eles que, por estarem embaçados, impedem que qualquer dissonância entre o espaço interno e externo seja evidenciada, passando assim despercebida para Lee – e muito provavelmente para o espectador. Neste momento, ambos encontram-se novamente imersos na trama de mistério e as desordens provocadas pelos lapsos de consciência de Lee tornam-se ruídos prontamente ignorados pelo protagonista e, consequentemente, pelo público.

Ainda em relação às referências explícitas à cidade de Nova Iorque contidas em Interzona, há outra passagem do filme em que essa intromissão ocorre de maneira inusitada, mas que, diferentemente da cena no restaurante, coloca um problema de indeterminação de ponto de vista. O episódio ocorre quando Lee e Kiki estão no carro de Cloquet, que se dirige para sua mansão. Lee e Cloquet estão no banco da frente e, enquanto conversam, observados por Kiki, a edição segue a estruturação de campo contra campo[108], exibindo os cortes entre os dois personagens em questão. À medida que a cena avança, os planos que exibem Lee e Cloquet são intercalados por imagens da estrada: apesar da noite escura, é possível ver que se trata de uma paisagem afastada do centro urbano, cortando uma floresta de vegetação exuberante, típica do hemisfério norte e, portanto, consideravelmente distinta da atmosfera desértica da África do Norte, onde, supostamente, Interzona está localizada. Nessas imagens, em sentido análogo ao campo contra campo, o posicionamento de câmera sugere ao espectador um entrelaçamento que alterna as subjetivas de Lee e Cloquet. Contudo, uma atenta observação da progressão dessa paisagem ao longo da sequência revela uma indeterminação entre os pontos de vista dos dois personagens. Ou seja, se até esse momento a estruturação narrativa de *Mistérios e paixões* empenha-se, de forma mais ou menos evidente, em demonstrar a oscilação entre os estados de vigília e de delírio do protagonista, a alternância entre os pontos de vista de ambos chega ao patamar em que um mesmo plano exibe elementos das duas esferas, sobrepondo, em uma mesma imagem, aquilo que poderia ser tanto a perspectiva (contaminada) de Lee quanto a (não contaminada) de Cloquet acerca do mesmo ponto: a estrada.

Uma atenta observação da infinidade de detalhes da sequência da estrada fornece os elementos para que se compreenda melhor essa sutil indeterminação entre pontos de vista. Como

[108] Conforme visto no capítulo I, o recurso de campo contra campo é um protocolo narrativo bastante comum no cinema *mainstream*, pois, ao limitar e concentrar a edição de planos dentro do limite de dois personagens em particular, aprofunda e aproxima a relação entre ambos já desencadeada pelo diálogo.

já salientado, há uma notável dissonância entre a paisagem exibida e aquela na qual, supostamente, a trama de conspiração se passa; basta lembrar aqui as inúmeras vielas de Interzona que emulam a arquitetura de Tânger. Todavia, a despeito de uma ambientação "ocidental" do plano de fundo, o primeiro plano é composto por uma multidão de transeuntes vestidos com trajes muçulmanos (figura 3.12):

Figura 3.12: De dentro do carro de Cloquet, a subjetiva (indeterminada) exibe um grande grupo de transeuntes com trajes muçulmanos.

Porém, em paralelo ao desenvolvimento da sequência, os planos que exibem o rosto de Lee mostram um olhar cada vez mais disperso e vazio – e, até certo ponto, condizente com o *nonsense* do evento que ele narra a Cloquet[109]. Tal detalhe afeta tanto a caracterização do ambiente quanto dos transeuntes que vão sutilmente seguindo a mesma metamorfose. Em outras palavras, após a exibição de dois planos em que a via direita da estrada, ao menos em termos de personagens, encontra-se em consonância com a ambientação de Interzona, o terceiro plano insere de súbito na mesma paisagem elementos indubitavelmente pertencentes ao cenário nova-

[109] Aqui, semelhante à cena de restaurante, Cronenberg reconta literalmente, por meio de Lee, outro episódio grotesco de *Almoço nu*: a história do homem que ensinou seu ânus a falar e que, ao dotar-lhe de vida e vontades próprias, acabou sendo subjugado por ele (BURROUGHS, 1984, p. 123-25).

iorquino: o plano em questão (figura 3.13) inicia com uma tomada da mesma estrada, ainda vista a partir do mesmo ponto de vista do carro em movimento; desta vez, porém, no primeiro plano do quadro há um casal, visto de costas, caminhando no mesmo sentido do carro e oposto ao dos transeuntes muçulmanos: ambos se vestem com trajes tipicamente ocidentais e característicos da década do filme (1950). O mais surpreendente, contudo, é que o plano da câmera subjetiva deixa o casal para trás e antecipa ao espectador, mais adiante, o possível ponto para o qual o casal se dirige: a entrada do metrô da Oitava Avenida em Nova Iorque (figura 3.13):

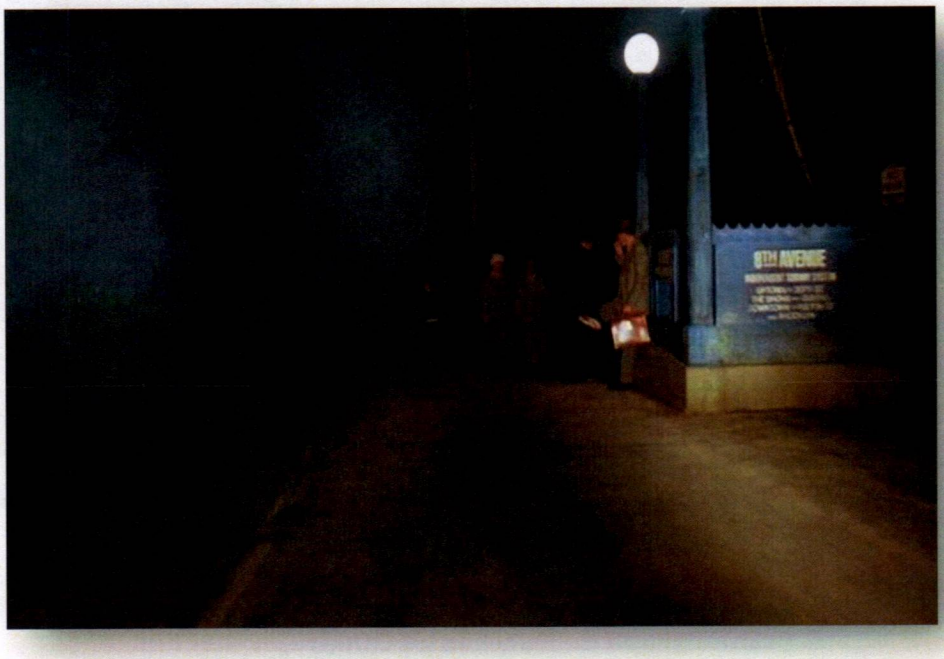


Figura 3.13: Entrada do metrô da Oitava Avenida à beira de uma estrada esburacada e sem acostamento em Interzona.

Justamente nesse ponto a dissonância entre os dois ambientes torna-se ainda mais ambivalente: personagens das duas esferas – como os típicos nova-iorquinos de paletó, chapéu e valise e as personagens vestidas em trajes muçulmanos da figura 3.13 – são postos lado a lado. O comportamento indiferente de todos em relação uns aos outros assinala uma naturalidade típica de grandes cidades. Porém, como já argumentado, devemos considerar que nessa segunda parte do filme a estruturação narrativa emula, entre outras coisas, a ambivalência (personagens, enredo e ambientação) do gênero *noir*; logo, as discrepâncias de verossimilhança apontadas tanto na

sequência do restaurante quanto da estrada acabam por converter-se em um elemento ambivalente necessário para a construção da trama de mistério e conspiração, e não mais em uma sintomática manifestação do estado mental do protagonista. Vale ainda frisar que essa oscilação entre referências a Nova Iorque e a Tanger pontua toda a segunda parte do filme, sempre de forma sutil e rápida, quase imperceptível aos olhos do espectador menos atento ou tomado pela suspensão da descrença que o enredo demanda.

Desse modo, as "intromissões" daquilo que poderíamos denominar de "elementos pertencentes a um princípio de realidade do protagonista" – fundamental tanto para seu estabelecimento como agente da trama quanto para estabelecer uma identificação com o público – na esfera em que ocorre o fluxo de alucinação não são pontos de vista do protagonista, tampouco das outras personagens que povoam seu delírio. Pelo contrário, poderíamos configurá-las como uma modulação própria do filme que, fazendo as vezes de um agente infiltrado no bojo da estrutura narrativa, de caráter predominantemente alucinatório, age no sentido de informar ao espectador acerca da natureza inverossímil daquilo que o filme vem mostrando, já que a perspectiva de Lee está contaminada por seu estado de intoxicação.

Conforme se observa até este ponto da narrativa, a eficácia dessas intromissões no conjunto do filme é praticamente nula, em particular pelas seguintes razões: primeiro, por se configurarem como dispositivos periféricos não pertencentes à centralidade conferida à perspectiva do protagonista, predominante em grande parte da narrativa – logo, atuando como falhas técnicas de montagem e continuidade, lapsos ou pequenos ruídos e interferências que operam contra uma unidade de verossimilhança; em segundo lugar, a sutileza desses detalhes é particularmente avessa à natureza do cinema *per se*, pois, diante da velocidade com que a sucessão de imagens se apresenta ao espectador, a apreensão desses pormenores requer um alto grau de concentração, contrário à fugacidade endêmica tanto da experiência do cinema, em particular, quanto da lógica consumista de qualquer produto tipicamente cultural, em geral. Em sua crítica à indústria cultural, Horkheimer e Adorno assinalam que algo se perdeu diante da potência abarcadora de uma totalidade que a mercadoria cultural adquiriu na sociedade moderna. Para esses autores, "a indústria cultural desenvolveu-se com o predomínio que o efeito, a performance tangível e o detalhe técnico alcançaram sobre a obra, que era outrora o veículo da ideia e com essa foi liquidada" (2006, p. 104). Ademais, o estabelecimento de códigos narrativos e estéticos na forma do idioma cinematográfico do cinema padrão, expresso de forma

fato a esses preceitos, *Mistérios e paixões* seria um filme tão inapreensível quanto *Almoço nu*, coisa que definitivamente não é. No documentário que acompanha o DVD de *Mistérios e paixões*, Cronenberg confessa que buscou a linearidade narrativa que Burroughs negou a seu livro. Aliás, se há algum elemento verdadeiramente instigante na maneira pela qual o cineasta canadense constrói o filme, este está além da maestria com que o cineasta orquestra as diferentes fontes (literárias e biográficas) de Burroughs: está na maneira como o diretor aborda o que está em jogo quando instâncias insondáveis – por exemplo, alucinação e delírio – passam a ser estruturadas a partir de procedimentos narrativos cinematográficos convencionais.

Logo, no caso de *Mistérios e Paixões*, a aparente contradição que assinala a inversão de polos – a resultar em uma estruturação narrativa da esfera alucinatória aos moldes do cinema *mainstream* – pode ser explicada por meio do exame dos seguintes elementos:

a. *personagem*: o estabelecimento de Lee como uma personagem passível de identificação e empatia por parte do espectador demanda uma *raison d'être* realizável apenas no domínio da alucinação. A separação instaurada na dicotomia entre a experiência coletiva e experiência supostamente particular – a alucinação – resulta na cisão de Lee em duas personalidades distintas. Na primeira, ele é caracterizado apenas por predicativos: não passa de um mero exterminador de insetos, tem um emprego medíocre em uma empresa fim de linha onde é desrespeitado pelo patrão e demais funcionários, é um escritor frustrado e um usuário de drogas, possui pouca afinidade intelectual com os amigos e sexual com a esposa. Na segunda, sua identidade se afirma pelo *telos* a ele conferido, elevando-o à categoria de protagonista: ele assume o papel de agente secreto (com a função investigativa de detetive), passa a trabalhar para uma grande empresa (*Interzone Inc.*), recupera a escrita como parte central de suas atividades, empenha-se em investigar e desvendar as conexões secretas entre a produção e o tráfico da "carne preta" e do sumo de *Mugwump*, escapa ileso da armadilha feita pelo agente *Mugwump* para eliminá-lo e descobre a dupla identidade do Dr. Benway. Por fim, emulando um típico herói, após uma longa jornada repleta de armadilhas e obstáculos, ele resgata e salva a amada das garras de seus algozes, restabelecendo a sintonia sexual com a mesma.

Nesse sentido, à medida que William Lee mergulha no estado de alucinação, a estruturação narrativa de *Mistérios e paixões* segue um caminho inverso à fragmentação de *Almoço nu*, modulando-a aos padrões e fórmulas de filmes do gênero *noir*. Nota-se que Lee,

assim como o típico detetive *noir* descrito por Schatz (1983, p. 143-144), é um homem à parte e sem envolvimento emocional com a trama que o cerca. Ele chega a esse universo após o início da ação/crime, mas, diferentemente de detetives icônicos da literatura popular como Sherlock Holmes, Father Brown, Brother Cadfael ou Hercule Poirot, não demonstra qualquer entusiasmo ou excitação diante do crime/mistério para o qual foi contratado para resolver. De acordo com Schatz, essa postura se explica pelo fato de que nesse gênero "o crime/mistério investigado pelo detetive *noir*, em geral, reflete valores sociais básicos e ambições – particularmente relacionados a dinheiro e sexo – não diretamente ligados a um ato isolado, mas a uma série de eventos interligados" (ibid., 1983, p. 144).

Nesse sentido, a similaridade da trama de *Mistérios e paixões* com outro filme *noir* icônico, *À beira do abismo* [*The big sleep*, 1945], é marcante. Nesse filme, Marlowe (mais uma vez interpretado por Humphrey Bogart) é contratado para resolver um caso de mistério: encontrar o acompanhante desaparecido de um senhor rico que vive recluso. Ao longo do curso das investigações, Marlowe é progressivamente empurrado para um universo obscuro de crime e corrupção – nada diferente do que acontece com Lee. Mesmo diante das evidências de que sua trama de mistério não passa do produto de uma mente em estado alucinatório, Marlowe, assim como Lee, envolve-se em assassinatos e desaparecimentos de pessoas e acaba por descobrir uma organização criminosa envolvida com tráfico de drogas e sexo. Ademais, ambos flertam de modo "romântico/sexual" com mulheres misteriosas, Joan Frost e Vivian Rutledge (Lauren Bacall), cujas ligações permanecem dúbias e questionáveis até a resolução final.

Além disso, outra característica desse tipo de estruturação de personagem de gênero descrito por Schatz – e claramente observada em Lee – é o modo pelo qual conflitos genéricos do protagonista são revelados ao longo do processo de investigação da trama. Ou seja, de acordo com o crítico, na tentativa de sobreviver em "um mundo moralmente corrompido", o detetive *noir* vende seus talentos (expressos principalmente em características externas, como seu estilo e atitudes) para aquele interessado que pagar mais (ibid., 1983, p. 145). Logo, a satisfação do empregador torna-se a preocupação maior nos trabalhos do detetive, colocando em segundo plano seus esforços pessoais para, de fato, juntar as peças do quebra-cabeça e revelar o mistério. No caso de Lee, a resolução do mistério acontecerá mais por acaso do que por resultado efetivo de sua investigação.

Com efeito, em um gênero caracterizado por retratar o tecido social de maneira obscura e dúbia, muito pouco dessa sociedade é, de fato, visto – os cenários claustrofóbicos e propositalmente artificiais de *Mistérios e paixões* evidenciam tal característica. A cidade sombria e oblíqua na qual o detetive trabalha funciona como um espaço simbólico, um reflexo abstrato de um emaranhando de corrupção e degradação moral no qual ele encontra-se enredado e cujos sentidos ocultos pretende desvelar. Schatz observa que, em geral, nesse gênero, a visão do detetive a respeito desse mundo é extremamente pessoal e subjetiva, perspectiva corroborada em *Mistérios e paixões* pelo notório estado alucinatório no qual Lee se encontra. Ademais, segundo o crítico, essa visão particular afeta a maneira pela qual um indivíduo que vive à margem da sociedade esforça-se para construir "um sistema de valores e desenvolver uma postura de indiferença e apatia", imprescindíveis para sua sobrevivência em um universo sombrio e dúbio.

Nesse sentido, as formulações que conferem a William Lee o caráter de protagonista nos moldes do detetive *noir* circunscrevem-no como um dos elementos mais sintomáticos do cinema padrão norte-americano, definido por Bordwell da seguinte maneira:

> ... indivíduos caracteristicamente definidos[110] e cujos esforços operam no sentido de resolver um problema ou atingir objetivos específicos. Ao longo desse percurso, tal personagem (ou personagens) entra em conflito com outros ou com circunstâncias extremas. A história é encerrada com uma vitória ou derrota (...) Contudo, o principal agente causal é a personagem, um indivíduo distinto e dotado de um conjunto consistente de qualidades, características e comportamentos (BORDWELL, 1985a, p. 18).

Logo, por mais impreciso e obscuro que seja o universo habitado pelo detetive *noir*, seu delineamento como personagem não o é. Por consequência, tampouco o é o de William Lee. O que um filme centrado em um detetive aos moldes do estilo *noir* como *Mistérios e paixões* assinala não é a primazia da lei e da ordem ou do poder do pensamento racional dedutivo, a exemplo dos detetives icônicos da literatura acima citados, mas, sim, o *estilo* de um herói individual (as mesmas características serão observadas em Busca-Pé em *Cidade de Deus*). Em um meio tão fortemente marcado pela iconografia da imagem como o cinema, é o estilo (e não os procedimentos de raciocínio dedutivo) que caracteriza o detetive, isto é, seu modo próprio de lidar com o e de estar em meio ao caos da sociedade contemporânea: em geral, por meio de

[110] Um detetive com uma função operativa e definida no enredo. Ao contrário do William Lee de *Almoço nu*, que não possui nenhuma caracterização que o tipifique como personagem e agente da trama.

trejeitos e maneirismos, como o modo de usar o chapéu e o casaco, ou de tirar o cigarro do bolso e de olhar de forma *blasé* para tudo que o cerca.

Cabe ressaltar que, no âmbito da narrativa, observa-se ainda uma similaridade marcante entre Lee e Marlowe. Em ambos os enredos não há de fato um crime/mistério a ser resolvido pelos detetives, apenas uma progressiva e gradual revelação de uma estrutura social que produz tais crimes e mistérios. Obviamente, ao final da trama, os protagonistas solucionam o crime/mistério, porém, nos dois casos, a resolução revela-se sempre muito aquém da complexidade prometida ou sugerida pelo modo exacerbado em que o mistério é apresentado ao longo do filme. No final, Lee e Marlowe descobrem o rosto/nome por trás dos eventos (Dr. Ben e Eddie Mars [John Ridgely]), mas, mesmo assim, as motivações complexas e intricadas dos algozes e vilões não são inteiramente explicadas, permanecendo como extensões enigmáticas tanto do crime em questão quanto dos universos nos quais ambos os detetives adentraram.

Com efeito, a síntese da trama que compõe a alucinação de Lee em *Mistérios e paixões* segue uma fórmula de estruturação de personagem, enredo e espaço que pouco se afasta do cinema padrão, tanto em termos da estruturação narrativa quanto do idioma estético, com os quais o espectador encontra-se confortavelmente habituado. Diante da força dessa ordenação da trama alucinatória modulada a partir dos protocolos narrativos do cinema *mainstream*, observa-se que as intromissões da esfera daquilo que se supunha "uma realidade coletiva de percepção" na narrativa são, no bojo da experiência cinematográfica, em grande parte desconsideradas pelo espectador. Aliás, cabe frisar que, quanto mais esses "ruídos" são ignorados pelo espectador, mais coeso e unívoco o enredo permanece. Esse tipo de trama confirma a máxima de que para a plateia, seduzida pelo jogo de imagens, importa pouco a relevância e o grau de densidade das questões abordadas pelo filme. O que vale, de fato, é a possibilidade de excitação propiciada pelo jogo de conspiração e pela ação por ele engendrada, pois a euforia provocada pela negação/diferimento da revelação do mistério possui mais efeito que seu desvelamento, especialmente quando o que se oculta não passa de algo frívolo e inócuo[111].

[111] Talvez o exemplo mais sintomático nos últimos tempos desta maneira perversa de excitação através da contínua postergação de um mistério esteja no fenômeno de histeria coletiva provocado pela série de TV *Lost* (2004-2010). Em suas seis temporadas (mais de 120 horas de programa), esta série utilizou-se estrategicamente do esquema sádico da indústria cultural de prometer e não cumprir. A cada novo episódio, uma série de novos mistérios era introduzida, criando uma relação de dependência dos espectadores iludidos pela falsa promessa de uma "revelação".

observação indica que a intensidade de ambas varia na mesma proporção em que as esferas de suposta realidade e alucinação se alternam.

A tonalidade escura predomina particularmente na primeira parte de *Mistérios e paixões* por meio, por exemplo, da parca iluminação de ambientes como a empresa onde Lee trabalha, o restaurante no qual se encontra com os amigos Hank e Martin, seu apartamento em Nova Iorque e, curiosamente, em alguns momentos, em sua residência em Interzona. Se, por um lado, a fotografia do filme é permeada pelo quente da tonalidade marrom, laranja e amarela – que em muito remete à organicidade da carne e do corpo em *Videodrome* – por outro, prevalece o contraste notável típico da técnica *chiaroscuro* – característica do gênero *noir*. Esse contraste, por vezes agressivo, ao fornecer metáforas imagéticas e *clichês* polariza o confronto entre as esferas da claridade e da escuridão, entre os domínios/estados de sobriedade e entorpecimento. Há uma série de exemplos desse contraste na primeira parte do filme: nas cenas iniciais na empresa onde Lee trabalha, a *A. J. Cohen Exterminators*, na qual os rostos dos empregados são desmedidamente cortados ao meio pelas linhas de luz que separam o brilho berrante da claridade de uma sombra avermelhada; ou, ainda, no primeiro encontro de Lee com o Dr. Benway, em que a figura misteriosa deste último é adensada pela sombra em seu rosto, uma vez que ele se encontra convenientemente posicionado contra a luminosidade advinda da janela. A natureza e a origem da luz nessas duas cenas, por exemplo, não apenas dão o tom dramático ao estilo expressionista de esculturas e formas esculpidas por meio das sombras, mas, sobretudo, criam um padrão preciso de imagens, seja pela ambivalência dos personagens (ainda não mostrados inteiramente nesta primeira parte), seja pela arquitetura das ambientações (janelas, portas e paredes) que, de modo geral, assinalam uma continuidade entre Nova Iorque e Interzona.

Nesse último lugar, todavia, a alternância de tons se destaca, pois é ali que os poucos "rompantes de consciência" do protagonista acontecem. Por vezes, ele chega a declarar que se encontra preso em uma cadeia de imagens que dominam sua percepção. A escuridão da cena em que Lee, já imerso no universo alucinatório de Interzona, de seu apartamento escreve cartas pedindo socorro a Hank e Martin contrasta com a de outra sequência na qual, no mesmo apartamento, a visão dos dois amigos, não contaminados pela alucinação, possuem em relação ao mesmo lugar. Ademais, quando Lee perambula pelos ambientes (internos e externos) de Interzona a luminosidade se exacerba, em consonância com o sol equatorial do suposto norte da África. Trata-se de uma indicação de que somente através de uma alteração das vias da

percepção se pode acessar a realidade de forma mais clara e delineável, uma vez que o filme descreve na sua primeira parte uma noção de "realidade" anteposta como excessivamente obscura, imprecisa e de difícil apreensão.

d. *enredo e mise en scène*: a ação é adensada pelo procedimento de desfuncionalização e automatização alucinante de objetos e lugares. Assim como acontece com Lee, o encadeamento narrativo do delírio baseia-se em uma lógica na qual alguns objetos deslocam-se de sua função inicial na diegese para assumir um papel central no enredo autônomo da alucinação. Dessa forma, o pó/veneno para baratas transforma-se em narcótico alucinatório e parte central da trama de mistério; a barata converte-se em uma mutação, uma conjunção entre inseto e máquina que funciona como corpo dos agentes superiores a Lee; os escritos aleatórios produzidos pelo protagonista nos momentos de delírio são tratados como relatórios, contendo informações de fundamental importância para seu trabalho como agente e para a resolução do mistério; Dr. Benway traveste-se de Fadela para, no fim, revelar-se como articulador de toda a trama conspiratória; a exótica máquina de escrever *Mujahaddin* projeta uma série de símbolos fálicos, tornando-se um dispositivo, ou melhor, uma espécie de artefato erótico inaudito por meio do qual Lee restabelece a conexão sexual com a esposa; esta, por sua vez, morre para transformar-se em outra pessoa, desta vez a escritora Joan Frost; Nova Iorque passa a figurar como cenário distante e exótico de Interzona. Por fim, sexo, intoxicação e escrita tornam-se elementos altamente intercambiáveis.

A intensa mobilização de pessoas, objetos e lugares na esfera da alucinação opera com a função de conferir unidade e harmonia àquele universo, contrária assim à lógica do acaso e da aleatoriedade dos mesmos, disposta tanto na primeira parte do filme quanto ao longo de todo o livro de Burroughs. Ou seja, *Mistérios e paixões* caminha para uma direção oposta à de *Almoço nu* e frustra qualquer expectativa de que a desfuncionalização dos objetos resulte em um estranhamento por parte do espectador, já que estes desempenham funções alheias à sua natureza. Com efeito, considerando que, no espaço alucinatório, cada um dos elementos acima enumerados ocupa uma função que contribui para a unidade de sentido construída pela trama, qualquer gesto de não suspensão de descrença é rapidamente suprimido por uma notável sensação de familiaridade com o estilo e os códigos do gênero "filme de conspiração" a partir do qual o enredo alucinatório se estrutura.

Vale frisar, no entanto, que, embora a modulação da alucinação aos moldes e fórmulas fílmico-narrativas descritas predomine de maneira "quase" contínua na segunda parte do filme, a primeira experiência alucinatória, ainda em Nova Iorque, estrutura-se sob os códigos típicos de filme de gênero *noir*. Uma interessante cena para se observar essa questão refere-se ao momento em que, na delegacia, Lee recebe dos detetives a caixa com o inseto. Nessa sequência, Cronenberg recorre a dispositivos fílmicos típicos de *thrillers* para criar uma atmosfera de suspense. O recurso utilizado consiste em antecipar o som produzido pelo inseto antes de sua imagem aparecer, pois a inserção de um som — que não faz parte do jogo de imagens a que o espectador assiste — provoca e aguça sua curiosidade: um sintomático prelúdio da modulação, pela qual a excitação do espectador será manipulada pela trama de mistério a partir da qual se estruturará a alucinação de Lee. Mais adiante, ainda na mesma sequência, o eixo da câmera desce para uma posição inferior, paralela ao nível da mesa, para mostrar Lee retirando lentamente o sapato de modo a sugerir que ele irá esmagar o inseto. Tanto esse recurso de posição de câmera quanto a breve hesitação da personagem, à medida que ele levanta vagarosamente sua "arma improvisada", produzem um suspense dramático acerca da realização da ação. Em certo sentido, toda essa orquestração de cena emula a noção de suspense estabelecida por Hitchcock em seus filmes; ao mesmo tempo, tenciona forjar uma empatia por parte da plateia em relação a Lee como uma personagem central da narrativa. Por outro lado, insetos e máquinas de escrever, quando separados e em sua função originária, acentuam a impressão de fragmentação e descontinuidade que modula o princípio de percepção inicial de realidade de Lee, além de nitidamente destoarem da unidade impressa ao universo alucinatório do protagonista.

Outro exemplo dessa questão pode ser encontrado em uma cena na qual dois pontos de vista distintos sobre o mesmo objeto são contrapostos: no primeiro, a perspectiva contaminada pela alucinação de Lee mostra uma máquina de escrever (uma Martinelli) que, após ter sido destruída, tem seus pedaços fundidos novamente. No entanto, em seu processo de restauração, ela adquire o formato da cabeça de um *Mugwump*, sendo inclusive rebatizada com o sugestivo nome de *Mugwriter* (figura 3.14). Alguns instantes adiante, ainda nesta cena, outro ponto de vista da mesma máquina é mostrado. Desta vez, porém, um filtro não contaminado pela alucinação de Lee revela a maneira pela qual ela de fato teria ficado após o reparo (figura 3.15): uma simples máquina de escrever que teve seus pedaços fundidos novamente.

Figura 3.14: Lee escrevendo na *Mugwriter* sob uma perspectiva alucinatória

Figura 3.15: Outra perspectiva revela o atual estado da máquina

Embora aparentemente simples, essa revelação fornece uma dimensão interpretativa contrária à atmosfera de suspense e mistério até então criada pelo filme. Ou seja, ela nega a existência de qualquer dispositivo fantástico, inexplicável e conspiratório por trás da trama. Estabelece-se nesse ponto a certeza de que a vida de Lee segue seu curso normal e ordinário e este incidente

pode ser facilmente explicado fora da esfera da alucinação: em um momento de delírio, pensando ser a máquina um agente metamorfoseado na forma de besouro, Lee a destrói para depois arrepender-se e consertá-la.

Assim, a intromissão de uma perspectiva externa ao fluxo da alucinação, conforme já apontado, visaria a chamar atenção do espectador para o pífio grau de confiabilidade no qual a perspectiva de Lee se encontra, ao mesmo tempo em que busca desestabilizar a coesão de encadeamento narrativo de sua alucinação. O problema do insucesso desse esforço em revelar a "inverdade" das imagens que compõem a percepção do protagonista esbarra, nesse caso, na sagaz estratégia a partir da qual a narrativa alucinatória é articulada: a fugacidade e a rapidez com as quais a máquina de escrever é mostrada fazem com que ela passe quase sempre despercebida por qualquer espectador que esteja imerso naquele universo ficcional; por outro lado, nesse estágio do filme, a percepção do espectador já se encontra contaminada e alterada pela suspensão de descrença justamente por conta da máquina. Por encontrar-se envolvida em uma trama de mistério e conspiração, assim como Lee, o espectador também testemunhou a destruição da Martinelli, sua reconstrução e mutação de uma *typewriter* para uma *Mugwriter*. Dessa maneira, o surgimento da máquina de escrever reparada produz um efeito de descontinuidade e de estranhamento (isto é, para aqueles espectadores atentos que a perceberam). De outro lado, ela pode ser interpretada como um simples "ruído"; uma falha nos mecanismos técnicos de montagem do filme, ou um *goof* que interfere diretamente na lógica interna da narrativa.

Além disso, o modo pelo qual um evento simples e corriqueiro adquire contornos de um enredo de conspiração coloca em questão o *modus operandi* do filme em relação à forma esquemática pela qual a percepção de tais eventos se estrutura. Esta forma de ordenação da alucinação assinala, também, uma distinção entre os procedimentos e posições, tanto estéticos quanto narrativos, de Burroughs e de Cronenberg sobre essa questão. Como vimos, na obra de Burroughs as alucinações provocadas pela intoxicação configuraram-se como um dispositivo fundamental para a ruptura com qualquer forma preconcebida de estruturação narrativa. A própria natureza de *Almoço nu* funda-se no propósito de rompimento com qualquer padrão, sendo o estranhamento produzido pela ruptura de sintaxe e o parco encadeamento narrativo as tônicas do livro. Por sua vez, em *Mistérios e paixões* a intoxicação, ao contrário, opera como um mecanismo complexamente estruturado que articula a percepção do protagonista, modulando-a

por meio de procedimentos narrativos padrões e convenções estilísticas do cinema *mainstream*, como o encadeamento de uma trama de eventos coesa e, sobretudo, dotada de sentido nos limites de um gênero fílmico estabelecido.

Não surpreende que a conformidade ao esquema característico da indústria cultural contida nessa proposição pareça demasiadamente inaudita por contradizer uma série de axiomas que, tradicionalmente, na história da criação artístico-literária, concebeu a intoxicação como um potente canal de libertação das amarras, convenções e padrões sociais, ou mesmo estéticos, ao romper com as formas de percepção homogeneizadas. Para a Geração *Beat*, da qual Burroughs fez parte, ela apresentou-se como um vigoroso dispositivo de alteração dos sentidos, fundamental para uma suposta elevação da consciência a um grau superior. Sobre essa questão, Campbell (1999, p. 247) considera que "a convicção no poder criador da alma individual, livre dos preconceitos, é a base em que se apoiam os interesses principais dessa juventude". Segundo o crítico, a curiosidade que esses artistas demonstraram pelos entorpecentes seria explicada por pelo menos duas razões: a) servir como um canal para adentrar, investigar e explorar o mundo desconhecido que havia dentro deles; b) possibilitar uma forma de escape das agruras do mundo exterior.

Com efeito, o mesmo princípio de liberdade criativa, alcançada por meio da ruptura com as normas convencionais de expressão humana, é também a espinha dorsal da produção artística da Geração *Beat*. Na música, por exemplo, o *jazz* é o gênero musical que mais se aproxima das noções de liberdade interior, improvisação, espontaneidade e do poder criador do indivíduo, advogados por esse grupo de artistas e pensadores da contracultura norte-americana. Para Holmes, no âmbito literário, a mesma diretriz da espontaneidade é emulada particularmente pela poesia que, segundo ele, ao ser lida em público "assemelhava-se mais a sessões de *jazz* do que a reuniões culturais à maneira antiga; os ouvintes, com suas camisas-esporte vistosas, misturavam os apartes com goles de bebida, enquanto um saxofonista modulava um acompanhamento" (HOLMES, 1969, p. 27). Mais adiante, o crítico acrescenta que, independente do canal de expressão artística, sua forma será determinada por:

> somente aquilo que urge ser dito, por menos *poético* que seja, somente aquilo que é inalteravelmente verdadeiro para quem o diz, e irrompe dele como um dilúvio, encontrando sua forma literária à medida mesmo em que surge, é digno de ser dito antes do mais (ibid., 1969, p. 27).

A avaliação de Holmes sintetiza não apenas o *zeitgeist* de toda uma geração de artistas em geral, mas também um dos princípios pelo quais Burroughs se pautou ao escrever as rotinas que viriam compor *Almoço nu*: a ruptura com convenções estético-narrativas da tradição literária e com o que fosse autoconsciente e artificial e que, por consequência, separasse a escrita e a literatura da "vida vivida".

Ironicamente, conforme a leitura interpretativa desse capítulo procurou demonstrar, *Mistérios e paixões* inverte esse princípio. A intoxicação, que seria para Lee um meio de ruptura com um esquema já dado da percepção do mundo, converte-se justamente em uma experiência cinematográfica padronizada na qual tanto sua percepção quanto sua vida se confundem com uma trama de filme de conspiração: um típico gênero *noir*. Logo, cada pormenor do enredo que faz dele um protagonista de uma rede conspiratória conjuga uma totalidade moldada em chaves de compreensão estereotipadas pelo *modus operandi* do cinema *mainstream*, possibilitando, apesar das intromissões mencionadas, uma identificação imediata em dois níveis: seja de Lee, enquanto protagonista, ou ainda da plateia que identifica na trama alucinatória o sentido (mesmo que às vezes precário) do conjunto negado pelo caos e aleatoriedade da primeira parte do filme.

Note-se bem que o princípio ordenador da alucinação reduz esta a uma noção de "realidade" forjada a partir de uma naturalização coercitiva das imagens e do idioma estético do cinema, análoga aos procedimentos homogeneizantes da percepção engendrados pela indústria cultural, que, segundo Adorno (2008, p. 61-97), usurpam do indivíduo sua autonomia para interpretar dados da realidade fornecidos pelos sentidos. Para crítico, dentre os vários mecanismos operantes da indústria cultural que usurpam do indivíduo essa autonomia, o filme sonoro, com seu advento no final da década de 1920, foi o elemento que adensou a lógica ao subsumir a percepção da vida cotidiana aos ditames da mercadoria cultural, tornando aquela um mero prolongamento desta. O refinamento das técnicas de duplicação dos objetos empíricos pelo cinema contribuiu também para uma absoluta obliteração entre realidade e fantasia, obliteração esta forjada pela orquestração entre as técnicas narrativas e os dispositivos cinematográficos, a tornar seu produto uma máquina tecnológica, institucional e, sobretudo, ideológica. Além de produzir efeitos profundos na identificação espectatorial, amplamente discutidos por Baudry (1970; 2003, p. 383-99)[112], essa modulação caracterizou-se por forjar uma noção de "realidade" pautada na naturalização coercitiva das imagens e do idioma estético do cinema através de

[112] Ver capítulo I, p. 33-35.

procedimentos homogeneizantes da percepção. O efeito mais direto e perceptível dessa lógica traduz-se no aparecimento daquilo que Adorno e Horkheimer já apontavam na *Dialética do esclarecimento* (2006, p. 104) como "uma reprodução simples do espírito" que, seguindo a mesma lógica da reprodução mecânica do capital, surge na forma do preenchimento daquela necessidade de "transcendência", desprovida, porém de qualquer elemento que promova um verdadeiro amadurecimento e a emancipação do indivíduo. Segundo os autores, isso se explica devido ao fato de que uma mercadoria cultural, um filme, por exemplo, atingiu um patamar de elaboração equivalente às obras de arte mais complexas a ponto de que "a compulsão do idioma tecnicamente condicionado, que os astros e os diretores têm de produzir como algo de natural" a fim de que o espectador possa convertê-lo em seu idioma resulta em um produto de nuances tão sutis que pode facilmente ser tomado como uma obra de vanguarda (ibid., p. 106).

Com efeito, a equivalência entre tais procedimentos, falsamente forjada pela indústria cultural, expõe uma série de questões para a compreensão dos imbricados meandros da estruturação narrativa sobre a qual a intoxicação se constrói em *Mistérios e paixões*. Algo que confere à experiência alucinatória do protagonista o inegável status de produto cultural, tornando-a destituída de qualquer espírito de vanguarda encontrado na literatura de Burroughs. Ironicamente, por encontrar-se também estruturada a partir de uma lógica da vida social moderna, a esfera da intoxicação revela uma configuração de existência análoga ao acachapante mundo burocrático (e administrado) e à vida social (trabalho, esposa etc.) de que o protagonista busca, desesperadamente, desenredar-se. A configuração de realidade forjada pela intoxicação encontra seu maior ponto de interseção justamente nesse "escapismo" através da estruturação narrativa e do idioma estético cinematográfico.

Em *Sociedade excitada– filosofia da sensação* (2010), o crítico alemão Christoph Türcke fornece uma instigante análise sobre a maneira pela qual "igreja", "aguardente" e "cinema" formam uma trindade da intoxicação. O argumento de Türcke baseia-se em uma tese de L. Trótski, a qual demonstra que, apesar de os três se encontrarem em posições antagônicas, todos "revelam-se intimamente ligados" (TÜRCKE, 2010, p. 253) porque cumprem a mesma função de distrair, divertir e entreter. Contudo, Türcke assinala que, mesmo diante da equivalência entre os três, o caráter de entretenimento, sendo este inquestionavelmente um traço característico do cinema, teria certa vantagem em relação aos outros dois. Além disso, sua teatralização da vida cotidiana, uma poderosa ferramenta, vai ao encontro da "necessidade de o ser humano ter contato

com o teatral (...), para ver ou ouvir algo que o conduza para o incomum, para o deslumbrante, para o fora da monotonia da vida"[113] (ibid., 2010, p. 254). Em sua miríade de gêneros e formas de não mais *contar* histórias mas *mostrá-las*, o cinema oferece um tipo de entretenimento bastante específico, até certo ponto inebriante, pois sua promessa de diversão encontra-se atrelada à ideia de que, a cada novo filme, novo lançamento, haverá algo novo, "algo que ainda não existiu" (ibid., 2010, p. 254). Para Türcke, o que os espectadores buscam na experiência das salas de cinema é "o incomum e o deslumbrante", não porque o inusitado e o inaudito sejam elementos endêmicos ao cinema, mas "sim porque eles possibilitam fazer com que se saia dos trilhos da mesmice opaca, uma vez que rompem a limitação, a algema, o cárcere da experiência cotidiana" (ibid., 2010, p. 254).

Da mesma forma, a leitura interpretativa de *Mistérios e paixões*, proposta neste capítulo, descreve Lee como uma personagem sintomática dessa condição de busca extrema da estilização da vida cotidiana em sua conversão em "roteiro cinematográfico". A ironia dessa constatação, contudo, não está no fato de que, para tanto, o protagonista tenha buscado deliberadamente, na experiência cinematográfica *per se*, o meio para a desconexão com a realidade, como faz a personagem de Cecília de *A rosa púrpura do Cairo* [*The purple rose of Cairo*, 1985], de Woody Allen. Como vimos, isto ocorre por meio de uma poderosa, complexa e, por vezes, contraditória lógica, no sentido "dialético", que penetra e invade as bases da individualidade da subjetividade humana a ponto de contaminar e dominar com sua potência estruturadora de sentido todas as esferas da existência – especialmente aqueles que lhe são contrárias ou que lhe fogem ao controle.

Por fim, essa inversão de polos constitui-se também em um salutar dispositivo para a compreensão de Cronenberg como um cineasta disposto a propor um cinema pouco convencional. Nesse caso, no entanto, pode-se dizer que, ao tomar o entorpecimento dos sentidos como meio de ruptura com uma dimensão de existência supostamente pré-concebida, como advogado por Burroughs, e aproximá-lo de uma construção social subordinada aos ditames do capital, Cronenberg oferece ao espectador uma inusitada chave de leitura de *Almoço nu.* Por sinal, muito distinta daquilo que sua fortuna crítica até o momento observa. Além disso, a mescla entre a descontinuidade do universo literário de Burroughs e os códigos do cinema padrão, feita

[113] L. Trótski, "Schnaps, Kirch und Kino", citado em Tücke, C. "Sociedade excitada – Filosofia da sensação". Campinas, Editora Unicamp, 2010.

pelo cineasta, sugere que a relação entre literatura e cinema pode ir muito além dos padrões de transposição estabelecidos pela tradição cinematográfica, sempre tencionada a projetar uma falsa ideia de unidade do livro adaptado, quando não se incumbe do papel de mediadora do sentido em textos marcados pela indeterminação, em notório gesto de estruturação dos mesmos. Sentido este de vital importância tanto para a sobrevivência do cinema como indústria do entretenimento quanto para a livre circulação de qualquer produto cultural. Assim, ao construir uma estruturação meticulosamente controlada e dotada de sentido através da intoxicação em *Mistérios e paixões* e, ao mesmo tempo, contrária ao tipo de escrita insubordinada perseguida por Burroughs, Cronenberg novamente propõe uma reflexão sobre a potência do cinema como um veículo naturalizador de imagens. Por fim, é pela maneira exímia que emprega o idioma tecnicamente controlado do cinema *mainstream* que o cineasta chama a atenção para quão opacos e enganosos são os parâmetros que, em um sistema mediado pela proliferação incessante de signos e imagens, distinguem os produtos culturais de obras genuinamente radicais.

4. Realismo e a dialética da violência em *Cidade de Deus*

Em uma das várias cenas[114] de intensa violência em *Cidade de Deus* (MEIRELLES, 2002), Zé Pequeno bate em Neguinho por este ter assassinado sua própria namorada dentro dos limites de atuação do bando na favela. A fúria do líder da gangue não se deve ao feito em si, mas ao lugar onde ocorreu. Nas favelas cariocas, o "monopólio da violência", bem como a comercialização das drogas, pertence exclusivamente aos traficantes, pois cabe a eles o direito de decidir de que modo devem ser punidos os praticantes de ações contrárias aos "códigos de conduta" do grupo. Evidentemente, da mesma maneira que na prática o fluxo de circulação e tráfico das drogas escapa ocasionalmente ao controle da complexa e estruturada rede do crime organizado, seja pelas invasões da polícia aos morros ou pelos confrontos entre gangues inimigas, a violência revela-se também disseminada de maneira ubíqua e fora de controle. Contudo, a despeito da problemática da violência urbana, exaustivamente tematizada e estilizada por um sem-número de filmes brasileiros da chamada "fase da retomada" (cf. ORICCHIO, 2003, p. 161-204), o que de fato chama a atenção na cena em pauta não é nem mesmo a propalada exacerbação no retrato da violência, frequentemente apontada pela crítica (cf. BENTES, 2005, p. 82-92), mas o modo revelador pelo qual a literalidade do sangue se apresenta. Conforme discutirei adiante, o sangue nessa cena é, sobretudo, indicador de uma complexa e imbricada questão acerca do realismo e da representação da realidade nas artes, tanto no terceiro mundo em geral quanto no cinema em particular. Contudo, antes de aprofundar essa problemática no filme de Meirelles, é preciso tecer algumas considerações sobre o universo representacional do cinema com o qual *Cidade de Deus* se relaciona.

A questão que proponho discutir aqui se centra particularmente em dois aspectos do filme de Meirelles: o primeiro atenta para a singular e imbricada fusão que o filme faz entre dois eixos radical e historicamente antagônicos – o estético e o, até certo ponto, político-ideológico (minha hipótese de leitura é que *Cidade de Deus* apresenta, juntamente com a abordagem de temas e problemáticas sociais análogas a uma tradição cinematográfica engajada, características de um tipo de cinema de entretenimento que vê na espetacularização da violência uma forma de atrair e provocar catarse); o segundo, também um desdobramento do argumento anterior, toma a

[114] *Cidade de Deus*, DVD, 2004: cena 20, 1h10min00seg—46 seg.

literalidade na representação do sangue da cena acima descrita – e seu posterior desaparecimento – como o traço mais sintomático de uma lógica de produção cinematográfica industrial que, ao modo do cinema padrão, assimila e manufatura qualquer gesto de expressão artístico mais espontâneo da realidade. Ou seja, assim como em *Mistérios e paixões*, com sua tensão entre "liberdade" e "controle" expressa na maneira pela qual liberdade de criação e rompimento com formas de percepção preestabelecidas da realidade são assimiladas e estruturadas a partir dos códigos do idioma estético cinematográfico padrão, em *Cidade de Deus* o que está em jogo é o que acontece quando formas de arte engajadas e de cunho político-social, a exemplo do "realismo cinematográfico", são moduladas a partir de procedimentos estéticos padronizados do cinema *mainstream*, a exemplo do "naturalismo cinematográfico". Penso que uma discussão disposta a lançar alguma luz sobre essa imbricada questão deve, primeiramente, buscar compreender as especificidades, tanto estéticas quanto históricas, dessas duas formas e concepções distintas de se fazer cinema (realismo e naturalismo cinematográfico) para, em seguida e através de uma leitura cerrada do filme de Meirelles, observar como a tensão entre ambas, assinalada em *Cidade de Deus*, configura-se como uma "dialética da violência", em que o artificialismo e o espetáculo do sangue e da violência confundem-se com uma arte comprometida com o questionamento e a transformação profunda da realidade social.

4.1 – Por um cinema de bases sociais: realismo cinematográfico, neorrealismo italiano, características e influências

Em um contexto no qual a realidade é cruel e desumana e a sociedade visivelmente desigual, o realismo surge como um potente meio de expressão não apenas para descrever e denunciar injustiças, mas sobretudo para mobilizar grupos e pessoas para a mudança. Em certo sentido, o sofrimento reforça a sensação de que "a verdade" existe e funciona como uma força catalisadora que busca na verossimilhança da representação um meio de assegurar a existência das coisas como elas são de fato – como se apenas o impacto causado pela descrição de uma aparente condição de iniquidade fosse suficiente para arrefecê-la. Nesse sentido, na esteira do signo da representação pela imagem que dominou o século passado, os meios visuais tornaram-se rapidamente um potente recurso de luta e denúncia de toda sorte de injustiça social. No

cinema, foi certamente o refinamento das técnicas de duplicação dos objetos empíricos, como o advento do filme sonoro e, posteriormente, o desenvolvimento da película em cores que forneceram as condições necessárias para uma discussão teórica acerca do caráter mimético e realista das artes visuais. De certa forma, o surgimento de uma corrente teórica dentro dos recém-iniciados estudos de cinema, denominada de "teoria realista do cinema", representou também a demarcação de uma nova posição teórica contrária à tendência de orientação formativa[115] que dominou esse campo nas primeiras décadas do século XX. Dada a amplitude de seu escopo, faz-se necessário aqui destacar alguns fatores, de ordem histórica e estética, fundamentais tanto para o aparecimento de um movimento cinematográfico de bases realistas quanto para o desenvolvimento de uma significativa produção teórica a seu respeito.

Conforme acima observado, se em um contexto de iniquidade social o realismo adquire um papel fundamental como meio "revelador" da malevolência, nada mais natural que, nas imediações do pós-guerra, as devastações e calamidades ocorridas afetassem profundamente as formas de se conceber a política de representação no cinema. Mas precisamente a contingência histórica, aliada à artificialidade das convenções estéticas do predominante cinema norte-americano, conjurou um solo fértil para a reflexão acerca do potencial e das vicissitudes da realidade mediada pelo cinema. Com efeito, a situação de devastação da Itália no pós-guerra e o surgimento de um movimento cinematográfico denominado "neorrealista" despontam como fortes índices para se compreender as motivações e as demandas de representações verossímeis da realidade. Ao discorrer sobre esse contexto, Fabris observa que, mesmo diante da desolação e dos evidentes efeitos da guerra, como a fome, o desemprego e o abandono social que compunham o cenário das ruas e cidades italianas, a realidade que abarcava essa ambientação encontrava-se fragmentada demais a ponto de não mais ser percebida em sua totalidade (1994, p. 26). Por essa razão, era assim preciso "buscar formas de mediação que não apenas reconstituíssem essa paisagem, mas reintegrassem efetivamente nela o homem italiano" (ibid., 1994, p. 26). Diante dessa conjuntura histórico-social, uma característica fundamental do neorrealismo italiano foi, segundo a autora, o voltar-se para temáticas que "transformavam

[115] Por "tradição formativa do cinema" entende-se a noção de um conjunto de elaborações acerca da linguagem do cinema que norteia os primeiros escritos e teorizações de diversos teóricos. Suas afinidades convergem num esforço comum em cunhar uma tradição formativa e de orientação mais formal, circunscrita a um conjunto de bases conceituais próprias e pautadas nas especificidades dos códigos fílmicos, tencionando sobretudo conferir-lhe o status de uma nova forma de arte, tradição que marcou os trabalhos de toda uma geração de pioneiros como Eisentein, Balázs, Arnheim e Munsterberg. Além disso, para esses primeiros teóricos era justamente na diferenciação com a "realidade" que se fundavam as especificidades artísticas do cinema (cf. ANDREW, 2002, p. 25-90).

homem e paisagem em protagonistas", produzindo um cinema de inspiração direta na realidade e, sobretudo, pautado em uma necessidade de registro imediato do presente que visasse a dar-lhe um sentido e unidade (ibid., 1994, p. 26). Contudo, para aproximar-se de maneira efetiva da realidade a ser retratada, uma representação cinematográfica de fato realista deveria buscar uma tematização da vida cotidiana e refleti-la de maneira simples e direta, evitando assim cair na tentação de abordá-la de modo estilizado e modulado pelo idioma estético do cinema padrão. Em suma, tais transformações exigiam profundas rupturas nas bases de representação já estabelecidas pelo cinema *mainstream*, a fim de se refletir a realidade por intermédio de uma linguagem livre de convenções artificiais e fugir do modelo de produção industrial no qual se estabelecera o cinema de entretenimento estadunidense.

Dessa maneira, ao mesmo tempo em que o movimento do cinema neorrealista atuava como um mecanismo para a reconstrução do sentido de uma identidade nacional, perdida durante anos de fascismo e pela grande guerra, ele caracterizou-se também como "a primeira afirmação coerente de um cinema tipicamente nacional, com vocação popular e tendências progressistas" (HENNEBELLE, 1978, p. 65). Tem-se aqui o "prelúdio à insurreição anti-hollywoodiana" que ditaria o tom estilístico da produção cinematográfica em vários países no final dos anos 1950 e 1960. No Brasil, assim como nos demais países da América Latina, essas vanguardas cinematográficas exerceram grande influência entre jovens cineastas, desejosos de também fazerem filmes com uma linguagem que tratasse as temáticas e realidades locais e livre das influências do padrões estéticos do cinema norte-americano, que já fora prontamente incorporados com sucesso pela companhia cinematográfica Vera Cruz.

Como é consenso na literatura sobre o tema, os filmes dos cineastas da chamada "trindade neorrealista" (Fabris, 1994, p. 26), Rossellini, De Sica, Zavattini-Visconte, atraíam a atenção das plateias italianas e internacionais por oferecerem um novo testemunho acerca das consequências do pós-guerra, rompendo com a tradição fílmica caligrafista vigente, chamada de *caméra-stylo*. O propósito era de fato romper com o estilo de apresentação/representação "naturalizada" de uma realidade que, através de recursos técnicos como montagem, fotografia, luz, cenários em estúdios e, sobretudo, histórias pertencentes a gêneros dotados de convenções narrativas de fácil compreensão, esforçava-se por "parecer verdadeira" – questão problematizada por Metz em "A respeito da impressão de realidade no cinema" (2007, p. 15-28). Ademais, como discutido no primeiro capítulo, a modulação que articula imagem, montagem e som em um

conjunto coeso, harmônico e natural opera sob uma lógica que busca obliterar ao máximo quaisquer índices da presença tanto do trabalho de representação dos atores quanto dos meios de produção/reprodução da realidade. Assim, no plano estético, filmes como *Roma cidade aberta* [*Roma, città aperta*, 1945], *Paisà* [*Paisà*, 1946] e *Alemanha, ano zero* [*Germania anno zero*, 1948], de Rossellini, *Ladrões de bicicleta* [*Ladri di biciclette*, 1948], de Vittorio de Sica, e *Terra treme* [*La terra trema: episodio del mare*, 1948], de Luchino Visconti, implementam uma série de recursos que se contrapõem diretamente ao protocolos estético-narrativos do cinema hollywoodiano.

De acordo com Hennebelle (1978, p. 67), em *Le Néoréalisme Italien* (1959), Raymond Borde e André Bouissy enumeram os dez principais elementos estilísticos que caracterizam tais filmes:

> 1) O constante emprego dos planos de conjunto e dos planos médio; 2) A recusa dos efeitos visuais como superimpressão, imagens inclinadas, reflexos, deformações, elipses, comuns no cinema mudo; 3) A preferência pelas imagens acinzentadas, visando uma aproximação com a linguagem da tradição do documentário; 4) Montagem sem efeitos particulares; e.g. montagem paralela, respeito à mudança de eixo dos 180° graus; 5) Filmagem em locações reais, com a finalidade de evitar a artificialidade dos cenários nos estúdios; 6) Pouca utilização do recurso de decupagem, favorecendo assim a improvisação e mantendo-se aberto à incorporação de eventos e elementos não previstos no roteiro; 7) A utilização de atores não profissionais ou sem treinamento de técnicas de interpretação; 8) Simplicidade e naturalidade nos diálogos; 9) Filmagem de cenas sem gravação de voz, deixando a sincronização para ser realizada posteriormente; 10) A produção de filmes de baixo orçamento.

Embora esses parâmetros não constituíssem um conjunto de regras fixas e tampouco prescrevessem um decálogo da estética do cinema neorrealista, como foi, ao menos em seu início, o recente movimento cinematográfico "Dogma 95", encampado pelos dinamarqueses Thomas Vintenberg e Lars Von Trier (FILHO, 2008, p. 121-36), tais preceitos representavam de uma só vez uma via radical de mudança na "arte cinematográfica", cujas implicações afetavam tanto seus aspectos estéticos quanto políticos. Em outras palavras, se por um lado a extrema simplicidade de recursos, o abandono de ditames rígidos de controle dos grandes estúdios e o alto grau de liberdade artística em todas as etapas de realização de um filme conferiam ao "produto final" um ar quase artesanal, contrário à lógica de produção industrial que abarcou o cinema nos Estados Unidos logo nas primeiras décadas do século XX, por outro, tanto os cineastas quanto os teóricos do cinema neorrealista concordavam que era somente através de uma forma alheia ao sistema de produção industrial capitalista que se poderia expressar verdadeiramente a "realidade" da vida cotidiana. Um preceito epitomizado na célebre frase de

André Bazin que assinala o duplo mérito do neorrealismo como "uma ética e uma estética da realidade" (1991b, p. 244).

Imbuídos de um desejo de abordar os problemas e as questões da realidade cotidiana do país e de sua população através de uma linguagem que se aproximasse efetivamente dos temas tratados, e não através de maneirismo ou fórmulas importadas do cinema norte-americano, do ponto de vista temático não se pode negar, contudo, o exacerbado caráter nacionalista desse novo cinema italiano. Hennebelle (1978, p. 66) fornece uma longa e ilustrativa lista de temas sobre os quais os filmes desse movimento tratavam. Convém mencionar aqui apenas os temas e ao menos um filme representativo de cada um deles por duas razões: em primeiro lugar, para termos uma dimensão da abrangência e heterogeneidade das questões sobre as quais eles se debruçavam e, em segundo, porque eles permitem traçar um percurso do desenvolvimento desses temas, o que será válido também para o cinema brasileiro. São eles (HENNEBELLE, 1978, p. 66):

> - A denúncia do fascismo e a exaltação da ação *Partigiani*: *Roma Cidade Aberta* (1945) e *Paisà* (1946), de Roberto Rossellini; *Caçada Trágica* (*Caccia tragica*,1947), de Guiseppe de Santis; - O subdesenvolvimento do *Mezzogiorno*[116]: *Terra Treme* (1948), de Luchino Visconti; - O desemprego nas cidades: *Ladrões de Bicicleta* (1948) e *Milagre em Milão* (*Miracolo a Milano,* 1950), de Vittorio de Sica; - Os problemas sociais do campo: *O Moinho do Pó* (*Il molino del Po*, 1948), de Alberto Lattuada; - O abandono da velhice: *Umberto D.* (*Umberto D.*, 1952), de Vittorio de Sica; - A condição da mulher: *Crimes d'Alma* (*Cronaca di un amore*, 1950) e *As Amigas* (*Le amiche,* 1955), de Michelangelo Antonioni.

Considerando que o principal propósito desses filmes era esboçar um quadro completo da realidade, cabe frisar que a centralidade temática descrita nas categorias acima não exclui desses filmes, em maior ou menor extensão, uma série de outras questões da vida cotidiana, como, por exemplo, a religião, os costumes locais, a delinquência nas cidades, ou ainda questões histórico-políticas. Ademais, vale aqui a ressalva de que, embora essa categorização tenda a reduzir os filmes a segmentos temáticos, fechando sua interpretação em gêneros típicos do cinema *mainstream*, uma atenta correlação entre o ano de lançamento desses títulos e suas temáticas fornece um interessante panorama de seus desdobramentos. Ou seja, observa-se que, embora em um primeiro momento (1945-47) os filmes forneçam um registro imediato e questionador tanto da guerra quanto da luta de resistência antifascista, em um segundo momento o interesse passa a

[116] O termo significa "meio-dia", mas é também utilizado para fins políticos, econômicos e sociais alocados na vasta região sul da Itália.

se diluir na miríade de microcosmos que constitui a totalidade da nação. Logo, de acordo com Fabris, a diversidade de temas que abarca a "questão meridional" (1948-55) — da reforma agrária ao abandono da infância e da velhice — configura-se em um grande quadro que visava a reconstruir o espírito de identidade nacional através da redescoberta da paisagem italiana e da reintegração de seus cidadãos com a mesma (ibid., p. 26-27). Fica patente, assim, que a dinâmica da produção fílmica neorrealista encontrava-se atrelada às questões e problemas mais prementes da vida social, uma vez que era esta que ditava sobre quais temas e assuntos o cinema deveria se voltar, e não o contrário disso, conforme atestam Adorno e Hokheimer na crítica da indústria cultural (2006, p. 104).

A ordem era fugir à tentação de qualquer forma de estetização da realidade propiciada pelo refinamento das técnicas de reprodução. E é justamente o esforço de não subsumir os conteúdos dos filmes às formas rígidas dos códigos e convenções do cinema *mainstream* que, segundo o cineasta Giuseppe de Santis, sintetiza o espírito do movimento. Para ele, "o que caracteriza o neorrealismo não é o modo de narrar, não é a câmera que passeia na rua ou a utilização de atores não profissionais; é o fato de colocar clara, abertamente, os problemas de nossa época, de nosso país" (apud. FABRIS, 1994. P. 26-7). Em suma, o "realismo crítico" postulava que o nível de verdade atingido por um filme é menos importante se comparado com as mudanças sociais que ele pode provocar. Tal ideal foi prontamente incorporada às reflexões daquele que se tornaria, juntamente com Siefried Kracauer, um dos mais influentes pensadores da tradição realista do cinema, o francês André Bazin. Segundo Bazin, o cinema neorrealista se diferenciava dos demais sistemas dramáticos tradicionais por abarcar uma dimensão global da realidade: o "mito do cinema total". O trecho abaixo, apesar de um pouco extenso, ilustra e fornece subsídios para compreender como o pensamento teórico inspirado no cinema neorrealista contribuiu significativamente para forjar um ideário de conciliação ideológica, essencial para o projeto de reconstrução da unidade nacional italiana:

> Parece-me que o Neorrealismo se opõe essencialmente não só aos sistemas dramáticos tradicionais, mas também aos diversos aspectos conhecidos do realismo – tanto na literatura quanto no cinema – pela afirmação de uma certa globalidade do real. O Neorrealismo é uma descrição global da realidade por uma consciência global. Deste modo, o Neorrealismo se opõe às estéticas realistas que o procederam, notadamente o naturalismo e verismo, porque seu realismo está mais implicado na tomada de consciência que nas escolhas dos assuntos. O que é realista em *Paisà* é a resistência italiana, mas o que é realista é a direção de Rossellini, sua apresentação ao mesmo tempo elíptica e sintética

> dos elementos; em outros termos, o Neorrealismo recusa-se a fazer uma análise (política, moral, psicológica, lógica, social, e tudo mais que você quiser) dos personagens e de suas ações. Ele considera a realidade como um bloco não incompreensível, mas indissociável (1991b, p. 238).

Não é difícil identificar no trecho acima a gênese de ao menos dois argumentos que pontuarão suas reflexões, no livro *O cinema* (1960), acerca da história e da estética da sétima arte. O primeiro diz respeito ao caráter evolutivo que ele vê no realismo cinematográfico, quando comparado com outras formas de representação em relação à verossimilhança. Seu argumento, exposto de modo mais detalhado no capítulo "A evolução da linguagem cinematográfica" (1991, p. 66-82), analisa as implicações e diferenças no sentido do filme engendradas pelas escolhas estéticas feitas por cineastas que priorizam a "imagem" ou que se voltam para a "realidade". Bazin elabora sua crítica à primeira categoria, expressa nos recursos de montagem da tradição do cinema soviético e na exacerbada estilização e distorção da perspectiva característica do expressionismo alemão. Em sua opinião, os recursos de montagem produzem uma fragmentação espácio-temporal do mundo, que, além de provocar uma excitação, obstruem a criação de múltiplos planos da realidade em relevo produzidos, em contraposição, pela sensação de profundidade obtida na longa duração de uma plano-sequência. Em segundo lugar, pode soar simplista e até mesmo ingênua a afirmação da última parte do trecho citado acima, que diz respeito a certa "neutralidade" dos aparatos cinematográficos. Contudo, as bases de sua elaboração de uma teoria realista do cinema, convencionalmente chamada de "realismo revelatório", baseiam-se no argumento de que "a natureza objetiva da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade ausente em qualquer obra pictórica" (1991, p. 22)[117]. Logo, contrária à subjetividade impressa na imagem produzida pela mão humana na pintura, a fotografia seria dotada de uma natureza essencialmente objetiva[118], porque o próprio objeto tem sua imagem indexada na película durante o processo fotoquímico, estabelecendo assim um elo direto entre a imagem captada e o seu referente. O testemunho da "verdade" de sua existência residiria na materialidade de seus vestígios registrados na película, posto que a realidade do objeto transfere-

[117] A questão das relações entre pintura e imagem fotográfica é discutida em "Ontologia da imagem fotográfica" (1991, p. 22).

[118] Chamo atenção aqui para a relevância desse detalhe da fotografia como meio de "captura do real", pois, como se verá mais adiante, em *Cidade de Deus*, a fotografia assume um papel simbólico, um dispositivo fundamental na narrativa, através do qual o narrador-protagonista Buscapé "capta" a realidade ao seu redor e a "transmite" ao espectador.

se para a imagem capturada que, por sua vez, dada a imparcialidade dos meios de reprodução, pode ser oferecida ao espectador na sua 'essência'.

Baseado no princípio de que a essência do cinema, traduzida literalmente na mecânica das imagens em movimento, através da reprodução acelerada de uma sequência de fotogramas, Bazin conclui que "o cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade da fotografia" (1991a, p. 24). O emprego de recursos técnicos que prolongariam o tempo de exposição da imagem sem cortes (plano-sequência) e a disposição igualitária da nitidez de todos os objetos retratados em um quadro (profundidade de campo) asseguraria, de acordo com ele, a integridade espácio-temporal do mundo pró-fílmico. Em tom quase celebratório, Bazin conclui que "pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração delas, como que uma múmia da mutação" (ibid., 1991a, p. 24). Com efeito, o caráter "revelador" produzido por uma representação mimética mais alongada, vinculada à transparência dos objetos enquadrados e obtida no efeito de profundidade de campo, culminaria em uma noção política de democratização da percepção cinematográfica. Ou seja, diante do fluxo contínuo das imagens, não interrompido pelos cortes de montagem, o espectador estaria livre para explorar os múltiplos campos (nítidos) da imagem e, consequentemente, interpretar seus sentidos.

É questionável o efetivo alcance desse movimento na transformação da vida social daqueles cidadãos comuns que os filmes retratavam, posto que, em muitos casos, os espectadores, desfamiliarizados com as experimentações narrativas e estilísticas do neorrealismo, não compreendiam qual era o propósito do cineasta/filme. Esse é o caso, segundo Fabris, de *A terra treme*, em que Visconti leva a cabo a lentidão das imagens para provocar uma reflexão crítica acerca do imobilismo social ao qual as personagens encontram-se fadadas. Segundo a autora, soma-se a isso, a incapacidade dos espectadores de outras regiões do país em compreender o dialeto siciliano falado no filme – uma forma "de expressar rebeliões, dores, esperanças dos habitantes de Acitrezza", mas que, de fato,evidenciava "a falta de unidade cultural na vida nacional" (1994, p. 28)[119]. Vê-se que, na prática, a unidade orgânica tencionada

[119] Sobre essa questão, Fabris relata um dado irônico e, sobretudo, revelador. Segundo a autora, passada a onda de novidade dos primeiros filmes neo-realistas, o interesse do público pelas experimentações dos cineastas diminuiu consideravelmente. Diante dessa conjuntura, no entanto, chama a atenção o trabalho do cineasta Giuseppe De Santis que, segundo ela, foi um dos poucos de sua geração a tentar elaborar uma "épica do cinema nacional" que falasse diretamente com as camadas populares. Ela diz: "De Santis se dedicava a uma 'ética dos *mass media*', e, nesse sentido, foi o que mais abertamente se envolveu com o fenômeno da difusão cultural de massa, pondo-o frente a frente com cultura popular ainda muito presente na sociedade italiana do pós-guerra. Em seus filmes buscou o

pelos filmes neorrealistas e teorizada por Bazin como uma "globalidade do real" e a "consciência global" em favor da qual ele advoga era também falaciosa e camuflava contradições internas que, conforme observa Hennebelle, preconizavam "os conflitos ideológicos que iriam surgir entre os vários partidos políticos após a Libertação" (1978, p. 69).

Mesmo diante das contradições e limitações (estéticas e teóricas) elencadas acima, deve-se reconhecer o longo alcance e a significativa influência desse movimento, como atesta Hennebelle, em uma longa lista de países passando por Japão, Índia, Egito, Líbano, além de outros países da África, Europa, América do Norte e América Latina (ibid., 1978, p. 70-1). A despeito da forma particular pela qual cada lugar assimilou o "espírito" do neorrealismo, segundo o crítico, todos se circunscreviam em ambientes marcados por fortes tensões políticas que surgiram pelo mundo, logo nas primeiras décadas após o fim da grande guerra e início do processo de independência das colônias europeias, a saber: governos ditatoriais, golpes militares, crescimento de forças revolucionárias de esquerda. Em todos esses lugares, a conjuntura social era sempre marcada por um patente quadro de desigualdade e abandono das classes populares.

Por fim, se por um lado as fraquezas congênitas engendradas pelo tipo de concepção de encenação mimética da realidade são passíveis de várias críticas, por outro, deve-se reconhecer que o ponto nodal de sua singularidade encontra-se na articulação entre uma produção cinematográfica engajada e a vinculação a uma consistente produção teórica. O empenho era, de fato, promover uma estética cinematográfica genuinamente comprometida com a denúncia, reflexão e a transformação social, impulsionada por uma série de escritos que ambicionasse mobilizar um debate/ação capaz de extrapolar os ambientes fechados das salas de cinema, algo até então inusitado na produção cinematográfica.

Os efeitos dessa dupla articulação foram significativamente determinantes para o desenvolvimento de inúmeros movimentos cinematográficos, em especial pela América Latina. Nesse continente, até os países que não tinham sido afetados de maneira tão direta pela guerra partilhavam com a Itália um mesmo contexto de fortes demandas sociais – além de também encontrarem-se impedidos de desenvolver um projeto de cinema nacional, dada a pouca ou total falta de espaço nas salas de cinema, tomadas pelos filmes norte-americanos. Assim, inspirados pela vontade de transformação da realidade social do neorrealismo italiano, surge, segundo o

---

diálogo com o grande público e para tanto se valeu (às vezes, até excessivamente) dos ensinamentos do cinema hollywoodiano, no qual o atraía a capacidade de criar o *entertainment*" (FABRIS, 1994, p.28).

crítico José Carlos Avellar (1995, p. 15), um cinema que é, antes de tudo, "um gesto político capaz de efetivamente realizar transformação".

No plano estético, as experimentações dos cineastas italianos são rapidamente observadas e, dessa maneira, a imagem fixa da câmera parada de *Os invadidos* [*Los inundados*, 1962], de Fernando Birri, o membro mais expoente da Escola Documental de Santa Fé, ilustra os contornos adquiridos pelo neorrealismo na Argentina. À maneira dos italianos, em suas reflexões sobre a experiência dos fotodocumentários, ele chama a atenção para a necessidade de se pensar uma estética da realidade e sua relação com as imagens, afinadas tanto com as questões regionais quanto com as especificidades midiáticas locais, com vistas ao desenvolvimento de um cinema genuinamente latino-americano[120]. Em 1969, o cineasta cubano Julio García Espinosa, imbuído do espírito da recente revolução no país, adensou o debate acerca do fortalecimento do cinema no, então, "terceiro mundo", propondo um manifesto denominado *Cinema Imperfeito*, em que demarcava uma posição notadamente antiamericana. Os filmes baseados nessa proposição logo extrapolaram o ideário de se limitar apenas a expressões fílmicas anti-hollywoodianas, buscando outras possibilidades que respondessem ao anseio de criar "uma forma de arte que demonstre os problemas na sua totalidade, e não um cinema que se contentasse em ilustrar belos conceitos e ideias já conhecidas" (AVELLAR, 1995, p. 29).

Este breve panorama, tanto da configuração estético-político-ideológica do neorrealismo italiano quanto da incursão teórica que ele engendrou, é imprescindível para se compreender a recente "onda" da produção nacional que, em filmes como *Cidade de Deus*, recupera e reelabora vários desses elementos com vistas à produção de um cinema híbrido e que articula uma linha de produção industrial amalgamada a técnicas do cinema documental e realista. Contudo, antes de observarmos, através de uma leitura cerrada de algumas cenas do filme de Meirelles, a forma pela qual essa conjunção de estéticas antagônicas opera e se articula na estrutura de *Cidade de Deus* (seja no âmbito estético ou no temático), penso ser necessária uma breve incursão através

---

[120] Para ele não se tratava "de repetir, de copiar sin más ni más una acertada experiencia italiana, pero si de saber, de nosotros mismos, hasta dónde era posible una asimilación de toda esa experiencia vital con la cual ha tonificado el arte cinematográfico la actitud neo realista. En otras palabras, no se trataba de hacer cine neo realista en Argentina, pero sí de hacer entender – y sobre todo hacer sentir – hasta qué es necesario que el arte cinematográfico, en virtud de sus propios medios expresivos, se afiance en la realidad de las imágenes que caen bajo nuestros ojos, bajo nuestros objetivos, y hasta qué punto ese realismo, la realidad de esas imágenes, NO PUEDE DEJAR DE SER la realidad de nuestra misma región, de nuestra misma nación, de los temas y problemas que por ser regionales son también nacionales y en todos los casos urgentemente humanos" (BIRRI, 1995, p. 43).

das principais características que fizeram do Cinema Novo o realismo cinematográfico brasileiro. A próxima seção tratará especificamente dessas questões.

4.2 - O realismo cinematográfico brasileiro (anos 50 e 60) e seus ecos no cinema nacional contemporâneo e na fortuna crítica de *Cidade de Deus*

No Brasil, assim como na América Latina, a própria história do desenvolvimento de um cinema nacional em termos de linguagem esteve, e ainda se encontra, fortemente vinculada às temáticas sociais, independente se sua expressão seja ficcional, realista, documental, ou uma miscelânea de todas. Para o momento, penso que o recorte, feito através de uma breve contextualização do segmento realista na historiografia do cinema nacional, seja suficiente para a problematização e tratamento da questão do realismo e violência em *Cidade de Deus*.

Porém, antes de me aprofundar a maneira pela qual a influência do realismo cinematográfico desloca a temática social para um primeiro plano, revolucionando drasticamente os protocolos cinematográficos da produção precedente, faz-se necessário tecer algumas considerações acerca da questão espacial que sempre ocupou um papel preponderante, quando não desencadeador, no tratamento e representação das questões sociais. Em parte por razão das dimensões continentais do país e mesmo pelo delineamento no qual se configurou a ocupação territorial brasileira, as formas de representação como literatura, fotografia, cinema e, posteriormente, a televisão foram fundamentais para confinar e convencionar o tratamento de toda sorte de infortúnio, por exemplo, violência, pobreza, abandono e atraso social em dois espaços exclusivos: o sertão e a favela. Dentre os inúmeros estereótipos e lugares-comuns decorrentes dessa simplificação, o intuito de aproximar-se dos problemas sociais do país, expondo-os de modo mais direto, findou por assentar e restringir ainda mais no ideário nacional a imagem do sertão como alguns lugares do nordeste brasileiro[121] e, a favela, o Rio de Janeiro[122].

---

[121] Já que seria pedir demais para um brasileiro médio de qualquer outra região do Brasil distinguir as especificidades entre o sertão da Paraíba e o da Bahia.

[122] A mesma lógica se aplica ao caso da favela. Por conta das imagens, vistas principalmente na televisão, é comum pensar a imagem do Rio de Janeiro como um belo cartão postal do Cristo Redentor e Copacabana, cercada por uma grande e única favela. Especificar essa divisão em referenciais geográficos como concentração de pobres na Zona Norte e ricos na Zona Sul, já seria um exercício de grande elaboração, ainda que crie um novo estereótipo e se faça, novamente, outra redução.

Por mais problemática e reducionista que pareça esta divisão, o sertão e a favela já haviam servido à literatura, por exemplo, em *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, e *O cortiço* (1890), de Aluísio de Azevedo, como locais "privilegiados" onde se concentram uma profusão de cenas e episódios que favoreceriam o esquadrinhamento dos problemas e injustiças sociais. Considerando que a expressão literária já indicara anteriormente o caminho a ser seguido na busca da aproximação entre arte e realidade, não há nenhuma novidade que o realismo cinematográfico brasileiro aproprie-se e sedimente ainda mais essa dicotomia. Logo, é a partir desses dois lugares e da miríade de questões deles oriundas que se desenvolvem as produções cinematográficas (e também teóricas) dos dois mais proeminentes cineastas brasileiros, Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos. Seus nomes se tornaram praticamente sinônimos do movimento cinematográfico ao qual pertenceram: o *Cinema Novo*. Filmes como *Rio 40 graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos e *Barravento* (1962) e *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, ao mesmo tempo em que promoveram mudanças radicais nas bases estéticas do cinema nacional, ajudaram a projetar a produção cinematográfica brasileira, até então inexistente, a um patamar internacional referendado até hoje. Para Robert Stam, uma possível explicação para singularidade do Cinema Novo está no fato de que, mesmo tendo surgido a partir de inspirações estéticas fílmicas europeias, a saber, o neorrealismo italiano e a *Nouvelle Vague* francesa, seus cineastas souberam, como em nenhuma outra empreitada, equiparar os excessos e radicalismos políticos de um e estéticos de outro. Ou seja, para ele, é na linguagem desenvolvida pelos cineastas do *Cinema Novo* que se encontra o perfeito equilíbrio entre "o ataque da *Nouvelle Vague* francesa à afetação da 'tradição da qualidade'" e o radicalismo temático do Neorrealismo italiano disposto a "mostrar a verdadeira face da Itália do pós-guerra" (2006, p. 165). Da mesma maneira que o conjunto de filmes produzido pelos cineastas do neorrealismo italiano desejava compor um amplo e complexo quadro das vicissitudes e problemas da vida social daquele país, para o crítico Oricchio, os filmes que articulavam um olhar entre sertão e favela pretendiam traçar "um paradigma do real brasileiro, um laboratório sociológico no qual seriam observáveis, *in vitro* e *in vivo*, as contradições que organizam o funcionamento do país" (2003, p. 121).

Tanto nos filmes dos dois cineastas citados acima quanto em *Os fuzis* (1963), de Ruy Guerra, a via de aproximação do cinema com a realidade brasileira deu-se através de uma sondagem que relacionou a questão da violência à miséria (fome) e à religiosidade. Seja no

sertão ou na favela, o propósito (político) dessa "estética da violência", resultante da provocadora fusão desses três elementos, era confrontar e desmistificar um senso comum, herança da colonização lusitana, acerca de intrínseca cordialidade brasileira[123]. Ao comentar essa questão, Ismail Xavier observa que estes filmes, em particular o de Glauber Rocha, fornecem uma visão contrária àquela ideia da natureza pacífica e passiva do povo brasileiro, pois o confrontamento expresso nos levantes dos grupos evidencia uma tradição de movimentos de resistência nunca antes mostrada em nosso cinema (2005, p. 97). Cabe ressaltar que, em linhas gerais, o delineamento dado à violência por esses filmes nas esferas do sertão e da favela pauta-se pela tese de que ela é um meio (talvez o único e por isso justificável) de promover tanto justiça quanto mudanças sociais, argumento compreensível considerando-se o forte discurso de revolução pela luta armada que permeou o engajamento político dos anos de 1960.

Todavia, há uma diferença reveladora em ambos na forma como a violência é abordada. Nos filmes ambientados no sertão, denominados "ciclo do cangaço" (cf. LEITE, 2005, p. 149), ela advém das formas de resistências produzidas no confronto entre os trabalhadores explorados e os donos de largas porções de terra, expondo a lógica perversa do sistema latifundiário brasileiro, e embora nem sempre de maneira tão explícita ou conscienciosa seu emprego não é feito de forma gratuita – a violência não é um tema em si, mas decorrente de uma contingência. Por sua vez, os filmes ambientados nas favelas, como *Rio 40 graus*, *Rio Zona Norte* e *Cinco vezes favela* (1962), apresentam duas particularidades na abordagem da violência. Em primeiro lugar, ela seria decorrente do confrontamento entre o universo dos habitantes das favelas e o da burguesia, embate esse, porém, não resultante de um projeto revolucionário, fruto por sua vez de uma posição ideológica engendrada na práxis de uma consciência de classe, e sim um embate puramente acidental e motivado pelas razões mais torpes. O segundo aspecto diz respeito a uma idealização e romantização da favela como um lugar destituído de violência, algo impensável no cinema contemporâneo. Essa forma de romantização da favela pela ausência da violência pode ser vista especialmente em *Rio Zona Norte* (1957). Nesse filme, o empenho de Nelson Pereira dos Santos em conferir certa humanidade ao ambiente e seus habitantes, transformando-o em um genuíno espaço de cultura popular e de solidariedade entre grupos, finda por eliminar da favela

[123] Uma problemática, diga-se de passagem, já formulada na década de 1930, em *Raízes do Brasil*, por Sérgio Buarque de Holanda.

traços de uma violência endêmica, forjando um ambiente asséptico e pouco crível – um cenário atípico e muito distante do realismo característico do Cinema Novo.

Diante da complexidade e da variedade de contornos (estéticos e políticos) engendrados pela mediação da violência nesses dois ambientes em particular, o Cinema Novo instaura uma espécie de ética da violência que, nas palavras da crítica Ivana Bentes, poderia ser sintetizada em algo como "não gozarás com a miséria do outro" (2005, p. 83). Esse é o preceito fundador dos dois principais manifestos escritos por Glauber Rocha e que, de certa forma, modularam o espírito desse movimento: a "Estética da Fome" (1965) e a "Uma Estética da Violência" (1965). Em ambos, fica patente a proposição do cineasta baiano de que uma representação real do Brasil deve passar primeiramente por uma intervenção política no cinema moderno brasileiro. Era preciso romper, sobretudo, com os dois paradigmas predominantes de imagens criadas sobre o país e sua população tanto pelo cinema internacional quanto pelo nacional. Nessa seara, filmes como *Orfeu do carnaval* (*Orphée noir*, 1959), do francês Marcel Camus, *Minha secretária brasileira* (*Springtime in the Rockies*,1942), de Irving Cummings, e *Romance carioca* (*Nancy goes to Rio*,1950), de Robert Z. Leonard, estes dois estrelados por Carmem Miranda e feitos nos Estados Unidos, juntamente com uma série de títulos do estúdio carioca Atlântida, construíam e reforçavam a imagem de um Brasil exótico e pleno de belezas naturais (incluindo aí as belas mulatas do carnaval carioca) (cf. DIAS, 1993). Em outro extremo, a estética fílmica proposta por Glauber criticava também uma forte tendência do cinema tanto internacional quanto nacional de transformar temas como fome e miséria em melodramas, produzindo assim uma espécie de humanismo piegas baseado num "discurso de lágrimas de sofrimento resignado"[124] (ROCHA, 1995, p. 72). Diante desse contexto, o desafio auto-imposto pelos cineastas do Cinema Novo era buscar possibilidades estéticas (e também políticas) de tratamento da pobreza e da conjuntura de destituição moral e material sem torná-los "produtos" de fácil apelo ao consumo imediato, mera formas de entretenimento ou mercadorias folclóricas.

Além das significativas contribuições para o desenvolvimento e fortalecimento de um cinema nacional em maior contiguidade com a realidade brasileira, o Cinema Novo contribuiu imensamente ao propor questões ainda hoje pertinentes e que desafiam as reflexões acerca dos

[124] Um interessante exemplo dessa forma de melodrama que combina elementos circunscritos à temática da miséria é o *Cangaceiro* (1953), escrito e dirigido por Victor Lima Barreto e com diálogos de Raquel de Queiroz. O filme foi um grande sucesso de público e crítica em sua época e seu "padrão de qualidade" refletia o projeto do estúdio paulista, Vera Cruz, em conciliar a universalidade dos códigos narrativos de Hollywood com temas da cultura nacional.

rumos seguidos pela produção nacional. Essas questões envolvem diretamente tanto as dimensões estéticas e éticas dos filmes quanto o real alcance e influência desses sobre os espectadores: como criar uma nova forma de expressão, entendimento e representação que problematize o sofrimento e o abandono de lugares como sertão e favela e também representar realisticamente as histórias e dramas de seus personagens sem cair nos dois modelos de representação acima descritos? Para Glauber e muitos dos cineastas do Cinema Novo, a resposta a essa questõe passava pela concepção de uma "estética da violência" capaz de criar uma sensação de desconforto extremo diante dessas imagens. Assim, ao invés de brandas e idílicas paisagens clichês da pobreza, os filmes produzidos por esses iconoclastas desafiaram outros cineastas a encararem o primitivismo constitutivo do Brasil e a serem fiéis às nossas formas particulares de violência. A grande ironia de todo esse projeto reside no fato de que, quase cinco décadas depois, as mesmas questões como iniquidade e abandono social ainda assolam a vida dos moradores das favelas do Rio de Janeiro e seriam, mais uma vez, sintetizadas em um filme visualmente impressionante e de inclinação revolucionária (no sentido atribuído pelo Cinema Novo), porém problemático quanto à sua incitação à crítica. *Cidade de Deus* merece, sem dúvida, ser considerado um divisor de águas na história do cinema brasileiro, pois se configura como uma emblemática ilustração de uma nova forma de realismo, cujas bases e preceitos éticos e estéticos encontram-se, no que toca à representação artística, na mais perfeita consonância com o *modus operandi* da lógica do capitalismo tardio. Essa lógica se traduz em uma conspícua incorporação dos procedimentos e protocolos estéticos do cinema de orientação crítica e revolucionária aos modos e fórmulas narrativas do cinema *mainstream*.

Contudo, passada uma década do seu lançamento nos cinemas, sua aclamação de público expressa em uma bilheteria recorde[125], ou ainda nos trinta e dois prêmios internacionais que recebeu[126], além de sua inegável influência encontrada em um sem-número de filmes e séries, *Cidade de Deus* ainda se mantém como um objeto aberto à interpretação, especialmente do ponto de vista formal. Isso é algo facilmente atestado por sua fortuna crítica. Sobre esta fica evidente que o debate crítico em torno do filme caracterizou-se, principalmente, pela discordância de opiniões dos críticos, marcada tanto pela polarização de posições quanto pelo acirrado debate

[125] Para aquele ano de 2002, que, segundo Oricchio (2003, p.156), foi de 3,2 milhões de espectadores. Como se sabe, durante a década outros filmes superaram esta cifra como *Dois filhos de Francisco* (2005) e *Se eu fosse você* (2006) e sua continuação em 2009. Nenhum deles, obviamente, gerando polêmica ou debate crítico, com exceção, é claro de *Tropa de elite* (2007) e *Tropa de elite 2*, (2010).

[126] http://cidadededeus.globo.com/premios acesso em 15.10.10.

entre detratores e defensores acerca da seguinte questão: *Cidade de Deus* seguiria justamente uma via contrária às proposições do Cinema Novo em relação às formas de tematização e tratamento das questões da pobreza, sobretudo em sua espetacularização da violência (algo negado veementemente por Meirelles), criando, assim, uma encenação da violência pasteurizada e rasa, sem qualquer vínculo com as tradicionais expressões de arte engajada. O epítome mais direto desse posicionamento foi expresso por Bentes em sua crítica da maneira pela qual as formas de tratamento de temas como violência e miséria pelos filmes do chamado "cinema da retomada" "criam um produto que neutraliza qualquer potencial provocador ou de questão ética que permeia os temas da miséria, pobreza (...), enfatizando apenas o impacto sensorial" (2005. p. 85). Sua crítica ficou notória por conta do impacto causado pela criação do termo/conceito "cosmética da fome" – uma reelaboração do conceito criado por Glauber Rocha e que tencionava problematizar as vicissitudes do atual contexto do tratamento da violência pelo cinema, em particular, e os meios visuais, em geral, em face às questões problematizadas pelo cineasta baiano no já citado manifesto "Estética da Fome". A despeito do impacto estilístico que o trocadilho produz, ele não diminui a força e acuidade do argumento articulado por Bentes e expresso de forma sintética, porém irretorquível:

> "We shift from the 'aesthetics' to the 'cosmetics of hunger', from an idea in the head and a camera in the hand (a struggle with the real) to the steadicam, the camera that surfs through reality, a sign of a discourse that valorizes 'beauty' and the 'quality' of the image, or still, the mastery of the classical technique and narrative; an 'international popular' or 'globalised' cinema whose formula would be that of a local theme, whether historical or traditional, and an 'international' aesthetics" (BENTES, 2005, p. 84).

Do mesmo modo, em uma resenha bastante sintética, Saraiva (2005, p. 53-57) aponta algumas qualidades de *Cidade de Deus* que, ao serem observadas lado a lado com seus problemas, evidenciam contradições interessantes no filme de Meirelles. Primeiramente, Saraiva tenta desvencilhar um equívoco recorrente da crítica inicial do filme, especialmente de críticos estrangeiros, que, em uma leitura de primeira impressão, o associaram prontamente ao gênero de gangster[127]. O crítico explica que aproximação imediata com este gênero fílmico tipicamente

[127] Esse equívoco pode ser explicado se examinarmos um dos meios de divulgação do filme no exterior. Em um dos *trailers* internacionais, o narrador enumera brevemente as belezas naturais e atrações turísticas do Rio de Janeiro para, logo em seguida, dizer que "a 15 milhas desse paraíso, existe um lugar onde duas gangues rivais estão em confronto e que é a missão de um homem infiltrar-se nessa guerra para contar ao mundo esta história" (http://www.imdb.com/title/tt0317248/). O interessante deste *trailer* de *Cidade de Deus* é que ele ainda termina ao

norte-americano deve-se à estrutura do filme, com seus *flashbacks* e o distanciamento temporal entre o narrador e os fatos narrados. Algo que, segundo ele, sugere uma alusão a filmes como *Os bons companheiros* [*Goodfellas*,1990e *Cassino* [*Casino*, 1995], ambos de Martin Scorcese, e cujas histórias sugerem o crime como um reflexo da sociedade. Para Saraiva, porém, as semelhanças não passam desse ponto, pois, em *Cidade de Deus*, "a presença do narrador não leva a uma composição épica como no didático *Casino*". Por outro lado, no caso de *Os bons companheiros* haveria uma proximidade maior com o filme de Meirelles, uma vez que ambos "não apenas tratam a criminalidade como um tema central, mas seu tom mais realista e contínuo não é quebrado pelo narrador que apenas o sintetiza e o torna mais sinuoso" (2005, p. 54). Contudo, mais uma vez, as semelhanças com *Cidade de Deus* não avançam, pois o espectador está diante de um drama de julgamento em que o narrador fornece um "testemunho do crime na forma de uma verdade reprimida, uma negativa imagem da sociedade americana (...) Mas que nunca apaga as distinções entre a lei e o crime". De acordo com Saraiva, seria essa característica do narrador o ponto central de diferenciação entre tais filmes. Em outras palavras, em *Cidade de Deus*, a narração de Buscapé é destituída de qualquer julgamento moral, pois "não há nele e em nenhum outro personagem atitudes de confronto moral, ou de indivíduos lutando contra um ambiente hostil" (ibid., 2005, p. 54). Ademais, o crítico descreve Buscapé como um "narrador *cool*", cuja perspectiva das personagens narradas limita-se aquelas que são também *cool* (a exemplo de Bené) das que não são (Zé Pequeno). Nesse quadro maniqueísta, porém, de acordo com o crítico, desprovido de uma dramatização moral, o narrador Buscapé seria o integrante exclusivo de uma terceira categoria: a daqueles que oscilam entre a esfera da legalidade, da ordem, e os domínios da criminalidade. Infelizmente, Saraiva não explora essa problemática na estrutura narrativa do filme.

Contudo, Saraiva observa que, se por um lado, o ponto de vista de Buscapé "vai contra a tendência de um filme dramático, com nuances de *thriller*, na qual personagens ficam limitadas às ações" (ibid., 2005, p. 55), por outro, a redução do número de personagens e o alinhamento coeso entre suas respectivas histórias reduz consideravelmente a fragmentação e as ambiguidades concernentes às vidas da pletora de personagens contidas no livro de Paulo Lins. O crítico aponta para esse problema já no primeiro seguimento do filme, na cena do assalto ao

---

som da *Metamorfose ambulante*, notadamente, uma canção icônica na cultura popular brasileria, mas cuja letra não tem nenhuma relação com a sinopse do filme descrita no *trailer*.

caminhão de gás pelo Trio Ternurinha. Segundo ele, ao priorizar a fluidez da narrativa, o filme "concentra-se nas cenas de ações criminais e em seus protagonistas", em detrimento de um laço dramático forte que possibilite explorar os conflitos entre tais personagens. Ademais, nota-se que a redução do número das personagens e a sua singularização é uma regra típica do cinema padrão, com vistas a estabelecer uma conexão entre os integrantes da história de modo que o espectador possa acompanhar a linha narrativa sem se perder no emaranhado de conflitos e personagens. Naturalmente, não se espera do filme um alto grau de fidelidade em relação ao romance de Lins. Contudo, Saraiva aponta uma questão bastante pertinente, interessante e pouco explorada pela crítica. No livro, a violência é um dos principais elementos que constitui o tecido social da história narrada, sendo ubíqua e variando em múltiplas formas e níveis a ponto de transformar a morte em um simples dado banal. Com efeito, a morte assume diferentes funções no livro e no filme. Enquanto, no primeiro, o excesso e a gratuidade na ocorrência das mortes convertem-se "em material para uma reflexão geral" acerca de sua banalização, no segundo, ela serve de mecanismo para dar "fim às histórias pessoais" (ibid., 2005, p. 56).

Embora Saraiva não forneça ou explore tal argumento a partir de trechos do livro ou cenas no filme, considero que sua interessante observação necessite ser reelaborada e examinada mais detidamente. De fato, em relação ao argumento de que, no filme, a morte funcione predominantemente como um mecanismo que encerra as histórias pessoais das personagens, Saraiva está inquestionavelmente correto. Não faltam exemplos em *Cidade de Deus* que comprovem tal afirmação: o assassínio da mulher de Paraíba, dando fim ao romance adúltero com Cabeleira; a morte de Cabeleira pela polícia, que sela não apenas o fim das ações do Trio Ternura, mas também marca a transição para o seguimento dos anos 70; a morte de Bené, que acirra ainda mais o confronto entre as gangues rivais de Zé Pequeno e Cenoura; e, no final, a morte de Zé Pequeno, que fecha o círculo da história da Cidade de Deus narrada por Buscapé. Por outro lado, a morte como um dado banal, apontada no livro de Lins por Saraiva, pode também ser observada ao longo do filme. Isso, porém, ocorre apenas em relação à personagens que não foram individualizadas pelo roteiro. Tanto o assassinato dos clientes e funcionários do motel por Zé Pequeno (quando ainda era apenas o menino Dadinho), quanto o tiro na cabeça que Zé Pequeno dá de súbito na cabeça de Tuba (Paulo Jacaré César), após o confronto com Mané Galinha (Seu Jorge), são apenas dois notórios exemplos de "banalização e gratuidade da morte" no filme. Há ainda outra cena bastante chocante em que, a narração em *voice-over* de Buscapé

acerca do adensamento da guerra entre as gangues de Zé Pequeno e Cenoura – fato que, segundo ele, transformou a favela em um campo de guerra, "um Vietnam" – é acompanhada de imagens de corpos espalhados sobre os canaletes de esgoto, enquanto os demais moradores da favela, incluindo crianças, transitam normalmente, ocupados em suas atividades cotidianas.

Mas é, sem dúvida, o esforço de linearização da narrativa em *Cidade de Deus* o ponto de maior crítica de Saraiva. De acordo com o crítico, se, por um lado, o filme vale-se de um narrador com uma posição moral dúbia, que oscila entre as esferas da legalidade e do crime com vistas a produzir um movimento dialético no curso da diegese fílmica, por outro, há uma série de cenas em que essa tensão é enfraquecida ou mesmo anulada. Para Saraiva, um exemplo dessa simplificação diegética é a cena do batismo de Zé Pequeno, que revela "uma tentativa de linearização da história, uma impressão de espetacularização que produz um dos momentos mais infortúnios [do filme]. No mesmo estilo de concentração máxima de espetacularização visual há também a gota transcendental da conversão de Alicate" (ibid., 2005, p. 56). Mais uma vez, a observação de Saraiva é pertinente, porém, incompleta, pois não explora este argumento em sua totalidade. Analisemos primeiramente a questão da espetacularização visual referente à cena da conversão de Alicate: a) ela é um desdobramento do confronto com os policiais no qual Alicate escapa "milagrosamente" após o assalto ao motel; b) a cena da gota d'água, aludindo ao batismo e conversão da personagem, funciona como elemento desencadeador de uma sequência de espetacularização visual muito maior, mostrada mais adiante no filme – o modo incólume pelo qual Alicate passa diante dos policiais após retornar convertido da mata. Seu andar confiante confere à personagem ares de super-herói destemido e infalível. Tal aura de invencibilidade é confirmada quando o tiro disparado pelos policiais para forjar um crime e acobertar a morte de um morador inocente ricocheteia pelas vielas da Cidade de Deus, acertando em cheio o porta espelho de um carro onde a imagem de Alicate é refletida. Tanto o encontro de Alicate com os policiais quanto o tiro que não o atinge são exemplos de como o filme constrói uma falsa expectativa de um confronto da personagem com seus algozes. A fórmula de estruturação da cena é bastante conhecida e oferece uma gama de indícios que leva o espectador a antecipar o destino fatídico da personagem que, por algum elemento surpresa, não se realiza. No caso do desfecho de Alicate, o filme explora essa formulação ao máximo, intercalando duas cenas em que o confronto com os policiais e a morte da personagem não acontecem. Porém, fosse apenas o uso de estratégia de uma expectativa frustrada no caso do confronto com os policiais, a

espetacularização visual envolta na cena da gota d'água/conversão/batismo a que se refere Saraiva não tomaria grandes proporções. O problema é que tal espetacularização visual é complementada por uma pirotecnia ainda maior na sequência em que a câmera assume a posição subjetiva da bala – uma emulação do mesmo estilo visual da famosa flecha de *Robin Hood – o príncipe dos ladrões* [*Robin Hood – prince of thieve*, 1991], no filme de Kevin Costner.

Já em sua função de modular uma linearidade narrativa, a cena do batismo de Zé Pequeno, por sua vez, deve ser examinada também tanto em sua relação com a sequência anterior quanto com o seguimento posterior. Vale ressaltar que, nesse ponto do filme, a narração de Buscapé faz um "recuo" no curso da diegese, que já se encontra nos anos 70, para explicar a maneira pela qual o menino Dadinho transformou-se no bandido Zé Pequeno. Nesse sentido, o didatismo e linearidade dessa sequência iniciam de fato um pouco antes da cena do batismo, quando a narração de Buscapé volta, mais uma vez, aos anos 60 para explicar o que aconteceu com Dadinho depois do assalto ao motel (uma ação que, diferentemente das outras tramas e histórias, não foi totalmente encerrada na primeira parte do filme). Se existe em *Cidade de Deus* um exemplo de "uma concentração máxima de espetacularização visual" que sintetiza as estratégias de linearidade narrativa na forma de um conjunto de imagens, este pode ser encontrado na violenta sequência de dez quadros consecutivos em que o espectador testemunha a partir do ponto de vista da vítima a passagem de Dadinho da infância para a fase adulta. Contudo, por mais explícito e linear que seja, o conjunto de imagens fornece ao espectador apenas a transformação física, a passagem da infância para a vida adulta, ao mesmo tempo em que sublinha e reforça o caráter vil de uma personagem monocromática – Dadinho não fez outra coisa da vida senão matar. Mesmo assim, em consonância com os procedimentos de filmes *mainstream*, a sequência de imagens parece não ser suficientemente elucidativa para explicar ao espectador todos os detalhes envolvidos na transformação do menino em homem, e ainda carece de outra cena em que o novo codinome, Zé Pequeno, seja desnecessariamente explicado – daí a razão de mais uma vez o didatismo da cena do batismo.

Por fim, essa estruturação linear é completada com a sequência posterior em que Buscapé dá seguimento à narração dizendo que "foi assim que Dadinho virou Zé Pequeno e caiu matando" (cena 13 – 46min16sec). Nas imagens seguintes, a possibilidade de jogo de palavras na frase de Buscapé é eliminada para literalmente se traduzir em uma sequência de quadros de matança aleatória que configurou a investida do bando de Zé Pequeno para conquistar e dominar

as demais bocas da favela. Diante do exposto, a crítica de Saraiva parece não atentar para o fato de que, se a narração de Buscapé é didática e linear, em termos visuais o ponto de vista da câmera segue o mesmo procedimento ao repetir várias cenas em que a gangue mata o líder das bocas – ou ainda assumindo a subjetiva no trajeto da bala no caso de Alicate. A fim de fixar na retina do espectador a constância e recorrência da ação, ao longo da sequência, a câmera permanece na mesma posição, em plano superior, visto de cima. Contudo, o mais curioso na crítica de Saraiva é que, mesmo diante das críticas apontadas porém pouco exploradas, no final de seu ensaio ele também se engaja no espírito laudatório que permeia todo o livro *City of God in several voices* (2005) e avalia que os problemas, e mesmo as contradições, de *Cidade de Deus* são resultados de "uma audácia em sua execução". Uma audácia que foi, segundo ele, "impulsionada pela necessidade de lançar luz sobre uma questão séria no cinema brasileiro contemporâneo" (ibid. 2005, p. 56).

Todavia, desde seu lançamento em 2002, um contingente considerável de críticos e "formadores de opinião" saiu em defesa de *Cidade de Deus*, rebatendo qualquer crítica que apontasse falhas, sobretudo no tratamento de questões políticas ou ideológicas. Em algumas dessas críticas, no entanto, vê-se claramente que o foco do debate desviou-se da discussão sobre os méritos e fraquezas do filme para centrar-se numa rusga de cunho político-ideológico. O exemplo mais marcante desse tipo de disputa foi o texto "A universidade quer a miséria só para si", de Matthew Shirts, publicado no jornal *Folha de São Paulo*, em 9 de setembro de 2002. Nele, fica patente o interesse de Shirts em dirigir um ataque à tendência marxista que permeia o discurso universitário, especialmente na área de Humanas. Em um momento mais beligerante, Shirts escreve: "O cinema está andando na frente da crítica do país. Consegue falar da miséria melhor que do que a Universidade. Fazia tempo que isso não acontecia. É bom ver isso".

Em linhas gerais, os argumentos em defesa do filme de Meireles advogam justamente em favor do seu alinhamento com uma linguagem cinematográfica moderna, na qual *Cidade de Deus* seria um índice emblemático da superação de padrões cinematográficos ultrapassados e datados como o do Cinema Novo: uma espécie de divisor de águas na passagem para a idade adulta do cinema nacional. O cineasta e crítico cultural Arnaldo Jabor afirma em tom eufórico que "não assistimos a este filme, ele é que olha para a gente (...). O filme é um soco no nosso senso de normalidade (...). *Cidade de Deus* rompe com as regras do espetáculo tradicional, trai a indústria cultural e joga nas nossas caras não uma mensagem, mas uma sentença" (apud. VIERA,

2005, p. iv). Do mesmo modo, tal posicionamento é exposto já nas primeiras linhas da crítica "O olhar de *Cidade de Deus*", do conhecido e respeitado crítico Ely Azeredo[128]. Nele, Azeredo vale-se do respaldo dos cinquenta anos de experiência como crítico de cinema para afirmar que *Cidade de Deus* "instaura um novo olhar no cinema brasileiro". Um olhar que, para ele, é ao mesmo tempo "sedutor, desconcertante, às vezes chocante, sem que os choques perturbem a receptividade do espectador". A mensagem aqui é claramente àqueles que reclamam a não vinculação do filme a uma forma de tratamento da violência pautada nos parâmetros das "estéticas" cinemanovistas. Ele inclusive se vale de uma estratégia retórica para justificar a incapacidade da crítica, dada a proximidade histórica, em reconhecer as qualidades de *Cidade de Deus*, já que ele mesmo, envolto na emoção da estreia, "não soube avaliar a importância enorme de *Rio, 40 Graus* (...), apesar dos clichês de seu protesto social". Em sua opinião, mesmo com os problemas causados pela forte posição marxista de Nelson Pereira dos Santos, típica daquela geração, o cineasta estava "bosquejando seu mapa do futuro". Ele conclui dessa forma que, "se o Brasil tem casamatas de uma indústria cinematográfica, deve a epopeia, em grande parte, à 'estética errada', de *Rio, 40 Graus*" (2009, p. 26). De modo geral, em vários momentos de sua crítica, fica claro o argumento de que ele também não compactua com as tendências estéticas e éticas da encenação e espetacularização da violência e da miséria no cinema contemporâneo. Porém, assim como "a estética errada" de *Rio, 40 graus* resultou em um filme-inspiração para muitos cineastas que viriam a fazer parte do Cinema Novo[129], por mais condenável que seja a espetacularização no tratamento da violência em *Cidade de Deus*, ela seria desculpável diante dos avanços que seu marco representaria para a cinematografia nacional.

Não há como também não observar em sua crítica um tom laudatório em relação ao caráter de entretenimento do cinema, expresso de maneira fatalista e, até certo ponto, celebradora, pois "vivemos numa época de política-espetáculo, de mídia-espetáculo, até de religiosidade-espetáculo" (p. 25). Dessa forma, atualmente o status de espetacularização da arte, no geral, desobriga o cineasta a "abordar temas de sua escolha segundo cânones do *cinéma-vérité*

---

[128] AZEREDO, E. "O olhar de *Cidade de Deus*", texto publicado originalmente em 11 de setembro de 2002, no Jornal do Brasil. Uso aqui a versão coligida posteriormente na seleta de ensaios do crítico *Olhar Crítico – 50 anos de cinema brasileiro*. Instituto Moreira Sales, 2009, p. 25-29.

[129] Em *Nelson Pereira dos Santos – um olhar neo-realista?*, a rigorosa análise que Mariarosa Frabis faz de *Rio, 40 graus* e *Rio Zona Norte* aponta como a excessiva emulação neo-realista do primeiro filme serve como um exercício estético para Nelson, que, já no segundo filme, sente-se mais livre para imprimir uma marca mais autoral em seu trabalho (1994, p. 78-82). Se considerarmos esse movimento evolutivo na filmografia de Nelson Pereira dos Santos, *Vidas secas* (1963) poderia ser considerado o paroxismo desse exercício de liberdade criativa.

(ou do cinema direto), do ensaísmo antropológico ou do documentarismo engajado". Por outro lado, assim como muitos críticos defensores do filme, Azeredo mantém uma posição de que, em alguns momentos (embora não mencione quais), *Cidade de Deus* consegue romper com a miríade de influências e referências cinematográficas, emergindo com algo original. Essa 'singularidade' seria expressa, segundo ele, "na criação de um tempo dramático próprio" (p. 29). Para explicar o que seria esse conceito que escapa à estruturação de protocolos cinematográficos sobre a qual *Cidade de Deus* se constrói e a forma pela qual ele afeta o espectador, Azeredo compara-o à noção de "experiência viva propiciada pelo cinema" que, segundo o cineasta russo Andrei Tarkovski, atrairia o espectador para a sala escura[130]. Por fim, na conclusão de seu ensaio, o crítico faz uso de um argumento com valor mais retórico que de fato analítico, mas que lança as diretrizes daquilo que vai ditar o tom das críticas favoráveis a *Cidade de Deus*. Ele pode ser resumido da seguinte forma: a despeito do eixo central do filme fundar-se na sintomática representação estilizada da violência e das agruras sociais, intensamente propagandeadas e naturalizadas pela mídia visual em geral[131], o sucesso do filme seria explicado tanto "pela busca [quanto] pelo encontro" da experiência viva de que fala Tarkovski. Em outras palavras, haveria em *Cidade de Deus* algo de provocador e instigante, justamente por ser de fácil acesso e compreensão e, sobretudo, porque expõe as mazelas sociais do Brasil em uma linguagem visual muito próxima daquela dos filmes norte-americanos de ação que o brasileiro está acostumado a assistir nos DVDs piratas comprados em camelôs[132].

Seguindo um argumento semelhante ao de Azeredo, em sua introdução do livro *City of God in several voices*, Vieira aprofunda essa questão afirmando que, por ser constituído de vários discursos, *Cidade de Deus* "pode ser descrito como um mosaico de imagens ou um palimpsesto de vozes no qual o acréscimo de novos sentidos não apaga os anteriores" (VIEIRA,

---

[130] Nas palavras de Tarkovski, esta motivação estaria associada ao tempo que, para ele, "leva as pessoas ao cinema: o tempo perdido, consumido ou ainda não encontrado (...) o espectador está em busca de uma experiência viva, pois o cinema, como nenhuma outra arte, amplia, enriquece e concentra a experiência de uma pessoa – e não apenas a enriquece, mas a torna mais longa, significativamente mais longa" (in: AZEREDO, 2009, p. 29).

[131] Meirelles rejeita veementemente a visão de que o filme espetacularia a violência. Toda vez que é confrontado com a questão da representação do mesmo ele assevera que a intenção do filme sempre foi fornecer justamente uma perspectiva dessas questões radicalmente diferente do discurso (visual e argumentativo) construído e veiculado pelos meios de comunicação visual em geral. Contudo, o que se observa, tanto na leitura das críticas quanto nas respostas dos espectadores de modo geral é que a noção de "realidade" expressa nas hiper-doses de violência do filme é factível, pois está próxima do coletivo de imagens sobre a violência veiculadas pela TV, especialmente em programas de tom sensacionalista.

[132] O fenômeno, sem precedentes, dos mais de onze milhões de espectadores dos DVDs piratas de *Tropa de Elite* certamente confirmaria essa hipótese.

2005, p. vii). Para a crítica, o filme de Meirelles é pontuado por uma série de estratégias que, de maneira análoga à obra de arte, intentam buscar várias formas de "desfamiliarização" [*ostranenie*][133] daquilo que se tornou comum à percepção por meio de um deslocamento do objeto de seu ponto de vista habitual. Nesse sentido, Vieira considera que existe em *Cidade de Deus* uma estrutura de representação que faz com que a experiência do espectador seja modulada a partir da alternância entre situações de reconhecimento, não reconhecimento e desconhecimento ao longo de todo o filme.

A autora enumera três exemplos de recursos de estranhamento encontrados logo nos minutos iniciais de *Cidade de Deus*: 1) o fluxo do som de uma voz sem corpo sobreposto à tela completamente escura, enquanto os créditos iniciais são apresentados; 2) o súbito *flash* da câmera fotográfica do narrador Buscapé, que tira uma foto da plateia; 3) a galinha cujos atributos humanos rementem às fábulas (ibid., 2005, p. ix). Para ela, no primeiro caso, o elemento de estranhamento é a voz destituída de corpo que encontra posteriormente seu referente na personagem sanguinária de Zé Pequeno – nome por ele mesmo escolhido em seu ritual de passagem para a vida adulta. Segundo Vieira, citando Nagib (2005), tal apelido, bem como os das demais personagens que povoam o filme, "sintetizam as vidas das personagens e as imobilizam dentro da hierarquia da pobreza ao mesmo tempo em que refletem os preconceitos de uma vida feita de frases prontas" (ibid., 2005, p. xvi). Já a câmera fotográfica e o papel da tecnologia são a segunda a estratégia de desfamiliarização inicial do filme a serem analisados por Vieira. Em sua interpretação, embora a função de narrador aproxime Buscapé do espectador e o convide a observar o universo ficcional a partir da sua perspectiva quase documental, e por isso realista, "a câmera se torna uma arma contra a violência do não reconhecimento e do desconhecimento" (ibid., 2005, p. xviii). Contudo, essa metáfora cinematográfica do papel transformador da tecnologia na vida e no destino do protagonista é ampliada para a função da tecnologia dentro do filme de Meirelles. Vieira considera que, em relação ao uso de aparatos tecnológicos, o cineasta afasta-se radicalmente da concepção de cinema rudimentar dos filmes circunscritos à estética do Cinema Novo, para instaurar "uma nova concepção de representação na qual o uso de tecnologias sofisticadas fornecem um visual realista aos aspectos mais inatingíveis da cultura" (ibid., 2005, p. xviii). Para ilustrar este argumento, a critica menciona a forma envolvente com que o som do samba modula a cena de abertura, sugerindo um tom festivo

[133] Em seu argumento, Viera fundamenta-se no conceito de desfamiliarização do formalista russo Victor Shklovsky.

ao churrasco feito na laje de uma favela por um grupo de amigos para, em seguida, ser abruptamente transformado em um som de perseguição da galinha, acompanhado por tiros, e do confronto ao final com a polícia. Cabe observar aqui que a leitura que proponho nas próximas seções reconhece essa tensão entre procedimentos estéticos familiares e não familiares como uma estratégia constante do filme. A discordância em relação a interpretação de Vieira, contudo, está no fato de que, por mais rupturas que o filme proponha, tais quebras são prontamente neutralizadas por procedimentos familiares.

O terceiro e último argumento de Vieira explora a função da galinha como um elemento de desfamiliarização da percepção. De acordo com a autora, há nesta cena de abertura uma dimensão que vai além do significado simbólico atribuído à galinha de representar a condição de milhares de brasileiros traumatizados pela violência e excluídos socialmente. A aparente trivialidade e familiaridade de uma cena tão comum aos brasileiros – o preparo de uma galinha ao molho pardo – é brutalmente rompida no momento em que o "destino da galinha" tem seu curso repentinamente alterado e, ao invés de terminar na panela, o espectador testemunha uma perseguição na qual Zé Pequeno e seu bando são apresentados em ação e posterior confronto com a polícia. Em relação à modulação de diferentes pontos e percepções engendradas neste processo de estranhamento, Vieira observa que enquanto o público britânico teve sua percepção aguçada ao assistir a uma história familiar [o confronto entre gangues] alocada em um cenário não familiar, para os espectadores brasileiros, a ambientação familiar foi modificada e desfamiliarizada pela mudança na linguagem e nos protocolos cinematográficas (VIEIRA, 2005, p. xix). Ademais, Vieira considera que o ponto de vista conferido à galinha nesta cena emula os efeitos produzidos pelas fábulas em que animais incorporam qualidades e características humanas com vistas a provocar um distanciamento reflexivo em relação a fatos da vida cotidiana.

A articulação desses três elementos, segundo a crítica, vai além de incitar o espectador a mergulhar no universo da favela, particularmente o espectador brasileiro, que experiencia um cenário familiar a partir de uma estética cinematográfica radicalmente diferente, para então convidá-lo a participar de uma experiência dialética de reconhecimento e estranhamento. Assim como outros críticos, Vieira conclui que tal processo convida o espectador a olhar a favela com "outros olhos [*fresh eyes*] e logo a desenvolver uma posição crítica em relação à situação" (ibid., 2005, p. xix).

Menos preocupada em condenar ou defender veemente o filme de Meirelles, o ensaio "The Brazilian *Godfellas*: *City of God* as gangster film?" de Miranda Shaw examina uma série de questões e fatores que explicariam o sucesso internacional de *Cidade de Deus*. O aspecto inovador na crítica de Shaw está no fato de apontar para o papel preponderante que a crítica e as resenhas nos principais meios de comunicação no Reino Unido e Estados Unidos, durante o período de 2002 e 2003, modularam coletivamente uma interpretação particular de *Cidade de Deus* dentro da categoria do gênero de filme de *gangster*. Ao mesmo tempo, Shaw também reconhece a notória distinção na recepção crítica do filme produzida no Brasil daquela feita nos Estados Unidos e Europa (particularmente Inglaterra). Em linhas gerais, enquanto a primeira enfatiza a agenda social do filme bem como seu papel na revitalização da estética do Cinema Novo, a crítica internacional tende a categorizar o filme de acordo com um modelo interpretativo de gênero do cinema *mainstream*.

Não é necessário muito esforço para compreender as razões que levaram a crítica internacional, especialmente a norte-americana, a tal aproximação. Primeiramente, Shaw lembra que a noção de *gangster*, bem como a pletora de filmes circunscritos a esse gênero, é resultado de uma conjuntura histórica que marcou profundamente a vida dos norte-americanos nas primeiras décadas do século XX: "o horror e o fascínio pelas mazelas sociais dentro do próprio país, as contradições do capitalismo e a inversão do sonho americano" (SHAW, 2005, p. 60). Por mais irônico que pareça, "ao alcançar sucesso, na forma de riquezas, por meio do esforço e ambição pessoal, porém infringindo e desrespeitando as leis", o *gangster* epitomiza as falhas e contradições basilares do capitalismo. Todavia, Shaw observa que, por serem regulados por órgãos censores, a exemplo do Hays Code e CLD[134], os filmes de *gangsters* norte-americanos das primeiras décadas do cinema preocupavam-se em tomar cuidado para não glamorizar a figura do infrator da lei. Ou seja, por sucumbir à ganância e alcançar o sucesso por meio da desobediência aos princípios morais que regem a sociedade norte-americana, filmes precisavam incluir em seu final a punição (geralmente a morte), evitando assim a mitificação do tal fora da lei. Algo que, por sua vez, deixava justamente de evidenciar e denunciar as contradições do sistema capitalista contidas nas bases do sonho americano.

[134] Sobre a questão dos códigos de censura nas primeiras décadas do cinema norte-americano, ver FELIX, 2004, p. 50-4.

Por essa razão, é inegável o papel do cinema hollywoodiano na sedimentação da figura mítica do *gangster* a ponto de este ainda representar um *éthos* de identificação para o povo norte-americano no sentido de personificar ao mesmo tempo "suas frustrações, seus desejos, seus fracassos e seus sucessos" (ibid., 2005, p. 60). Sem deixar de mencionar ainda a importância dessas variáveis no estabelecimento e manutenção do sistema capitalista. Esse dado histórico é um importante elemento para se entender, ao menos do ponto de vista da estruturação narrativa, os problemas em categorizar *Cidade de Deus* como um filme de *gangster* de per si. Segundo Shaw, uma primeira questão diz respeito ao fato de que, diferentemente do protestantismo norte-americano, a forte inflexão da tradição católica advinda dos portugueses nos princípios identitários da nação brasileira estabelece uma relação completamente diferente no que concernem conceitos como sucesso individual e lucro. Com efeito, enquanto a figura do *gangster* ocupa um papel subversivo, "expressando uma faceta da psique norte-americana que rejeita as qualidades e demandas vida moderna, que, por sua vez, rejeita o *American Way of Life*" (Warshow, apud in SHAW, 2005, p. 60). Já os traficantes e marginais de favelas como Cidade de Deus e tantas outras espalhadas pelas grande cidades do Brasil são incontestáveis produtos do abandono social.

O papel e a relação com a cidade é um outro aspecto importante na diferenciação entre o gênero de filme de *gangster* e *Cidade de Deus* analisados por Shaw. Embora, assim como no filme brasileiro, nos filmes de *gangster* a cidade frequentemente desponte como um organismo vivo, um personagem com características próprias e definidas, Shaw lembra que, no gênero norte-americano, o *gangster* encontra-se completamente integrado à cidade, bem como à vida e ao tecido social – basta lembrar a intensa vida social de *gangsters* icônicos do cinema como Tony Montana (Al Pacino) [*Scarface*, 1983], James Conway (Robert De Niro) [*Os bons companheiros/ Goodfellas*, 1990], Sam Ace Rothstein (Robert De Niro) [*Cassino/Casino*, 1995], e, mas recentemente na televisão, Tony Soprano (James Gandolfini) [*Os Sopranos/ The Sopranos*, 1999/2007]. Em todos esses filmes, tal integração permite ainda que o *gangster* seja capaz de manter, sem grandes problemas, uma vida social, morando nos subúrbios, frequentando bares e cafés, ou levando os filhos a escolas respeitadas, ao mesmo tempo em que conduz negócios ilícitos – geralmente na periferia da cidade, ou em ambientes de fachada.

Por sua vez, em sua crítica, Shaw ressalta que, "apesar de sabermos que a favela onde ação do filme ocorre é parte de uma grande estrutura urbana", o espaço da Cidade de Deus é

fundamentalmente um gueto (ibid., 2005, p. 60). Por essa razão, as personagens do filme encontram-se confinadas dentro dos limites topográficos da favela como uma estratégia de enfatizar a condição de excluídos da estrutura social e legitimada da grande cidade. Recentemente, essa dualidade entre os vários e distintos espaços que compõem as grandes cidades voltou a ser um tema recorrente no cinema nacional, a exemplo de *Cidade baixa* (2005). No entanto, para Shaw, essa limitação espacial funciona como uma espécie de grande prisão que imobiliza e nega aos moradores das favelas o direito à vida na cidade. Em *Cidade de Deus*, Buscapé é a única personagem a cruzar a fronteira entre esses dois espaços. Mesmo assim, Shaw chama a atenção para o fato de que, na maior parte da ação, ele se encontra aprisionado no prédio do Jornal do Brasil, onde trabalha, vendo o exterior da cidade apenas através de pequenas frestas nas cortinas das janelas. Uma observação não inteiramente correta, pois, no filme, as primeiras incursões de Buscapé por cenários mais conhecidos da cidade do Rio de Janeiro ocorrem já na transição da fase dos anos 60 para os anos 70, quando ele vai à praia com seus amigos. Logo, espaços como as praias da Zona Sul representam um uma alternativa de diversão e escape à personagem.

Sobre a relação dos indivíduos com a cidade, Shaw conclui que tanto em filmes de *gangster*, a exemplo de *Os bons companheiros*, quanto em *Cidade de Deus*, as personagens excluídas constituem um grupo oposto à sociedade. Contudo, dada a mobilidade e dupla vida do *gangster*, este faz uso do espaço social para se esconder, enquanto a localização literalmente marginal da favela brasileira não permite a mobilidade dos indivíduos para espaços além dos seus limites – algo que a configura como uma prisão (ibid., 2005, p. 61). Ou seja, ao contrário dos *gangsters* que, por terem livre acesso à vida social da cidade, usufruem das riquezas advindas de suas contravenções, o montante de dinheiro oriundo do tráfico de drogas não altera em nada a condição e o estilo de vida dos traficantes das favelas cariocas, pois a condição de marginalizados permanece determinada pelo confinamento espacial. Ademais, Shaw salienta que justamente por se tratar de um espaço de confinamento, *Cidade de Deus* expõe de maneira crua uma topografia da favela quase nunca antes mostrada aos brasileiros, particularmente à classe média[135].

[135] Vale ressaltar que esse quadro foi consideravelmente alterado nos últimos anos, tanto no que se refere à favela tornar-se um espaço de livre trânsito graças aos programas governamentais de pacificação (estejamos de acordo com eles ou não) quanto à maior exposição midiática desses lugares.

Mas é sobre a questão da representação e tratamento da violência que Shaw vê diferenças marcantes entre os filmes norte-americanos de *gangster* e *Cidade de Deus*. Para ela, no caso em particular de *Os bons companheiros*, o grau de violência não extrapola os limites a ponto de incomodar a plateia (e.g. somente aos 13 anos de idade que o personagem principal, James, testemunha pela primeira vez alguém levando um tiro). Já em *Cidade de Deus*, a violência é ubíqua e nenhuma personagem, especialmente as crianças (e consequentemente a plateia), é poupada de uma exposição intensa a toda sorte de violência. Além disso, enquanto James (Roberto De Niro) vê com certo fascínio o universo da contravenção, do crime e da violência – uma possibilidade de brincar e encenar de maneira mais realista o imaginário mítico do cinema dos papéis de mocinho e bandido, pois "ele será protegido pelos seus companheiros de gangue" (ibid., 2005, p. 63), para as crianças da Cidade de Deus, a imersão no crime nunca é uma questão de escolha, mas, sim, a falta dela. Na prática, a realidade da violência não é nem um pouco glamourosa como nos filmes norte-americanos. Sem mencionar que os laços de companheirismo e camaradagem entre os membros das gangues são tênues e sucumbem facilmente às pressões pela sobrevivência individual. Por essas razões, Shaw considera que a violência em *Cidade de Deus* é gráfica e perpassa o filme de maneira ubíqua e indelével a ponto de afetar profundamente o espectador. De acordo com a crítica, o mérito desse êxito está justamente no modo exímio com que Meirelles utiliza vários recursos técnicos cinematográficos: angulação de câmera com vistas a potencializar a vilania de Zé Pequeno; o uso de diferentes tonalidades de cores nas três fases da história como forma de marcar a "evolução" do desenvolvimento da violência; a mobilidade da câmera que reflete o caos, "a volatilidade e instabilidade" que rege a vida das personagens (ibid., 2005, p. 64). Para ela, recursos cinematográficos como a descontinuidade na montagem, utilizados na sequência de abertura do filme, por exemplo, "despertam nossos sentidos e nos encorajam a refletir sobre o significado da imagem" (ibid., 2005, p. 65). Esse mesmo convite à introspecção acerca da realidade nacional, segundo ela, não é proporcionado por filmes de *gangsters* como *Os bons companheiros*.

Na última seção do ensaio de Shaw fica evidente que o cotejo entre o filme de Martin Scorcese e *Cidade de Deus* intenta comprovar a tese de que o sucesso internacional deste último não decorre de uma mera emulação (ao menos nos aspectos técnicos) de um filme típico de gênero hollywoodiano, mas pela maneira inaudita que ele absorve e reelabora elementos estéticos do Cinema Novo. Shaw afirma que "o filme de Meirelles contribui para a ideologia

social da *Estética da Fome* e da violência de Glauber Rocha" (ibid., 2005, p. 66). O principal elo entre *Cidade de Deus* e os princípios ideológicos do Cinema Novo consiste na similaridade do tratamento de questões como a exclusão, o abandono social, a fome e a violência, pois a exposição de tais feridas sociais tenciona provocar reflexão nos espectadores e, possivelmente, encorajá-los a agir.

Já no âmbito técnico, Shaw aponta outras similaridades como a sempre citada seleção de elenco de atores não profissionais – realizada nos moldes de um projeto social de teatro intitulado *Nós do Cinema*. Algo que, no cotejo com *Os bons companheiros*, se difere dos procedimentos de seleção de estrelas já estabelecidas no cinema norte-americano, a exemplo de Robert De Niro e Joe Pesci. Tal procedimento de seleção, segundo ela, permitiu também um maior espaço para improvisação por parte dos atores e, consequentemente, uma maior naturalidade e espontaneidade na atuação[136]. A preferência por locações ao invés de cenários é outro fator de aproximação com os filmes do Cinema Novo. No caso em particular da favela, esse espaço, juntamente com o sertão, possui uma força simbólica na tradição cinematográfica brasileira, pois representa "o último lugar de humanidade, onde as pessoas foram esquecidas, escondidas e forçadas a criar o seu próprio submundo como forma de reação a um mundo que e as esqueceu" (ibid., 2005, p. 67)[137].

Por essas razões, Shaw afirma ser um equívoco interpretar *Cidade de Deus* a partir de códigos estético-narrativos de um gênero cinematográfico norte-americano como o filme de *gangster*. Segundo ela, essa tendência, especialmente observada na crítica internacional do filme, resvala em uma longa tradição crítica que, citando o crítico literário Silviano Santiago, "reduz a criação de artistas latino americanos à condição de parasitas" (SANTIAGO, 1978, p. 20). Um enquadramento que nos colocaria sempre na condição de imitadores de tudo aquilo que é produzido em centros culturais como Europa e Estados Unidos[138]. Do mesmo modo, Shaw também ressalta que embora *Cidade de Deus* seja melhor cotejado com os princípios estéticos do Cinema Novo do que com os filmes de *gangster* norte-americanos, não se deve esquecer que esse filme destaca-se por sua singularidade como obra do cinema, pois trata-se de "um estudo

[136] Esse argumento será questionado/refutado na próxima seção, a partir do exame detalhado de uma cena em particular.

[137] Contudo, Shaw não fornece um exame detalhado da questão da relação do espaço em *Cidade de Deus* e a estética do Cinema Novo. Abordarei mais adiante essas questão, também a partir do exame de cenas específicas.

[138] Vale ressaltar aqui que a emulação de estéticas importadas de "centro culturais" não é forma de crítica que faço nesta tese, uma vez que o cerne da crítica à indústria cultural advoga que a padronização estética de produtos culturais ocorre de maneira ubíqua e independentemente de fronteiras geográficas ou temporais.

admirável, bem escrito e visualmente estimulante de um *apartheid* social no Brasil" (ibid., 2005, p. 69).

Como se pôde observar, a rigor, o debate crítico em torno de *Cidade de Deus* centra-se em torno de dois argumentos:

a) a combinação inaudita de elementos de dois protocolos cinematográficos historicamente antagônicos (o cinema padrão hollywoodiano e o cinema realista e político e socialmente engajado) pode, sim, resultar em um filme com potencial provocador e de mobilização para a tomada de consciência social, transpondo os limites da esfera do puro entretenimento a ponto de, inclusive, contrapor-se e desmobilizar o discurso de imagens televisivas. Em sua cuidadosa leitura do filme, por exemplo, Nagib concorda que "a violência, seja do enredo ou da linguagem, não deixa de produzir o mesmo resultado visado pelo cinema comercial americano, isto é, a catarse ilusionista. O ritmo alucinante do romance aqui se traduz no corte rápido da montagem digital, à maneira da publicidade e do videoclipe". Todavia, ela sustenta que "o filme, tanto quanto o livro, foge de tal esquema pela importância conferida à narrativa" (NAGIB, 2006, p. 150). Contudo, ela só consegue chegar a essa conclusão baseada em ideia otimista de forma, baseada no "potencial narrativo do mito", enquanto que a história da modernidade tardia pode ser compreendida como uma tentativa óbvia de rejeitar tanto a organicidade quanto o aspecto conciliatório da forma.

b) essa articulação é uma estratégia puramente retórica e destituída de qualquer projeto político (diferentemente da experiência do Cinema Novo e movimentos congêneres) e produz não mais que uma forma de excitação sensorial nas plateias, uma vez que a incorporação de protocolos fílmicos da tradição realista do cinema não assegura sua validade enquanto recurso de distanciamento; perde-se assim um pressuposto fundamental da estética realista: a articulação de operações fílmico-narrativas, denominada por Xavier (2008, p. 9) de "transparência", que visem a "reforçar a consciência da imagem como efeito de superfície, tornar a tela opaca e chamar a atenção do espectador para o aparato técnico e textual que viabiliza sua representação".

Embora antagônicos à primeira vista, os dois argumentos procedem. *Cidade de Deus* traz marcas indeléveis de ser produto de seu tempo e não pestaneja em expor suas características assumidamente pós-modernas. O filme incorpora à maneira de citação uma porção de referências

ao próprio cinema, articula sem pudor técnicas da publicidade[139] e do videoclipe juntamente com a linguagem do cinema documental e, além de tudo isso, dialoga com o universo televisivo. Todas essas características são enumeradas *ad infinitum* nos ensaios e críticas sobre o filme acima exposto. O problema é que, em sua maioria, são assertivas decorrentes de uma impressão geral do filme e não advindas de uma leitura imanente. Todavia, essa ausência de proximidade com o objeto na crítica não se configura como uma particularidade da fortuna crítica de *Cidade de Deus* e tem suas origens em um fenômeno das humanidades denominado simplesmente de *Teoria*, descrita por Durão como uma formação discursiva contraditória por se apresentar a priori sem um objeto específico, porém disposto a ler de maneira indistinta desde textos clássicos até as mais banais e efêmeras produções da "cultura pop" (2008, p. 56)[140]. Sua inflexão nos estudos de cinema, contudo, representou um rompimento com as tradições formativa e realista, que conferiam a esse campo especificidades técnicas e formais, para diluir-se em um amálgama de tendências e aparatos explicativos, cujo objetivo passou a ser a utilização de filmes como índices que permitissem a reflexão sobre amplos aspectos da sociedade e da subjetividade. Da mesma maneira, o que se observa nas críticas de *Cidade de Deus* é que elas tomam tais características como certas e imanentes ao filme, substituindo uma leitura cerrada por análises centradas no conteúdo e não na forma, seja para defendê-lo, compará-lo, ou mesmo condená-lo. Como decorrência direta dessa leitura descolada do filme outro problema surge: um uso frouxo e pouco problematizado do que vem a ser esse "realismo" exaustivamente propalado pelos dois lados da crítica.

É evidente que o filme articula, de um lado, uma representação realística de uma esfera da vida social brasileira tradicionalmente negligenciada, sendo a favela a síntese desse universo caótico e descontínuo onde coexistem tanto a violência gerada pelo tráfico de drogas quanto a "normalidade" do cotidiano dos moradores – incongruências expressas na própria estrutura do filme; de outro lado, não se pode negar que, em grande parte, o êxito do filme no estabelecimento de uma intensa relação do espectador com o mundo visado pela câmera deve-se

[139] Não se deve esquecer que a tanto a formação de Meirelles quanto sua relação com os meios audiovisuais deu-se, primeiramente, pela publicidade, em que dirigiu inúmeros comerciais para TV. Nos comentários do DVD, o diretor menciona alguns momentos de tomadas do filme em que foram usados posicionamentos de câmera utilizados em outros comerciais para TV. A exemplo da cena da fulga de Cabeleira em ele empurra o carro, a câmera posicionada na janela foi uma ideia extraída de uma propaganda das sandálias Havaianas feita por ele e sua equipe.

[140] Para uma discussão acerca do fenômeno da Teoria e modo como ela, em sua forma ubíqua, afeta todas as áreas da produção epistemológica, ver Durão: *Breves observações sobre a teoria, suas contradições e o Brasil* (2004, págs. 81-95) e *Giros em falso no debate da teoria* (2008, p. 54-69).

ao exímio emprego das técnicas "naturalistas' do idioma estético do cinema *mainstream*, produzindo um "efeito de realidade" através da invisibilidade dos mecanismos que a produzem. É justamente o esquadrinhamento acerca do modo pelo qual se dá essa articulação na estrutura do filme e suas implicações interpretativas (algo frequentemente negligenciado pela crítica) que será a matéria de discussão dos próximos segmentos.

4.3 – Algumas considerações sobre realismo, personagem e *status* da violência no livro *Cidade de Deus*

De fato, à primeira vista, o realismo das primeiras imagens de *Cidade de Deus* é impactante e não há nada no filme que possa ser considerado alheio à comunidade retratada em particular. A razão mais evidente para a proximidade entre realidade exposta e sua encenação mimética está, primeiramente, em seu material de base: o livro de Paulo Lins (1997), do qual o filme é baseado. O trabalho de ficção de Lins é um desdobramento de uma pesquisa etnográfica (ele próprio morou durante anos na favela de Cidade de Deus) e a experiência acumulada nos anos de vivência no cotidiano da comunidade fornece à narrativa um grau de realismo tanto em termos linguísticos quanto na acuidade das situações retratadas (cf. SCHWARZ, 2007; DURÃO, 2007; AREAS, 2007; DUARTE, 2007). Soma-se a isso, outro dado peculiar e caracterizador da cinematografia nacional: semelhante ao que aconteceu com o sertão, a favela voltou a figurar como ambiente narrativo no novo cinema da retomada. Nota-se de antemão que os primeiros filmes inscritos nessa "nova onda" voltaram a repetir as mesmas idealizações e os clichês da favela na forma de um cenário exótico e como ambientação para as seguintes temáticas: melodrama romântico (*Orfeu*, 1999, de Carlos Diegues); crônicas da vida suburbana embaladas pelo lirismo musical (*Veja essa canção*, 1994, também de Diegues); documentos sobre as expectativas e sonhos dos moradores da favela com a chegada de um novo ano (*Babilônia 2000*, 1999, de Eduardo Coutinho). Em contraste com a maneira romantizada, 'pacífica' e branda com que esses filmes retratam a favela, não surpreende o impacto que *Cidade de Deus* provocou ao colocar em primeiro plano, com todo aparato técnico, o emaranhado de problemas gerado pelo desenvolvimento da criminalidade, cuja gênese encontra-se ligada à situação de abandono social que originou a própria favela, passando pelas "bocas de fumo" até o estabelecimento do tráfico mais rentável da cocaína.

Além disso, no filme, a descrição didática fornecida pelo narrador Buscapé sobre o lugar, enquanto as imagens de dezenas de retirantes vão chegando para povoar a vila, não deixa dúvida da escassez e abandono do lugar. Falando diretamente com o espectador, como quem conta uma história, ele diz em tom bastante coloquial: "a rapaziada do governo não brincava. Não tem onde morar? Manda pra Cidade de Deus. Lá num tinha luz, num tinha asfalto, num tinha ônibus. Mas *pru* governo e os ricos, num importava nossos problemas. Como eu disse, a Cidade de Deus fica muito longe do cartão postal do Rio de Janeiro" (cena 2, 09min23seg). Para um público acostumado com a artificialidade dos cenários de favela construídos em estúdio e com a atuação pouco convincente de atores globais, a exemplo de *Orfeu*, *Cidade de Deus* produz uma forte "impressão de realidade" já nas primeiras imagens que constroem o mosaico do lugar e antes mesmo da ação iniciar. Nesse sentido, a crítica do filme (defensores e detratores) é unânime em afirmar que grande parte do realismo de *Cidade de Deus* advém, além da força das histórias e crônicas da vida na favela contidas no livro, da exímia articulação entre os diálogos afiados do roteiro e, sobretudo, da espontaneidade e naturalidade das interpretações dos atores não profissionais – conforme vimos, um recurso característico do neorrealismo italiano e do cinema documental. Isso tudo adensado pela utilização máxima de locações em favelas, repletas de moradores locais com os mais variados tons de pele escura e marcas de trabalho árduo e poucos cuidados.

Por sua vez, no livro de Lins[141], a imagem da favela como um organismo vivo, constituído através da sobreposição de personagens, eventos e histórias nunca é algo dado, apreendido em um simples contato com sua prosa fragmentada. Diferentemente da divisão temporal didática no filme (marcada não apenas por uma caracterização espacial distinta da favela entre os anos 60 e 80, mas também pela utilização de recursos cinematográficos como fotografia de coloração distinta), o espaço narrativo é construído, lenta e parcialmente, por fragmentos advindos das três seções temporais (1. A história de Inferninho; 2. A história de Pardalzinho; 3. A história de Zé Miúdo). De certa maneira, a descrição momentânea de um determinado cenário no período da formação da comunidade (anos 60) já contém em seu bojo um devir. As duas passagens abaixo evidenciam a imbricada relação entre as descrições espaciais

[141]Assim como no caso do *Almoço nu*, não pretendo realizar uma leitura interpretativa pormenorizada do livro de Paulo Lins visto que a tese tem como objetos centrais de interpretação os filmes e não livros nos quais os roteiros foram baseados. Sendo assim, ao longo desse capítulo, as referências sobre *Cidade de Deus*, o livro, terão apenas a finalidade de cotejá-lo com o roteiro de Bráulio Mantovani e o filme de Meirelles.

referentes ao tempo narrado em que a comunidade da Cidade de Deus era ocupada e seu estado presente nos anos 80:

> O Barro Vermelho fora mutilado por pás mecânicas e tratores na ocasião da construção das casas e dos primeiros blocos de apartamentos. O barro tirado do monte serviu para aterrar parte do charco e para o emboço das primeiras moradias. Quando era perfeito, o monte terminava bem próximo à margem do rio. Hoje, termina num dos limites do conjunto, onde estão algumas casas de triagem, na rua que liga os blocos de apartamentos à praça principal do conjunto. De lá de cima dava para ver a lagoa, o lago, o laguinho, o rio e seus dois braços, a igreja, o Mercado Leão, o Lazer, as duas escolas e o jardim-de-infância. O posto médico também dava para se distinguir daquela distância. (LINS, 2007, p. 23).

> O rio, alegria da molecada, dava prazer, areia, rã e muçum, não estava de todo poluído. (ibid., 2007, p. 21).

No primeiro trecho, o narrador fornece detalhes das primeiras ações que deram contornos urbanos a um espaço remoto: a retirada de barro do monte local serviu para aterrar o charco onde as primeiras moradias foram construídas. Há na narração um tom de nostalgia que sugere uma relação harmônica entre a natureza e os primeiros moradores que ocuparam aquele espaço: "quando era perfeito, o monte terminava bem próximo à margem do rio". Contudo, há pouco ou nenhum espaço para considerações sobre esse período de harmonia entre ocupantes e espaço, pois o advérbio de tempo, "hoje", que inicia a oração seguinte não deixa dúvida que a evocação do passado e a descrição dos primórdios da favela tem uma função apenas contrastiva entre o antes e o depois. Assim, o leitor é informado que hoje o monte, que "termina num dos limites do conjunto", fazendo parte de uma larga topografia que constitui a favela da Cidade de Deus, já foi um lugar bucólico onde o rio, que não era tão poluído, era a diversão da "molecada". Chama atenção que esse ponto de vista do narrador do livro se contraponha à narração em *off* que Buscapé faz no filme. Contudo, como demonstrei mais adiante, no filme de Meirelles, essa perspectiva bucólica dos primórdios da favela é transferida da narração em *off* para o narrador câmera que, na primeira parte do filme por meio da fotografia e angulação de câmera, confere uma imagem harmônica à ambientação da favela.

Outro dado interessante a ser observado no cotejo do livro com o filme é o fato de que, ao contrário do roteiro de Mantovani, não há em *Cidade de Deus* uma personagem principal com quem se identificar. O livro consiste em uma sucessão de episódios em que personagens e situações são introduzidas e, via de regra, brevemente encerradas por algum ato de violência

estúpido e gratuito. Duarte avalia que a "fragmentação dos dramas" que constituem o mosaico de crônicas da vida cotidiana é alcançada justamente pela ausência de um protagonista no livro (DUARTE, 2007, p. 585). Naturalmente, a fragmentação narrativa de *Cidade de Deus*, ao contrário de vários momentos de *Almoço nu*, não alcança o paroxismo da ininteligibilidade, do *nonsense* – tampouco flerta com uma experimentação estética. Como bem apontou a fortuna crítica de *Cidade de Deus*, em meio ao emaranhando de pequenas histórias e fragmentos que dão substância ao livro, é possível deslindar os vários fios narrativos que compõem os dramas consideravelmente extensos de personagens cujas histórias pessoais ocupam o primeiro plano da trama. Ademais, a opção de Lins por nomear as três grandes partes que dividem o livro com o nome de cada personagem que, de certo modo, sintetiza as diferentes fases no desenvolvimento da criminalidade e violência na favela – a marginalidade amadora do Trio Ternura, a estruturação do tráfico de cocaína impulsionada por Pardalzinho e seu bando e, finalmente, o adensamento das guerras entres as quadrilhas de Zé Miúdo e Zé Bonito – poderia assinalar uma sugestiva centralidade nas personagens e logo um senso de agência das mesmas. No entanto, a estruturação narrativa do livro preocupa-se muito em vincular explicitamente situações e personagens entre si, visto que o elo entre todos consiste em um dado pressuposto pelo lugar que habitam: a violência gerada pelo abando social. Ao discorrer sobre esfacelamento que caracteriza a cronologia da ação e os recursos narrativos que aproximam eventos e personagens, Arêas observa, no plano da narrativa, a função agregadora do rio que corta o lugar. Segundo a autora, "é esse rio que abraça todas as sequências quebradas, entremeadas com episódios com seguimento ou não" (ARÊAS, 2007, p. 582). A salutar observação de Arêas chama atenção para uma peculiar característica do livro de Lins: o espaço – mais do que as personagens e memória do narrador – constrói-se e desenvolve-se ao longo da narrativa como uma matéria que agrupa e aglutina a miríade de histórias. Assim, por todos se encontrarem confinados no mesmo local, o infortúnio que atinge uma personagem poderia afetar qualquer outra indistintamente.

Ironicamente, já nas primeiras versões do roteiro cinematográfico de *Cidade de Deus*, tanto Meirelles quanto Bráulio Mantovani concluíram que o filme seguiria um outro caminho e que o amálgama que ligaria as histórias extraídas do livro seria uma personagem, ou melhor, um protagonista. Ao comentar esse processo, Meirelles declara:

> Desde o começo, me ocorreu que Buscapé, embora tivesse pouca importância no livro, poderia ser o personagem que guiaria o espectador até o final daquela

> jornada. Bráulio concordou que a empatia de Buscapé seria suficiente para criar algum tipo de identificação com o espectador. Buscapé foi então escolhido como nosso narrador (MEIRELLES, 2005, p. 13).

Contudo, o potencial de identificação de Buscapé com o espectador faz dele não apenas o narrador, uma testemunha ocular, que alinharia o emaranhado de histórias para o espectador, mas o eleva à condição de protagonista, fornecendo a ele uma história na qual seu senso de agência o leva a escapar da favela e a se tornar um trabalhador honesto.

Em contraposição aos incontáveis infortúnios e desventuras que assolam as histórias das personagens da Cidade de Deus, a boa sorte do indivíduo Buscapé obscurece o fato de que, para a comunidade e seus moradores, tudo continua do mesmo jeito. A identificação a que Meirelles se refere acima é resultado de uma estratégia narrativa de focalização que, de acordo com os códigos do cinema hollywoodiano, estabelece na figura do protagonista o principal elemento estruturador da narrativa. Como visto ao longo dessa tese, tal estratégia opera por meio do estreitamento do foco diegético em um indivíduo, destacando-o dos demais, ou ainda colocando-o em contraposição ao antagonista (no caso, Zé Pequeno), em função de estreitar os laços de identificação do protagonista com a plateia.

No filme, a despeito das várias estratégias que engendram essa identificação, há uma cena particularmente emblemática: após fotografar os policiais recebendo suborno de Zé Pequeno antes desse ser assinado pelo bando de meninos do Caixa Baixa, Buscapé muda de ideia e decide entregar para o jornal as fotos do corpo do criminoso baleado, ao invés das iniciais fotos do suborno. Em um plano fechado de Buscapé olhando os contatos das fotos (a sequência do cadáver de Zé Pequeno e a outra a de Cabeção [Maurício Marques] recebendo dinheiro de Zé Pequeno), o protagonista fala em *voice-over*:"se eu entregar essa foto do bandido, eu consigo trabalho. Com essa daqui, fico famoso. Vai sair até em capa de revista. O Pequeno nunca mais vai me encher o saco. Mas e a polícia?" (cena 32, 2h02min34seg—59seg). À primeira vista, o dilema se apresenta para Buscapé na forma da difícil escolha entre a fama e autopreservação, entre a ambição e a prudência do conformismo. Contudo, da maneira como é colocado pelo protagonista, tal dilema dissimula o fato de que aquilo que está realmente em jogo não é a escolha entre o sucesso profissional ou mesmo a autoproteção, mas sim um projeto individual. Em outras palavras, a opção em expor os policiais corruptos poderia ser parte de uma ação ética de Buscapé com vistas à mudança da realidade. Todavia, essa possibilidade é simplesmente

reprimida no filme e, como o diálogo final entre Buscapé e Barbantinho (Emerson Gomes) atesta, ela serve apenas para reforçar o discurso ideológico centrado no indivíduo e em suas escolhas pessoais. Na cena em questão (20, 2h02min00seg—46seg), ao ser indagado pelo amigo (Barbantinho) se a foto ao menos lhe rendeu um emprego, o protagonista responde:

Buscapé

Emprego não, estágio.

Barbantinho

Pô, estágio, mas tu tá ganhando um dinheirinho, né?

Buscapé

É, um dinheiro. É uma merreca, mas porra...

Barbantinho

E a jornalista? Tu comeu? É gostosa?

A mudança súbita de assunto do trabalho para o sexo, a despeito do carregado tom chauvinista, funciona mais uma vez como um elemento conciliador, pois ajuda a colocar, de uma vez por todas, um fim no dilema de Buscapé. Em certo sentido, o discurso que encerra a saga do protagonista no filme remete à temática recorrente que caracteriza a literatura do escritor norte-americano Horatio Alger, nas quais meninos de classes menos abastadas labutam para fugir da miséria por meio do trabalho árduo e de uma conduta honesta. Assim como o adolescente Ragged Dick do livro *Ragged Dick; or, street life in New York with the boot blacks* (1868), "a virada de página" que marcará o início de uma nova vida para Buscapé, longe dos vícios e infortúnios atrelados à condição de pobreza, não decorre exclusivamente em função de seu esforço pessoal e de sua conduta moral, mas da ajuda de outrem que testemunha algum ato de bravura que o protagonista realiza: no caso do herói de *Cidade de Deus*, o ponto de virada não se deve necessariamente a um ato de bravura, mas de esperteza em entregar ao jornal apenas a foto de Zé Pequeno morto, mas não a de Cabeção recebendo suborno – algo que, segundo o próprio Buscapé, poderia colocá-lo na mira dos policiais denunciados pela fotografia.

Vale notar ainda que o filme estrutura-se com vistas a justificar a escolha pessoal do protagonista em salvar a própria pele: o diálogo entre Buscapé e Alicate é entrecortado pelo refrão da música "O caminho do bem", ao mesmo tempo em que a câmera deixa de seguir a

dupla de personagens, que caminham em direção ao horizonte por uma rua aberta e ampla (uma tentativa evidente de transformar em imagens a letra cantada por Tim Maia na música extra-diegética). Em contraposição à imagem final de Buscapé que, acompanhado de seu fiel amigo, deixa a história e, consequentemente, a favela pelo "caminho do bem", a atenção do espectador é sutilmente desviada para o bando do Caixa Baixa que irrompe na tela e segue em sentido literalmente contrário ao do protagonista – uma viela suja e tortuosa convertida em uma metáfora visual do "caminho do mal". Assim, mais uma vez, o desvio súbito do foco de Buscapé para o bando de meninos responsáveis pela morte do vilão do filme tem uma dupla função: de um lado, assinala o binômio *protagonista* do bem versus *antagonistas* do mal (o singular do primeiro e o plural do segundo atestam justamente o argumento que venho desenvolvendo sobre a centralidade do protagonista no cinema *mainstream*); por outro, reforça novamente a estratégia conciliadora que justificaria o sucesso/superação de apenas um indivíduo em relação a toda uma comunidade cujo *status quo* permanece inalterado. O índice mais sintomático desse discurso é constatado na última fala de Buscapé, após os meninos do Caixa Baixa desaparecerem nas ruas da Cidade de Deus: "Aí, esqueci de dizer. Ninguém mais me chama de Buscapé. Agora eu sou Wilson Rodrigues, fotógrafo"[142](20, 2h04min48seg). Ao salientar essa última informação ao espectador, agora sobre ele mesmo e não mais sobre os moradores da Cidade de Deus, Buscapé, ou melhor, Wilson Rodrigues, faz questão de enfatizar sua posição não apenas como narrador da história, mas como o protagonista capaz de, ao longo da narrativa, passar incólume pelas mazelas e pela violência que assolam a comunidade.

No livro de Lins, por sua vez, a ausência de uma personagem com contornos de protagonista faz com que, na questão da violência, por exemplo, todos estejam no mesmo plano, variando apenas o lado em que momentaneamente se encontram (no papel de agressor ou de agredido). Não há dúvida de que, em um primeiro plano, a trama do desenvolvimento da criminalidade inicial e do posterior desdobramento em ações do tráfico de drogas fornece subsídios incontestáveis para se explicar e compreender os motivos que engendram a violência: os constantes assaltos ao caminhão de gás e ao motel realizados pelo Trio Ternura no primeiro livro; a truculenta ocupação e domínio dos pontos de venda de drogas no segundo livro; a rivalidade estabelecida na guerra entre as quadrilhas de Zé Miúdo e Cenoura que marca boa parte da trama do terceiro livro. Todavia, em um plano secundário, o catálogo da violência que dá

[142] Um nome e uma profissão, exatamente como William Lee na segunda parte de *Mistérios e paixões*.

substância a *Cidade de Deus* é sobretudo composto por uma miríade de episódios marcados por intensa brutalidade não relacionados diretamente com as vicissitudes da criminalidade. Alguns desses eventos chocam tanto pela repulsa do conteúdo narrado quanto pela forma objetiva e sem floreios com que são descritos pelo narrador: sirva de exemplo a morte acidental de Haroldo, logo nas primeiras páginas do primeiro livro, que levou um tiro no "olho esquerdo e teve a íris despedaçada" ao se deparar com uma ação policial liderada por Cabeça de Nós Todo e com a qual não tinha nenhuma relação – "era um bom malandro, aquele que não atrasava ninguém, que morrera sem ter nada a ver com nada" (LINS, 2007, p. 46), pondera o narrador–, ou então a série de brigas entre os amigos Marisol e Thiago, disputando a atenção da mulata Adriana, que servem ao narrador como ensejo para fornecer uma espécie de síntese dos diversos níveis de confronto ocorridos na favela, indo do mero insulto verbal, "Thiago xingava Marisol", passando pelo diletantismo das lutas corporais "com os punhos cerrados pulava para lá e para cá", até chegar ao uso de armas de fogo "sacou a garrucha, engatilho-a e apontou-a para Thiago, dizendo que o mataria" (ibid., 2007, p. 47). Além disso, a narração do episódio é dotada de certa comicidade e leveza tanto pela maneira patética pela qual o duelo é descrito,"[Marisol] corria com a língua exposta no canto da boca", quanto pelo ar de espetáculo que o confronto adquire ao mobilizar uma plateia entusiasmada de moradores locais que se juntou para "rir e incentivar" e que, ao final de uma tarde toda nessa rusga, "deram a briga como empatada" (ibid., 2007, p. 47).

Já em outros momentos, a despersonalização das personagens envolvidas na ação funciona também como estratégia da narração com vistas a converter a violência em um dado banal. É o caso do episódio em que o marido, denominado apenas de "um bicho-solto", vê no filho de pele clara a prova cabal da traição da esposa, pois "não aceitava que seu filho fosse branco, já que era negro e a desgraçada da mulher também" (ibid., 2007, p. 85). O evento é descrito pelo narrador com uma riqueza de detalhes que revelam ao leitor tanto a instabilidade emocional da personagem, "seu sentimento era uma caldeira pinguepongueando nas duas abas de seu coração", "pensou em voltar atrás por um segundo", "o espírito assassino travava uma luta, mas não admitia a hipótese de parar aquela empreitada", quanto os percalços enfrentados durante a execução do feito, "teve dificuldade em atravessar o osso, apanhou o martelo embaixo da pia da cozinha e, com duas marteladas na faca, concluiu a primeira cena daquele ato" (ibid., 2007, p. 84). Do mesmo modo, o narrador justapõe, em um mesmo parágrafo, um trecho de intensa carga dramática – quando do momento em que o bicho-solto conclui sua vingança revelando o

assassínio à mulher que, "num gesto impulsivo, puxou um dos braços da criança de dentro da caixa", para descobrir que "apenas um fio de sangue o ligava ao resto do corpo do bebê" – seguido por um desfecho abrupto que dá a conclusão da ação um tom de crônica: "a mulher desmaiou, o homem fugiu. Dias depois foi preso" (ibid., 2007, p. 85). A economia narrativa[143] que caracteriza tanto este quanto o sem-número de *dénouements* que compõem os pequenos episódios de violência ao longo do livro não deixa dúvida da predileção e interesse do narrador pela ação/fato, pela truculência nela contida, e não pela figura de personagens individualizados, dotados de nomes e contextos com os quais o espectador venha a se identificar. Nesse sentido, *Cidade de Deus* é pontuado por episódios que emulam o discurso conciso da crônica policial, a exemplo do caso do marido, assim denominado pelo narrador, que, após seguir a esposa adúltera e confirmar a traição, prepara uma emboscada para se vingar de ambos ("a esposa e o Ricardão"). Assim como a brevidade dos fragmentos descritos acima confere um delineamento episódico aos fatos, não havendo espaço para qualquer aprofundamento ou particularização das personagens, a proximidade com o desfecho trágico é sinalizada ao leitor pela enumeração pontual da ação, reduzida a um sequência de períodos curtos , "ajeitou a foice na mão direita, agachou-se, esperou que ele passasse (...) saiu nas pontas dos pés pelas suas costas e, com a apenas um golpe, decepou-lhe a cabeça", e cuja resolução abrupta termina na descrição de um ato de violência extrema, "tirou um saco plástico de dentro do bolso da calça, colocou a cabeça ensanguentada com os olhos esbugalhados no saco, foi para casa e jogou-a no colo da adúltera" (ibid., 2007, p. 86), e que, diante da sordidez do ato, exime o narrador de aventurar-se em especulações analíticas acerca das personagens envolvidas no infortúnio.

Vale ressaltar que a repetição *ad infinitum* dessa estruturação narrativa de breves episódios de violência excessiva protagonizados por personagens desprovidas de qualquer singularização opera como um recurso de conversão da violência em uma força motriz que rege e regula a vida das personagens de *Cidade de Deus* em todas as instâncias e de maneira ubíqua. Sem dúvida, o episódio mais sintomático do grau de indistinção que a violência adquire no livro é o que se lê abaixo:

> Deram a primeira paulada na orelha esquerda, depois baixaram a lenha pelo corpo todo. A cabeça ficou perfurada pelos golpes de um pedaço de pau com um prego na ponta. A íris esquerda saltou do olho. Os quatro membros foram

[143] Note-se a preferência do narrador tanto pelo uso de orações coordenadas assindéticas quanto por verbos, restringindo a descrição da ação a um mínimo de palavras.

> quebrados em diversos lugares. Não pararam enquanto não entenderam como inapelável a morte daquele fugitivo arisco. Uma mulher ainda pediu clemência. Não deram bola. Colocaram o cadáver dentro de um saco plástico, atravessaram a ponte dos Âpes, entraram na rua dos Milagres, quebraram a sua primeira viela.
> – O bruto está se mexendo – avisou o que carregava.
> Jogaram o saco no chão, retomando os golpes sem nenhuma compaixão. (LINS, 2007, p. 120-121).

Assim como os inúmeros fragmentos do livro, o narrador inicia o relato do incidente enfatizando a vilania da ação sem identificar tanto os algozes quanto a vítima em questão. A exemplo dos fragmentos anteriores, a violência é gráfica e, como em cortes cinematográficos, a exposição da personagem ocorre a partir de *flashes* em que a parte do corpo exposta está subordinada à ação descrita, "deram a paulada na orelha esquerda", "a cabeça ficou perfurada pelos golpes de pedaço de pau com prego na ponta" e "a íris esquerda saltou do olho". Também à semelhança dos demais fragmentos do livro em que as personagens não são singularizadas, o narrador refere-se à vítima do episódio por meio de termos vagos como "corpo", "quatro membros quebrados", "fugitivo arrisco", "cadáver" e "o bruto". Diante da série de pequenas ocorrências que pontuam o livro até este fragmento, não há nele nenhum elemento, seja no conteúdo narrado ou na forma de exposição, com que o leitor já não tenha se deparado anteriormente. Ao contrário, a repetição da estruturação da prosa parece validar a tese de que a não singularização das personagens deve-se ao argumento já exposto de que, no livro, a violência atinge a todos indistintamente. Neste caso, a amplitude da violência não se limita a todos, mas também a tudo, pois, como o final do fragmento revela, a vítima em questão é um gato, encomendado por Zé Miau, que "tinha ainda que arrancar o rabo e a cabeça para cortar a carne em cubos, temperá-la, enfiá-la no palito" (ibid., 2007, p. 121).

Ainda no plano da narração, essa sucessão de pequenas crônicas do cotidiano dos moradores da favela, valendo-se em muitos momentos do discurso direto livre para expor a singularidade da "linguagem da favela"[144] como elemento distintivo daquele lugar, é intercalada por um discurso analítico do narrador/autor, revelando traços da inflexão do trabalho etnográfico a partir do qual a obra ficcional se fez. Cabe lembrar que as histórias que compõem o livro são, em grande parte, dados coletados durante anos para um projeto de pesquisa de cunho etnográfico, coordenado pela antropóloga e pesquisadora Alba Zaluar sobre a "Criminalidade no

[144] No texto "Talking Bullets: the language of violence in *City of God*" (2005), Lúcia Nagib considera "precisa e ágil a sintaxe" dos moradores da favela, especialmente a reproduzida nos diálogos do livro de Lins – o principal elemento revelador de seu realismo, segundo a autora (p. 32-33).

Rio de Janeiro"[145] e, como observa Schwarz, "foram ficcionalizadas do ponto de vista de quem era objeto de estudo" (2007, p. 569). Nesse sentido, na composição narrativa do livro fulguram, no intervalo entre as ações episódicas, momentos em que a prosa intercala-se entre a recapitulação do passado e a exploração analítica do presente.

A consonância entre conteúdo e forma do livro é outro recurso explorado pela escrita de Lins como tentativa de colar-se mimeticamente ao universo retratado da favela, fazendo com que a comunidade seja um ambiente cuja força gravitacional seja não apenas capaz de atrair para si toda a sorte de pessoas e coisas, mas, sobretudo, de amalgamá-las em um único corpo. Logo, tanto a heterogeneidade de registros linguísticos quanto a oscilação de estilos narrativos conferem ao livro um tom de escrita pós-moderna. Em relação ao primeiro, a prosa não se limita apenas ao exercício da transcrição da fala popular, extremamente enxuta e, por vezes, monossilábica[146], o discurso direto livre, mas assimila por vezes o tom sensacionalista da linguagem dos noticiários, conforme podemos ver na passagem seguinte:

> A guarnição rumou para o Outro Lado do Rio, onde outro bicho-solto fumava um baseado na beira do rio. Tinha acabado de assaltar um comerciante e estuprado a filha do assaltado. Contava o dinheiro roubado com fumaça de maconha na cabeça e com o revólver na cintura. Estava tão entretido na contagem do dinheiro que não viu o caminhão da polícia se aproximar. Não deu para desfazer-se dos flagrantes. Seu único recurso foi disparar contra os policiais. Acertou na testa do que vinha na frente, porém os outros encheram seu corpo de bala. Ele gritou que um tinha ido com ele e estrebuchou e rolou e chorou e sangrou e caiu na água do rio e morreu arrastado pela correnteza, misturando-se aos galhos das árvores, latas de óleo e outros objetos que, na certa, seriam aparados pelos meninos Lá Embaixo (sic). (LINS, 2007, p. 95).

Do mesmo modo, a conjunção de estilos narrativos que compõem a prosa do livro pode ser observada na alternância entre os padrões narrativos realista, predominante nos episódios da ação vistos acima, e naturalista – como recurso analítico-explicativo que disseca os fatos narrados: "através de brigas, jogos de futebol, bailes, viagens diárias de ônibus, da frequência aos cultos religiosos e às escolas, uma nova comunidade surgiu efusivamente" (ibid., 2007, p. 37). Embora o impacto imediato da impressão de realidade almejada pela narrativa advenha, por razões óbvias, do primeiro, é no tom dissertativo desse último que fica evidente a procedência do

---

[145] Sobre os resultados dessa pesquisa, ver dois livros da pesquisadora: *Condomínio do Diabo* (1994) e *Da revolta ao crime S. A.* (1996).

[146] Marcadores discursivos como "- Valeu!", - "Hã-ram!" são recorrentes nos diálogos (p. 384).

livro como um desdobramento da pesquisa de campo. Nesses trechos, o tom analítico das situações descritas confere-lhe um tratamento não mais de matéria ficcional, mas sim de dados coletados. A abordagem então passa a ser uma análise sociológica com vistas à elaboração de explicações para a violência e criminalidade, análise muito próxima dos protocolos que permeiam o discurso científico. Vale adiantar que essa característica da prosa do livro é menos evidente no filme de Meirelles, mas ela pode ser encontrada, muito sutilmente, na narrativa em *off* de Buscapé, mesmo que a principal explicação para o uso desse recurso, segundo alegação do diretor e do roteirista, seja tornar o enredo mais compreensível ao espectador. No geral, as falas do narrador-protagonista não deixam de ter um caráter conclusivo.

4.4 - Manufaturando a realidade: *Cidade de Deus* e a espontaneidade ensaiada

Feitas tais considerações sobre o livro, não há dúvida de que, em grande parte, o espírito etnográfico do texto de Lins encontra nas atuações do elenco a mais apurada via de expressão do realismo. Em entrevistas[147] sobre as características que procurava para compor o elenco do filme, Meirelles afirma que, desde o início da produção, estava muito claro que o realismo e a organicidade daquele ambiente da favela retratado no livro só poderia ser transposto para a tela do cinema através de uma "atuação espontânea". Uma forma de atuação realista que, em sua opinião, nenhum ator ou atriz com formação cênica poderia realizar. As implicações acerca dessa peculiaridade foram justificadas de várias maneiras por Meirelles. Quando perguntado, por exemplo, sobre sua relutância em utilizar qualquer rosto conhecido na história, ele explica: "Eu queria que o expectador olhasse o Zé Pequeno e enxergasse o Zé Pequeno e não algum ator fazendo o Zé Pequeno"[148]. A justificativa para tal escolha pauta-se sempre na "verdade" que as interpretações de pessoas desconhecidas do universo da mídia em geral deveriam provocar no público. Observa-se que o princípio fundamental da atuação da estética neorrealista italiana, a espontaneidade interpretativa, continua valendo como um recurso de contraposição ao "naturalismo" do cinema *mainstream*. Contudo, a simples assimilação desse aspecto, destituída

[147] Neste trabalho, uso tanto os depoimentos de Meirelles contidos no longo documentário do DVD, "Oficina de atores" quanto os comentários em áudio sobre o filme, feitos para essa edição e que contam com a participação do roteirista Bráulio Mantovani e do cinematógrafo César Charlone. Além das informações sobre o processo de adaptação do livro contidas em *Cidade de Deus – O roteiro do filme*, Ed. Objetiva, 2003, p. 9-13.
[148] *Cidade de Deus*, documentário "Oficina de atores", DVD (8min20seg).

das demais características constitutivas do movimento italiano, fornece os indicativos do tipo de lógica assimiladora na qual se inscreve não apenas *Cidade de Deus* como também uma série de filmes nessa linha que virão a seguir[149].

Assim, exceto pelo ator Matheus Nachthergaele, já conhecido do grande público, e a atriz Alice Braga (em início de uma carreira que viria a atingir um patamar internacional), todos os atores e atrizes do núcleo principal do filme são moradores de favelas, ou de comunidades, do Rio de Janeiro. O trabalho de descoberta, recrutamento e "treinamento" desses atores exigiu da equipe de produção cerca de um ano e culminou em projeto de oficina de atores, batizado de "Nós do Cinema"[150], em um processo seletivo muito parecido com as tradicionais "peneiras" feitas pelos grandes clubes de futebol para selecionar jovens com potencial inato para o esporte. A primeira etapa do processo escolheu quatrocentos entre um contingente de dois mil candidatos de diversas escolas de teatro nas periferias do Rio de Janeiro para participarem de um *workshop* realizado pela produção. Ao final de alguns meses de trabalho, os escolhidos foram alocados em dois grandes grupos: um grupo composto de sessenta atores e atrizes, que assumiriam os papéis principais do filme, e um outro constituído por mais cento e cinquenta pessoas das mais diversas faixas etárias e tipos para papéis menores e figuração.

A ironia de todo esse árduo e minucioso processo de seleção é que ele tem pouco a ver com o 'espírito' de espontaneidade que, em tese, o motivou. Um forte indicativo da falácia dessa 'espontaneidade' e de verdadeira produção em moldes de manufatura está no fato, reconhecido pelo próprio diretor, de que, mesmo possuindo um "talento nato" para representar de forma realística seus personagens, atores e atrizes precisavam ser "lapidados"[151]. Justamente nesse momento da produção entrou em cena o trabalho da prestigiada preparadora de atores, Fátima Toledo. O trabalho de Toledo vem se notabilizando cada vez mais nas artes cênicas brasileira, em especial em veículos de maior prestígio como televisão (elenco da Rede Globo) e cinema, sobretudo por valer-se de um método (tido por ela como próprio) que extrai o máximo de realismo nas performances de atores tanto profissionais quanto daqueles com pouca ou nenhuma

---

[149] *Tropa de Elite* (2008), no Brasil, e *Quem quer ser um milionário*, uma produção entre Ásia, Europa e Estados Unidos, são os exemplos mais conhecidos de filmes inscritos nessa lógica.

[150] Ver o artigo "The We in Cinema Project: Film-Making by and for Marginalized Youth". In: *City of God in several voices – Brazilian social cinema as action*. Ed. Else R. P. Vieira, 2005, p. 135-139.

[151] *Cidade de Deus*, documentário "Oficina de atores", DVD (7min40seg).

experiência no campo das artes cênicas[152]. Em síntese, segundo o relato dos atores submetidos ao seu trabalho de preparação, o realismo na atuação advém de um excessivo (e doloroso) trabalho de sondagem e reelaboração da memória emocional do ator com finalidades de uso na representação. Assim descrito, a forte influência psicanalítica de sua técnica aproxima-se mais do método de Strasberg do que do sistema proposto por Stanislavski; este, por sinal, era muito mais cauteloso em utilizar-se apenas desse recurso na preparação de atores[153].

Além do notório desempenho do elenco, a precisão dos diálogos do filme é também um elemento de fundamental importância no adensamento do realismo desejado pelo diretor. Ele próprio reconhece que foram as contribuições dos atores que "acabaram dando o tom quase documental ao filme" (MEIRELLES, 2003, p. 12). Pode se dizer, de fato, que o roteiro do filme é resultado do trabalho de ambos (roteirista e atores), embora, na prática, esse reconhecimento não aconteça, visto que apenas o nome de Mantovani é creditado tanto no final do filme quanto na capa do DVD, ou ainda, no livro do roteiro, lançado posteriormente. Sem deixar de mencionar ainda a sua indicação ao Oscar de melhor roteiro original em 2004, que lhe abriu as portas como roteirista no mercado cinematográfico internacional.

Percebendo o rico material que poderia ser extraído dos atores no ensaio, Meirelles conta que optou por nunca mostrar o material escrito por Mantovani aos atores. Nos ensaios, eles eram apenas informados sobre os eventos envolvidos na cena em questão e, a partir disso, eram encorajados a improvisar de acordo com "os próprios sentimentos". Segundo o diretor, o modo mais efetivo de averiguar a precisão de uma fala ou situação descrita no roteiro era propor aos atores uma situação descrita no roteiro e, em seguida, observar suas reações. Se, por alguma razão, eles não respondessem de modo positivo ou espontâneo, tinha-se a certeza da incongruência entre a cena proposta e seu referencial no universo representado. Assim, conclui Meirelles, "eles eram, ao mesmo tempo, atores e o público-alvo do filme" (2003, p. 13).

O impacto desse procedimento no refinamento do roteiro de Mantovani foi imensurável, tanto que, no início das filmagens, o texto já se encontrava na décima segunda versão, e

---

[152] Embora Toledo tenha uma longa carreira que remonta à preparação de atores de *Pixote: a lei do mais fraco* (1981, de Hector Babenco), cuja temática disserta sobre o mesmo universo de abandono social e de violência de *Cidade de Deus*, é inegável que a nova onda de realismo que o filme de Meirelles instaurou no cinema da retomada capitalizou consideravelmente seu trabalho. Seu nome é frequentemente visto nos créditos de filmes centrados em temáticas correlatas às de *Cidade de Deus*, a saber: *Central do Brasil* (1998), *Cidade Baixa* (2005), O *céu de Suely* (2006), *Tropa de Elite* (2008), *Linha de passe* (2008), *Tropa de Elite 2* (2010).

[153] Ver o depoimento de atores como Wagner Moura e Carla Ribas sobre o processo de preparação de atores de Fátima Toledo em seu site oficial: http://www.studiofatimatoledo.com.br/.

alterações continuaram até o final das filmagens. Meirelles admite que só se deu conta da potência e precisão dos diálogos e da interferência dos atores nas falas originais do roteiro na época em que estas foram transcritas para a confecção das legendas em inglês e francês. Para ele, "as sentenças que usam são sempre muito curtas, telegráficas, repetidas duas ou três vezes, e cada linha é entremeada por interjeições e palavrões. Um roteirista pode tentar, mas dificilmente vai conseguir criar este tipo de construção sentado na frente de seu computador" (ibid., 2003, p. 13)[154]. O fato é que a naturalidade das interpretações e a fluidez dos diálogos, em grande parte, advêm do trabalho de improvisação dos atores. O índice mais cabal disso pode ser observado em uma pequena cena em que este recurso foi "desrespeitado" e os diálogos do livro[155] transpostos de forma literal para o roteiro. Na cena em questão (cena 7, 22min05seg-23min45seg.), Cabeleira, visivelmente interessado em seduzir Berenice, ensaia várias vezes o início de uma conversa com a moça, enquanto ela lava a louça. O diálogo dá-se da seguinte forma:

BERENICE

O que foi, Cabeleira? O gato comeu sua língua, é? Cê fica aí o tempo todo atrás de mim, tá me deixando nervosa.

CABELEIRA

Calma aí, que eu tô escolhendo o que é que eu vou te falar ainda.

BERENICE

Além de tudo, escolhedor. Gente assim não se dá bem na vida, não, hein.

CABELEIRA

É que meu coração te escolheu, morou? Quando ele escolhe, meu, eu vou onde ele quer.

BERENICE

Tá de sacanagem comigo?

CABELEIRA

Cê nunca ouvir falar em amor à primeira vista?

---

[154] A fala de Meirelles certamente nos remete ao mito da inimitabilidade e irreprodutibilidade das falas populares como um dos elementos mais atuantes no nosso imaginário a respeito da prosa de Guimarães Rosa, a quem se imagina coletando (e não produzindo) a fala de cada um dos seus personagens.

[155] LINS, P. *Cidade de Deus*, 2007, p. 59-60.

BERENICE

Ah, malandro não ama, malandro sente desejo.

CABELEIRA

Ah, tudo que eu falo tu mete a foice.

BERENICE

Malandro não fala, malandro manda uma letra.

CABELEIRA

Porra, vou parar de gastar meu português contigo, que tá foda.

BERENICE

Malandro não pára, malandro dá um tempo.

CABELEIRA

Falar de amor contigo é complicado, hein, Berenice?

BERENICE

Que amor, que nada, cara. Tu tá de 171 comigo.

CABELEIRA

O otário aqui te ama.

BERENICE

Assim você vai acabar me convencendo, sabia?

É inegável a carga dramática dessas falas, especialmente se considerarmos que a precisão e agilidade de sua composição fornecem não apenas uma síntese, em tom quase epigráfico, dos meandros da vida de um malandro, mas, sobretudo, uma curiosa amostragem da inventividade no uso da linguagem. O uso criativo de gírias, que engendra um falar quase próprio, produz um linguajar sintético, certeiro e ágil como um "tiro-rápido", característico e expressivamente colado à realidade dos moradores daquela favela. Como visto na seção anterior, no livro, a expressividade do diálogo contrapõe-se diretamente às descrições e comentários do narrador, cuja linguagem distingue-se daquele universo. A consequência mais evidente dessa contraposição na composição narrativa do livro configura-se justamente no realismo que advém da sensação de autenticidade causada pelo impacto da expressividade da linguagem oral.

No filme, todavia, há um conjunto de fatores que contribuem para produzir um efeito de artificialidade nessa sequência, contrariando, assim, o aspecto realista e espontâneo que permeia

as atuações e os diálogos no restante do filme[156]. O primeiro aspecto que chama atenção é o da duração do plano: a cena é feita em plano sequência com a câmera fixa, (algo raro mesmo para essa parte do filme, marcada, como veremos adiante pelo predomínio de uma cinematografia clássica), plano próximo (cintura e busto) e tomada frontal (atores representando de frente para a câmera seguindo o modelo do palco teatral italiano). A predominância da frontalidade do enquadramento e a ausência de outro ponto de vista pela falta de cortes acentuam a sensação da quarta parede do teatro, adensada ainda mais pela enunciação dos diálogos anteriormente descritos, que funcionam como um duelo (de conquista) entre os personagens. Além disso, a atenta observação da cena revela a marcação das falas. Algo que por si só, já elimina a naturalidade da atuação, já que cada fala deve respeitar posições específicas dentro do espaço cênico de modo a realçar o conteúdo dos diálogos, bem como o estado emocional das personagens.

Nesse aspecto, o cenário da cozinha da casa de Berenice (Roberta Silva) e posição da atriz no espaço, marcadamente à frente e no centro do plano (ver imagens 4.1, 4.2 e 4.3), evidenciam sua posição de vantagem que será logo confirmada por sua "exímia" habilidade com as palavras, capaz de desbancar a investida tacanha de Cabeleira (Jonathan Haagensen): "Porra, vou para de gastar meu português contigo, que tá foda", diz ele. Embora o quadro esteja proporcionalmente iluminado, de maneira a destacar a totalidade do cenário, a luz, vinda da direita, incide predominantemente sobre Berenice[157] até praticamente o desfecho da cena. A profundidade de campo também chama a atenção nessa sequência, pois nenhum objeto ou pessoa (nem mesmo Cabeleira e seus deslocamentos) sai de foco. Com efeito, o nítido delineamento que cada objeto de cena recebe nesses enquadramentos permite ao espectador conhecer pormenorizadamente o universo da personagem: sua ocupação como dona de casa confirmará seu desejo de casar-se e constituir família (embora a personagem tenha pouco destaque na história e apareça muito pontualmente, ela se "casa" duas vezes no filme); o pequeno quarto cor-de-rosa ao fundo do plano, modestamente decorado com figuras na parede e boneca e bichos de pelúcia na cama, sugere a pouca idade, ou ainda, a recém-saída da adolescência; a infinidade de

[156] Nos comentários do DVD, Meirelles aponta para vários momentos em que, diante de um acontecimento que não estava previsto na cena, a criatividade e improvisação dos atores conferiram um tom natural e espontâneo à cena que fugia do roteiro prescrito.

[157] Esse posicionamento da luz, juntamente com a profundidade de campo, confirma a centralidade de Berenice na ação, pois, como observam Jullier e Marie em *Lendo as imagens do cinema* (2009, p. 31) "a profundidade de campo permite, às vezes, operar seleções na imagem que dirigem a atenção do espectador: seu olhar pousará sempre primeiro, por uma questão de reflexo, na zona clara".

santos na parede sinaliza a forte devoção e religiosidade; por fim, a ausência da figura paterna, como apenas uma memória distante, é sugerida pela foto antiga e desbotada no porta-retrato, cuidadosamente colocado sobre a máquina de costura (figuras 4.3- 45).

Por sua vez, o desconforto de Cabeleira, no confinamento daquele ambiente e situação, é antecipando, antes mesmo de travar o diálogo, na forma pela qual ele circunda Berenice (figuras 4.1, 4.2 e 4.3). Enquanto ela ocupa confortavelmente sua posição no centro, ele caminha de um lado para o outro, parecendo não encontrar um melhor posicionamento. Suas mãos, antes habilidosas no manuseio das armas, estão agora vazias, e ele não sabe ao certo onde enfiá-las (figuras 4.1 e 4.2). O diálogo só se inicia quando Cabeleira finalmente encontra uma posição atrás da moça, que, sem pestanejar, rebate com respostas prontas e curtas todas as investidas inseguras do pretendente, sem com isso deixar de se ocupar, com a mesma segurança, da tarefa doméstica. As posições só se invertem quando Cabeleira, finalmente cansado de ser retrucado por Berenice, dá-se por vencido e recua ao fundo do plano, assumindo uma posição visivelmente inferior diante do tamanho e da grandeza de Berenice, que permanece intocável em primeiro plano (figura 4.3). Só a partir desse momento, quando se encaminha para o final da cena, as posições rapidamente se invertem: dá-se início ao batuque do tamborim da música *Alvorada* de Cartola, cujo ritmo evoca uma atmosfera típica de roda de samba e malandragem; Cabeleira, que até então se encontrava acuado no fundo da cena, levanta-se e gradativamente, no mesmo ritmo em que a música cresce, aproxima-se de Berenice, tornando-se nitidamente maior do que ela (figura 4.4); a câmera se move em direção a ele, retirando a centralidade de foco da moça, levemente deslocada para o lado, deixando a luz incidir sobre Cabeleira. Ele agora domina a situação, e ela se rende dizendo: "assim você vai acabar me convencendo, sabia?". A cena termina com o beijo sensual dos jovens ao som da batucada, agora mais ritmada. O corte que fecha essa "longa cena" é de dissolução suave do *fade out*, que é sucedida lentamente por uma sequência de panorâmicas da *Cidade de Deus*, em planos abertos e de câmera parada (figura 4.6). O tom que impera é de romantismo, estabelecido na relação inocente e pueril do jovem casal, já que as imagens que seguem exibem uma atmosfera bucólica onde os tons avermelhados dos telhados das casas se misturam ao amanhecer na favela. A sugestão é de que a harmonia do casal, mesmo que efêmera, estende-se por toda a comunidade, tranquilamente a dormir. Do mesmo modo, a letra da música de Cartola descreve exatamente o sentimento de calmaria que as imagens seguem mostrando. A letra diz: "Alvorada lá no morro, que beleza. Ninguém chora, não

há tristeza. Ninguém sente dissabor. O sol colorindo é tão lindo, é tão lindo. É a natureza sorrindo, tingindo, tingindo... a alvorada".

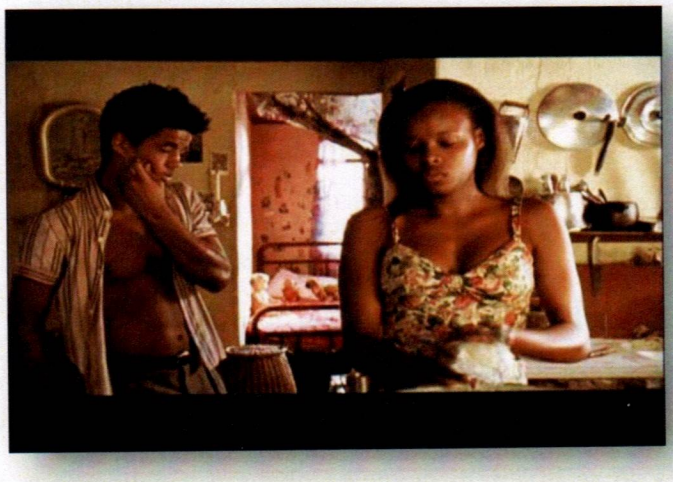


Figura 4.1 – Sequência em que Cabeleira seduz Berenice.

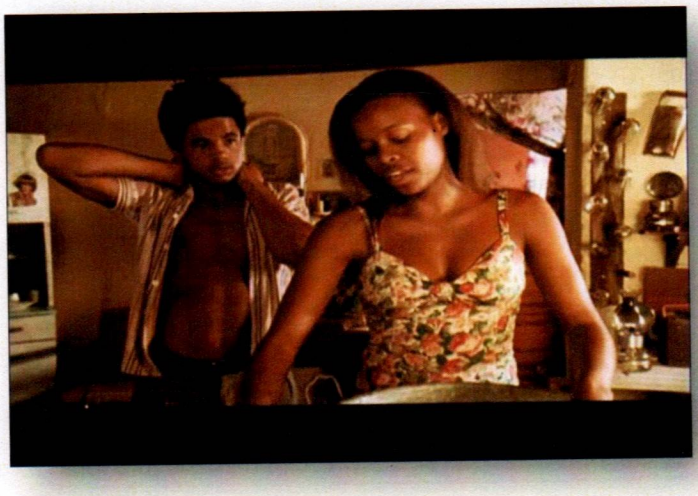


Figura 4.2 – Sequência em que Cabeleira seduz Berenice.

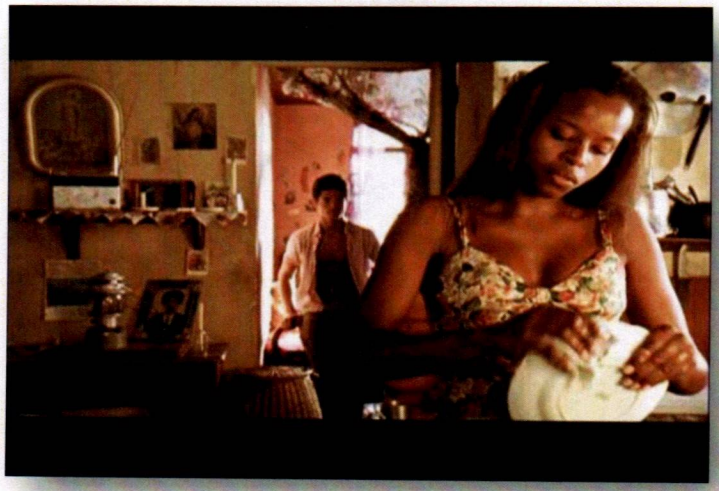


Figura 4.3 – Sequência em que Cabeleira seduz Berenice.

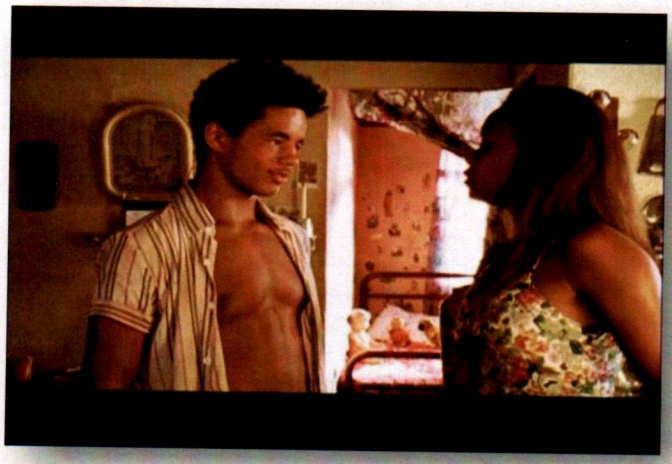


Figura 4.4 – Sequência em que Cabeleira seduz Berenice.

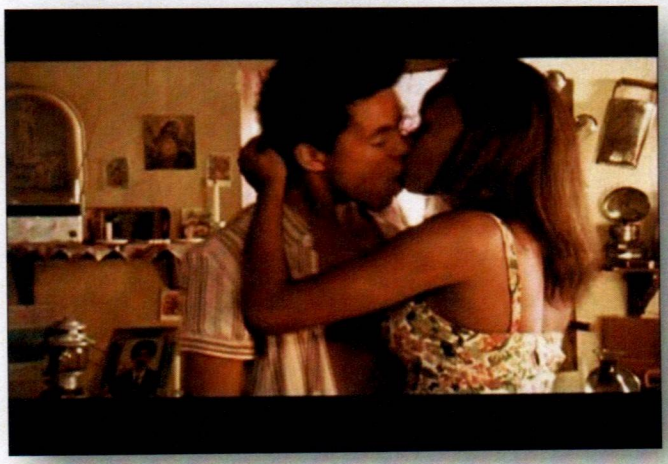


Figura 4.5 – Sequência em que Cabeleira seduz Berenice.

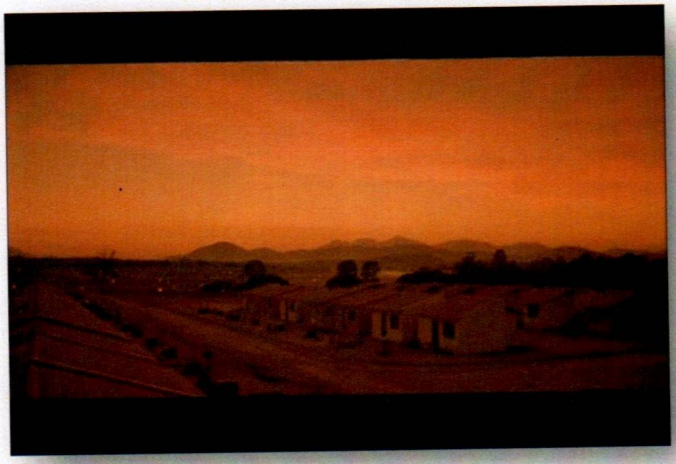


Figura 4.6 – Sequência em que Cabeleira seduz Berenice.

Como se pode notar, o problema do realismo nessa cena não advém apenas da pouca "naturalidade" nas falas, conforme o próprio Meirelles atesta[158]. A despeito da profundidade de foco que confere ao ambiente um aspecto realista, o emprego de outros recursos técnicos, a exemplo da iluminação trabalhada, a visível marcação dos atores em relação às falas, os leves movimentos de câmera de forma a deslocar e/ou centrar os personagens em enquadramentos

[158] Ver comentários do DVD (cena 7, 22min03seg-23min50seg).

clássicos, acentuando estados emocionais específicos e a utilização da música como fechamento de cena corroboram para deixá-la muito mais alinhada à estética de cinema *mainstream* que justamente caracteriza a primeira "fase" do filme. Contudo, mais interessante do que chamar a atenção para essa "desacordo", ou deslize, do realismo na estruturação narrativa do filme, será tomá-lo como ponto de partida para a hipótese já apontada. Isto é, de que maneira a contínua assimilação de diversas estéticas cinematográficas em *Cidade de Deus* resulta, vez ou outra, em um material que escapa ao controle de um rigoroso e meticuloso processo de produção? Pergunta especialmente importante quando se percebe que esse empenho colossal pauta-se pelo projeto de contar uma história da forma mais "colada" à realidade, sem no entanto abandonar fórmulas consagradas do cinema *mainstream*.

4.5 - Estruturação do roteiro em as três fases: favela/sertão (anos 60) e a cinematografia clássica

Na seção 4.4, o cotejo entre o livro de Lins e o filme de Meirelles delineou os principais indicativos das estratégias gerais utilizadas pelo roteirista Bráulio Mantovani para estruturar o roteiro cinematográfico e tornar possível a história de *Cidade de Deus* no cinema. Obviamente não se trata de tarefa fácil, pois as quase seiscentas páginas do livro são povoadas por nada menos do que duzentos e cinquenta e dois personagens, distribuídos em dezenas de histórias muitas vezes sem relações diretas entre si. Como já se sabe, entrecortando as pequenas crônicas que dão formas e contornos às vidas dos moradores da favela estrutura-se, por assim dizer, o principal objetivo do livro: narrar de forma progressiva, junto com o crescimento da comunidade, o desenvolvimento do tráfico e, consequentemente, da violência. Nesse sentido, dadas as limitações óbvias na transposição para a linguagem cinematográfica, o filme esmera-se, à sua maneira, em buscar meios de manter-se "fiel ao conteúdo" do livro, não à sua forma. Contrário àquilo que se convencionou afirmar sobre o filme, sua linha narrativa é muito mais linear do que aparenta ser à primeira vista, posto que as propaladas digressões, saltos temporais e fragmentações das histórias são de número bem menor do que aparenta, e encontram-se todas alinhavadas a uma estruturação coesa creditada à meticulosa articulação entre elementos técnicos

como montagem, edição e roteirização. Aliás, a impressão de que o filme é um complexo emaranhado de situações fragmentadas e de difícil compreensão é devida justamente à forma pela qual a progressiva aceleração da edição provoca uma "sensação" de excitação e euforia no espectador médio[159] diante de uma ação incessante. Não é por menos que a cena de abertura do filme, sempre a mais lembrada e comentada, seja uma típica sequência de perseguição. Mais do que um prólogo para a história que, de fato, começa somente com o recuo aos anos 60, ela tem a função de preparar o "espírito" e os sentidos do espectador para o padrão narrativo de cinema de ação que dará o tom e o ritmo progressivo do filme.

Assim, semelhante às três partes que compõem o livro, a estruturação narrativa e temporal do filme divide-se em três décadas (fases) distintas: anos 60, 70 e 80. Com efeito, no livro, a transição de uma época (história) para a seguinte é marcada por uma notável aceleração na narrativa que, ao final, se encerra com o econômico relato do destino trágico de cada personagem dos respectivos capítulos (Inferninho, Pardalzinho e Zé Miúdo). Já para Meirelles, o deslocamento do foco nas personagens-capítulos para as épocas/ambientações em si "daria uma certa cara de saga e deixaria o filme mais didático, mostrando o desenvolvimento do tráfico no Rio de Janeiro" (MEIRELLES, 2003, p. 11). Para isso, no filme, o emprego de uma série de recursos cinematográficos, como velocidade de edição, mudanças na paleta da fotografia, usos de diferentes tipos de lentes, das posições e angulações de câmera, é o que irá demarcar a transição entre uma fase e outra.

Embora raramente observada de maneira mais detida pela crítica, é também sobre essa divisão que se estrutura a predominância de estéticas e linguagens cinematográficas distintas e, sobretudo, é dessa articulação que advém a tensão do filme entre um sintomático produto de entretenimento ou uma obra com potencial provocador, ou ainda, entre o idioma tecnicamente controlado do cinema e a espontaneidade criativa do cineasta/diretor. O curioso é que, embora primeiramente pensado como recurso estético com fins de situar o espectador nos saltos e passagens temporais, os protocolos fílmicos que caracterizam cada fase revelam também uma forma de "progressão didática" entre estéticas cinematográficas, indo do cinema clássico (anos 60), passando pelo cinema marginal e contra-cinema (anos 70), e chegando à "estética da

[159] Mesmo sabendo dos problemas dessa classificação, faço uso dela aqui para me referir ao típico espectador que busca em uma sessão de cinema mero entretenimento, desprovido de qualquer esforço crítico. Em linhas gerais, como visto no capítulo sobre *Mistérios e Paixões*, esse seria o espectador ideal, pois, em sua total entrega ao universo narrativo, reage a contento a todos os "comandos" produzidos pela estruturação narrativa do filme.

assimilação", marcada pela utilização constante de todos os recursos e mídias[160]. Entendidas como recortes, cada fase seria, na concepção de Meirelles, um filme quase que independente, mas com reverberações nas partes seguintes, é claro. Contudo, embora esse tenha sido o desejo do diretor e de sua equipe, uma observação mais pormenorizada de cada segmento evidencia que esse *modus operandi* extrapola a rigidez e controle de produção, criando fissuras entre as distinções propostas para as três partes, obviamente, nem sempre tão evidentes ao espectador. Essa espécie de "síntese" das contradições estéticas do filme encontra-se justamente na cena descrita no início deste capítulo e será discutida pormenorizadamente na última seção.

Em se tratando da crítica a essa estruturação narrativa de *Cidade de Deus*, Lúcia Nagib foi quem elaborou uma proposição interpretativa para tal característica do filme baseada no argumento de "potencial narrativo do mito". Em seu capítulo "A utopia interrompida"[161] (p. 141-59), a crítica sugere que uma estruturação mítica de "Paraíso", "Purgatório" e "Inferno" ajudaria a compreender a evolução da favela na narrativa tanto do livro quanto do filme. Embora o argumento, à primeira vista, pareça uma hipótese de leitura interessante, na prática ele não passa de um recurso retórico com pouca sustentação interpretativa, pois a correlação entre a moldura interpretativa e o objeto em si (filme) dá-se nos seguintes termos:

> Na parte inicial, que chamei de Idade de Ouro, temos convenientemente, o predomínio da luz dourada do sol que se liga ao alaranjado das ruas de terra batida de Cidade de Deus. Predominam também as tomadas externas, a câmera estável, os diálogos longos. Na segunda parte aumentam as tomadas internas e noturnas. Na medida em que se avolumam as mortes, a câmera se desvencilha do tripé e, no assassinato de Bené, as imagens se tornam indeterminadas pela posição pouco privilegiada da câmera e a fragmentação da luz estroboscópica do baile onde se dá a cena. A última parte, sobre a vingança de Mané Galinha contra Zé pequeno, que estuprou sua namorada e matou os membros de sua família, é a mais sombria (...). O final do filme, como no livro, mostra a Caixa Baixa (as crianças delinquentes) tomando o poder de Zé Pequeno e planejando uma série de assassinatos que indicam suas próprias mortes prematuras e o encolhimento ainda maior da história das gerações futuras (p. 151-52).

Como fica evidente nesse excerto, a leitura proposta por Nagib não pretende aprofundar a relação entre as diferentes fases do desenvolvimento (seja como comunidade, ou mesmo expresso através do tratamento de questões como violência e o tráfico) na Cidade de Deus. O simples cotejo entre recursos técnicos do filme, a exemplo da paleta dourada como índice do

[160] Ao menos, essa é a proposta de Meirelles; na prática, há vários momentos em que essa delimitação escapa ao controle dos "meios de produção".
[161] Nagib, L. *A utopia no cinema brasileiro*, 2006.

status paradisíaco da comunidade, não explica muito e torna-se, no mínimo, uma metáfora extravagante e exagerada. Seria necessário muito esforço para aceitar que, mesmo diante dos vários recursos cinematográficos que tornam as imagens da favela dos anos 60 mais aprazíveis, ou mesmo de certo lirismo no livro de Lins (cf. SCHWARZ, 2007, p. 571), a Cidade de Deus, com toda sua violência, miséria e completo abandono, seja comparada ao paraíso.

Naturalmente, a descrição que Nagib faz dos elementos técnicos predominantes em cada fase é correta, mas seu notável desinteresse em aprofundar a leitura de cada um no próprio modelo interpretativo que propõe, acaba por revelar seu principal objetivo: a elaboração de um aparato teórico-explicativo, no caso, as várias formas de estruturação utópica que caracterizam a produção do cinema contemporâneo brasileiro. Logo, sua proposição interpretativa revela que tal estrutura mítica "propícia de fato o surgimento de uma nostalgia de aspecto romântico" (p. 152). Esta nostalgia, para ela, converte-se no elemento de ligação de boa parte dos filmes brasileiros recentes, que "deixam transparecer a nostalgia de um passado em que o pensamento utópico era possível" (p. 152). No seu esforço em deslindar a matéria da utopia no cinema brasileiro contemporâneo, Nagib não se interessa em aprofundar as questões e a tradição que aproximam sertão e favela. No caso de *Cidade de Deus*, "a visão da favela como um espaço rural, embora inserido num contexto urbano", é simplesmente explicada como um sintoma dessa nostalgia. Diante desse contexto, o aspecto de favela-sertão, mais presente no livro que no filme, segundo ela, seria apenas um espaço dado, desprovido de relações históricas, cuja função seria afirmar o *télos* utópico, interrompido pela "modernização representada pela introdução da arma de fogo" (p. 152). Em suma, sua leitura visa a assinalar *Cidade de Deus* como uma "utopia interrompida", posto que, em sua gênese, seus contornos de "mundo rural" representaram um paraíso no sentido de "lugar ideal" descrito por Thomas Morus. Deste modo, a favela-sertão não se realiza enquanto promessa, funcionando apenas no plano mítico, já que fora soterrada com a inauguração da neo-favela (NAGIB, 2006, p. 127).

A meu ver, a construção que Meirelles faz da favela-sertão é mais ampla, pois, em primeiro lugar, incide diretamente sobre a forma do filme, em seus procedimentos narrativos e estéticos, para, posteriormente, reafirmar a exímia capacidade desta em absorver e sintetizar todo um conjunto de questões relativas a problemas sociais que marcaram o projeto do Cinema Novo; por exemplo, a apropriação e reelaboração de procedimentos estéticos vinculados a um projeto político e seu confinamento em estética de cinema *mainstream*. Conforme dito anteriormente,

além das especificidades dos protocolos fílmicos que caracterizam cada uma das três fases de *Cidade de Deus*, a estruturação narrativa sobre a qual elas se baseiam, resulta, praticamente, em histórias independentes. Dessa maneira, além de ser necessário, a cada nova fase, conduzir o espectador nos desdobramentos das várias linhas narrativas e nos desenvolvimentos das personagens, é também igualmente preciso enfatizar as transformações ocorridas na ambientação. Por essa razão, fica evidente a escolha em iniciar o filme (fase anos 60) recorrendo aos protocolos estéticos e narrativos do cinema hollywoodiano, fundamental para atrair a massa "média" de espectadores, em geral, propensos a rejeitar prontamente quaisquer experimentos narrativos e estéticos mais complexos.

Assim, passado o frenesi e a agitação provocada pelas dezenas de cortes que compõem os 3 minutos e 24 segundos da sequência inicial da perseguição da galinha, o filme, em seu sentido literal, inicia-se apresentando tempo, espaço, personagens e enredo. Do ponto de vista da narração, essa sequência segue à risca a cartilha da narração clássica do cinema hollywoodiano, operando como uma inteligência editorial que seleciona certas porções de tempo para um tratamento a fundo, ao mesmo tempo em que recorta e elimina outros acontecimentos de parca relevância para o desenvolvimento da história. Dessa maneira, ao transportar "magicamente" o espectador, juntamente com Buscapé, para outro tempo (anos 60) e espaço (a favela-sertão), o filme retoma o controle das rédeas rompidas pela sequência inicial e pode, desse modo, contar a história em uma linguagem cinematográfica bem familiar ao espectador. Esse escape do frenesi e do desconforto causado pela sequência inicial tem razões e desdobramentos diferentes tanto para a personagem quanto para o espectador. Para o primeiro, esse salto espaçotemporal possui uma dupla função: no nível da trama do filme, o de adiar momentaneamente, e mais uma vez, o inevitável confronto com Zé Pequeno, que, conforme veremos nas primeiras cenas da fase dos anos 60, vem sendo postergado desde quando ambos eram crianças (cena no campo de futebol); no nível da estruturação narrativa, o recuo permite a Buscapé assumir a função de narrador-protagonista do filme e contar a história a partir de sua gênese, sempre um pouco à margem daquele lugar. Para o espectador, esse recuo significa afastar-se, também momentaneamente, do impacto causado pela estética fragmentada e acelerada que o filme alcançará no final, depois da rápida "amostragem" da cena de abertura. Em princípio, o recuo é muito menos temporal e mais estético, pois é no modo de estruturação narrativa dos anos 60 que o espectador encontra uma forma de cinema mais familiar e acessível.

Uma interessante maneira de comprovar essa afirmação está na comparação entre as duas primeiras sequências de perseguição do filme: a da galinha, cena de abertura (anos 80) e a do assalto ao caminhão de gás, alguns minutos depois (anos 60). A primeira funciona apenas como um prenúncio ao espectador sobre aonde a história vai chegar na total falta de controle e do caos que configuram os anos 80. Ela procura dizer ao espectador, nas palavras do próprio Meirelles, que "esta é uma história sobre a perda do controle" (p. 186). É com essa ideia em mente que o cineasta abre o filme; uma sequência frenética de imagens, desprovida de diálogos. Nenhum personagem (ao menos humano) ou intriga é apresentado de antemão, apenas uma galinha em vias de encontrar seu destino final: a panela. Sem nenhuma prévia explicação, além da aparente festa na laje, vê-se apenas a galinha (figura 4.7) e seu olhar de "desespero" com o prospecto da morte próxima, que vai sendo confirmada pelos "cortes" progressivos, mostrando outras galinhas sendo abatidas, ao som da batida do samba. Aliás, há uma semelhança desconfortante no modo brutal com que os "planos" e as "aves" são cortados. A intenção da montagem é claramente estabelecer uma rápida identificação entre personagem-galinha e espectador. Para isso, o ambiente é mostrado através da subjetiva da própria galinha (figuras 4.8, 4.9 e 4.10). Ambos testemunham juntos, através do mesmo ponto de vista, o que se passa. Quando observados na lentidão do quadro a quadro e das imagens congeladas, é possível perceber detalhadamente a violência e o curso de sua progressão: o corte da faca abrindo o pescoço da galinha na figura 4.8, a desfiguração do corpo, já em pedaços e com as vísceras sendo arrancadas por uma mão (sem rosto) na figura 4.9, e, por fim, o desaparecimento das aves, restando somente as penas banhadas no sangue[162]. Em meio a essa confusão, o zoom da câmera chama a atenção do espectador para o pé da galinha, que se encontra amarrado, "sob controle", e a iminente possibilidade de fuga.

[162] Por uma questão de escolha nas cores da paleta da fotografia, que explicarei adiante, Meirelles preferiu o tom azulado para esta fase; assim, com a predominância do azul, o vermelho perde intensidade, ficando sempre muito escuro.

Figura 4.7 – Identificação entre a personagem-galinha e o espectador.

Figura 4.8 – Identificação entre a personagem-galinha e o espectador.

Figura 4.9 – Identificação entre a personagem-galinha e o espectador.

Figura 4.10 – Identificação entre a personagem-galinha e o espectador.

Enquanto a galinha tenta desesperadamente se desvencilhar das amarras e fugir, a sensação de descontrole é adensada pelos inúmeros *closes* de "partes" de pessoas, quase sempre sem faces. Por fim, a perseguição inicia-se quando, finalmente, o primeiro rosto, seguido de fala, aparece. É o de Zé Pequeno que grita "ih, a galinha fugiu! Ô, rapá, você aí, mermão, pega a galinha! Segura a galinha aí, rapá! Vam'bora! Porra!". Por alguns segundos, a música pára abruptamente, como

se esperasse mais uma ordem do líder do bando. Mais do que um comando, a fala soa quase como um tiro que desencadeia a perseguição.

Contudo, percebe-se que esse corte no desenvolvimento da ação tem a função de mudar o curso dos acontecimentos e introduzir as sequências (progressivas) de perseguição que se seguirão ao longo do filme. Além disso, à medida que a caçada da galinha avança, a atual geografia da Cidade de Deus vai sendo revelada. Os planos fechados, recurso mais utilizado nessa sequência, reforçam a ideia da favela-labirinto. Mesmo em um dos raros planos abertos (figura 4.11), o desenquadramento no posicionamento da câmera sugere a situação de desequilíbrio de um espaço extremamente caótico e poluído visualmente, onde as personagens encontram-se espremidas entre muros, fios elétricos e caixas d'água. A locomoção é difícil, pois é preciso subir e descer escadas neste espaço labiríntico onde, mesmo em um plano aberto, não há, literalmente, horizontes. Os vários níveis e a irregularidade que compõem a topografia do terreno remetem à caótica arquitetura das celas de presídios e, uma vez que se trata da fase do filme em que o tom documental predomina, a profundidade de campo do plano permite a fácil visualização dos mínimos detalhes do quadro. Isso potencializa o aspecto realista com o qual o filme se inicia e encerra. A paleta da fotografia, alternando tons de azul, cinza e preto, é fria e monocromática, o que anula a diferenciação entre os personagens e os funde com o próprio ambiente. A posição da luz, que incide por detrás dos personagens e do cenário, cria um efeito de sombras que realça apenas os contornos dos corpos, mas apaga e indetermina possíveis diferenciações faciais.

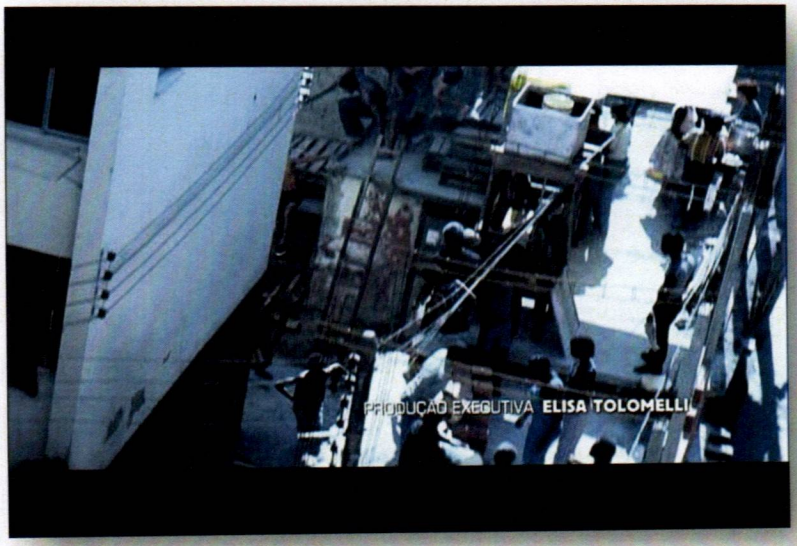


Figura 4.11 – Topografia labiríntica da favela.

Cabe ressaltar também que a posição da câmera alta não necessariamente "esmaga" as personagens ou apresenta um ponto de vista, tradicionalmente pensado como superior e "divino". Para isso, é importante considerar a posição/função desse plano em relação aos que virão a seguir, durante a cena de perseguição. Neles, perseguido (a famosa galinha) e perseguidores (os membros do bando de Zé Pequeno) são mostrados em uma sequência de cortes com as mais variadas angulações de câmera, tipos de lente, conforme se observará a seguir.

Um primeiro aspecto a ser considerado nesta rápida sequência de planos é que todos os elementos descritos no plano anterior permanecem. Ou seja, uma vez que o primeiro plano aberto forneceu ao espectador um quadro com todas as características e minúcias da ambientação e da trama (galinha, personagem passível de identificação, do "bem" versus homens, bandidos, sem face, do "mal"), a sequência da perseguição, onde a ave estará no centro novamente, permite que todos os elementos acima observados sejam "fixados" na retina do espectador através da repetição dos mesmos. Deste modo, temos:

Figura 4.12 – Fuga da personagem-galinha

Figura 4.12, a personagem (galinha) no centro do plano; a câmera no mesmo nível do sujeito enquadrado, com a finalidade de permitir a visualização do frontal do personagem. Note-se que, até este momento, com exceção de um rápido *close* em Zé Pequeno, somente a ave teve um enquadramento facial de perto.

A partir do próximo plano, como em um documentário, posições em movimentos de câmera se articulam em função dos acontecimentos. São eles que buscam freneticamente o melhor enquadramento de uma ação que, conforme se espera na tradição cinematográfica, não se desenrola em função da maquinaria fílmica, mas sim o contrário. Para isso, além dos elementos de plano, já elucidados, a descontinuidade e a quebra de eixos, que desrespeitam as convenções de regras do cinema *mainstream*, potencializam a sensação de descontrole e, ao mesmo tempo, aumentam proporcionalmente o grau de realismo da cena. Mas é, sobretudo, a sequência de planos abaixo que melhor exemplifica a maneira pela qual a ruptura brusca na mudança de eixo e posição de câmera, construída pela montagem, produz a sensação de descontrole. Cada quadro aqui é retirado de um dos planos que compõem a sequência e descrevem o tortuoso percurso da galinha pelas vielas da Cidade de Deus durante a perseguição. Neles, observa-se que os cortes de um plano (figura 4.13) para outro (figura 4.14) rompem com as convenções de continuidade de montagem, também chamada de *raccord* de movimento. Ou seja, a saída pela direita na figura

4.13, em plano aberto e câmera na mão, é sucedida por outro plano (figura 4.14) em que a ave entra pelo fundo, seguida pelos membros do grupo, em plano fechado e câmera na mão. A sensação resultante desses cortes é de total perda de sentido de espacialidade e direção; já sinalizados no plano aberto da figura 4.13.

Figura 4.12 – Quebra de eixo na movimentação da personagem-galinha.

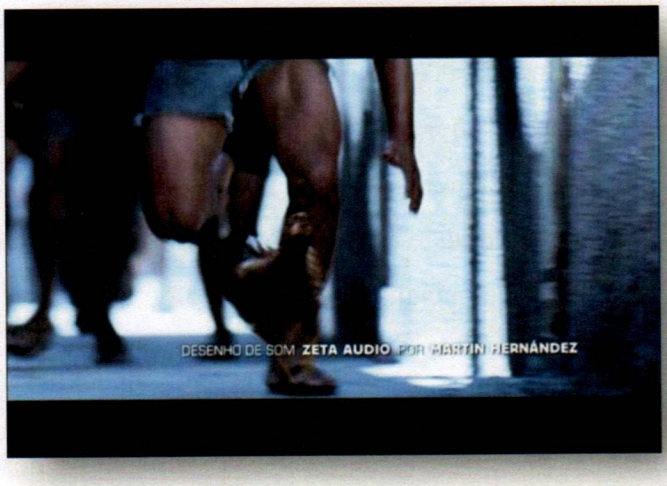


Figura 4.13 – Quebra de eixo na movimentação da personagem-galinha.

À medida que a sequência avança, a duração dos cortes diminui, tornando-se mais rápida e intensa, a ponto de, em alguns planos, a imagem consistir apenas em uma fugaz tremulação entre outros dois planos (*flickering*): como no voo da galinha, que dura o tempo de um piscar de olhos, filmado em uma angulação de câmera baixa total. Além disso, a posição inconstante de outros elementos de ambientação também não deixa muito espaço para o estabelecimento de um ponto de ligação entre os planos. A cada novo corte, a posição da luz entra no plano por lugares diferentes: ora pela direita, ora pela esquerda, por cima, ao fundo, e, em alguns momentos, desaparece, deixando a viela escura. Dada sua situação de "perseguida", tanto pelo bando quanto pela câmera, e sua constante posição no centro do plano, o encadeamento de alguns planos permite à galinha ocupar a posição de único elemento de ligação entre eles. Entretanto, essa fluidez é logo quebrada pelo desvio do foco para *closes* de Zé Pequeno, das armas nas mãos do bando, ou ainda, em partes dos corpos de transeuntes que vêm em sentido contrário, tornando a perseguição ainda mais caótica. Esses novos elementos de *mise-en-scène* vão sendo incorporados pela montagem, impedindo que a repetição de qualquer das figuras centrais (galinha e bando), estabeleçam-se como pontos de ligação entre os cortes, uma vez que as demais convenções narrativas de cinema são continuamente subvertidas e desrespeitadas.

Curiosamente, a música configura-se com o único elemento constante na sequência. Ela consiste em um samba instrumental, uma batucada relativamente rítmica e ao estilo do que é tocado nas quadras de escola de samba, no qual o som da cuíca predomina sobre os demais (todos instrumentos de percussão). Por se tratar de uma sonoridade produzida por batidas, raspagens e agito (como os chocalhos), nas cenas, esse tipo de ritmo (som extradiegético) vai sendo incorporando sem grandes problemas aos sons da perseguição (som intradiegético). Ou seja, as vozes e os gritos dos personagens, os sons dos tiros dos revólveres, o cacarejo desesperado da galinha em fuga[163], as batidas das tampas das panelas do vendedor de rua, as buzinas dos carros, todo esse agito é assimilado quase que imperceptivelmente pela música que segue sem quebras, conferindo fluidez e ligação à sequência, simultaneamente negada pela montagem e demais elementos fílmicos. Nesse sentido, o ritmo de "sacolejo" da música arranja e harmoniza o descompasso produzido pela quebra na montagem. Sua função, nas palavras do

[163] Cabe frisar que, enquanto metáfora visual, a galinha ocupa uma posição simbólica, um elemento visual e conceitual que percorre o filme, seja na sequência inicial, quando ela aparece como vítima literal da violência, seja nas conotações de "covardia" da palavra, seja no "frango" que Buscapé toma logo ao começo, seja na personagem Mané Galinha, que se contrapõe a Zé Pequeno.

próprio Meirelles, "é apenas para criar um clima" (2003, p. 186). Dessa forma, se, por um lado, todo o trabalho de câmera e montagem de *mise-en-scène* tenciona criar uma aproximação com a crueza e a barbárie da realidade da favela, provocando um impacto no espectador, já na sequência de abertura do filme, por outro lado, a sobreposição de uma "sonoridade conciliadora" não cumpre outra função que não a de arrefecer qualquer desconforto produzido pelo primeiro. Cabe lembrar que, dentre os procedimentos técnicos que caracterizam a estética realista, muito utilizados por Meirelles e sua equipe no que diz respeito à montagem, a utilização de músicas extradiegéticas é um recurso desaconselhado justamente para evitar o estabelecimento de "um clima" que torne, de algum modo, a observação da cena "agradável aos olhos e ouvidos". Assim, mesmo que o objetivo da cena seja antecipar para espectador "o estilo predominante do filme, e prepará-lo para o ritmo frenético de violência (daí, sim, com perseguições e mortes), no final, a cena visa a excitar mais os sentidos ao evocar uma simples sequência de ação nos moldes comuns ao cinema *mainstream* do que efetivamente produzir, conforme vocifera a crítica defensora do filme, uma representação realista. Sobre essa questão, o crítico Zuenir Ventura descreve da seguinte forma o impacto realista do filme: "Se o livro já era extraordinário, o filme não fica atrás. Ressuscita em todos nós os clichês para o impacto: soco no estômago, porrada, choque. Considerando que *Cidade de Deus* é baseado em histórias reais, nenhum programa de candidato ao governo deveria ser feito sem antes assistir ao filme (...). Assistir a *Cidade de Deus* é um dever cívico"[164].

Insisto no argumento de que a observação mais detalhada da sequência inicial é fundamental para se compreender a estruturação narrativa e as escolhas estéticas centrais do filme (os três grandes períodos que compõe a história como um todo). Como também já afirmei, o esquadrinhamento dos principais elementos fílmicos da sequência inicial permite uma compreensão da lógica sobre a qual o filme se estrutura: a alternância entre uma excitação dos sentidos do espectador e a produção de uma impressão de realidade, criadas, sobretudo, por uma articulação entre o estilo documental (como as técnicas de uso de câmera e montagem do *cinéma verité*) e as convenções narrativas do cinema *mainstream*. A leitura da primeira sequência sugere que a abertura do filme tenciona impactar o espectador no sentido de colocá-lo em contato direto com um universo inaudito, desprovido de direcionamento, no sentido estético e narrativo, para, em seguida, colocá-lo novamente no conforto de uma estruturação narrativa sem

[164] Cf. http://cidadededeus.globo.com/criticas, acesso em 10.05.09.

grandes demandas ou esforço para compreensão. Caso contrário, o filme seria prontamente rejeitado pelos espectadores por sua inacessibilidade e hermetismo, engendrados pelo excesso de esteticismo das imagens[165].

Dessa forma, pode-se dizer que, passada a excitação criada pelo "vislumbre" da sequência de abertura, a narrativa do filme entra rapidamente nos eixos. Se no primeiro momento, coube apenas à música a função de conferir unidade à fragmentação da montagem, a fase dos anos 60 é caracterizada pela inversão em que a totalidade da narrativa se estrutura segundo os protocolos naturalistas da cinematografia clássica[166], sem deixar de utilizar, é claro, alguns recursos realistas, mas de maneira bem menos evidente. Com essa linguagem fílmica a Cidade de Deus dos anos 60 é apresentada ao espectador. Já nas primeiras imagens, antes da apresentação didática e ordenada das personagens (Buscapé e Dadinho, respectivos protagonista e antagonista, e os integrantes do "Trio Ternura", personagens centrais nesta fase) e da ação (assalto ao caminhão de gás), fica patente a mudança de estilo do filme. A fotografia é, obviamente, o elemento mais lembrado nesta transição, o que facilmente se explica pelo notório contraste causado pela súbita mudança do tom excessivamente azulado e frio da abertura para o quente do alaranjado ocre da nova fase. Contudo, a observação da crítica acerca desse câmbio de tons não vai muito além de uma explicação do modo pelo qual essa tonalidade da fotografia confere a esse período uma aura romântica e estilizada de um passado distante e nostálgico (cf. BENTES, 2005, p. 88; NAGIB, 2006, p. 152-3).

Estas observações são de fato pertinentes, visto que a paleta ocre compõe praticamente toda a ambientação desta fase, com exceção apenas de umas poucas cenas noturnas. O que parece não ser observado nessas leituras do filme é como a articulação de vários elementos cinematográficos, em que certamente a fotografia é a mais patente, visa a recriar a favela a partir de um imaginário (cinematográfico) do sertão. Em contraste com o labirinto que se tornará, nos anos 80, mostrado no único plano aberto na sequência inicial do filme (figura 4.11), a cidade

---

[165] Como nos casos já citados de *A Terra Treme* (1948), de Visconte ou mesmo *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha. Para Visconte, ver Frabis, *Nelson Pereira do Santos – um olhar neorealista*, 1994, p. 28. Para Glauber Rocha, ver Azeredo, *Olhar Crítico – 50 anos de cinema brasileiro*, 2009, p. 293-96.

[166] Ao discutir a forma pela qual o realismo crítico representou um posicionamento contrário à "estética da falsidade" do naturalismo no cinema, Ismail Xavier observa que "o uso do termo naturalismo não significa aqui uma vinculação estrita com um estilo literário específico, datado historicamente, próprio de autores como Zola". É justamente sobre o princípio do naturalismo cinematográfico que a estrutura narrativa e estética central de *Cidade de Deus* se constrói na medida em que se esforça em apresentar ao espectador um universo novo, constituído de matéria espetacular, ao mesmo tempo em que, para não sobrecarregar demais a plateia, busca sua naturalização.

passa a ser apresentada por planos abertos, vistos em perspectivas, e sempre com o horizonte ao fundo (figuras 4.15 e 4.16). O alinhamento entre os eixos verticais e horizontais dos planos reflete a mesma ordenação e simetria das casas e ruas. Não há espaço para desproporções: Céu e terra formam um cenário harmonioso de "cartão postal" com linhas retas, apontando sempre apara o infinito. O tom alaranjado ocre também é monocromático (especialmente na figura 4.15), unindo, proporcionalmente, a terra, as casas e o céu, mas possui, sobretudo, aspecto orgânico que remonta ao ambiente rural, ao mesmo tempo em que contrastará com a frieza e decadência das construções de concreto da cidade, nas fases subsequentes. O sentido de unidade ainda é corroborado pela utilização de um único tipo de lente[167], 40 milímetros, que evita oscilações na paleta dos planos e arrefece possíveis rupturas nos cortes entre os mesmos. A amplitude do espaço aberto sugere a ideia de liberdade e possibilidades em um lugar que ainda não foi totalmente tomado pela criminalidade e violência, onde há ainda espaço para o "crescimento". Além disso, a câmera estática, posta em tripés e carrinhos, sugere o ritmo lento, quase estático, da vida provinciana naquele lugar.

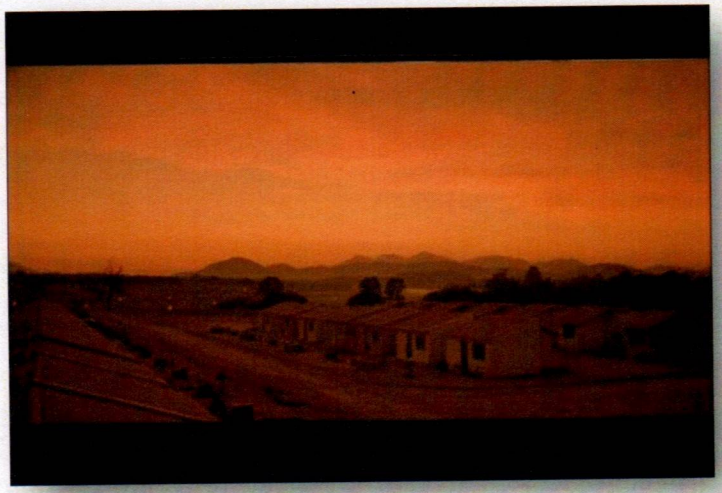


Figura 4.15 – Harmonia entre a favela e a natureza nos anos de 1960.

[167] Na fase "anos 80", várias lentes e tipos de câmeras diferentes nas filmagens das cenas produzem uma sensação de bricolagem que revela o trabalho de montagem. Esse tipo de recurso foi muito utilizado pelos cineastas do neo-realismo italiano que anexavam ao filme imagens de filmagens de documentários.

Figura 4.16 – Favela nos anos de 1960: espaço caracterizado pela amplitude e liberdade.

Se esses enquadramentos[168] evidenciam o predominante aspecto rural do início do povoamento da Cidade de Deus, os planos que exibem as pessoas chegando para povoar a vila, ou ainda, cenas do cotidiano, reforçam ainda mais a vinculação do imaginário da favela com o do sertão (figuras 4.17 e 4.18). A aproximação da câmera nesses enquadramentos funciona como uma lente microscópica que aprofunda o olhar sobre o universo da favela para revelar que, por trás da aparência bucólica sugerida pelos planos abertos, a vida segue em um ritmo acelerado, com fluxo constante de retirantes que chegam o tempo todo. Nesses planos, as pessoas são mostradas sempre em movimento, como se, mesmo dentro da dos próprios limites da favela, houvesse um deslocamento (interno) incessante de retirantes, não havendo retiro possível para eles.

[168] Há vários deles. Em geral, eles aparecem em momentos estratégicos no final e início de sequências, sinalizando que os eventos, embora distintos entre si, acontecem todos no mesmo ambiente, a grande favela.

Figura 4.17 – Favela povoada por figuras tipicamente nordestinas acentua a ideia de uma favela-sertão.

Figura 4.18 – Povoamento da favela por personagens tipicamente nordestinos.

A ideia é que em meio à grande massa de pessoas que caminham todas na mesma direção, em geral do fundo para a frontalidade do quadro, seja possível perceber que se trata de famílias completas e não de um grupo aleatório sem vínculos afetivos. Isso fica notório pela distribuição dos tipos de pessoas nas imagens acima. Nelas, pode-se observar sempre o predomínio de três faixas etárias: crianças, adultos e velhos. Além disso, por não se tratar de atores, mas de figurantes da própria comunidade onde esse período do filme foi realizado, filmados *in loco*, o

grau de realismo das cenas já é suficientemente convincente, dispensando, assim, recursos realistas, como a profundidade de campo. Ao contrário, a intenção é justamente chamar a atenção do espectador para um grupo específico de pessoas anônimas, já que as outras são todas iguais. Dessa maneira, enquanto o foco de nitidez concentra-se prioritariamente em um grupo de figurantes à frente e no centro do plano, os demais, ao fundo, permanecem fora de foco; um recurso que, nesse caso, ainda potencializa a impressão de uma grande multidão que segue ao fundo.

Diante dessas observações, é no mínimo curioso que *Cidade de Deus*, em seu empenho em contar a história de uma grande favela carioca, utilize-se justamente de um espaço cênico muito mais próximo do imaginário do sertão do que das imagens convencionais de favela. Para isso, basta compará-las com as imagens de uma favela dentro de um contexto urbano dos filmes de Nelson Pereira dos Santos, *Rio 40 graus* e *Rio Zona Norte*. Naturalmente, essa afirmação pode ser contra-argumentada pela assertiva de que, em seus primórdios, a comunidade de fato tivesse um aspecto predominantemente rural, embora estivesse alocada próxima a um grande centro urbano. O próprio Meirelles afirma que se baseou em fotografias da comunidade daquela época para se manter fiel ao espírito do lugar. Todavia, como o que interessa na leitura desse filme é a maneira pela qual ele de fato se apresenta enquanto objeto, e quais possíveis gestos interpretativos emergem de sua estruturação, o elo entre sertão e favela não parece mero acaso. Ou ainda, um simples recurso estético sem relações diretas com o próprio *modus operandi* do filme. O que quero dizer é que, dada a sua estruturação visivelmente assimiladora, ao ligar os dois espaços, hoje aparentemente distintos, talvez irmanados apenas pela miséria e abandono, *Cidade de Deus* restabelece um vínculo que é não apenas histórico (incluindo aqui a historiografia do cinema nacional), mas também semântico.

Como já observado no início deste capítulo, para os cineastas engajados nos projeto do cinema, preocupados em promover, através do cinema, uma reflexão sobre a estrutura profunda do país, esses dois lugares representaram um lugar privilegiado para se observar e realizar uma análise crítica da realidade nacional. Em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1996, p. 103), o crítico Paulo Emílio Salles Gomes sintetiza o "espírito" desse projeto:

> Apesar de ter escapado ao seu círculo, a significação do Cinema Novo foi imensa: refletiu e criou uma imagem visual e sonora, contínua e coerente, da maioria absoluta do povo brasileiro disseminada nas reservas e quilombos, e por outro lado ignorou a fronteira entre o ocupado dos trinta e dos setenta por cento. Tomado em seu conjunto, o Cinema Novo monta um universo uno,

> único e mítico, integrado por sertão, favela, subúrbio, os vilarejos do interior do país e da praia, gafieira e estádio de futebol. Esse universo tendia a se expandir, a se completar, a se organizar em modelo para a realidade, mas o processo foi interrompido em 1964. (...) Nunca alcançou a identificação desejada com o organismo social brasileiro, mas foi até o fim o termômetro fiel da juventude que aspirava ser a intérprete do ocupado. (GOMES, 1996, p. 103).

A despeito da não continuidade e aprofundamento deste grande mapeamento social pelo Cinema Novo, a legitimidade do exame de Gomes é, sem dúvida, comprovada pelos filmes emblemáticos que definiram temática e esteticamente este movimento e que, como mencionado acima, empenhava-se em retratar as histórias das populações alocadas tanto na paisagem árida do nordeste[169] quanto aglomeradas nos morros às margens das metrópoles[170]. Naturalmente, não se pode pensar esse mapeamento como um projeto sistematizado, concebido a priori. Sua estruturação é fruto de uma reflexão posterior, mas que, contudo, possui uma considerável relevância quando confrontada com o caráter de síntese e com o gesto "reconciliador" que *Cidade de Deus* realiza ao juntar novamente os dois lugares em sua favela-sertão. Esse argumento adquire ainda mais força quando se constata que uma parcela de filmes do cinema da retomada nos anos 1990, voltam-se, separadamente, é óbvio, a estas duas ambientações[171] míticas do cinema brasileiro. De um lado, conforme observa Oricchio (2003, p. 122), o sertão volta ser ambientação para filmes como *Baile perfumado* (1997), *Corisco e Dadá* (1996), *O cangaceiro* (1997), *Guerra de Canudos* (1997), *Abril despedaçado* (2001), etc., enquanto a favela adquire novos contornos em filmes como *Orfeu* (1999), *Babilônia 2000* (2000) e *Uma onda no ar* (2000). De outro lado, porém, enquanto cada um desses filmes se debruça sobre uma temática central, a favela-sertão de *Cidade de Deus* procura aglutinar de maneira extremamente sintética, ou ainda, na forma de referências visuais e temáticas, traços de cada um desses filmes. Nela se pode encontrar a solidariedade de gente pobre e honesta como os pais de Buscapé, ou a senhora Maracanã, que acolhe Cabeleira em sua fuga da polícia – "solidariedade entre os

---

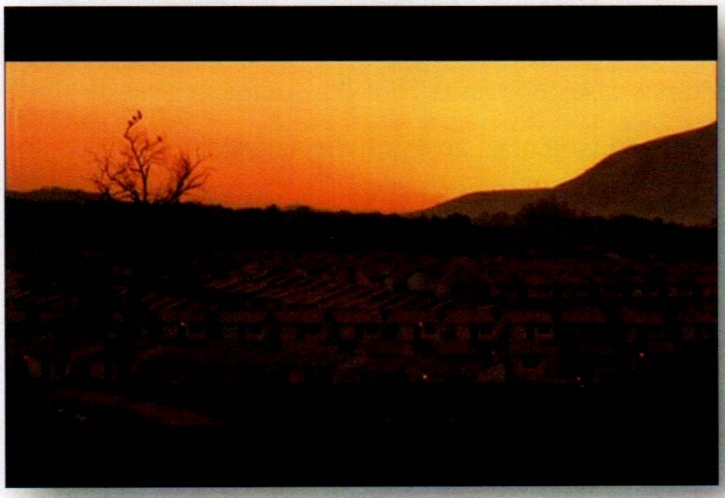
[169] *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Vidas Secas* e os *Fuzis*, só para mencionar os mais significativos.

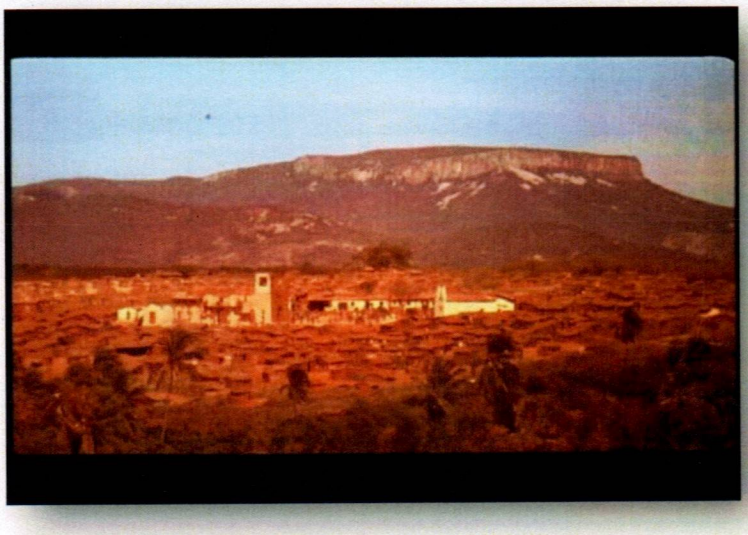
[170] *Rio 40 graus*, *Rio Zona Norte* e *Cinco vezes favela*.

[171] Ver a apurada análise que Oricchio (2003, p. 121-160) faz dos "filmes da retomada" que se ambientam tanto no sertão quanto na favela. Cabe ressaltar que o crítico fornece uma contextualização histórica muito esclarecedora acerca dos dois eixos de filmes do *Cinema Novo* e, quando pertinente, fornece ainda uma análise crítica da nova conjuntura de ambos nesse recente contexto da produção cinematográfica brasileira. Contudo, dado o caráter quase catalográfico que suas leituras possuem, ele, por sua vez, não se aprofunda em uma leitura pormenorizadas dos filmes, o que explicaria talvez o fato de ele próprio não ter percebido como *Cidade de Deus*, à sua maneira, completa esse sistema reaproximando os dois ambientes.

habitantes da favela" é o tema central em *Uma onda no ar*. Os ciclos intermináveis de vinganças que se iniciam nos anos 60 (Dadinho se vinga de Marreco; Paraíba se vinga de Cabeleira) e atingem seu paroxismo nas fases dos anos 70 e 80 – tema central de *Abril despedaçado*. Além dos pequenos furtos e atos de violência, ao estilo do cangaço, praticados por "foras da lei", como os rapazes do "Trio Ternura", remetendo a filmes como *Baile perfumado*, *Corisco e Dadá*, *O cangaceiro*.

Se, no aspecto temático, a favela-sertão de *Cidade de Deus* sintetiza o universo aprofundado individualmente por esses filmes da retomada, no âmbito estético a referência também não deixa de ser evidente e, no mínimo, sugestiva. Os enquadramentos abertos que exibem uma vista panorâmica da comunidade da Cidade de Deus (figura 4.19), ou mesmo a série de planos dos retirantes chegando para povoá-la (figuras 4.17 e 4.18), possuem uma similaridade considerável com o espaço cênico do sertão construído pelo filme *Guerra de Canudos* (1997), de Sérgio Resende (figuras 4.20).





Figuras 4.19 e 4.20 – A favela-sertão: similaridades entre a favela em *Cidade de Deus* e o arraial de Canudos, no sertão baiano, no filme Canudos.

Curiosamente, é também do arraial de Canudos, leia-se, do sertão, que advém a palavra favela. A etimologia do termo favela é contada pela pesquisadora Walnice Nogueira Galvão no livro, *Gatos de outro saco* (1981, p. 82-3), e vale ser brevemente retomada aqui. Segundo Galvão, os mesmos organizadores das expedições que levavam os soldados para lutar contra o arraial comandado por Antônio Conselheiro no sertão baiano, na última década do século XIX, destinavam o "morro da Favela" como lugar para os soldados rasos montarem seu acampamento

durante as campanhas. O nome do morro advinha do fato de haver ali uma grande quantidade de uma planta, típica do sertão, com essa alcunha. Com o fim da guerra, os soldados que voltaram ao Rio de Janeiro ganharam terrenos para construírem suas casas como gratificação dada pelo governo republicano aos serviços prestados na campanha. Esses terrenos eram de baixo valor imobiliário, localizados nos morros cariocas. Por isso, não demorou muito para se estabelecer uma analogia com o morro da Favela do sertão baiano e batizarem assim esses povoamentos nos morros cariocas, no início do século XX. Logo, aquilo que fora, primeiramente, o nome de uma planta sofre uma dessemantização e passa a designar o conjunto de habitações modestas, moradia de gente pobre da periferia e longe dos centros urbanos.

Em contraste com a favela-sertão do filme, a etimologia da palavra consegue ser ainda mais sintética e expressiva que a narração em *off* de Buscapé ao explicar as origens da Cidade de Deus: sua designação inicial remonta ao sertão de Canudos, evocando a situação da grande população que se deslocou para o arraial na esperança de melhores condições de vida, que, por sua vez, equipara-se à situação dos soldados rasos em suas novas casas e, por fim, ecoa na própria história da fundação da Cidade de Deus. O elo entres esses lugares, tempos e grupos ao mesmo tempo tão distintos e comuns surge nas palavras de Buscapé ao dizer que "a gente chegou na Cidade de Deus com a esperança de encontrar o paraíso" (DVD, cena 4, 9min09seg.). Da mesma forma, seu novo sentido não deixou de descrever a situação histórica dos três grupos, também expressa pelo narrador-protagonista: "não tem onde morar? Manda pra Cidade de Deus". Basta substituir a locução Cidade de Deus por Canudos, ou ainda, os novos loteamentos dos soldados, que toda a conjuntura de miséria e abandono social continua sendo exatamente a mesma de mais de um século atrás. Em suma, a favela de *Cidade de Deus*, recupera a etimologia original da própria palavra, reatando os laços, tanto no plano estético quanto temático, com a história de Canudos e a dos soldados que na guerra lutaram – todos ecoados na história da própria comunidade, uma vez que "favela", conforme bem observa Orrichio, parafraseando as palavras finais de Brás Cubas, torna-se sinônimo de "pobres combatendo pobres e recebendo, como prêmio, a parte marginal da cidade onde poderão perpetuar, geração após geração, o legado de sua miséria" (2003, p. 122-23).

4.6 - Assalto ao caminhão de gás e cinematografia clássica

Feitas as considerações sobre as dimensões da ambientação da favela no período dos anos 60 do filme, pode-se partir agora para uma interpretação mais pormenorizada da primeira sequência de ação desse momento que, como já antecipado, baseia-se inteiramente nos protocolos narrativos da cinematografia clássica, sobretudo nas técnicas de decupagem naturalistas. Como também já mencionado, diferentemente da sensação de descontrole produzida pelas constantes quebras de regras de montagem e outros dispositivos fílmicos vistos na cena de perseguição da galinha, o assalto ao caminhão de gás reelabora a ação da perseguição anterior de maneira muito mais didática e compreensível. A estruturação narrativa repete praticamente os mesmos elementos da primeira cena, porém, as quebras de eixo são eliminadas, os enquadramentos são abertos de maneira que a ação possa ser vista em sua totalidade, de maneira linear e fluida, sem confusão. No plano temático, a violência também é consideravelmente arrefecida, pois a sugestão é de que, nesta fase, criminalidade e violência ainda se encontram em estado embrionário. Em termos de estratégia de exposição da trama, pode-se dizer que, uma vez produzida no espectador a excitação pela cena de abertura, é preciso primeiramente arrefecer as "doses de estímulo" para avançar de forma gradativa. Assim, nada mais natural que sua estruturação siga meticulosamente as convenções do cinema *mainstream*.

Além disso, o objetivo desta sequência é fornecer ao espectador um acontecimento-síntese acerca das formas (menores) de má conduta e violência que permeiam o cotidiano da comunidade. Para isso, além da constância no emprego dos recursos fílmicos, a sequência ainda dispõe da narração em *off* de Buscapé, que apresenta ao espectador os detalhes dos três personagens centrais da ação: Cabeleira, Marreco e Alicate. Além deles, Zé Pequeno, ainda sob a alcunha de Dadinho, também é apresentado, juntamente com Bené. O recurso de apresentação, porém, já antecipa uma particularidade marcante do próprio narrador-protagonista: todos os cinco personagens têm suas imagens congeladas em um efeito fotográfico, prenunciando o fato de que a perspectiva do narrador Buscapé, no futuro, estará atrelada à fotografia que, como é sabido, será também seu passaporte para escapar daquele lugar.

A observação mais pertinente neste momento diz respeito ao modo pelo qual a perseguição ao caminhão estrutura-se de acordo com os protocolos de montagem paralela – um recurso que remonta às primeiras estruturações do cinema narrativo desenvolvido no começo do

século XX pelo cineasta americano D. W. Griffith. Ao comentar a importância desse recurso, Ismail Xavier (2008, p. 29-30) salienta que, dada a sua capacidade de focalizar acontecimentos simultâneos, a montagem paralela estabeleceu o modelo clássico de montagem de perseguições. No caso da sequência em questão, a ação é iniciada na forma de mais uma digressão, conduzida pela narração em *off* de Buscapé que, direcionada ao espectador, anuncia que "para contar a história da Cidade de Deus, é preciso antes contar a história do 'Trio Ternura'". Nesse momento, a imagem novamente congelada da bola de futebol, lançada no ar e acertada por um tiro de Marreco, funciona como os créditos iniciais de uma nova (micro) narrativa dentro de outras já iniciadas. Já é possível perceber aqui a estrutura *mise en abîme* que irá definir a composição de quadros adiante (última seção deste capítulo). Em seguida, o convite de Cabeleira (Jonathan Haagensen) e Alicate (Jefechander Suplino) a Marreco (Renato de Souza) para, juntos, assaltarem o caminhão de gás, as trocas de camisas e a saída de costas do campo de futebol em direção ao fundo do plano (figura 4.21) antecipam o plano seguinte em que o próprio veículo é mostrado, vindo exatamente no sentido contrário ao que o bando seguirá. Neste esquema, a ação instaura um tipo de situação que solicita uma montagem que estabeleça uma sucessão temporal de planos correspondentes a fim de sinalizar ao espectador sua simultaneidade. Com efeito, por ser este um recurso extremamente corriqueiro no cinema padrão, o espectador, diferentemente da incerteza instaurada pelo caos produzido pela quebra na montagem na perseguição da galinha, já sabe que, nesta sequência, o desenvolvimento da ação será constante e progressivo: no final tudo caminhará para a convergência entre as ações e, naturalmente, entre os espaços.

A sequência de imagens abaixo permite uma melhor visualização desse percurso. Nas figuras 4.21 e 4.22 tem-se o estabelecimento das ações simultâneas; em cada plano os agentes (bando em um, caminhão no outro) estão posicionados nos quadros em sentidos opostos, sugerindo que caminham para um encontro certo. De um lado, os rapazes ainda se preparam; do outro, o caminhão faz o percurso tranquilamente; nos dois, as pessoas ao redor, envoltas em suas atividades, parecem quase alheias ao centro da ação. A luz, na posição esquerda, manterá sempre a mesma posição. Cabe chamar atenção aqui para outro detalhe que será explorado adiante: a posição de Dadinho sempre à frente do bando. Embora aparentemente irrelevante, esta marcação de cena do ator-mirim não tem nada de natural ou casual, ela já indica a posição de "líder" e mentor intelectual dos roubos que o menino assumirá logo em seguida.

Figura 4.21 – Membros do Trio Ternura caminhão em direção ao caminhão de gás.

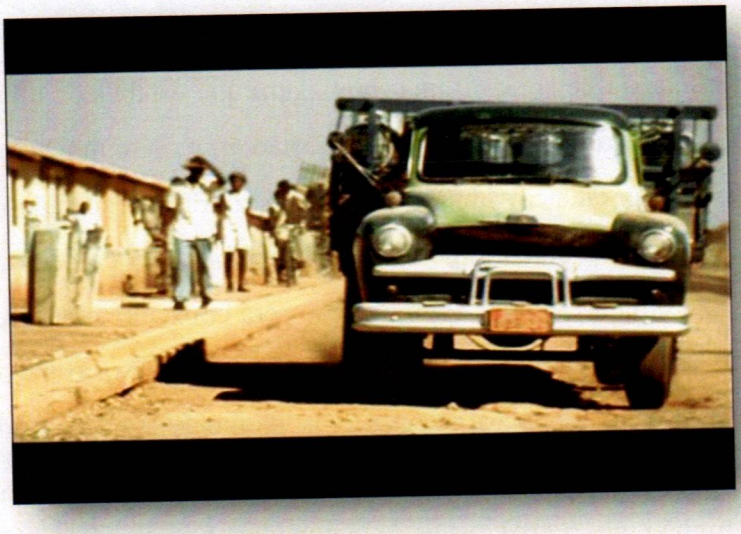


Figura 4.22 – o caminhão é mostrado na forma de montagem paralela.

Na figura 4.23 o bando já está pronto para o ataque; Dadinho ainda segue na frente do grupo e as posições dos atores apontam para a mesma direção (ponto de convergência) do caminhão de gás. Este, por sua vez, já foi inserido no mesmo quadro que o grupo; está paralelo, lá no fundo.

Figuras 4.23 e 4.24 – Montagem mantém o mesmo sentido de direção, deslocando-se em cortes que respeitam o eixo dos 30 graus estabelecido pelo cinema padrão de Hollywood.

No corte para o plano seguinte (figura 4.24), o movimento de câmera avança apenas os 30 graus, deslocando-se em "blocos" de modo a seguir o mesmo percurso do bando, sempre em linha reta. Contudo, sua posição continua parada, em tripé, plano aberto, e com todos os elementos de composição de campo devidamente enquadrados. Ao fundo e à direita, o caminhão de gás aponta exatamente na mesma posição do quadro onde esteve desde o primeiro plano e onde, agora,

também já se encontram Dadinho e Bené. Dessa forma, a corrida de Marreco em direção ao caminhão, vindo da esquerda e centralizado, sinaliza o desfecho e a convergência das duas ações.

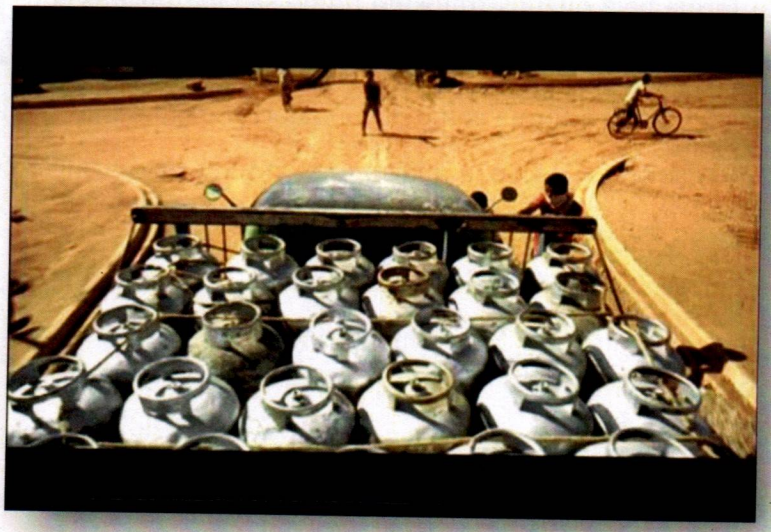
Sendo a montagem paralela um tipo de estruturação narrativa cinematográfica dotada de uma carga de emoção que caracteriza, sobretudo, os desfechos na base da corrida contra o tempo[172], a *mise en scène* do filme assimila elementos cênicos típicos de gêneros fílmicos em que este tipo de perseguição é recorrente, a exemplo do gênero *western*. No caso em questão, considerando que a ambientação da favela emula o espaço cênico do sertão, onde perseguição e assalto ocorrem de maneira bastante "artesanal", amadora, a construção dos planos e o conjunto da sequência remetem ao estilo de ação típico de filmes do gênero faroeste, ou ainda, em casos mais caricatos, do *western spaghetti*[173]. Tal referência pode ser observada não apenas pela fluidez da sequência que, mais uma vez, comparada à fragmentação da perseguição da galinha, é feita de modo que os fatos representados pareçam evoluir por si mesmos, organicamente, mas também pela própria caracterização e marcação de cena dos atores. Em relação ao primeiro, tem-se a camisa amarrada ao rosto, no que emula um acessório típico dos bandidos de faroeste. O segundo aspecto é mais técnico e reforça a hipótese de que essa sequência emule a típica ação do gênero, em que bandidos mascarados (às vezes substituídos por índios furibundos) tomam de assalto e roubam uma carruagem/diligência em pleno deslocamento. Nesse caso, a referência pode ser observada na articulação expressa entre as posições de câmera e as marcações dos atores durante a ação, especificamente em dois momentos:

> 1) após mostrada a diligência que segue seu percurso (figura 4.21 e 4.22), o plano seguinte exibe os bandidos em passo de perseguição e se aproximando do alvo, enquanto o alvo segue tranquilamente ao fundo (figura 4.23 e 4.24);
>
> 2) uma vez que ação e espaço finalmente convergem, o deslocamento da posição de câmera fica livre para executar mudanças mais bruscas, como quebra de eixo. Isso acontece, por exemplo, em um plano em que a câmera, na parte superior e traseira da

[172] No caso desta sequência em particular, a emoção do espectador imerso na suspensão de descrença é baseada na seguinte pergunta: "conseguirão nossos bandidos/heróis alcançar o caminhão de gás a tempo?".
[173] Sobre isso, ver a excelente análise feita por Jullier e Marie em *Lendo as imagens do cinema*, "A era pós-moderna – *Cidade de Deus*", 2009, p. 255-262). Contudo, o foco da leitura desses críticos diverge da que faço aqui, pois eles estão mais interessados em observar o ritmo ágil da cena, seu efeito clipe, e não aprofundam os efeitos de sentido produzidos pela montagem paralela.

carroceria do caminhão emula uma típica perspectiva do condutor de diligências (figura 4.25).

Enquanto isso, na parte superior e centralizada do plano, Cabeleira encontra-se posicionado com a arma apontada para o veículo, confirmando o sucesso da perseguição construída pela montagem paralela (figura 4.26).



Figuras 4.25 e 4.26 – Mudança de montagem paralela para plano contra plano.

A mudança de plano promove uma leve quebra de eixo que funciona análoga a uma sequência de plano contra plano, colocando "os dois rivais" um de frente para o outro. A posição da câmera abaixo do eixo nessa imagem potencializa o tamanho do personagem em relação à máquina, como se essa assumisse a posição simbólica de um animal em vias de ser tomado e abatido. Aliás, o modo como o bando toma de assalto o caminhão, chamando os transeuntes que por ali passam para aproveitarem a situação e carregarem um botijão de gás para si, sugere algo de *Robin Hood*, dada a forma pela qual os frutos do roubo são partilhados com população. Mas as semelhanças param por ai, pois a motivação do grupo não se baseia em ações para o bem comum. Contudo, considerando a forma como os moradores se atiram no caminhão a fim de tirar um "lasca" de proveito daquela situação, a imagem traz muitas semelhanças com a cena final de *Os fuzis*, de Rui Guerra, em que um boi é sacrificado para, em seguida, uma multidão de famintos se apinharem por cima do animal morto para, com as próprias mãos, arrancarem pedaços de carne para matar a fome. Mais um aspecto dessa fase que assinala as semelhanças com a iconografia do sertão.

4.7 - Do desaparecimento do sangue: oscilação entre excitação e arrefecimento da violência em *Cidade de Deus*

Até o presente momento, o esforço interpretativo expresso na leitura de *Cidade de Deus* priorizou observar os detalhes que compõem sua estruturação em múltiplos aspectos, tencionando compreender a maneira pela qual o filme assimila e harmoniza as mais diversas, por vezes dissonantes, linguagens e protocolos narrativos cinematográficos, além de outras referências visuais. É também foco dessa leitura discutir como estas operações de ordem de estruturação do filme afetam as questões da representação da realidade e da violência. Viu-se, dessa forma, que em cada uma das grandes fases que encerram a narrativa, diretor e sua equipe empenham-se em diferenciá-las através do emprego de um conjunto de estilos e protocolos cinematográficos distintos, tencionando não apenas produzir uma consonância entre estilos e épocas, mas, sobretudo, representar o desenvolvimento da violência de maneira progressiva.

É notável que o êxito dessa demarcação de fronteiras de estilos pode ser facilmente observável na impecabilidade do emprego de técnicas cinematográficas ao longo de todo o filme. Êxito esse traduzido tanto no rigor e controle característicos da uma cinematografia *mainstream*,

empregada na fase dos anos 60 (ambientação da favela-sertão, sequência do assalto ao caminhão de gás), quanto na exímia utilização de técnicas de estilo documental da fase anos 80 (sequência de abertura: perseguição da galinha). Sem deixar de mencionar ainda, a transição entre ambas, feita a partir de uma emulação do estilo do cinema marginal dos anos 70. Dessa forma, um filme com tamanha precisão técnica no manejo de estilos tão distintos produz, inevitavelmente, uma série de tensões e descontinuidades, mas que, dado seu *status* de mercadoria cultural, são ocultadas pelo trabalho da montagem e de outros dispositivos fílmico-narrativos que buscam produzir um efeito-janela, criando uma relação de cumplicidade e suspensão de descrença no espectador em relação ao mundo visado pela câmera[174]. Conforme já observado, é função da própria disposição e ambientação da sala de cinema assegurar que, "na experiência da sala escura" o espectador tome aquele universo como dotado de uma existência "autônoma", posto que "parecer verdadeiro" é um princípio fundador dessa experiência.

Como em todo e qualquer filme, há em *Cidade de Deus* uma série de detalhes "reveladores" que, certamente, escapam ao esforço do controle técnico envolvido em sua produção. Por sua vez, são justamente esses "escapes", ou falhas na ordem de estruturação da coesão de um filme que expõem e chamam a atenção para uma ordem fabricada e artificialmente naturalizada, cujo principal objetivo é anular e arrefecer qualquer evidência que aponte para o trabalho de representação. Considerando ainda a velocidade da projeção na tela do cinema, esses detalhes são também imperceptíveis para olho do espectador e somente podem ser acessados em outra forma de experienciar o filme, aquela propiciada pelas pausas, zooms, recuos e avanços de cenas dos equipamentos de vídeo, DVDs e congêneres.

Dessa forma, a atenta observação da cena abaixo "revela" mais do que os olhos podem captar diante da frenética sucessão de imagens e, dessa forma, só pode ser observada e interpretada pela pausa e captura dos quadros. O fragmento a seguir é constituído de três partes específicas, todas da mesma cena, porém, e encadeados em três planos consecutivos. Na cena em questão, depois de iniciada a surra que Zé Pequeno dá em Neguinho, o líder do bando joga o rapaz contra a parede e, de um ponto de vista do quarto de Bené, os dois são mostrados, ao fundo, em um plano aberto. Mesmo à distância e em meio de uma série de objetos de cena, é possível testemunhar a continuação da violência, cujo sinal mais emblemático é a mancha de sangue na camisa de Neguinho (figura 4.27).

[174] Estruturação semelhante ao da alucinação como procedimento narrativo visto em *Mistérios e Paixões*.

Figura 4.27 – Composição de quadro que rompe com as convenções e diretrizes harmônicas do cinema *mainstream*.

Em seguida, a câmera volta para um primeiro plano (*close-up*), chamando a atenção para a procedência do sangue do plano anterior: um corte na testa do personagem acossado (figura 4.28).

Figura 4.28 – Composição de quadro pautada nas diretrizes de harmonia e equilíbrio do cinema *mainstream*.

Contudo, no último plano da cena, quando visto novamente a partir de uma perspectiva de fora do apartamento, Neguinho deixa o local, apenas alguns segundos depois, sem nenhum traço de sangue na testa tampouco na camisa (figura 4.29).

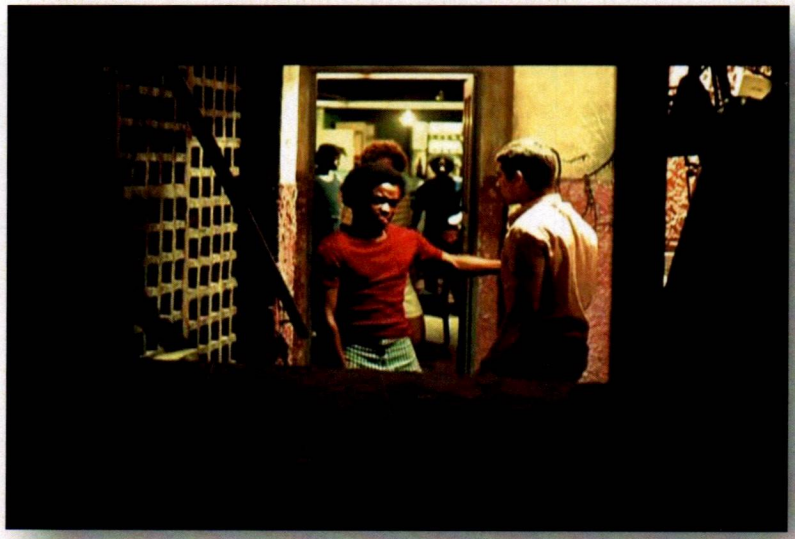


Figura 4.29 – Retorno ao ponto de vista externo ao apartamento em que mudança de composição de quadro encontra um meio termo entre a discrepância estética dos dois quadros anteriores.

A despeito da evidente falha na continuidade, ou ruptura na coerência com a proposta de verossimilhança do filme, a cena é sintomática daquilo que poderia ser descrito como a "dialética da violência" em *Cidade de Deus*. Antes de aprofundarmos essa questão, cabe lembrar que, no jargão cinematográfico, esse tipo de "falha de continuidade" é muito comum e facilmente encontrado em qualquer filme. Elas dizem respeito a uma ruptura no *raccord* de olhar[175] e são comumente chamadas de *goof* (erro crasso). Contudo, ao revelar de maneira explícita (no

[175] Em linhas gerais, o *raccord* pode ser descrito como a coerência nos elementos de ligação na passagem de um plano para outro. Há três tipos de *raccord*: 1) de movimento e 2) de direção – ambos buscam a coerência (ou quebra) nos deslocamentos da montagem, já vistos nas leituras das duas cenas de perseguição (galinha e assalto ao caminhão de gás) – e 3) de olhar, normalmente atrelado à continuidade e observado quando algum detalhe do plano atual (cor, figurino, objetos de cena, etc) não corresponde ao plano anterior, denunciando uma falha na verossimilhança.

sentido posto pelos formalistas russos) os dispositivos de estruturação que conjuram a realidade criada pelas imagens, esta falha pode ser interpretada como um detalhe que mostra mais do que fissuras na totalidade do objeto. Certamente, tais rupturas no *raccord* de olhar estão longe de serem consideradas elementos nobres dentro da terminologia conceitual que compreende os estudos fílmicos. Por isso, não seria nenhuma surpresa que a alegação de que tais rupturas de coesão na estruturação de um filme podem ser consideradas dispositivos cognitivamente relevantes para a interpretação e leitura dos mesmos seja recebida com espanto, ou mesmo com suspeita, por críticos e pesquisadores desse campo. É possível enumerar no mínimo duas razões para isso: em primeiro lugar, *goofs* são frequentemente vistos como passatempos de cinéfilos que, sobretudo, querem provar sua superioridade em relação ao objeto à sua frente, expondo falhas que escapam ao esforço de criação de um universo coeso por parte do diretor e sua equipe; essa característica, por sua vez, leva ao segundo ponto: como o *goof* não é um elemento cuja natureza visa a chamar a atenção para si, e uma vez que todos os filmes possuem algum "tipo de falha", não seria forçado afirmar que é possível que aficionados vejam e interpretem (corretamente) como *goof* algo que inicial e intencionalmente não era.

Não obstante, outras duas razões podem ser acrescentadas, ao menos parcialmente, para argumentar sua relevância e pertinência como dispositivo interpretativo:

> a) elas implicam uma forma de olhar de natureza totalmente diversa daquela que tem como princípio-base a suspensão da descrença. Qualquer pessoa que tenha passado algum tempo procurando tais falhas (ou mesmo tentando confirmá-las como tal) está, certamente e, de algum modo, mais consciente do que o "espectador médio" acerca da rapidez e fugacidade com que estas imprecisões se apresentam quando projetadas na tela;
>
> b) pode-se dizer ainda que o gesto de observação, e até mesmo de apreciação, de um filme inscrito em uma dinâmica de desaceleração do ritmo e movimento das imagens no quadro a quadro produz um outro tipo de objeto; algo inaudito que se encontra entre a pintura e as imagens em movimento do filme durante a exibição na sala de cinema.

Uma experiência desse tipo configura-se como algo a ser pensado e considerado na interpretação de um filme. Além disso, um aprofundamento nessa questão certamente acarretará

no imperativo de diferenciarmos os *goofs* de acordo com os possíveis significados que eles possam ocasionalmente produzir, considerando que, na maioria das vezes, eles não passam de mera curiosidade sobre o filme – revelando trivialidades como a incompetência de um ator que se move, após ter sido considerado morto[176]. Em outros casos, contudo, eles podem apontar para uma possibilidade de sentido que é relevante para compreender o que está em jogo no próprio filme. É exatamente nesse sentido que o *goof* descrito na cena acima pode ser tomado como uma possibilidade interpretativa, especialmente na maneira pela qual assume o caráter sintomático daquilo que chamaríamos de "dialética da violência" e que, em certo sentido, resume o "espírito" do próprio filme.

Nesse sentido, os três planos devem ser comparados, não por revelarem uma imprecisão no *raccord* de olhar, mas por englobarem uma miríade de outras questões de ordem da própria estruturação temática e estética do filme: em relação à primeira, destaca-se a peculiar forma com que este intercala/oscila, entre outras questões, com a problemática da representação da violência (ora explícita, realista e gratuita, ora mitigada e estilizada) e da própria realidade em sua totalidade (mesma oscilação entre interpretações/ações realistas e, em outros momentos, teatralmente encenadas)[177]. No plano estético, essa "dialética" pode ser evidenciada na forma pela qual a junção de três planos tão distintos, e por vezes opostos, reencena e sintetiza em uma microestrutura a lógica de assimilação, harmonização e controle técnico que opera no plano macro da estrutura tanto narrativa quanto estética de *Cidade de Deus*.

Em termos de composição de planos, não há dúvidas de que os três podem ser lidos como expressões de "opressão", especialmente se considerado o fato de que, em dois deles, o ato de violência não ocupa o espaço do quadro por inteiro. Algo que facilmente apontaria para um gesto interpretativo, e até certo ponto muito legítimo do ponto de vista da narração, de que a violência das gangues, personificada desde o início do filme na figura de Zé Pequeno, é ubíqua e, logo, oprime toda a comunidade. Uma observação mais atenta, no entanto, sugere que o primeiro plano (figura 4.27) inverte as dimensões convencionais estabelecidas pela cinematografia *mainstream*: conforme visto, este é padrão cinematográfico predominante na fase dos anos 60, justamente por produzir uma representação mais arrefecida da violência na comunidade. Nele,

[176] Outro *goof* bastante conhecido de *Cidade de Deus* (cena: 32 - 2h02min16sec.): quando Buscapé se afasta, após ter fotografado o corpo de Zé Pequeno, o braço deste contrai-se levemente. Tipo de *goof*: *revealing mistakes*. Fonte: http://www.imdb.com/title/tt0317248/goofs acesso em 18.10.10.

[177] Isso já foi explicitado nas leituras das sequências dos anos 60.

embora se trate de um plano aberto, a cena principal encontra-se restrita a um pequeno espaço no centro do plano; o eixo horizontal, muito explorado na fase dos anos 60, é invertido e encontra-se espremido numa verticalidade extrema, destacando no centro e, ao mesmo tempo, relegando ao fundo do plano a ação de violência. Enquanto isso, na parte frontal do quadro, as outras imagens (periféricas) formam uma grande moldura, que ocupa a maior parte do espaço do campo. Cabe notar que, ao mesmo tempo em que funciona como uma moldura para a ação representada ao fundo, ela também acrescenta uma série de elementos e informações visuais, por exemplo: a figura de uma mulher nua que, enquadrada na parede, remete a um fragmento (ampliado) de película de filme, normalmente cortado de cenas ousadas e/ou proibidas por censores e que acaba deixado no chão na sala de edição; uma parte da parede quebrada e descascada, além de entulhos espalhados por toda a cena; uma tremenda poluição visual. Em conjunto, esses elementos assinalam certamente o tom documental almejado pelo cineasta e sua equipe na última parte do filme. Ademais, o contraste criado entre claridade e escuridão, um típico *chiaroscuro*, também corrobora para adensar a sensação de realismo do plano. Em outra palavras, o contraste produzido pelo emprego do *chiaroscuro* na fotografia do plano, onde a luz excessivamente clara vinda da lâmpada fica restrita ao quarto (quadro do fundo), cria uma sensação de tridimensionalidade, ou seja, de realismo; sem deixar de mencionar que ela também funciona como uma metáfora visual, já que ecoa um tipo de holofote usado em sessões de tortura, bastante sugestivo para a cena. Ainda na configuração desse plano, vale ressaltar o tubo do abajur de Bené que, fora de foco, encontra-se "convenientemente" posicionado na frente do quadro, mas em uma posição a qual impede que a arma na mão de Zé Pequeno seja vista. Assim, diante dessa composição, ele perde a função originaria de objeto cênico, funcionando como as tarjas usadas para cobrir certas partes "inapropriadas" da cena; uma típica emulação de um recurso muito utilizado em filmes nas décadas de 1960 e 1970, quando os censores liberavam certas cenas dos filmes, mas impunham a utilização dessas tarjas por considerarem que as cenas continham imagens moralmente impróprias para os espectadores (cf. RAMOS, 1987). Em suma, por todos esses elementos, contidos em um único plano, essa imagem pode ser facilmente considerada uma imagem-síntese do estilo e da estética de cinema marginal (ou contra-cinema) que predomina na fase anos 70 em *Cidade de Deus*. Não há dúvidas de que é também a esse aspecto, alcançado sobretudo na emulação desse estilo de cinema, que várias críticas favoráveis creditam o potencial contestador do filme.

O próximo plano (figura 4.28), por sua vez, estrutura-se de maneira radicalmente oposta, uma vez que ele é composto através de um típico exemplo de cinema *mainstream*, no estilo cinemascópio[178]. Nele, a composição do quadro ocorre da seguinte forma: o branco excessivo da imagem da mesa adensa a sensação de horizontalidade característica de quadros de composição ao estilo cinemascope. O resultado mais imediato dessa inversão radical em relação ao plano anterior não acontece por mero acaso e ecoa a mais característica diretriz dos códigos estéticos do cinema padrão: a manipulação, o controle e abrandamento de qualquer imagem repulsiva ao nível do tolerável. Assim, se por um lado o *close-up* extremo do rosto e do sangue de Neguinho expõem os efeitos da violência de maneira crua e explícita, inscrevendo-a como a única informação visual do plano e, consequentemente, não deixando outra opção ao espectador que não o confronto com a imagem explícita, por outro, essa mesma configuração de plano resulta em um efeito exatamente oposto, à medida que a brancura e limpeza do quadro (contrastado com a poluição visual do estilo documental anterior) promovem um arrefecimento da brutalidade e do grau de verossimilhança da ação, justamente por destituí-lo de todas as demais informações visuais e periféricas que compunham o plano antecedente. Em certo sentido, o *close-up* extremo produz assim um efeito enganador e irreal de hiperexposição da violência, especialmente se pensarmos que seu diretor afirma ter pensado no filme como uma representação progressiva da brutalidade. O mesmo argumento vale para a problemática da exposição da realidade que, de acordo com os protocolos fílmicos utilizados em cada fase, partiria de um estilo narrativo padrão de cinema (anos 60) até o radicalismo e realismo do documentário (anos 80). Naturalmente, quando visto em um primeiro momento, o deslocamento da posição de câmera do plano aberto (e poluído) para a aproximação abrupta ao centro (limpo) da ação produz, de fato, uma impressão de progressão em direção ao paroxismo da violência, dada a proximidade da exposição. Entretanto, a volta a um formato convencional de código cinematográfico, no caso, um padrão formal de plano como o cinemascope, não faz mais do que aliviar o impacto e, consequentemente, arrefecer o realismo da cena retratada. Logo, uma primeira assertiva já pode ser extraída da interpretação desses planos e ela serve também, de certa maneira, para explicar a lógica do filme como um todo, conforme venho argumentando: o que o primeiro plano "avança" em termos de exposição realista da violência, o segundo limita e ajusta aos padrões familiares ao

[178] Ver Mattos, A. C. *Do cinetoscópio ao cinema digital – breve história do cinema americano* (2006).

espectador (consideremos "familiar" aqui também no seu sentido moral, uma diretriz reguladora muito comum na indústria cinematográfica, a exemplo dos *family films*).

Por fim, no terceiro e último plano (figura 4.29), a composição da imagem alcança aquilo que pode ser descrito como um "meio-termo". Ou uma alternativa traduzida em um plano-equilíbrio diante do antagonismo instaurado pela oposição dos planos anteriores. Dessa vez, o abrandamento da violência e seu ajuste aos padrões de exibição comercial residem não apenas exclusivamente na "metáfora visual" que representa, justamente nesse quadro, o desaparecimento do sangue da camisa e do rosto de Neguinho, mas, sobretudo, pela maneira sintomática pela qual a composição do quadro ecoa o formato de uma tela de TV. O que chama atenção nessa imagem em particular é a maneira pela qual ela se constrói na forma *en abîme*, ou seja, um quadro dentro de outro quadro (*a frame-within-a-frame*)[179]. Esse alinhamento assinala uma nova configuração e reposicionamento de todos os elementos pictóricos já apresentados nos planos anteriores. Com efeito, cada um desses três quadros que compõe esse último quadro aloca, por sua vez, cada um dos personagens da trama (Neguinho, Bené e Zé Pequeno), em uma ordenação similar à posição que cada um ocupa na resolução da cena. Isto é, Neguinho, à frente do plano, é banido da favela por Bené, mas escapa praticamente "ileso" (consideremos nesse momento o peso do desaparecimento do sangue para essa hipótese interpretativa; definitivamente o dado de falha técnica perde razão de ser aqui); além disso, a posição de Neguinho, na parte externa do apartamento, também reitera e assinala sua situação de pária a partir de então, já que ele é, literalmente, expulso dos limites do território de atuação[180] de Zé Pequeno (sua casa e também a área de comando na favela). O segundo quadro dessa imagem é delimitado pelo batente da porta do apartamento, formando uma moldura na qual Bené se encontra centralizado. Essa posição intermediária entre os planos da frente (Neguinho) e do fundo (Zé Pequeno) é também bastante indicativa da função que caracteriza o personagem de Bené não apenas nesta cena, na qual sua intervenção impede que Neguinho seja assassinado, mas no filme como um todo: ele é uma espécie de contraparte de Zé Pequeno, representando aspectos positivos que faltam a esse personagem como piedade, compaixão, sensatez, tolerância. Por fim, o terceiro

[179] Lembrando que essa disposição de história dentro de outras histórias também caracteriza a estrutura narrativa de *Cidade de Deus*, com suas várias linhas narrativas que se entrelaçam; as várias digressões; as três fases que se sobrepõem umas às outras, mas que, volta e meia, estão sempre ressurgindo.

[180] No filme, há uma cena muito interessante em que o território de atuação de Zé Pequeno é mostrado através de fotogramas negativos, ampliados por uma lupa e com a narração em *off* de Buscapé (cena 13, 43min32seg-46min42seg).

quadro mostra Zé Pequeno ao fundo, menor e fora de foco. Da mesma forma, a imagem descreve o desfecho da situação já que a interferência de Bené nesta situação, tirou-lhe um pouco do poder e autoridade, além da vontade gratuita de matar – um traço definidor de sua personalidade no filme. Assim, da mesma forma que sua presença ameaçadora perde, gradativamente, força no curso dessa cena, na figura 4.27 ele encontra-se em pé e com a arma apontada para Neguinho e, na figura 4.28, ele já desaparece, restando apenas a voz e a ponta da arma. Por fim, na composição final desse quadro *en abîme* (figura 4.29) e em mais uma metáfora visual, ele fica relegado ao último plano, lugar em que seu corpo perde os contornos, literalmente fora de foco.

Como observado inicialmente, a justaposição desses três quadros encontra-se circundada por um outro quadro ainda maior, o do plano. É ele que assume agora um sugestivo formato de televisão. Em contraste com a extremidade dos planos anteriores (extremo vertical no primeiro, efeito que alonga e torna Zé Pequeno maior, mais poderoso, e o achatamento criado pela horizontalidade do formato cinemascope no segundo, indicando o acossamento de Neguinho), a disposição das linhas verticais e horizontais do quadro no formato televiso convencional converte-se em uma metáfora visual para a resolução desta cena. Novamente, em contraste com os planos precedentes, nela os eixos verticais tomam as partes laterais do quadro por um efeito de sombras, afastando-se do achatamento criado pelo formato cinemascope (figura 4.28), sendo o lado direito levemente maior do que o esquerdo, mas que também não chega a torná-la uma angulação predominantemente vertical (figura 4.27). Conforme se percebe, essa disposição de "meio-termo" é também um traço bastante indicativo daquilo que representa ideologicamente a televisão, em particular, a brasileira. Não seria por acaso, então, que a resolução do conflito representado nesta cena termina em uma espécie de "final feliz". Após uma exposição realista e violenta, adensada pela emulação de uma estética de cinema marginal do primeiro plano, não haveria meio mais adequado para "encerrar" a representação da violência que o formato televisivo, notoriamente conhecido por sua exímia capacidade de assimilar e acomodar qualquer coisa dentro de um esquema de reificação. Tal hipótese torna-se mais conclusiva quando considerada a influência (de toda ordem) da televisão na vida dos brasileiros. Ela é, de longe, o mais amplo e, por vezes, o único meio pelo qual uma considerável parcela da população tem acesso às informações (factuais e ficcionais). Por essa razão, ao longo do seu desenvolvimento, ela se estabeleceu como um potente meio dotado, acima de tudo, de um caráter altamente adaptativo, análogo à lógica que Adorno (2006, p. 67) observa em sua crítica à cultura de massa,

que, segundo ele, "funciona como um filtro monopolizador, impedindo qualquer raio de influência externa", representando, dessa forma, um eficiente canal de ajuste e controle a tudo aquilo que será ofertado aos consumidores em geral.

Em certo sentido, a "progressão" na representação da violência, descrita na configuração estética dos três planos (cinema marginal, cinema *mainstream*, formato televisivo) pode ser lida também como um pontual exemplo de uma lógica maior sobre a qual *Cidade de Deus* opera. Ou seja, sua capacidade de absorver e assimilar os mais diversos códigos e convenções fílmicas. Logo, sua falaciosa representação verossímil da realidade encontra-se estruturada em uma configuração que, constantemente, favorece o contato imediato do espectador através de técnicas e linguagens do cinema documental, produzindo um impacto de aproximação com a realidade em sua totalidade. Pode-se dizer que isso ocorre tanto num plano macro da estruturação narrativa do filme (o impacto do realismo documental da cena que abre o filme – perseguição da galinha) quanto na estrutura interna das cenas, o plano micro (o estilo realista de composição de quadro que na figura 4.27 intensifica a ação/violência). Contudo, à medida que a ação desenrola, qualquer dispositivo ou estética cinematográfica mais arrojada é inevitavelmente tomado e ajustado por uma estruturação narrativa/estética convencional.

Nesse ponto, *Cidade de Deus* de fato impressiona por sua exímia habilidade em manipular essa transição e ajustar tanto a forma quanto o conteúdo daquilo que discorre. Com efeito, enquanto a primeira imagem abre com o impacto de um enquadramento caracterizado pela irregularidade de os todos os elementos de *mise en scène*, um recurso que expressa a sensação de que a crueldade da realidade não está apenas na ação em si (o acossamento de Neguinho e a possibilidade de sua morte), mas encontra-se em direta sintonia com a própria ambientação (a desordem e o desleixo do apartamento decadente); o segundo plano rompe com essa configuração realista de representação, introduzindo a simetria do cinema *mainstream* que, por sua vez, opera numa lógica inversa que aproxima o espectador do centro da ação, mas, ao mesmo tempo, elimina qualquer elemento realista produzido pela junção entre ambientação e ação; o último plano caracteriza-se como uma nova quebra, dessa vez, porém, não de ruptura, mas de busca de equilíbrio e ajustamento pela tensão criada entre os planos precedentes, pois, tradicionalmente, é no formato televisivo que a representação de temáticas indigestas como violência e brutalidade operam de acordo com convenções fundadas, sobretudo, em princípio e valores morais.

De modo análogo às cenas de sexo em filmes eróticos exibidos regularmente nas madrugadas nos canais de TV por assinatura (e alguns abertos), crueldade e violência nesse formato de mídia podem ser sugeridas e amplamente exploradas mas nunca mostradas na íntegra – pode-se dizer que esta é também a lógica que rege o curso pelo qual a ação se desenvolve. No plano do conteúdo do filme, uma vez exposta à violência realista tencionada a excitar o espectador, a figura de Bené surge como um elemento apaziguador (ao modo do formato televisivo). Sua interferência no curso da ação/violência busca encontrar uma forma de negociação que resulte em uma resolução do tipo "bom para todas as partes"; outra emulação da mediação feita pela cultura do capital. Assim, tanto o formato televisivo desse último plano quanto o conveniente desaparecimento dos vestígios de sangue[181] atestam a maneira pela qual crueldade/violência devem ser prontamente mitigados e filtrados no processo de adequação para exibição pública.

Em suma, o sangue apresentado (síntese do tratamento realístico da violência e congêneres) é realisticamente manufaturado, justamente por sofrer um processo de revitalização pelas vias de uma estética vanguardista. Mas não se trata de um sangue verdadeiro, real conforme quer Meirelles em seu desejo de que a história do filme seja "descolada" e, ao mesmo tempo, esteja "colada à realidade". Esse tratamento realista de sangue/violência não pode ser representado como tal, e seu desaparecimento/ausência na camisa de um habitante da favela no final da cena aponta para um sinal de "real" que não está lá, visto que, conforme assinalamos, o elenco recrutado veio majoritariamente de favelas, incluindo pessoas da Cidade de Deus, nas falhas e imperfeições técnicas do filme também *surgem como eles de fato são, da maneira que eles nunca seriam, se qualquer meio de expressão tentasse representá-los realisticamente*. Logo, é na explosão, ou melhor, na descontinuidade da realidade dessa forma de realismo manufaturado que se pode, talvez, irromper os imperativos da manipulação e controle técnico, causando de fato a ruptura para um escape da armadilha circular na qual o filme está inserido. Se o real não está lá, ele ao menos se faz sentir por uma ausência imperceptível aos olhos, mas que só pode surgir como resultado de um esforço considerável de visão.

[181] Se fica algum vestígio desse sangue, ele se dissolve como eco/lembrança na cor vermelha da camisa de Neguinho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta tese procurei, por meio de uma leitura interpretativa dos objetos, examinar como as questões relativas ao caráter industrial da produção cinematográfica afetam e determinam significativamente as dimensões estéticas dos filmes, subscrevendo-os à lógica da mercadoria cultural – independentemente do lugar e do momento de sua produção. Nesse sentido, as considerações acerca da padronização da linguagem e da estética cinematográfica por meio do desenvolvimento e estabelecimento de um idioma tecnicamente controlado retomam e validam a por vezes contestada crítica de Adorno e Horkheimer à indústria cultural. Naturalmente, é inegável o grau de pessimismo contido em uma postulação que subordina as práticas culturais, sejam elas altas ou baixas, boas ou ruins, a um sistema de exploração, dominação e integração regido pelo estágio mais recente do capitalismo e reduzido a uma única finalidade: produzir espectadores ávidos pelo consumo incessante de mercadorias. O argumento adquire contornos ainda mais sombrios se considerarmos que o *modus operandi* da indústria cultural estrutura a experiência estética nos moldes do capital e reduz toda expressão artística a mera propaganda e entretenimento. Nessa perspectiva, qualquer tentativa de confrontamento e subversão desse sistema está fadada ao fracasso, uma vez que toda e qualquer proposição estética contrária a ele é prontamente assimilada, sem contudo afetar ou alterar as bases desse sistema.

Em linhas gerais, as "conclusões" a que chego ao final desse trabalho não têm como mero propósito validar algumas das muitas considerações que permearam as reflexões de Adorno e Horkheimer sobre a matéria da indústria cultural e que retomo um pouco mais adiante. Contudo, antes de avançar para as considerações mais conclusivas sobre o tema e objetos em questão, penso que um breve relato acerca do processo e do desenvolvimento desta tese faz-se necessário a fim de que se possa ter uma compreensão mais efetiva das questões que abordei nos capítulos anteriores. Desde sua gênese, essa pesquisa nunca foi guiada pelo desejo de chancelar e, sobretudo, submeter indistintamente os objetos aqui examinados a qualquer postulação teórica (leia-se, teoria crítica, indústria cultural e congêneres) com vistas a comprovar a legitimidade desta enquanto instrumento interpretativo. Ao contrário, tanto o argumento central exposto nas primeiras linhas da introdução quanto as hipóteses interpretativas que articularam as leituras dos dois filmes não surgiram na já consagrada forma de uma "problema/pergunta de pesquisa

investigativa", comuns aos trabalhos desse gênero, e que, a rigor, se antepõe ao contato direto com os objetos. Felizmente, neste caso, a estruturação, tema, hipótese interpretativa e considerações finais desta pesquisa resultaram de um processo investigativo inteiramente alheio à proposta inicial do projeto de tese que submeti na ocasião do meu ingresso no doutorado. Não que haja algo de extraordinário neste câmbio em si, visto que modificações e ajustes de toda ordem são praticamente uma norma constitutiva no decurso de uma pesquisa deste porte. A boa sorte a que me refiro aqui diz respeito ao fato de a matéria que gerou e deu forma a este trabalho ter surgido em um outro lugar, configurando-se posteriormente um daqueles casos fortuitos em que, nas palavras de Durão, "o fundamental surge em outro lugar (...) em decorrência de um encontro fugaz, a fagulha que transborda um campo em algo de inesperado" (2007, p. 217)[182]. Explico-me: tanto *Mistérios e paixões* quanto *Cidade de Deus* não foram em princípio pensados enquanto objetos de investigação de minha pesquisa[183]. Ironicamente, a motivação de escrita do primeiro surgiu de um convite para participar de uma coletânea de ensaios justamente sobre cineastas cujos filmes rompem e desafiam as convenções estético-narrativas do cinema padrão, propondo assim formas inauditas de se fazer cinema. Já *Cidade de Deus* nasceu de um proposta de escrever um breve ensaio sobre *goof* para uma publicação na Alemanha sobre o mesmo tema. Por razões óbvias, o que se encontra nestes textos publicados é apenas uma fração ínfima tanto dos argumentos quanto das hipóteses interpretativas que pude pensar e desenvolver ao longo dessa tese.

Com efeito, foi justamente do esforço em aproximar-me dos objetos/filmes a fim de travar um conhecimento que gerasse um argumento interpretativo de acordo com as propostas e temáticas sugeridas pelas publicações que despontaram as hipóteses de leitura de *Mistérios e paixões* e *Cidade de Deus*. Mais uma vez, a ironia está no fato de que, no caso do primeiro, quanto mais me empenhava em construir um argumento interpretativo sobre o filme que confirmasse a singularidade de Cronenberg como um cineasta fora do circuito *mainstream*[184],

---

[182] É com este argumento que Durão abre um provocativo e instigante ensaio intitulado "Da crítica como performance na indeterminação: ensaio de John Cage". O caso torna-se mais interessante ainda agora, ao final de quatro anos de convivência acadêmica, quando me dou conta de que foi por meio deste texto que se deu meu primeiro contato com o professor. A razão da leitura do ensaio ocorreu também em função do meu interesse em conhecer seu trabalho e suas ideias para, no caso de haver uma afinidade intelectual e de pensamento, propor um projeto de doutorado.

[183] Tanto o projeto de ingresso no doutorado como as leituras e tentativas de escrita da tese nos dois primeiros anos voltaram-se à discussão da representação do corpo nos filmes de David Cronenberg.

[184] Uma tarefa visivelmente fácil, considerando a enorme fortuna crítica existente que eleva o nome do cineasta canadense à categoria de diretor-autor.

mais evidente se tornava a hipótese de que, em *Mistérios e paixões*, a experiência alucinatória de William Lee estruturava-se na forma de uma trama de mistério pautada sobretudo nas convenções de personagem e ação análogas ao cinema padrão. Já no caso de *Cidade de Deus*, a dificuldade inicial foi o desafio de colocar em perspectiva as debatidas e exploradas questões concernentes à representação da violência e tipo de realismo engendrado pelo filme, ou ainda, de retomar o debate sobre o impasse em categorizá-lo ou não como mais um produto cultural que explora a violência de forma estilizada com vistas a torná-la aprazível. Aqui, novamente, foi da proximidade com o objeto, particularmente na forma como a montagem costurava os três quadros esteticamente díspares na sequência do desaparecimento do sangue na roupa da personagem Neguinho, que surgiu a hipótese de que existe em *Cidade de Deus* uma constante tensão interna entre estruturações estéticas de diversas ordens, tensão capaz de gerar críticas e opiniões tão distintas sobre um mesmo objeto. Foi precisamente o fenômeno de confluência entre expressões estéticas díspares que despontou como um índice de que os dois filmes eram regidos por um princípio cômpar. Em outras palavras, ao mesmo tempo em que se observa em ambos um gesto/esforço de ruptura com as convenções estético-narrativas prescritas pelo cinema comercial, nota-se também uma força proporcionalmente contrária operando dentro da estrutura dos dois filmes com vistas a arrefecer, domesticar, sem nunca apagar totalmente, o tal gesto/potencial, ou ainda, momento transgressor do qual fala Bordwell (1985, p. 81). É a partir dessa suspeita que estabeleci a hipótese[185] de que nestes filmes as subversões e rupturas da sintaxe do idioma padrão cinematográfico operam em uma lógica que se apropria e reelabora o todo gesto transgressor, convertendo-o em aparato que revitaliza e fornece um novo sopro às fórmulas estético-narrativas desgastadas, o que teria como propósito entregar ao espectador e, consequentemente, ao crítico um produto cultural dotado do mesmo *status* da obra de arte autônoma.

Diante disso, por se tratarem de filmes "baseados" assumidamente em livros, as particularidades da linguagem cinematográfica e as contingências que se impõem ao processo de

[185] Embora este argumento esteja sendo apresentado aqui na sua versão mais atual, devo dar o sempre merecido crédito ao meu orientador, o primeiro a vislumbrar sua gênese. A certa altura do doutorado e em razão da minha pesquisa sobre "as representações do corpo nos filmes de Cronenberg" não avançar, me encontrei naquele típico momento de crise pela qual passam mestrandos/doutorandos. Foi então que o professor Fabio Durão, que acompanhava o desenvolvimento dos dois textos para os projetos das publicações, me escreveu dizendo que a leitura que eu fazia dos dois filmes apontava para algo em comum entre ambos. Ou seja, havia algo lá, não sabíamos ainda o que era ao certo, mas a questão instigava a uma investigação mais detalhada. Eis o nascimento de uma tese. Ou, como costumo dizer aos amigos, meu orientador vislumbrou minha tese antes de mim.

adaptação do texto literário para o cinema despontaram como questões cruciais a serem cuidadosamente consideradas no escopo de pesquisa. No caso específico dos dois filmes, outra indagação que logo despontou como questão investigativa foi a do embate entre o controle (limitações/imposições técnicas) contido na própria natureza industrial do cinema e à liberdade de criação do cineasta enquanto artista – uma questão tematizada no próprio enredo de *Mistérios e paixões* e de fundamental importância para entender os meios de representação realista e modulação da violência em *Cidade de Deus*. O tema me era caro e familiar, pois, em minha pesquisa de mestrado, investiguei as limitações de ordem técnica (encenação teatral vs. linguagem cinematográfica) e histórica (as imposições dos códigos de censura nos Estados Unidos nos anos de 1950) enfrentados por Elia Kazan na adaptação da peça *Um bonde chamado desejo* para o cinema. Contudo, a questão aqui me parecia mais complexa e desafiadora, pois tratam-se de dois filmes realizados fora do contexto de produção cinematográfica hollywoodiana.

Feito este preâmbulo, penso que seja o momento de retomar as considerações de ordem teórica sobre o impasse entre controle técnico e impulso artístico que permeou tanto os capítulos iniciais quanto aqueles dedicados às leituras dos filmes, a fim de que se possa chegar a algumas "considerações finais", porém sempre parciais, acerca das questões aqui examinadas. Naturalmente, sabe-se que a interseção entre o impulso artístico e as limitações e contingências impostas pela tecnologia industrial não surgiu juntamente com o advento das imagens em movimento e tampouco limita-se à esfera do cinema. Todavia, como os capítulos I e II desta tese assinalam, desde seus primórdios a dependência do cinema para com a tecnologia industrial – tanto como um meio de produção/reprodução mecânica quanto de sua circulação – dominou, subordinou e, inúmeras vezes, atrasou o desenvolvimento artístico de diretores e cineastas[186]. O impasse advindo da relação entre tecnologia industrial e técnica artística foi também um ponto nodal nas reflexões de Adorno sobre as questões da estética do filme – embora seus escritos atestem que seu interesse em pensar a relação entre ambas não se restrinja exclusivamente ao cinema, abarcando notadamente as artes em geral. Em sua *Teoria estética*, Adorno considera que a relação entre a dimensão interna da técnica (no sentido da habilidade artística) e uma dimensão externa da tecnologia são histórica e dialeticamente mediadas, tendo em vista que em ambas

[186] A exemplo do som e, posteriormente, das cores, questão discutida no capítulo I. Penso que atualmente o mesmo problema se aplica ao uso da tecnologia 3D. O recente filme *A invenção de Hugo Cabret* [*Hugo*, 2011], de Martin Scorcese, teve suas escolhas estéticas determinadas pelo uso do 3D. Ver documentário "Fabricando Hugo Cabret", DVD, 2011.

reside tanto o gesto de negação/resistência da obra de arte quanto a força antagônica que neutraliza tal poder de resistência (1997, p. 33)[187]. Talvez por essa razão, em vários momentos de seus escritos, ao falar em dimensão técnica Adorno parece mais aproximar do que afastar a antinomia existente entre o fazer artístico e os procedimentos mecânicos e industriais. Ao longo da *Dialética do esclarecimento*, por exemplo, o próprio termo *Technik* refere-se indistintamente tanto aos princípios e meios de controle quanto ao domínio da natureza, sejam eles a dimensão industrial capitalista, a esfera do trabalho artesanal ou a dimensão do mito[188]. Em termos conceituais, a mesma proximidade entre ambas pode ser encontrada também nas considerações sobre indústria cultural no ensaio "The schema of mass culture", no qual Adorno argumenta que são as técnicas mecanizadas dos gêneros populares e a fetichização do virtuosismo técnico que garantem a livre circulação da mercadoria cultural (2008, p. 82-83). Vale ressaltar, contudo, que a insistência de Adorno no argumento de uma unidade conceitual entre técnica artística e procedimentos técnico-industriais deve-se ao fato de que o desenvolvimento daquela está intimamente ligado e subordinado ao avanço desta. Ao mesmo tempo, ele pondera que "o antagonismo no conceito de técnica como algo determinado interna e esteticamente e como algo desenvolvido externamente às obras de arte não deve ser concebido como absoluto"[189] (1997, p. 33). Ou seja, a dinâmica na relação/tensão entre esses dois domínios dependerá sempre de contingências históricas.

A questão de como a arte moderna negocia a dialética histórica entre técnica artística e tecnologia industrial é mediada, segundo Adorno, por duas categorias: experiência e mundo das imagens. Embora Adorno se refira à arte de modo geral, essa reflexão é bastante pertinente para a compreensão do impasse entre controle técnico e impulso artístico em *Mistérios e paixões* e *Cidade de Deus*. Sobre a primeira, o crítico considera que "a arte é moderna quando, tanto pelos seus modos de experiência quanto como expressão da crise da experiência, absorve aquilo que a industrialização desenvolveu por meio de dadas relações de produção"[190] (1997, p. 34). Assim

---

[187] *Teoria estética*, "Modern art and industrial production", 1997, p. 33.

[188] Devo essa interessante observação à professora Jeanne Marie Gagnebin que, durante a disciplina sobre a *Dialética do esclarecimento*, assinalou que a questão da proximidade conceitual entre técnica artística e tecnologia mecânica transparece nesse livro também como traço linguístico já que o termo *Technik* em alemão refere-se às práticas tanto industriais e mecânicas quanto às pré-industriais, ou seja, artesanais.

[189] "The antagonism in the concept of technique as something determined inner-aesthetically and as something developed externally to artworks, should not be conceived as absolute".

[190] "Art is modern when, by its mode of experience and as the expression of the crisis of experience, it absorbs what industrialization has developed under the given relations of productions".

como a categoria da experiência, a noção correlata de mundo das imagens possui um substrato coletivo e uma matéria fundada no inconsciente e nos estados de pré-consciente, seja em sonhos ou em devaneios [*daydream*]. Mais adiante na *Teoria estética*, Adorno retorna à questão e define o *status* de tais imagens, sejam elas imagens mentais pré-estéticas ou estéticas, em oposição ao conceito de Klages e Jung de inconsciente coletivo de imagens como uma realidade imutável (ibid., 1997, p. 85). Ele argumenta que as imagens têm suas realidades estabelecidas em processos históricos nos quais elas se sedimentam, refratando-se no nível da experiência. Nesse sentido, seria mais apropriado pensar a experiência cinematográfica (uma experiência pautada fundamentalmente pelas imagens e expressa na relação entre o espectador e o filme/conjunto de imagens), como um processo cercado por contingências históricas e, portanto, marcado pela singularidade. Ou seja, a ideia do cinema como um meio único e totalizante cederia lugar à noção do filme como objeto particularizado e que precisa e deve ser considerado em sua singularidade. Essa é talvez a primeira conclusão mais geral a que chego ao final dessa pesquisa acerca da área que venho estudando nos últimos anos. Embora tal conclusão possa soar um tanto contraditória, já que minha leitura dos filmes chame atenção para as convenções de um cinema padrão, só é possível falar sobre um conjunto de normas prescritivas que caracterizariam um conceito um tanto abstrato de cinema padrão a partir do exame de filmes em particular. Assim, para aqueles que por ventura me acusem de fazer formulações generalizadoras ou que desfechem a pergunta capciosa "essa tensão entre o controle técnico e o gesto de ruptura com tais convencionalidades se aplicaria a um conjunto de filmes em particular ou a todos os filmes de um modo geral?", minha resposta é que somente uma investigação de fôlego e feita de forma pormenorizada poderia responder.

Por essa razão, é mais do que compreensível que as considerações teóricas e conceituais que Adorno propõe acerca da imbricada relação entre técnica artística e tecnologia industrial são constantemente postas à prova e desafiadas diante da proliferação sem precedentes dos procedimentos industriais e tecnológicos envoltos nos domínios da cultura e da arte. E, como sabemos, desde o capítulo sobre a indústria cultural na *Dialética do esclarecimento*, Adorno sempre declarou sua incredulidade diante do argumento de Benjamin (1969) de que a reprodução em massa fosse capaz de, em algum ponto de seu desenvolvimento, produzir algum tipo de estatuto formal imanente. Para Adorno, o domínio tecnológico característico dos meios de reprodução em massa conseguem permanecer à parte da própria organização/esfera artística dos

objetos/produtos culturais que constitui. Ele pondera que "mesmo no filme, os elementos industriais e esteticamente artesanais divergem diante das pressões socioeconômicas"[191], visto que "a industrialização radical da arte, em sua insubordinada adaptação aos padrões de avanço técnico, contrapõe-se àquilo que na arte resiste à integração"[192] (ibid., 1997, p. 217). No breve ensaio "*Culture industry reconsidered*" (1963; 2008), Adorno até mesmo desconsidera o *status* de técnica artística àqueles elementos que constituem um objeto e são considerados frutos advindos da habilidade artística: "a tecnologia [*Technik*] da indústria cultural é, desde seus primórdios, a da distribuição e da reprodução mecânica e por essa razão permanece sempre externa ao seu próprio objeto" (2008, p. 101). Nesse sentido, a primazia da tecnologia industrial impediria, ou ao menos limitaria, o desenvolvimento de uma técnica individual no sentido estético, entendida como um controle livre e consciente do artista sobre os meios estéticos.

Foi a essa conclusão que, nos dois primeiros capítulos desta tese, a discussão acerca do desenvolvimento e estabelecimento dos protocolos estético-narrativos do cinema padrão nos levou. No primeiro capítulo, o exame dos procedimentos a partir dos quais se estabeleceu o conjunto de protocolos visuais do cinema *mainstream* (composição de quadro, montagem coesa de forma a garantir a passagem suave de um quadro para outro, sonorização, iluminação de três pontos, etc.) elucidou o caráter essencialmente técnico que definira as bases da produção cinematográfica em modelo análogo ao da produção industrial. Contudo, como a discussão do segundo capítulo assinalou, o estabelecimento de tais convenções estéticas, diferentemente do modelo industrial padronizado no qual se baseia, sempre esteve aberto a pequenas modificações e rearranjos em sua estrutura de modo a mantê-la estável, porém nunca estática. Mais uma vez, Adorno reconsidera essa questão em "*Culture industry reconsidered*", reconhecendo a similaridade entre os dois modelos de produção, chamando atenção, porém, para o fato de que, no caso da indústria cultural, tal processo de padronização e racionalização da mercadoria cultural não se limita apenas ao processo de produção:

> Embora no filme, o setor central da indústria cultural, o processo de produção assemelha-se aos moldes técnicos de operação na ampla divisão do trabalho, o emprego de máquinas e a separação entre os trabalhadores e os meios de produção – expresso no perpétuo conflito entre os artistas ativos na indústria

[191] "Even in film, industrial and aesthetic-craftsmanlike elements diverge under socioeconomic pressure".
[192] "(...) the radical industrialization of art, its undiminished adaptation to the achieved technical standards, collides with what in art resists integration".

> cultural e aqueles em controle dos meios de produção – formas individuais de produção são, não obstante, mantidas. (2008, p. 100-101)[193].

Como se pode constatar, a crítica de Adorno expõe e sintetiza a maneira como ocorre, na prática, a tensão/paradoxo entre controle técnico e expressão artística na lógica da indústria cultural. Se por um lado a adoção de um modelo de produção cinematográfica pautado pelos moldes de produção em série da indústria ("divisão do trabalho, emprego de máquinas e separação entre os trabalhadores e o meios de produção") assegurou a padronização que conferiu ao cinema o mesmo *status* de mercadoria – especialmente no sentido em que tal processo apaga quaisquer traços de sua natureza manufaturável –, por outro, o mesmo esquema regido por protocolos tecnicamente controlados exige a busca de uma constante renovação/revitalização que assegura a perpétua livre circulação das mercadorias, fazendo com que este idioma seja continuamente modificado apenas em sua superfície. É nesse sentido que Adorno considera que, mesmo diante da rigidez engendrada neste esquema de produção altamente controlável e dotado de pouco espaço para inovação, as "formas individuais de produção" precisam ser mantidas.

No cinema, e aqui me refiro ao cinema como processo industrial geral, essa dimensão individual é convencionalmente atribuída ao trabalho e à persona do cineasta, que, diferentemente do diretor, imprimiria ao seu filme uma carga de singularidade, transformando-o em objeto individualizado e capaz de expressar sua visão criativa e particular. Como se sabe, embora a conceitualização da noção de cineasta autor tenha surgido fora do, e em oposição ao, sistema/modelo padronizado característico da produção industrial cinematográfica norte-americana, mais especificamente na França dos anos de 1950, com os teóricos e cineastas que escreviam para a revista *Cahiers du Cinéma*[194], a ideia de um cineasta cuja personalidade e visão artística imprimem ao filme uma dimensão estética autônoma esteve sempre presente na lógica de produção do cinema comercial, justamente com vistas a conferir uma dimensão singular, um rótulo personalizado, à massa de filmes homogeneizados produzidos por esse sistema[195]. Para Adorno, "tal individualidade serve apenas para reforçar a ideologia", pois, toda vez que um

---

[193] Although in film, the central sector of the culture industry, the production process resembles technical modes of operation in the extensive division of labour, the employment of machines and the separation of the labourers from the means of production – expressed in the perennial conflict between artists active in the culture industry and those who control it – individual forms of production are nevertheless maintained.

[194] Ver "La politique das auteurs", in: Gillian A. *Le cinema selon François Truffaut*, 1992, p. 69-78.

[195] Nomes os de cineastas autoriais marcam a história do cinema comercial norte-americano desde os primórdios, como o de D. W. Griffith, passando por Alfred Hitchcock e chegando a Martin Scorsese e Steven Spielberg.

cineasta/filme subverte e reelabora as normas dos protocolos da linguagem cinematográfica, reforça-se no espectador (e também no crítico) a ilusão de que ele finalmente se encontra diante de uma obra cujas rígidas dimensões reificadas da maquinaria que a produziu sucumbiram ao ímpeto criativo e visionário de um único indivíduo.

No que tange aos filmes dos dois diretores/cineastas aqui examinados, essa foi uma questão que, ao longo de todo o percurso desta pesquisa[196], despontou como um ponto de reflexão importante. Considerando a tensão entre o ímpeto criativo e o controle técnico contido nos protolocos estético-narrativos do cinema, teriam Cronenberg e Meirelles conseguido, dentro da estrutura interna de seus filmes, subverter os procedimentos formais e as convenções fílmicas padronizadas que utilizaram a ponto de conferir a *Mistérios e paixões* e *Cidade de Deus* uma organização interna autônoma e dotada de uma lógica interna própria, fazendo destes dois filmes exemplos inauditos de objetos emancipados? Nestes dois casos, a resposta imediata parece ser sempre um enfático e assertivo, sim. Tal reação pode ser explicada pelo impacto resultante do primeiro contato com ambos. Logo, a experiência de assisti-los pela primeira vez, ou uma única vez, é algo a ser considerado com certa cautela, pois tratam-se de filmes, cada qual por razões próprias, inegavelmente impactantes à primeira vista. No caso de *Mistérios e paixões*, não há dúvida que a presença de figuras e situações típicas do universo literário de Burroughs, como traficantes e usuários de drogas, criaturas surreais e grotescas (*Mugwumps* e máquinas de escrever fundidas a insetos), vilões melodramáticos e caricaturais, imbui o filme de uma aura singular que facilmente o afastaria do rótulo padrão e das salas de cinema comercial. Ademais, a apropriação que Cronenberg faz de tais elementos ficcionais dos escritos de Burroughs para "reescrever" *Almoço nu*, fazendo dele uma cinebiografia alucinante do escritor na qual eventos e passagens de sua vida fundem-se à sua produção ficcional, confere ao trabalho do cineasta justamente uma dimensão autoral que assinalaria de maneira incontestável o triunfo do ímpeto criativo do artista sobre o controle técnico da linguagem cinematográfica.

Nesse sentido, *Mistérios e paixões* justapõe momentos em que o trabalho do cineasta executa um jogo duplo, oscilando entre o emprego exímio das convenções e técnicas narrativas do cinema padrão e a subversão das mesmas. Essa ambivalência já está posta na cena de abertura do filme, que se inicia com a indeterminação do ponto de vista subjetivo: em princípio ele parece ser de uma terceira pessoa, mas a inserção da sombra de William Lee sobre a porta vermelha

[196] Incluindo este momento em que escrevo as considerações finais.

desloca parcialmente essa perspectiva, aproximando-a do protagonista e, consequentemente, do espectador[197]. A indeterminação deste ponto de vista se mantém até a próxima cena, já que a abertura da porta que permite a entrada do protagonista exclui a entrada de uma segunda personagem em cena, na qual veem-se jatos do veneno em pó sendo aplicados sob uma perspectiva ainda indefinida. É somente quando o rosto de William Lee aparece de frente que ocorre o câmbio para uma forma de ponto de vista mais convencional. É notável a maestria com que Cronenberg vale-se da recusa em estabelecer um ponto de vista narrativo convencional como estratégia formal, colocando assim já na abertura do filme a problemática da percepção como um desafio ao espectador. Como apontei nas seções 3.4 e 3.5 do capítulo III desta tese, *Mistérios e paixões* é pontuado por "intromissões" que visam a desmobilizar a coerência narrativa alinhavada e construída na esfera da alucinação. Todavia, mesmo diante da ambivalência engendrada pelo emprego de tal estratégia técnica, não é possível dizer que o filme atinge um estado de indeterminação da perspectiva tamanho que "se torna quase impossível afirmar ou mesmo conjecturar o que está acontecendo no filme", como declara Beard (2006, p. 280). A questão de *Mistérios e paixões* não estaria, desse modo, em seu insucesso em construir um encadeamento alucinatório capaz de criar pontos de indeterminação extrema que resistiram a qualquer gesto e esforço interpretativo. O ponto central do filme é que, enquanto em *Almoço nu* Burroughs vale-se justamente das rupturas com as convenções narrativas literárias como estratégia para mimetizar a experiência alucinatória – recusando-se sobretudo a oferecer ao leitor uma relação de causa e efeito convencional em relação aos episódios narrados –, Cronenberg opta justamente por ordenar tal experiência a partir dos mecanismos e protocolos do cinema padrão, deslocando para um plano periférico (à exceção do início do filme, quando ocorre de maneira mais acentuada) todo e qualquer elemento que por ventura promova alguma ruptura ou indeterminação na relação de causa e efeito que estrutura a trama de mistério.

De modo análogo, em *Cidade de Deus*, é da maestria com que Meirelles domina, articula e, sobretudo, emprega os preceitos estéticos do cinema realista em conjunção com os procedimentos técnicos do cinema padrão que advém o propalado grau de realismo do filme – particularmente no que se refere à representação e tratamento da violência. Assim como em *Mistérios e paixões*, a cena de abertura do filme, caracterizada pela ruptura excessiva, e até certo

[197] Mais adiante, discutirei como a proximidade entre a perpectiva e o ponto de vista de Lee serve tanto para a identificação entre ele e espectador quanto para atribuir ao protagonista a função de narrador em primeira pessoa (ao menos na esfera da alucinação).

ponto radical[198], com os códigos narrativos do cinema padrão, funciona como um prólogo que, de súbito e de maneira frenética, informa o espectador que este está prestes a embarcar em "uma história sobre a perda de controle" (nas palavras do próprio cineasta [2003, p. 186]). No que tange à articulação de estéticas cinematográficas distintas, a opção de Meirelles em empregar convenções díspares não deve ceder à tentação da fácil explicação que circunscrevia o filme dentro de uma lógica de produção pós-moderna, lógica que o tornaria um receptáculo dotado de uma força centrífuga para onde convergem toda sorte de expressão artística e cujas reverberações são prontamente entendidas como "pastiche" disso ou daquilo. Contrário a essa noção que atribui a *Cidade de Deus* uma lógica interna autônoma maior do que a que ele realmente possui, a escolha de utilizar procedimentos estético-narrativos diferentes nas três fases do filme não apenas é altamente consciente e cuidadosamente pensada e planejada, como atesta Meirelles em vários momentos (2003, p. 20, p. 68, 186), mas, sobretudo, desponta como uma tentativa de emular visualmente as transformações observadas na prosa do livro de Lins. Ou seja, os protocolos estético-narrativos da cinematografia clássica utilizados na fase dos anos 60 funcionariam como equivalentes visuais da prosa mais lenta, marcada por "orações mais longas e estiradas" (ARÊAS, 2007, p. 583) da primeira parte do livro, enquanto os cortes rápidos, a edição frenética e a quebra de eixo que rompem com uma noção espacial ordenada serviriam de metáfora visual para as frases curtas e os fragmentos breves que caracterizam a aceleração do ritmo da ação e, por conseguinte, do passo da violência no final do livro[199].

De fato, em um plano geral, a tensão interna que caracteriza *Cidade de Deus* reside no domínio da técnica (controlada ou não) e do idioma cinematográficos, tensão epitomizada pela polaridade entre a primeira e última parte do filme (anos 60 e anos 80). Em relação à técnica, a observância do conjunto de regras e protocolos do cinema padrão (predominância de plano médio, câmera estática em tripés ou em carrinhos, fotografia marcada por tons claros e decupagem respeitando regras de montagem como continuidade e eixo, a exemplo da cena do assalto ao caminhão de gás) permite ao cineasta e sua equipe imprimir, ao menos no plano estético, uma unicidade orgânica à comunidade retratada. Já no plano da experiência cinematográfica *per se*, a adoção deste conjunto de regras aloca o espectador em um espaço que

[198] Ou ao menos para os modestos padrões estéticos em que se encontrava o cinema brasileiro da época, ainda em processo de "retomada".

[199] Arêas quantifica essa progressão como forma de ilustrar a modificação e aceleração vertiginosa no rítmo da prosa de *Cidade de Deus*. Segundo ela, "o livro de Inferninho tem 93 fragmentos e 194 páginas, o de Pardalzinho, 148 fragmentos e 183 páginas, e o de Zé Miúdo 2002 fragmentos em 169 páginas" (2007, p. 583).

lhe é esteticamente familiar, arrefecendo e regulando, assim, o impacto causado pela fragmentação e ruptura que a sequência de abertura do filme pode causar. Considerando ainda o propalado desejo do filme de colar-se à realidade, há dois aspectos salutares a serem examinados nesta primeira parte de *Cidade de Deus* no que tange à tensão entre controle técnico e espontaneidade: se, por um lado, o emprego do conjunto de regras da cinematografia clássica assegura que a representação da violência não escape ao controle – tanto em termos estéticos (coerência na continuidade) quanto em relação ao conteúdo narrado (os bandidos são românticos, mais inocentes e menos cruéis, não se vê ninguém matar ninguém, a exemplo da cena do assalto tanto do caminhão de gás quanto do motel) –, por outro, essa mesma "força reguladora" refreia a "naturalidade e espontaneidade" da performance dos atores (como examinado na seção 4.4 do capítulo IV desta tese, quando viu-se que a tentativa de produzir um diálogo supostamente espontâneo pelo atores sucumbiu diante das demonstrações do controle técnico, a marcação de cena por exemplo, tornando a atuação dos atores excessivamente artificial diante da câmera parada). Na contraface disso, a última parte de *Cidade de Deus* é marcada pela inversão dessas valências em que o tom da perda total de controle modula tanto o conteúdo narrado da história quanto o domínio sobre o aparato técnico. O aspecto documental desta parte, logo convencionalmente mais realista, é expresso na falta de marcação de cena para os atores, deixando-os livres para movimentarem-se de modo espontâneo, já que nessa parte do filme é a câmera e os demais aparatos técnicos que precisam se ordenar em "função dos acontecimentos". O equilíbrio e a harmonia da composição de quadros da primeira parte dão lugar a locações visivelmente poluídas, repletas de lixo, restos de cartazes e objetos largados. O predomínio das cores frias como cinza, azul e preto, deixa essa sequência do filme monocromática e permeada por uma escuridão que favorece a ambivalência do espaço e das personagens. A montagem, por sua vez, não respeita nenhuma regra de continuidade, fazendo com que o espectador se perca em meio aos confrontos travados entre as gangues rivais de Zé Pequeno e Cenoura.

Nesse sentido, o contraste entre as convenções estético-narrativas que caracterizaram as diferentes fases da história evidencia também as distinções no modo de produção e execução de cada uma. O próprio Meirelles admite que o emprego de diferentes protocolos narrativos em cada diferente de *Cidade de Deus* fez o processo de produção parecer que se tratavam de três filmes distintos (2003, p. 20). Essa afirmação confirma a suspeita de que as distinções e disparidades, visivelmente expressas no plano estético do filme, revelam também uma

diferenciação no processo de produção do mesmo. Isso explicaria, por exemplo, o insucesso de uma performance mais "espontânea" dos atores não profissionais quando estes são colocados para atuar diante de aparato cinematográfico altamente técnico (com marcação de cena, câmera posicionada, etc.). Em relação à performance desses atores, a distinção entre as cenas que envolvem ação (trocas de tiros, perseguições, etc.) e as cenas em que um diálogo mais longo é travado despontam como um interessante nicho para se observar a oscilação entre momentos de atuação espontânea, convincente e, portanto, realista, e momentos em os atores estão visivelmente desconfortáveis, fazendo com que seus diálogos soem como frases decoradas. Essa constatação torna-se ainda mais salutar quando se observa que os momentos de insucesso da performance dos atores não profissionais não se limitam apenas à primeira parte do filme, em que prevalece o emprego dos protocolos técnicos do idioma controlado do cinema padrão, examinados na seção 4.4. desta tese. Um olhar mais atento aos diálogos de Buscapé e Barbantinho, tanto na cena de abertura do filme quanto na sequência final[200], revela certa falta de naturalidade dos dois jovens atores ao proferirem falas, cujo objetivo é apresentar brevemente ao espectador o protagonista (Buscapé) e o antagonista da história (Zé Pequeno), além das questões que cercam cada um deles. No caso do primeiro, a apresentação visa a explicitar o desejo de Buscapé em conseguir um emprego que o tire da favela ("se essa foto ficar boa, cara, eu vou conseguir emprego no jornal"); no caso do antagonista, salientar que Zé Pequeno, já apresentado na sequência de abertura da galinha, é de fato o bandido que ameaça a todos ("você acha que eu gosto de ficar cara a cara com aquele bandido filho da puta", diz Buscapé a Barbantinho). Por outro lado, observa-se que, nas inúmeras cenas de perseguição e confronto, quando os atores estão livres para atuarem e se movimentarem independentemente de posição de câmera, a suspensão das restrições impostas pelo aparato técnico permite maior grau de espontaneidade na performance desses atores. Acresce-se a isso o fato de que, também nessas cenas, os diálogos são mais curtos, limitando-se na maior parte dos casos a enunciados breves, ditos de maneira espontânea e motivados pelo calor da emoção – e.g. falas de Zé Pequeno como: "Aí, Cabeção! Seu viado! Saí fora, rapa, com as suas dondoca, seu filho da puta".

Visto sob essa perspectiva, Meirelles parece desejar que a mesma progressão que, no plano temático da diegese, acompanha o desenvolvimento da criminalidade, indo da marginalidade diletante, porém controlada, até o paroxismo da violência ubíqua e sem controle,

[200] Que é, em relação ao conteúdo do diálogo travado, uma continuação da primeira cena.

também se realize no plano estético do filme. Ou seja, espera-se que, na parte final de *Cidade de Deus*, as rupturas e o desrespeito aos protocolos cinematográficos sejam dotados de uma força implosiva análoga à da violência retratada e capaz de desmantelar as diretrizes estéticas do cinema padrão que modularam as normas na primeira parte do filme. Não é necessário muito esforço interpretativo para constatar que, então, estariam nesses aspectos formais, advindos de movimentos cinematográficos empenhados em propor uma reflexão sobre a realidade social no cinema, o impulso desestabilizador de todo e qualquer sistema prescritivo. Nesse sentido, a última parte de *Cidade de Deus* segue à risca a cartilha das diretrizes estéticas de movimentos cinematográficos como o Neorrealismo italiano e congêneres, cartilha que prega a recusa por efeitos visuais, a preferência por cores monocromáticas, a utilização de atores não profissionais, os diálogos curtos e improvisados, a pouca utilização da decupagem, abrindo espaço para a improvisação e incorporação de eventos não previstos no roteiro. Sem dúvida, a articulação desses elementos, absorvidos e reelaborados por meio do filtro artístico do cineasta, injeta em *Cidade de Deus* uma dimensão realista que se contrapõe à unidade estilística da primeira parte, produzindo uma tensão constante entre o ímpeto da liberdade criativa e a rigidez do controle técnico.

O problema, contudo, está na perda da perspectiva histórica, que atribui a tais elementos a mesma força desestabilizadora que estes tiveram há seis décadas na forma de expressões artísticas dispersas e singularizadas, mas com um objetivo comum de contrapor-se ao cinema padrão norte-americano. Para aceitar o argumento de que tais recursos estilísticos cinematográficos ainda possuem a mesma força contestadora que, em um dado momento e contexto histórico, converteram-nos no prontuário de uma arte engajada e comprometida com a reflexão e a mudança social, seria preciso desconsiderar ao menos dois princípios históricos que *grosso modo* regem a dinâmica das artes: 1) a de que o cerne da produção cultural *per se* é modulado por uma lógica que incorpora e modula as contradições de toda ordem, assimilando elementos historicamente contraditórios com vistas a produzir uma nova forma de expressão que não nega as oposições, mas as conduz a uma síntese que se sobrepõe à soma das partes; 2) na lógica da indústria cultural, a institucionalização de expressões artísticas que, em sua origem, visavam a antepor-se às normas estéticas prescritivas, subtrai daquelas seu poder desestabilizador e converte tudo aquilo que outrora configurava-se em um gesto individual de um artista em um conjunto de normas cristalizadas a serem seguidas por aqueles que desejam imprimir um *status*

de obra de arte em seu trabalho. Ou seja, ao elevar expressões artísticas contestadoras (a exemplo dos experimentos estéticos cinematográficos realistas) à categoria de princípios fundamentais de uma forma de arte geral (cunhando um conjunto de regras para uma estética realista), a indústria cultural transforma vanguardas em tradições de caráter normativo, criando sistemas de dominação e controle que excluem as diferenças sob a égide do valor artístico historicamente estabelecido.

Nesse sentido, se existe alguma maestria a ser conferida ao trabalho de Cronenberg e Meirelles, ela está na forma como *Mistérios e paixões* e *Cidade de Deus* encenam, no plano estético, um embate entre o controle endêmico a uma arte mediada por aparatos técnicos e o ímpeto criativo. O resultado mais imediato dessa tensão é a elaboração de um produto cultural dotado de um refinamento e sofisticação estética capaz de emular as mesmas tensões internas da obra de arte. Neste ponto, é oportuno voltar mais uma vez para, ainda na *Dialética do esclarecimento,* a crítica de Adorno ao *modus operandi* da indústria cultural, a fim de assinalar que as leituras interpretativas dos dois filmes feitas nessa tese, ao mesmo tempo em que ratificam o diagnóstico inicial da impossibilidade de se conceber o cinema como uma arte emancipadora, invalidam as reconsiderações posteriores do crítico sobre os mecanismos de controle exercidos pela indústria cultural em relação aos meios de massa. Ao constatar o grau de sofisticação que a mercadoria cultural atingia em razão dos avanços técnicos, Adorno pondera que o fetichismo pela perfeição dos produtos da indústria cultural (chamada por ele de "compulsão pelo idioma tecnicamente condicionado") é de natureza estilística e, logo, produz "nuanças tão finas que elas quase alcançam a sutileza dos meios de uma obra de vanguarda" (2006, p. 106). Contudo, duas décadas depois, de volta à Alemanha e, portanto, em contexto histórico e cultural bem distinto daquele em que a *Dialética do esclarecimento* foi produzida, Adorno passa a reavaliar em seus escritos a dimensão emancipadora dos meios de massa em geral e a creditar um valor artístico ao cinema em particular. No ensaio "*Transparencies on film*"[201] (1966), retorna à questão do fetichismo pela perfeição técnica expressa no idioma controlado do cinema padrão, vislumbrando nas produções independentes uma via de ruptura com a ordem padronizada da indústria cinematográfica. Se até a década de 1950, período em que, de acordo com Bordwell, as convenções do cinema clássico de Hollywood se estabeleceram, as diretrizes estéticas do cinema

[201] Um texto que pode ser considerado muito mais um apanhado de reflexões sobre o cinema do que propriamente um ensaio.

padrão pautavam-se pelo fetichismo da perfeição técnica, o advento de inúmeras vanguardas cinematográficas que eclodiram ao redor do mundo contrapôs-se a essa ordem vigente, elegendo a imperfeição técnica como procedimento estético central.

Analisando o contexto específico da produção cinematográfica alemã, Adorno vê na "imperfeição técnica" e no estilo propositalmente amadorista dos filmes da jovem geração de cineastas alemães [*Junge Deutsche Film*] (Wolker Schlondorff, Edgar Reitz e Kluge) uma via de transformação que converteria o cinema em uma expressão genuinamente artística, rompendo com a lógica da mercadoria cultural. Em suas considerações, o crítico confere às falhas e deficiências técnicas um *status* subversivo com poder de transformar os meios de massa em "algo qualitativamente diferente", uma vez que os "filmes em que ainda não há um predomínio completo do controle técnico são dotados de uma qualidade libertadora, pois trazem em si algo de consoladoramente incontrolável e acidental" (2006, p. 178-79). Naquele contexto, a ausência de um virtuosismo e controle técnico despontavam como estratégias que poderiam conferir aos filmes realizados sob a égide do "cinema independente" a possibilidade de desenvolver "outras formas de produzir imediaticidade". Assim, a estratégia central dessa lógica de produção não industrial seria a improvisação em que "o planejado/controlado cederia lugar ao acaso sem guia" (ibid., 2006, p. 179).

De fato, acaso e aleatoriedade são diretrizes estéticas fundamentais partilhadas tanto pela produção literária *anti-establishment* quanto pela constelação de movimentos cinematográficos de vanguarda de inspiração anti-hollywoodiana que caracterizam e agitaram a cena cultural ao redor do mundo nas décadas de 1950 e 1960. Seja na literatura de Burroughs, em que *Almoço nu* desponta como a expressão máxima da imprevisibilidade, ou em filmes do Cinema Novo e afins, improvisação e acaso convertem-se em mecanismos com vistas a engendrar rupturas na sintaxe normativa (literária e cinematográfica), promovendo descontinuidades em sistemas narrativos avessos à indeterminação e falta de controle. O que cineastas, escritores, ou mesmo críticos não poderiam certamente antecipar é a capacidade da indústria cultural em absorver e incorporar inovações estéticas contrárias às suas normas sem, contudo, alterar suas bases e princípios. As leituras de *Mistérios e paixões* e *Cidade de Deus* feitas nessa tese buscaram examinar justamente como a lógica ordenadora desses filmes (seu idioma controlado) é capaz de absorver e incorporar em sua estrutura a dimensão do acaso, do imprevisto, realizando um jogo duplo que, ao mesmo tempo em que subtrai destes seu potencial desestabilizador, os converte em meros dispositivos

cujos efeitos conferem aos filmes uma aura de estranhamento prontamente entendida como um traço inovador e genuinamente artístico.

No caso de *Cidade de Deus*, este *modus operandi* pode ser observado em dois níveis: em um primeiro, entendido como um nível macro, impera um contínuo movimento, realizado na estrutura interna do filme, em que ora os gestos de improviso e espontaneidade são abarcados pela dimensão controlada (e.g., atores não profissionais forçados a atuar "naturalmente" em um esquema de marcação de câmera, luz, etc.), ora é a maquinaria técnica que precisa ser adaptada em função do acaso dos acontecimentos (os dois exemplos mais sintomáticos e irônicos dessa dimensão são o imprevisto técnico que forçou a equipe a, literalmente, improvisar artifícios para filmar a galinha na abertura do filme[202] e o puro acaso que fez com que a mesma galinha, mais adiante, passasse ilesa por baixo das rodas do camburão da polícia[203]); no segundo nível, a mesma dinâmica de oscilação entre os polos controle/improvisação vem à tona na interpretação da sequência dos três quadros (seção 4.7 do capítulo IV), repetindo, agora em um nível micro, a mesma lógica interna operante em *Cidade de Deus* de acomodar uma representação vanguardista da violência, modulando-a pelas convenções do cinema padrão. Mas é certamente no terceiro quadro dessa sequência que se encontra o índice mais sintomático da hipótese de leitura que esta tese propõe: uma composição de quadro que não apenas converte os ecos dos contornos do formato televisivo em síntese visual reconciliadora da tensão existente entre o antagonismo das forças estéticas que compõem o filme, mas que eleva uma falha técnica, a do desaparecimento do sangue, ao patamar de metáfora visual de uma lógica que apaga e reconcilia qualquer tensão dialética entre controle técnico e liberdade criativa.

Se, no caso de *Cidade de Deus*, o desaparecimento involuntário do sangue e o enquadramento análogo ao formato televisivo despontam como dois índices de que tanto a falha técnica quanto o improviso podem ser subsumidos pela força abarcadora da indústria cultural, perdendo seu poder desestabilizador e operando em favor desta, em *Mistérios e paixões*, falha e acaso convertem-se, paradoxalmente, em dispositivos notadamente controlados. A força

---

[202] Meirelles comenta, no DVD de *Cidade de Deus*, que usou alguns "truques caseiros" para conseguir deixar a câmera no mesmo plano da galinha e assim obter vários ângulos da perseguição da ave. Dentre tais "recursos", os mais inusitados são a câmera amarrada à ponta de um cabo de vassoura com uma "fita crepe" e a galinha presa a um carrinho com a câmera na frente.

[203] O episódio, aparentemente banal, mas fortuitamente captado pela câmera e incorporado ao filme no processo de edição, toma proporções prenunciativas na diegese de *Cidade de Deus*, já que a posição da galinha acossada será rapidamente associada à do protagonista Buscapé. Assim, seu escape por um fio das rodas do camburrão antecipará o destino do protagonista ao final da história.

ordenadora que estrutura a esfera da alucinação confere um senso agônico a personagens, objetos e lugares com vistas a imprimir uma funcionalidade e harmonia àquele universo, opondo-se assim à lógica do acaso e do aleatório observada tanto em *Almoço nu* quanto na primeira parte de *Mistérios e paixões*. Por sua vez, a conversão de uma série de elementos desconexos em partes constitutivas da trama de mistério (veneno para baratas/narcótico alucinatório; barata-máquina/agente secreto; escritos/relatórios; Nova Iorque/Interzona; Fadela/Dr. Benway; Joan Lee/Joan Frost, etc.) modula e estrutura a alucinação a partir das convenções de filmes de conspiração (personagens, música, fotografia, enredo). Considerando a força dessa unidade diegética, o filme emprega confortavelmente uma sucessão de dispositivos (paisagem do Central Parque no restaurante em Interzona; *Mugwriter* como uma máquina de escrever quebrada; a estação de metrô de Nova Iorque em meio aos transeuntes na Interzona) com a função de intervir e desestabilizar o fluxo coeso dessa narrativa. Logo, em *Mistérios e paixões*, as falhas que, no curso da narrativa de um filme e que, segundo Adorno, constituíam uma força disruptiva capaz de desestabilizar a compulsão pelo idioma tecnicamente controlado do cinema, são agora convertidas em dispositivos controlados, cuja principal função é produzir um efeito estilístico, porém inócuo, pois o que prevalece na esfera da alucinação é a trama de mistérios e paixões.

Nesse sentido, tanto em *Cidade de Deus* quanto em *Mistérios e paixões* nota-se que, à primeira vista, a profusão de pequenas rupturas (advindas de falhas técnicas, improvisação, acaso, etc.) parecem produzir descontinuidades que confeririam aos filmes um grau de indeterminação e imprevisibilidade contrário à ordem do cinema padrão – dando margem a se pensar, nesses filmes, o predomínio da dimensão artístico-criativa sobre o controle técnico. Contudo, como as leituras interpretativas dos filmes atestam, a incorporação e o controle dessas falhas não passam de uma estratégica emulação em que tais detalhes não interagem com sua totalidade, prometendo mas não realizando um verdadeiro movimento interno de tensão dialética, sendo, no final, subsumidos pelo conjunto das convenções do idioma tecnicamente condicionado. Diante dessa lógica, essas falhas poderiam ser facilmente cambiadas por outros elementos sem que a sintaxe dos filmes fosse de fato alterada.

Ainda em relação a esta inquebrantável e potente estruturação que caracteriza as convenções do cinema *mainstream*, dois elementos dessa sintaxe se destacaram nas leituras dos filmes: a centralidade da estruturação narrativa e da personagem/protagonista. Diferentemente das fontes literárias nas quais foram baseados, observa-se que, no plano da narrativa, os roteiros

de *Cidade de Deus* e *Mistérios e paixões* empenham-se em desalinhavar, enxugar e ordenar a miríade de fios, muitas vezes desconexos, que caracterizam a prosa de *Almoço nu* e *Cidade de Deus*. Assim, a sequência de eventos desconexos narrados de forma pouco convencional[204] no sem-número de fragmentos que compõem os dois livros, transmuta-se em histórias moduladas pela unidade da ação e alinhavadas por um encadeamento linear dos eventos. Além disso, nos dois filmes é patente as relações entre causa e efeito que estruturam os eventos narrados (e.g., Lee mata acidentalmente a esposa, foge para Interzona, onde se torna um agente secreto e onde a trama de mistério se desenrola; em *Cidade de Deus*, cada ação de Zé Pequeno e das demais personagens, a rigor, desdobra-se em um outro acontecimento, que, por sua vez, impulsiona um movimento ascendente na sequência de eventos interligados que compõe a narrativa). Enfim, os roteiros dos dois filmes são estruturados por meio de um arco narrativo definido e ascendente para o clímax e consequente resolução.

Mas é, sem dúvida, na maneira como os dois roteiros optam por estruturar a ação em torno de uma personagem central que a inflexão das convenções do cinema padrão se torna mais patente. Não fosse a ausência de um protagonista traço marcante e sintomático nos dois livros, o argumento de que os filmes são modulados a partir do idioma do cinema *mainstream* certamente não teria a mesma força. Contudo, o que se vê nos dois filmes são duas personagens centrais dotadas de um delineamento moral que, a despeito de alguns momentos de indeterminação ou hesitação, no final da narrativa não deixa dúvida de sua posição como típico protagonista, visto que suas escolhas corretas são prontamente recompensadas (e.g., Lee consegue recuperar Joan Lee/Frost e tornar-se escritor, enquanto que Buscapé finalmente consegue se livrar de Zé Pequeno, sem precisar sujar suas mãos, e ainda ganha o emprego que impulsionará sua ascensão social).

Contudo, há ainda duas peculiaridades em relação à composição de tais personagens que as aproxima das típicas formulações de protagonista do cinema padrão. No caso de *Cidade de Deus*, Buscapé não apenas desempenha a função de protagonista, mas também é o narrador da história, embora, à primeira vista, pareça existir certa disparidade no desempenho dessa dupla função, sendo a tarefa de narrador sobreposta à de protagonista. Em outras palavras, falta a Buscapé uma força agônica que o coloque no epicentro dos episódios e que o faça confrontar

[204] Naturalmente, esse traço é mais visível em *Almoço nu*. Contudo, a discrepância entre a inflexão formal que caracteriza a prosa do narrador em *Cidade de Deus* produz também um descompasso inaudito entre os momentos de discurso direto e indireto no livro.

diretamente seu rival (Zé Pequeno)[205]. Ao contrário disso, ele permanece sempre à margem dos ocorridos, mas em uma zona de conforto suficientemente próxima para permitir uma perspectiva dos eventos a serem narrados. Nos comentários do DVD, Meirelles confessa ter percebido essa "falha" na estruturação do herói da história, já que ele sentia que o protagonista estava "apagado e sem ação", quando comparado às demais personagens (mesmo aquelas que entravam brevemente na narrativa). Segundo o cineasta, a solução encontrada para solucionar essa apatia e assegurar uma empatia entre protagonista e espectador foi dar-lhe uma namorada. Entretanto, o que Meirelles falha em perceber no protagonista que criou é que, no plano da narrativa, Buscapé cumpre seu papel de agente como um indivíduo que, ao colocar-se à margem dos eventos, não se deixa contaminar pelas determinações que o contexto e o espaço impõem a todos, e que, por ter escolhido "o caminho do bem", chega ao final da jornada são, salvo e recompensado.

Mas é a função de Buscapé como narrador que mais contribui para o alinhamento das descontinuidades que caracteriza a prosa do livro de Lins. Sua narração em *voice-over* é marcada por um didatismo e um domínio dos eventos narrados que impõem-se como força estruturadora da aparente desordem que constitui a miríade de histórias de *Cidade de Deus*, livro e filme. Nesse sentido, é no plano da narração que Buscapé mais desempenha a função de agente: desde o início do filme, ele se apresenta ao espectador como um guia que conduzirá a plateia pela sinuosa topografia da Cidade de Deus, apresentará seus moradores e contará suas histórias. À semelhança da montagem, sua narração tem um caráter editorial, selecionando, ordenando e alinhando o conjunto fragmentado de crônicas da vida dos moradores da comunidade. Além disso, esse esforço de unidade e coesão é evidenciado pela sintonia entre o conteúdo narrado e as imagens mostradas. Ou seja, não há nada que Buscapé enuncie que não seja prontamente validado pelas imagens exibidas, não havendo contradição entre o narrado e o mostrado pelas imagens[206]. Se por um lado, tal estratégia faz dele um narrador altamente confiável no plano da diegese, por outro, essa unidade atua em função de reparar a discrepância de estilos que

---

[205] Sobre essa ausência de sentido agônico no protagonista de filmes comerciais, o filme *O pianista* [*The pianist*, 2002], do cineasta Roman Polanski, foi extremamente criticado por eleger como personagem central um indivíduo que sobrevive às agruras do holocausto e da Segunda Guerra não lutando de forma heróica, a exemplo de *O regaste do soldado Ryan* [*Saving private Ryan*, 1998], mas se escondendo e agindo o mínimo possível.

[206] Uma discrepância que abalaria o pacto ficcional entre narrador *voice-over* e/ou narrador-câmera e o espectador. No cinema, um exemplo interessante desse descompasso é a ironia e o sarcamo da narração em *voice-over* de Alex, protagonista de *Laranja mecânica* [*A clockwork orange*, 1971], que tem sua fala contradita o tempo todo pelo narrador-câmera, fazendo com que, a rigor, o espectador confie mais no que é mostrado pelas imagens do que contado pelo narrador (cf. PONTE, 2003).

caracteriza a prosa do narrador do livro (marcada pelo tom formal e analítico do discurso indireto livre) das falas das personagens (expressa pela informalidade do discurso direto livre). Assim, em *Cidade de Deus*, a narração em *voice-over* do protagonista opera como o principal mecanismo de controle a imprimir uma unidade, tanto no plano da forma quanto no do conteúdo, à uma história sobre a "perda do controle".

De modo análogo, em *Mistérios e paixões*, William Lee também desempenha a dupla função de protagonista e, de certo modo, de narrador da história. Em relação à primeira, a leitura do capítulo III examinou os elementos que, na passagem para a esfera da alucinação, forneceram à personagem um sentido agônico, ausente na primeira parte do filme (e.g., Lee transforma-se em agente secreto, aceita a missão investigativa oferecida pela empresa *Interzone Inc.*, desvenda o mistério, expondo o vilão). Embora a estruturação diegética que emula as convenções do gênero *noir* imbua certa dubiedade e indeterminação em seu *status* de protagonista, é também a partir de sua atuação na esfera da alucinação que Lee reestabelece a sintonia perdida há tempos com a escrita e com a esposa, redimindo-se assim tanto como artista quanto como indivíduo. Já a posição de William Lee como "narrador" de *Mistérios e paixões* advém do uso de um recurso cinematográfico bem mais sofisticado do que o *voice-over* de *Cidade de Deus*, ou seja, ela se dá pela focalização em primeira pessoa que modula toda percepção do estado alucinatório da personagem. A leitura interpretativa do filme assinala tanto a presença de Lee em todas as cenas na Interzona quanto a intromissão de elementos externos à sua experiência alucinatória, dois elementos importantes a atestar essa hipótese. Cronenberg já havia utilizado esse recurso em *Videodrome*, colocando o protagonista Max Renn em todas as cenas do filme de modo que "não há informação que saibamos que Max também não saiba" (GRÜNBERG, 2006, p. 68). No caso de *Mistérios e paixões*, a chegada de Lee na Interzona (ou a entrada de Lee na esfera da alucinação) põe fim à oscilação entre vários pontos de vista, oscilação que confere certo grau de indeterminação à primeira parte do filme. Desse modo, assim como Max, todo o curso da trama conspiratória de *Mistérios e paixões* é filtrado pelo ponto de vista em primeira pessoa de Lee – com exceção dos momentos em que os elementos elencados atuam como dispositivos de intromissão, produzindo cisões na costura da trama conspiratória e contradizendo por meio de imagens a perspectiva de Lee.

Por fim, tanto *Mistérios e paixões* quanto *Cidade de Deus* ofereceriam uma experiência genuinamente anticonvencional ao espectador caso a tensão engendrada entre as duas esfera

resultasse em dissonâncias capazes de desestabilizar e implodir a estruturação erigida pelas convenções do cinema *mainstream*. Entretanto, o que se vê são dois exemplos de filmes em que o ímpeto criativo, o acaso e a aleatoriedade perdem seu poder desestabilizador ao serem reduzidos a dispositivos com função meramente estilística.

REFERÊNCIAS

ABERDEEN, J. A. *Hollywood renegades: the society of independent motion pictures producers.* Los Angeles: Cobblestone Entertainment, 2000.

ADORNO, T. "The Schema of Mass Culture". *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. Ed. J. M. Bernstein. London: Routledge, 2008. p. 61-97.

_____. "Culture Industry Reconsidered". *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. Ed. J. M. Bernstein. London: Routledge, 2008. p. 98-106.

_____. "Transparencies on film". *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. Ed. J. M. Bernstein [não seria Bernstein?]. London: Routledge, 2008. p. 178-186.

_____. *Aesthetic theory*. Trad. Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

ANDREW, D. "Adaptation". In: J. Naremore. *Film adaptation*. New Jersey: Rutgers University Press, 2000, p. 28-37.

Alger, H. *Ragged Dick; or, street life in New York with the boot blacks*. New York: Tredition, 2011.

ANDREW, J. D. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Trad. Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2002.

ARÊAS, V. "Errando nas esquinas de Cidade de Deus". In: *Cidade de Deus.* São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 573-589.

ARISTARCO, G. *História das teorias do cinema*. Lisboa: Arcádia, 1961.

ARISTOTLE. *Poetics*. Trad. S. H. Butcher. In: W. J Bate, *Criticism: the major texts*. Chicago: Harcourt Brace Jovanovich, 1952.

AVELLAR, J. C. *A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, García, Espinosa, Sanjinés, Alea; teorias de cinema na América Latina*. São Paulo/Rio de Janeiro: Edusp/Editora 34, 1995.

AZEREDO, E. *Olhar crítico: 50 anos de cinema brasileiro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

AZEVEDO, A. *O cortiço*. Atica, 2009.

BALÁZS, B. "A new form-language". In BALÁZS, B. *Theory of the film*. New York: Dover Publications, 1970, p. 23-53.

BALIO, T. *Hollywood in the age of television.* Boston: Unwin Hyman, 1990.

BARRY, K. *The dead – Ireland into film*. Cork University Press, 2001.

BAUDRY, J. L. "Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base". Trad. Vinícius Dantas. In: Xavier. I. (Org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 3ª. Ed. 2003. p. 383-399.

BAZIN, A. "Ontologia da imagem fotográfica". Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. In: *O cinema – ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991a, p. 19-26.

_____. "O realismo cinematográfico e a escola italiana da libertação". Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. In: *O cinema – ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991b, p. 233-257.

_____. *What is cinema?*. Trad. Hugh Gray. Berkeley: University of California Press, 1967.

BEARD, W. *The artist as monster: the cinema of David Cronenberg*. Toronto, Canada: University of Toronto Press, 2006.

BELTON, J. *Movies and mass culture*. London: Athlone, 1992, p. 1-22.

_____. *Widescreen cinema*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996.

BENJAMIN, W. "The work of art in the age of mechanical reproduction". In: *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1969, p. 217-51.

BENTES, I. "The aesthetics of violence in Brazilian film". In: Else R. P. Vieira (Ed.). *City of God in several voices*: Brazilian social cinema as action. Great Britain: CCCP, 2005, p. 82-92.

BIRRI, F. "Nace una experiencia cinematográfica". In: Avellar, J. C. *A Ponte Clandestina – Teorias de Cinema na America Latina*. Edusp: 1995, p. 38-52.

BLAGRAVE, M. "The oblique addict and his recharge connection: two for *Naked Lunch*". In: *Wascana Review of Contemporary Poetry and Short Fiction* 36, no. 1, 2006: p. 42-58.

BLUESTONE, G. *Novels into film: the metamorphosis of fiction into cinema.* Los Angeles: University of California Press, 1996.

BOCKRIS, V. *With William Burroughs – private conversations with a modern genius*. London: Forth State, 1997.

BOGDANOVITCH, P. *Who the devil made it?* New York: Alfred A. Knopf, 1997.

BORDWELL, D. "The classical Hollywood style, 1917-1960". In: BORDWELL, D.; STAIGER, J.; THOMPSON, K. *The classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985a. p. 1-84.

_____. "Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria". In Ramos (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. Vol. I. Trad. Fernando Mascarello. São Paulo: Editora Senac, 2005. p. 25-70.

_____. *The way Hollywood tells it: story and style in modern movies*. Berkeley; London: University of California Press, 2006.

BORDE, R; BOUISSY, A. *Le néoréalisme Italien*. Lausanne : Clairefontaine, 1959.

BOUGHEDIR, F. "O cinema africano e a ideologia: tendências e evolução". In: *Cinema no mundo – indústria, política e mercado*. Volume I, África. MELEIRO, A. (Org.). São Paulo: Editora Escrituras, 2007, p. 35- 56.

BRONLOW, D. *Behind the mast of innocence.* New York: Alfred A. Knopf, 1990.

BROWNING, M. *David Cronenberg: author or film-maker?*. Bristol: Intellect Books, 2007.

BURROUGHS, W. S. *Almoço nu*. Trad. Mauro Sá Rego Costa e Flávio Moreira da Costa. 2ª. Edição. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1984.

_____. *Nova Express*. New York: Grove Press, 1992a.

_____. *The Soft Machine*. New York: Grove Press, 1992b.

_____. *The Wild Boys:* a book of the dead. New York: Grove Press, 1992c.

_____. Introduction. In: SILVERBERG, I. *Everything is permitted: the making of* Naked Lunch. New York: Grove, 1992d, p. 13-15.

_____. *The Ticket that Exploded*. New York: Grove Press, 1994a.

_____. *The Letters of William S. Burroughs, 1945-1959*. Ed. Oliver Harris. New York: Penguin, 1994b.

_____. *Naked Lunch*. New York: Grove Press, 2001.

_____. *Interzone*. New York: Penguin, 2009

_____. *Exterminator*. New York: Penguin, 2008.

_____. *Cities of the red light*. New York: Henry Holt & Company, 1995.

_____. *Queer – 25th Anniversary edition*. London: Penguin Classics, 2010.

_____. *Junky*. London: Penguin Classics, 2010.

_____. "Letter to Rosenthal" (1960). In: *Naked Lunch: Burroughs texts annexed by the editors*. GRAUERHOLZ, J., MILES, B. (ed.); Grove Press, New York, 2001.

BURROUGHS, W. S. KEROUAC, J. *And the hippos were boiled in their tanks*. New York: Penguin, 2009.

BUSS, R. *French film noir*. London: Marion Boyars, 1994.

CASPER, D. *Hollywood film 1963-1976: years of revolution and recreation.* London: Wiley-Blackwell, 2011.

CAMERON, I. *The book of film noir*. New York: Continuum, 1993.

CAMPBELL, J. *This is the Beat Generation – New York, San Francisco, Paris*. London: Seck & Warburg, 1999.

CHESTERTON, G. K. *The complete stories of Father Brown*. New York: Penguin USA, 2012.

CHOPRA-GRANT, M. *Hollywood genres and postwar America: masculinity, family and nation in popular movies and film* noir. London: I. B. Tauris, 2005.

CHRISTIE, A. *The murder of Roger Ackroyd*. London: Harper Trade UK, 2002.

COLERIDGE, S. T. "The ancient mariner". In: *Lyrical Ballads*. W. Wordsworth; S. T. Coleridge. M. Mason (ed.). London: Longman annotated texts, 2007, p. 177-204.

COOK, D. A. *A history of narrative film*. New York: Dover Publications, 1981.

_____. "Auteur cinema and the "Film Generation" in the 1970s Hollywood". In: LEWIS, J. (ed.). *The new American cinema*. Durham: Duke University Press, 1998, p. 11-37.

CORRIGAN, T. "Auteur in the new Hollywood". In: LEWIS, J. ed. *The new American cinema*. Durham: Duke University Press, 1998, p. 38-63.

COWIE, E. "Storytelling: classical Hollywood cinema and classical narration". In: NEALE, S.; SMITH, M. (eds.), *Contemporary Hollywood Cinema*, London: Routledge, 1998, p. 178-90.

CREED, B. "The naked crunch: Cronenberg's homoerotic bodies". In: *The modern fantastic*. GRANT, M. (ed.). London, UK: Praeger, 2000, p. 84-101.

DIAS, R. O. *Chanchada – Cinema e imaginário das classes populares na década de 50*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1993.

DIXON, W. W.; FOSTER, G. A. *Experimental cinema: the film reader*. London: Routledge, 2002.

DELLAMORA, R. "Queer apocalypse: framing William Burroughs". In: *Postmodern apocalypse: theory and cultural practice at the end*. DELLAMORA (Ed.), Philadelphia: U. of Pennsylvania, 1995, p. 136-67.

DIMENDBERG, E. *Noir and the spaces of modernity*. Cambridge, Mass.; London : Harvard University Press, 2005.

DOYLE, A. C. *The hound of the Baskervilles*. London: Wordsworth Edition, 1999.

DUARTE, E. A. "Sertão, subúrbio: Guimarães Rosa e Paulo Lins". In: *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 590-7.

DURÃO, F.A. "Fome de ordem". Revista *Entrelivros – Entreclássicos: James Joyce*. São Paulo: vol. 9. 2009, p. 75-81.

_____. "Giros em falso no debate da Teoria". *Alea*. Estudos Neolatinos, v. 10, 2008, p. 54-69.

_____. "Monologismo de lo múltiple". *Tópicos del Seminario, 21*. Enero-junio, 2009, p. 25-46.

_____. "Towards a Model of Inclusive Exclusion: Marginal Subjectivation in Rio de Janeiro". In: Niyi Afolabi; Esmeralda Ribeiro; Marcio Barbosa. (Eds.). *The Afro-Brazilian Mind*. Trenton: Africa World Press, 2007, p. 75-86.

_____. "Breves observações sobre a teoria, suas contradições e o Brasil". *Revista de Letras* da Unesp, v. 44, n. 1, p. 81-95, 2004.

_____. "Da crítica como performance na indeterminação: ensaio de John Cage". In: Luiz Paulo da Moita Lopes, Fabio Akcelrud Durão, Roberto Ferreira da Rocha (eds.). *Performances: estudos de literatura em homenagem a Marlene Soares dos Santos*. Rio de Janeiro: Contra capa, 2007, p. 217-234.

EAGLETON, T. *Literary theory: an introduction*. Maldon, Mass.; Oxford: Blackwell Pub., 2008.

EISENSTEIN, S. *Film form: essays in film theory*. San Diego; London: Harcourt Brace Jovanovich, 1986.

_____. *The film sense*. Jay Leyda trad. e ed. London: Faber and Faber, 1986.

ESPINOSA, J. G. "For an imperfect cinema". In: Coco Fusco. (Ed.). *Selections from New Latin American Cinema*. New York: Hallwalls Contemporary Arts Center, 1998, p. 166-177.

EZRA, E; ROWDEN, T. *Transnational cinema: the film reader.* London; New York : Routledge, 2006.

FABRIS, M. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: Editora Edusp, 1994.

FAWELL, J. *The hidden art of Hollywood: in defense of the studio era film.* Los Angeles: Praege, 2008.

FELIX, J. C. "Literature and the realm of film adaptation". *Línguas & Letras* (UNIOESTE), v. 6, 2005, p. 73-88.

_____. *Film and television adaptation: a comparative analysis of* A Streetcar Named Desire *adaptations for cinema and television.* 91 p. Dissertação (Mestrado em Língua Inglesa e Literaturas Correspondentes) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

FINLER, J. *The Hollywood story*. London: Wallflower, 2003.

GALVÃO, W. N. *Gatos de outro saco*: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1981.

GILLIAN, A. *Le cinema selon François Truffaut*. Paris: Flammarion, 1992.

GOMERY, D. *The Hollywood studio system: a history*. London: BFI, 2005.

GOMES, P. E. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

GRANT, B. K. *Film genre: from iconography to ideology.* London: Wallflower, 2007.

GRANT, W. R. "The political economy of Blaxploitation". In: GRANT, W. R. ed., *Post-soul black cinema: discontinuities, innovations, and breakpoints, 1970-995.* New York: Routledge, 2007, p. 27-49.

GRAUERHOLZ, J., MILES, B. "Editor's notes". In: *Naked Lunch: Burroughs texts annexed by the editors*. Grove Press, New York, 2001, p. 233-48.

GRÜNBERG. S. *David Cronenberg: interviews with Serge Grünberg*. London: Plexus, 2006.

HARRIS, O. "The beginnings of *Naked Lunch*, an endless novel". In: *Naked Lunch@50 – anniversary essays*. Ed. Harris, O; MacFadayen, I. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2009, p. 14-25.

HANSEN, G. "The mass production of the senses: classical cinema as vernacular modernism". *Modernism/ Modernity*, 6 (2) 1999, p. 59-77.

HENNEBELLE, G. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Terra e Paz, 1978.

HEISNER, B. *Hollywood art*. Jefferson, NC: MacFarland, 1990.

HIRATA Filho, M. "O Dogma 95". In: *Cinema mundial contemporâneo*. Ed. Papirus, 2008, p. 121-136.

HOLMES, J. C. "A filosofia da Geração Beat". In: *Geração Beat – Antologia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1969, p. 15-29.

HOLTON, R. "'Room for one more": the invitation of *Naked Lunch*". In: *Naked Lunch@50 – anniversary essays*. Ed. Harris, O; MacFadayen, I. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2009, p. 26-35.

JAMESON, F. *Postmodernism or, the cultural logic of late capitalism.* Durham: Duke University Press, 1991.

_____. "Postmodernism and consumer society". In: BELTON, J. (ed.) *Movies and mass culture*. London: Athlone, 1996.

JOYCE, J. *Ulysses*. New York: The Modern Library, 1992.

_____. *Finnegans wake*. London: Penguin Modern Books, 2000.

_____. *The dead.* In: *Dubliners: A Norton Critical Edition*. NORRIS, M. (ed.). New York: Norton & Company, 2006.

JULLIER, L; MARIE, M. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Senac, 2009.

KAFKA, F. *O processo*. Companhia das Letras, 2005.

KENNER, H. *Joyce's voices.* Berkeley e Los Angeles: University of California Press: 1978. p. 15-38.

KING, G. *Spectacular narratives: Hollywood in the age of the blockbuster*. London: I. B. Tauris, 2000.

LANGFORD, B. *Film genre:* Hollywood and beyond. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.

_____. *Post-classical Hollywood*: History, film style, and ideology since 1945. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.

LEITE, M. "The favelas of Rio de Janeiro in Brazilian Cinema (1950-2000)". In: Else R. P. Vieira (Ed.). *City of God in several voices*: Brazilian social cinema as action. Great Britain: CCCP, 2005, p. 149-165.

LEITE, P. A. *Adorno e Horkheimer versus Batman e Robin: da estética* camp *como possibilidade de superação de alguma coisa*. p. 155. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

LEITE, S. F. *Cinema brasileiro – das origens a retomada.* Rio de Janeiro: Perseu Abramo, 2005.

LINS, P. *Cidade de Deus.* 2ª. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. "City of God and social mobilization". In: Else R. P. Vieira (Ed.). *City of God in several voices: Brazilian social cinema as action*. Great Britain: CCCP, 2005, p. 127-131.

MACCABE, C. "Realism and the cinema: notes on some Brechtian theses". *Screen*, 1974.; 15: 7-27.

MACFARLANE, B. *Novel to Film: an introduction to the theory of adaptation*. New York: Oxford University Press, 1996.

MALTBY, R. *Hollywood cinema*. Oxford: Blackwell, 2003.

MANTOVANI, B. MEIRELLES, F. MÜLLER, A. *Cidade de Deus – o roteiro do filme*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

MARX, K. *O capital: crítica da economia política, livro 1*. Vol. I. São Paulo: Bertrand Brasil, 1994.

MASON, M. "*The ancient mariner* – a poet reverie's". In: WORDSWORTH, W.; COLERIDGE, S. T. *Lyrical ballads*. Ed. MASON, M. London: Longman, 2007, p. 177-78.

MATHIJS, E. *The cinema of David Cronenberg – from baron of blood to cultural hero*. London: Wallflower Press, 2008.

MATTOS, A. C. G. *Do cinetoscópio ao cinema digital: uma breve história do cinema americano*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

MAZDON, L. *Ancore Hollywood: remaking French cinema*. London: BFI Publishing, 2000.

MEIRELLES, F. "Writing the script, finding and preparing the cast". In: *City of God in several voices – Brazilian social cinema as action*. Ed. Else R. P. Vieira, 2005, p. 13-25.

MELEIRO, A. "Cinema no mundo – indústria, política e mercado". Volume I, África. São Paulo: Editora Escrituras, 2007.

MENDIK, X. "Logic, creativity and (critical) misinterpretations: an interview with David Cronenberg". In *The modern fantastic: films of David Cronenberg*. Michael Grant (Ed.). London: Praeger, 2000, p. 168-85.

METZ, C. "A respeito da impressão de realidade no cinema". In: *A significação no cinema*. 2ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 15-28.

_____. *Language and cinema*. New York: Praeger, 1975.

MITCHELL, M. *Gone with the wind*. New York: Pan, 1996.

MONACO, J. *American film now*. New York: New American Library, 1979.

_____. *How to read a film*. New York: Oxford University Press, 1981.

MORDENN, E. *The Hollywood studios: their unique styles during the golden age of movies*. New York: Fireside Books, 1988.

MORGAN, T. *Literary outlaw: the life and times of William S. Burroughs*. London: Avon Books, 1990.

MORRIS, P. *David Cronenberg: a delicate balance*. Toronto: ECW, 1994.

MOTTRAM, E. *William Burroughs: the algebra of need*. London: Marion Boyars Publishers Ltd. 1997.

MULVEY, L. "Prazer visual e cinema narrativo". Trad. João Luiz Vieira. In: Xavier. I. (org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 3ª. Ed. 2003. p. 437-453.

_____. "Reflexões sobre "Prazer visual e cinema narrativo" inspiradas por **Duelo ao Sol**, de Kingo Vidor (1946)". Trad. Silvana Vieira. In: Ramos, F. P. (org.) *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. Vol. I. São Paulo: Editora Senac, 2005. p. 381-392.

MUNSTERBERG, H. *The film: a psychological study*. New York: Dover Publications, 1970.

MURPHY, T. S. "Intersection points: teaching William Burroughs's *Naked Lunch*". In: SKERL, J. *Teaching Beat Literature*. Especial issue. *College Literature 27*, no. 1, 2000, p. 84-102.

_____. "William Burroughs between indifference and revalorization: notes toward political reading". *Angeliki* 1, no. 1 (1993), p. 113-24.

NAGIB, L. *A utopia no cinema brasileiro.* São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. "Talking bullets: the language of violence in *City of God*". In: Else R. P. Vieira (Ed.). *City of God in several voices: Brazilian social cinema as action*. Great Britain: CCCP, 2005, p. 32-43.

NIETZSCHE, F. *Assim falava Zaratustra*. Trad. Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

_____. *Genealogia da moral*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NOGUEIRA, L. *Manuais de cinema II: gêneros cinematográficos*. LabCom Books, 2010.

ORICCHIO, L. Z. *Cinema de novo – um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

_____. "Cinema brasileiro contemporâneo (1990–2007)". In: *Cinema mundial contemporâneo*. São Paulo: Ed. Papirus, 2008, p. 139-156.

OTTOSON, R. *A reference guide to the American film noir, 1940-1958*. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1980.

PETER, E. *One corpse, too many – the second chronicle of Brother Cadfael*. London: Sphere, 2010.

PLOG, J. "A bombshell in rhizomatic slow motion: the reception of *Naked Lunch* in Germany". In: *Naked Lunch@50 – anniversary essays*. Ed. Harris, O; MacFadayen, I. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2009, p. 123-132

POE, E. A. "The philosophy of composition". In: PARKER, Hershel. *The Norton Anthology of American Literature*: 1820-1865. 6th Edition, Volume B. New York, 2003.

PONTE, C. *Indústria cultural, repetição e totalização na trilogia Pânico*. P. 327. Tese de Doutorado (Doutorado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

_____. *Towards humanity: narrator-character relationship in Stanley Kubrick's* 2001: a space odyssey *and* A clockwork orange. 103 p. Dissertação (Mestrado em Língua Inglesa e Literaturas Correspondentes) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003.

PRUDENCE, E.; SILVERBERG. "Production history: notes and scenes from the making of the film". In: SILVERBERG. *Everything is permitted*. New York: Grove, 1992.

RAMOS, G. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006.

RAMOS, F. *Cinema marginal (1968-1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

RAY, R. *A certain tendency of the Hollywood cinema, 1930-1980*. Princeton: Princeton University Press: 1985.

ROBINSON, D. *World cinema: a short history*. London: Eyre Methuen, 1981.

ROCHA, G. "An aesthetic of hunger". In: Randal Johnson and Robert Stam (eds.) *Brazilian Cinema.* New York: Columbia U.P., 1995.

_____. "Uma estética da violência". *Revista Civilização Brasileira*, n. 3, p. 165-170, 1965.

_____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROCHESTER, D. S. *Expressionist film: new perspectives*. New York: Camden House, 2003.

RODLEY, C. *Cronenberg on Cronenberg*. London: Faber and Faber, 1997.

ROOT, W. *Writing and script*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1979.

ROSENBAUM, J. "Two forms of adaptation: *Housekeeping* and *Naked Lunch*". *Film Adaptation*. Ed. J. Naremore. Rutgers University Press. 2000, p. 206-220.

SARAIVA, L. R. "*City of God*: Mastery and contradiction". In: Else R. P. Vieira (Ed.). *City of God in several voices: Brazilian social cinema as action*. Great Britain: CCCP, 2005, p. 53-57.

SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

SENNETT, R. *Setting the scene: the great Hollywood art directors*. New York: Abrams, 1994.

SCHATZ, T. *Old Hollywood/New Hollywood: ritual, art and industry*. Michigan: Umi Research Press, 1983.

SHAW, M. "The Brazilian *Goodfellas*: *City of God* as a gangster film". In: Else R. P. Vieira (Ed.). *City of God in several voices*: Brazilian social cinema as action. Great Britain: CCCP, 2005, p. 58-69.

SKERL, J. LYDENBERG, R. *William S. Burroughs at the front*: critical reception *1959-1989*. Carbondale: Southern Illinois UP, 2009.

_____. "The book, the movie, the legend: *Naked Lunch* at 50". In: *Naked Lunch@50 – anniversary essays*. Ed. Harris, O; MacFadayen, I. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2009, p. 167-176.

SCHEIDERMAN, D. "Gentlemen I will slop a pearl: the (non)meaning of *Naked Lunch*". In: *Naked Lunch@50 – anniversary essays*. Ed. Harris, O; MacFadayen, I. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2009, p. 188-197.

SCHWARZ, Roberto. "Cidade de Deus". In: *Cidade de Deus.* São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 563-572.

SHIRTS, M. "A universidade quer a miséria para si". *O Estado de São Paulo*, 9 de setembro, 2002.

STAIGER, J. "The Hollywood mode of production: its condition of existence". In: BORDWELL, D.; STAIGER, J.; THOMPSON, K. *The classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985, p.87-95.

STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Editora Papirus, 2ª. Ed. 2006.

_____.; BURGOYNE, R.; FLITTERMAN-LEWIS, S. *New vocabularies in film semiotics: structuralism, post-structuralism and beyond.* London: Routledge, 1992.

STEVE. G. *The great moviemakers of Hollywood's golden age.* New York: Alfred A. Knopf, 1985.

SUTTON, D. E.; WOGAN, P. *Hollywood blockbusters: the anthropology of popular movies*. New York: Berg Publishers, 2009.

THOMPSON, K. "Film style and technology, 1930-1960". In: BORDWELL, D.; STAIGER, J.; THOMPSON, K. *The classical Hollywood cinema:* film style & mode of production to1960. New York: Columbia University Press, 1985, p. 155-240.

TÜRCKE, C. *Sociedade excitada – filosofia da sensação*. Trad. Antonio A. S. Zuin, Fabio A. Durão, Francisco C. Fontanella, Mario Frungillo. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Editora Papirus, 2006.

VIEIRA, E. R. P. "Introduction: is the camera mightier than the word?". In: Else R. P. Vieira (Ed.). *City of God in several voices*: Brazilian social cinema as action. Great Britain: CCCP, 2005, p v-xxvi.

_____. "The we in cinema project: film-making by and for marginalized youth". In: *City of God in several voices – Brazilian social cinema as action*. Ed. Else R. P. Vieira, 2005, p. 135-139.

XAVIER, I. "O cinema moderno brasileiro". *Cinemais – Revista de Cinema e Outras questões visuais*, n. 4, 39-64.

_____. "Humanizers of the inevitable: Brazilian films against barbarism". In: *City of God in several voices – Brazilian social cinema as action*. Ed. Else R. P. Vieira, 2005, p. 97-111.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

WATON, S. *The birth of the beat generation: visionaries, rebels, and hipsters 1944-1960*. New York: Pantheon Books, 1998.

WESEL, A. "Bugging out: David Cronenberg exterminates homosexuality". QW9, August, 1992, p. 32-45.

WILK, C. *Modernism: designing a new world 1914-1939*. London: V&A, 2006.

WORDSWORTH, W.; COLERIDGE, S. T. *Lyrical ballads*. London: Longman, 2007.

ZALUAR, A. *Condomínio do diabo*. Rio de Janeiro: Revan : Ed. da UFRJ, 1994.

_____. *Da revolta ao crime S. A.* São Paulo: Moderna, 1996.

ZURBRUGG, N. "Will Hollywood never learn? David Cronenberg's *Naked Lunch*". In: CARTMELL, D.; WHELEHAN, I. (Ed.). *Adaptations: from text to screen*. London: Routledge, 1999, p. 98-112.

Meio eletrônico

http://cidadededeus.globo.com/premios

http://www.imdb.com/title/tt0317248/goofs
s
http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/neo-realismo-raizes-do-cinema-brasileiro/

http://www.consciencia.net/2003/08/09/ivana.html

Filmografia

007 A SERVIÇO SECRETO DE SUA MAJESTADE = ON HER MAJESTY'S SECRET SERVICE. Direção: Peter R. Hunt. Produção: Albert R. Broccoli; Harry Saltzman. Intérpretes: George Lazenby; Diana Rigg; Telly Savalas. Roteiro: Simon Raven; Richard Maibaum. [S.I.]: Danjaq; Eon Productions; p1969 (142 min), son., color.

2001 - UMA ODISSÉIA NO ESPAÇO = 2001: A SPACE ODYSSEY. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick. Intérpretes: Keir Dullea; Gary Lockwood; William Sylvester. Roteiro: Stanley Kubrick; Arthur C. Clarke. [S.I.]: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM); Stanley Kubrick Productions; p1968 (141 min), son., color.

ABBY. Direção: William Girdler. Produção: William Girdler; Mike Henry; Gordon Cornell Layne. Intérpretes: Carol Speed; William Marshall; Terry Carter. Roteiro: William Girdler; Gordon Cornell Layne. [S.I.]: American International Pictures (AIP); Mid-America Pictures; p1974 (89 min), son., color.

ABRIL DESPEDAÇADO. Direção: Walter Salles. Produção: Arthur Cohn. Intérpretes: José Dumont; Rodrigo Santoro; Rita Assemany. Roteiro: Karim Ainouz; Ismail Kadare; Walter Salles. [S.I.]: Bac Films; Dan Valley Film AG; Haut et Court; VideoFilmes; p2001 (105 min), son., color.

ACOSSADO = À BOUT DE SOUFFLE. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Georges de Beauregard. Intérpretes: Jean-Paul Belmondo; Jean Seberg; Henri-Jacques Huet. Roteiro: Jean-Luc Godard; François Truffaut. [S.I.]: Les Productions Georges de Beauregard; Société Nouvelle de Cinématographie (SNC); p1960 (90 min), son., p&b.

ADEUS ÀS ARMAS = A FAREWELL TO ARMS. Direção: Charles Vidor; John Huston. Produção: Arthur Fellows; David O. Selznick. Intérpretes: Rock Hudson; Jennifer Jones; Vittorio De Sica. Roteiro: Ben Hecht; Ernest Hemingway; Laurence Stallings. [S.I.]: The Selznick Studio; p1957 (152 min), son., color.

ALEMANHA, ANO ZERO = GERMANIA ANNO ZERO. Itália; 1948. Direção: Roberto Rossellini. Produção: Roberto Rossellini; Salvo D'Angelo. Intérpretes:

AMARGO PESADELO = DELIVERANCE. Direção: John Boorman. Produção: John Boorman. Intérpretes: Jon Voight; Burt Reynolds; Ned Beatty. Roteiro: James Dickey. [S.I.]: Warner Bros. Pictures; Elmer Enterprises; p1972 (110 min), son., color.

AMIGAS, AS = LE AMICHE. Direção: Michelangelo Antonioni. Produção: Giovanni Addessi. Intérpretes: Eleonora Rossi Drago; Gabriele Ferzetti; Franco Fabrizi. Roteiro: Cesare Pavese. [S.I.]: Trionfalcine; p1955 (104 min), son., p&b.

AMINÉSIA = MEMENTO. Direção: Christopher Nolan. Produção: Jennifer Todd; Suzanne Todd. Intérpretes: Guy Pearce; Carrie-Anne Moss; Joe Pantoliano. Roteiro: Jonathan Nolan; Christopher Nolan. [S.I.]: Newmarket Capital Group; Team Todd; I Remember Productions; p2000 (113 min), son., p&b/color.

ANÉMIC CINÉMA. Direção: Marcel Duchamp. [S.I.]: p1926 (7 min), mudo, p&b.

APOCALIPSE = APOCALYPSE NOW. Direção: Francis Ford Coppola. Produção: Kim Aubry; Francis Ford Coppola. Intérpretes: Martin Sheen; Marlon Brando; Robert Duvall. Roteiro: John Milius; Francis Ford Coppola, Joseph Conrad. [S.I.]: Zoetrope Studios; p1979 (153 min), son., color.

ÁRVORE DA VIDA, A = TREE OF LIFE, THE. Direção: Terrence Malick. Produção: Dede Gardner; Sarah Green; Grant Hill; Brad Pitt; Bill Pohlad. Intérpretes: Brad Pitt; Sean Penn; Jessica Chastain. Roteiro: Terrence Malick. [S.I.]: Brace Cove Productions; Cottonwood Pictures; Plan B Entertainment; p2011 (139 min), son., color.
AURORA = SUNRISE: A SONG OF TWO HUMANS. Direção: F.W. Murnau. Produção: William Fox. Intérpretes: George O'Brien; Janet Gaynor; Margaret Livingston. Roteiro: Hermann Sudermann; Carl Mayer; Katherine Hilliker; H.H. Caldwell. [S.I.]: ; p1927 (94 min), mudo, p&b.

AVATAR. Direção: James Cameron. Produção: James Cameron; Jon Landau. Intérpretes: Sam Worthington; Zoe Saldana; Sigourney Weaver. Roteiro: James Cameron. [S.I.]: Twentieth Century Fox Film Corporation; Dune Entertainment; Ingenious Film Partners; p2009 (162 min), son., color.

BABILÔNIA 2000. Direção: Eduardo Coutinho. Documentário. [S.I.]: Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP); TV Zero; VideoFilmes; p1999 (84 min), son., color.

BAILE PERFUMADO. Direção: Paulo Caldas; Lírio Ferreira. Produção: Paulo Caldas; Germano Coelho Filho; Lírio Ferreira. Intérpretes: Duda Mamberti; Luiz Carlos Vasconcelos; Aramis Trindade. Roteiro: Paulo Caldas; Lírio Ferreira; Hilton Lacerda. [S.I.]: Saci Filmes; p1997 (93 min); son.; color.

BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Produção: Braga Netto; Roberto Pires; Rex Schindler; David Singer. Intérpretes: Antonio Pitanga; Luiza Maranhão; Lucy de Carvalho. Roteiro: Luiz Paulino Dos Santos; Glauber Rocha; José Teles. [S.I.]: Iglu Filmes; p1962 (78 min), son., p&b.

BEIRA DO ABISMO, À = BIG SLEEP, THE. Direção: Howard Hawks. Produção: Howard Hawks. Intérpretes: Humphrey Bogart; Lauren Bacall; John Ridgely. Roteiro: William Faulkner; Leigh Brackett; Jules Furthman. [S.I.]: Warner Bros. Pictures; p1946 (114 min), son., p&b.

BEIRA DO ABISMO, À = BIG SLEEP, THE. Direção: Howard Hawks. Produção: Jack L. Warner; Howard Hawks. Intérpretes: Humphrey Bogart; Lauren Bacall; John Ridgely. Roteiro: William Faulkner; Leigh Brackett; Jules Furthman. [S.I.]: Warner Bros. Pictures; p1946 (114 min), son., p&b.

BLACK ANGELS, THE. Direção: Laurence Merrick. Produção: Louie Lawless. Intérpretes: Des Roberts; John King III; Linda Jackson. Roteiro: Laurence Merrick. [S.I.]: p1970 (87 min), son., color.

BLACULA. Direção: William Crain. Produção: Joseph T. Naar. Intérpretes: William Marshall; Vonetta McGee; Denise Nicholas. Roteiro: Joan Torres; Raymond Koenig. [S.I.]: American International Pictures (AIP); Power Productions; p1972 (93 min), son., color.

BLADE RUNNER - O CAÇADOR DE ANDRÓIDES = BLADE RUNNER. Direção: Ridley Scott. Produção: Charles de Lauzirika; Michael Deeley; Hampton Fancher. Intérpretes: Harrison Ford; Rutger Hauer; Sean Young. Roteiro: Hampton Fancher; David Webb Peoples. [S.I.]: ; p1982 (117 min), son., color.

BLOW-UP - DEPOIS DAQUELE BEIJO = BLOW-UP. Direção: Michelangelo Antonioni. Produção: Carlo Ponti. Intérpretes: David Hemmings; Vanessa Redgrave; Sarah Miles. Roteiro: Michelangelo Antonioni; Julio Cortázar; Tonino Guerra. [S.I.]: Bridge Films; Metro-Goldwyn-Mayer (MGM); p1966 (111 min), son., color.

BLUE. Direção: Derek Jarman. Produção: Takashi Asai; James Mackay. Intérpretes: Derek Jarman; Tilda Swinton; John Quentin. Roteiro: Derek Jarman. [S.I.]: Basilisk Communications; Uplink Co.; Arts Council of Great Britain; p1993 (79 min), son., p&b.

BOLIVIA. Direção: Adrián Caetano. Produção: Adrián Caetano; Roberto Ferro; Matías Mosteirín. Intérpretes: Freddy Flores; Rosa Sánchez; Oscar Bertea. Roteiro: Adrián Caetano; Romina Lanfranchini. [S.I.]: Fundación PROA; Hubert Bals Fund; Iacam; p2001 (75 min), son., p&b.

BONNIE E CLYDE - UMA RAJADA DE BALAS = BONNIE AND CLYDE. Direção: Arthur Penn. Produção: Warren Beatty. Intérpretes: Warren Beatty; Faye Dunaway; Michael J. Pollard. Roteiro: David Newman; Robert Benton. [S.I.]: Warner Brothers/Seven Arts; Tatira-Hiller Productions; p1967 (112 min), son., p&b.

BOSS NIGGER. Direção: Jack Arnold. Produção: Jack Arnold; Fred Williamson. Intérpretes: Fred Williamson; D'Urville Martin; William Smith. Roteiro: Fred Williamson. [S.I.]: Dimension Pictures; p1975 (87 min), son., color.

BUTCH CASSIDY = BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID. Direção: George Roy Hill. Produção: John Foreman. Intérpretes: Paul Newman; Robert Redford; Katharine Ross. Roteiro: William Goldman. [S.I.]: Twentieth Century Fox Film Corporation; Campanile Productions; Newman-Foreman Company; p1969 (110 min), son., color.

CAÇADA TRÁGICA = CACCIA TRAGICA. Direção: Giuseppe De Santis. Produção: Giorgio Agliani; Marcello Caccialupi. Intérpretes: Vivi Gioi; Andrea Checchi; Carla Del Poggio. Roteiro: Giuseppe De Santis; Carlo Lizzani. [S.I.]: Associazione Nazionale Partigiani d'Italia (ANPI); Dante Film; p1947 (89 min), son., p&b.

CAFAJESTES, OS. Direção: Ruy Guerra. Produção: Gerson Tavares; Jece Valadão. Intérpretes: Per Aabel; Norma Bengell; Hugo Carvana. Roteiro: Ruy Guerra; Miguel Torres. [S.I.]: Magnus Filmes; p1962 (100 min), son., p&b.

CAMINHO DA GLÓRIA = BOUND FOR GLORY. Direção: Hal Ashby. Produção: Robert F. Blumofe; Harold Leventhal. Intérpretes: David Carradine; Ronny Cox; Melinda Dillon. Roteiro: Robert Getchell; Woody Guthrie. [S.I.]: p1976 (147 min), son., color.

CAMINHOS PERIGOSOS = MEAN STREET. Direção: Martin Scorsese. Produção: Jonathan T. Taplin. Intérpretes: Robert De Niro; Harvey Keitel; David Proval. Roteiro: Martin Scorsese; Mardik Martin. [S.I.]: Warner Bros. Pictures; Taplin - Perry - Scorsese Productions; p1973 (112 min), son., color.

CAMPO DE THIAROYE = CAMP DE THIAROYE. Direção: Ousmane Sembene; Thierno Faty Sow. Produção: Mustafa Ben Jemja; Ouzid Dahmane; Mamadou Mbengue. Intérpretes: Sidiki Bakaba; Hamed Camara; Philippe Chamelat. Roteiro: Ousmane Sembene; Thierno Faty Sow. [S.I.]: Enaproc; Films Domireew; Films Kajoor; p1988 (147 min), son., color.

CANGACEIRO. Direção: Anibal Massaini Neto. Produção: Ary Fernandes; Anibal Massaini Neto. Intérpretes: Paulo Gorgulho; Alexandre Paternost; Luiza Tomé. Roteiro: Anibal Massaini Neto. [S.I.]: Cinearte Produções Cinematográficas; Cinedistri; Ramona; p1997 (120 min), son., color.

CARLOTA JOAQUINA - PRINCESA DO BRASIL. Direção: Carla Camurati. Produção: Mônica Lima. Intérpretes: Marieta Severo; Antonio Abujamra; Thales Pan Chacon. Roteiro: Carla Camurati; Melanie Dimantas; Angus Mitchell. [S.I.]: Elimar Produções Artísticas; p1995 (100 min), son., color.

CARNDIRU. Direção: Hector Babenco. Produção: Hector Babenco; Daniel Filho; Fabiano Gullane. Intérpretes: Enrique Díaz; Wagner Moura; Caio Blat. Roteiro: Hector Babenco; Fernando Bonassi; Victor Navas; Dráuzio Varella. [S.I.]: BR Petrobrás; Columbia TriStar Filmes do Brasil; Globo Filmes; p2003 (145 min), son., color.

CEM ANOS DE CINEMA – UMA VIAGEM PESSOAL ATRAVÉS DO CINEMA AMERICANO = A PERSONAL JOURNEY WITH MARTIN SCORSESE THROUGH AMERICAN MOVIES. Direção: Martin Scorsese; Michael Henry Wilson. Produção: Florence Dauman. Intérpretes: Martin Scorsese; Kathryn Bigelow; Frank Capra. Roteiro: Martin Scorsese; Michael Henry Wilson. [S.I.]: British Film Institute (BFI); Miramax Films; p1995 (225 min), son., p&b.

CHEFÃO DE NOVA IORQUE, O = BLACK CAESAR. Direção: Larry Cohen. Produção: Larry Cohen. Intérpretes: Fred Williamson; Gloria Hendry; Art Lund. Roteiro: Larry Cohen. [S.I.]: American International Pictures (AIP); Larco Productions; p1973 (87 min), son., color.

Cidadão Kane = Citzen Kane. Direção: Orson Welles. Produção: Orson Welles. Intérpretes: Orson Welles; Joseph Cotten; Dorothy Comingore. Roteiro: Herman J. Mankiewicz; Orson Welles. [S.I.]: Mercury Productions; RKO Radio Pictures; p1941 (119 min), son., p&b.

CIDADE DAS ILUSÕES = FAT CITY. Direção: John Huston. Produção: John Huston; Ray Stark. Intérpretes: Stacy Keach; Jeff Bridges; Susan Tyrrell. Roteiro: Leonard Gardner. [S.I.]: Columbia Pictures Corporation; Rastar Pictures; p1972 (100 min), son., color.

CIDADE DE DEUS. Direção: Fernando Meirelles. Produção: Andrea Barata Ribeiro; Marc Beauchamps; Bel Berlinck. Intérpretes: Alexandre Rodrigues; Matheus Nachtergaele; Leandro Firmino. Roteiro: Paulo Lins; Bráulio Mantovani. [S.I.]: O2 Filmes; VideoFilmes; Globo Filmes; p2002 (130 min), son., color.

CINCO VEZES FAVELA. Direção: Miguel Borges; Joaquim Pedro de Andrade; Carlos Diegues. Produção: Marcos Farias; Leon Hirszman; Paulo Cesar Saraceni. Intérpretes: Isabella; Flávio Migliaccio; Henrique Montes. Roteiro: Miguel Borges; Joaquim Pedro de Andrade; Domingos de Oliveira. [S.I.]: Centro Popular de Cultura da UNE; Instituto Nacional do Livro; Saga Filmes; p1962 (92 min), son., p&b.

CINZAS NO PARAÍSO = DAYS OF HEAVEN. Direção: Terrence Malick. Produção: Bert Schneider; Harold Schneider. Intérpretes: Richard Gere; Brooke Adams; Sam Shepard. Roteiro: Terrence Malick. [S.I.]: Paramount Pictures; p1979 (94 min), son., color.

CLAMOR DO SEXO = SPLENDOR IN THE GRASS. Direção: Elia Kazan. Produção: Elia Kazan. Intérpretes: Natalie Wood; Warren Beatty; Pat Hingle. Roteiro: William Inge. [S.I.]: Warner Bros. Pictures; Newton Productions; NBI Productions; p1961 (124 min), son., p&b.

COMO NASCEM OS ANJOS. Direção: Murilo Salles. Produção: Cláudio Kahns; Rômulo Marinho Jr.; Murilo Salles. Intérpretes: Priscila Assum; Silvio Guindane; Larry Pine. Roteiro: Jorge Durán; Nelson Nadotti; Murilo Salles; Aguinaldo Silva. [S.I.]: Empório de Cinema;y Riofilme; p1996 (100 min), son., color.

CONTATOS IMEDIATOS DO TERCEIRO GRAU = CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND. Direção: Steven Spielberg. Produção: Julia Phillips; Michael Phillips. Intérpretes: Richard Dreyfuss; François Truffaut; Teri Garr. Roteiro: Steven Spielberg. [S.I.]: Columbia Pictures Corporation; EMI Films; Julia Phillips and Michael Phillips Productions; p1977 (137 min), son., color.

CONVERSAÇÃO, A = CONVERSATION, THE. Direção: Francis Ford Coppola. Produção: Francis Ford Coppola. Intérpretes: Gene Hackman; John Cazale; Allen Garfield. Roteiro: Francis Ford Coppola. [S.I.]: Directors Company, The; Coppola Company, The; American Zoetrope; p1974 (113 min), son., color.

CORAÇÕES E MENTES = HEARTS AND MINDS. Direção: Peter Davis. Produção: Henry Lange; Bert Schneider. Intérpretes: Georges Bidault; Clark Clifford; George Coker. [S.I.]: BBS Productions; Rainbow Releasing; p1974 (112 min), son., color.

CORISCO & DADÁ. Direção: Rosemberg Cariry. Produção: Rosemberg Cariry. Intérpretes: Chico Díaz; Dira Paes; Chico Alves. Roteiro: Rosemberg Cariry. [S.I.]: p1996 (112 min), son., color.

CORPO FECHADO = UNBREAKABLE. Direção: M. Night Shyamalan. Produção: Barry Mendel; Sam Mercer; M. Night Shyamalan. Intérpretes: Bruce Willis; Samuel L. Jackson; Robin Wright. Roteiro: M. Night Shyamalan. [S.I.]: Touchstone Pictures; Blinding Edge Pictures; Barry Mendel Productions; p2000 (106 min), son., color.

CORPOS ARDENTES = BODY HEAT. Direção: Lawrence Kasdan. Produção: Fred T. Gallo. Intérpretes: William Hurt; Kathleen Turner; Richard Crenna. Roteiro: Lawrence Kasdan. [S.I.]: Ladd Company, The; p1981 (113 min), son., color.

CRASH - ESTRANHOS PRAZERES = CRASH. Direção: David Cronenberg. Produção: David Cronenberg; Andras Hamori; Robert Lantos. Intérpretes: James Spader; Holly Hunter; Elias Koteas. Roteiro: J.G. Ballard; David Cronenberg. [S.I.]: Alliance Communications Corporation; Movie Network; The (TMN); Recorded Picture Company (RPC); p1996 (100 min), son., color.

CRAZY MAMA. Direção: Jonathan Demme. Produção: Julie Corman. Intérpretes: Cloris Leachman; Stuart Whitman; Ann Sothern. Roteiro: Robert Thom; Frances Doel. [S.I.]: New World Pictures; p1975 (83 min), son., color.

CRIMES DA ALMA = CRONACA DI UN AMORE. Direção: Michelangelo Antonioni. Produção: Stefano Caretta; Franco Villani. Intérpretes: Lucia Bosé, Massimo Girotti and Ferdinando Sarmi. Roteiro: Michelangelo Antonioni; Michelangelo Antonioni; Daniele D'Anza. [S.I.]: Villani Film; p1950 (98 min), son., p&b.

CRÔNICA DE UMA FUGA = CRÓNICA DE UMA FUGA. Direção: Adrian Caetano. Produção: Óscar Kramer; Hugo Sigman. Intérpretes: Rodrigo De la Serna; Pablo Echarri; Nazareno Casero. Roteiro: Adrián Caetano; Esteban Student; Julian Loyola. [S.I.]: 20th Century Fox de Argentina; Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA); K&S Films; p2006 (103 min), son., color.

CRONICAMENTE INVIÁVEL. Direção: Ségio Biachi. Produção: Sergio Bianchi; Alvarina Souza e Silva; Gustavo Steinberg. Intérpretes: Umberto Magnani; Cecil Thiré; Dira Paes. Roteiro: Sergio Bianchi; Beatriz Bracher; João Emanuel Carneiro; Gustavo Steinberg. [S.I.]: Agravo Produções Cinematográficas; p2000 (101 min), son., color.

CUBA BAILA. Direção: Julio García Espinosa. Intérpretes: Tete Blanco; Vivian Gude; Alfredo Perojo. [S.I.]: p1963 (87 min), son., p&b.

CUT-UPS, THE. Direção: Antony Balch. Produção: Antony Balch. Intérpretes: William S. Burroughs; Brion Gysin. Roteiro: Antony Balch; William S. Burroughs. [S.I.]: p1966 (19 min), son., p&b.

DAMA DO LAGO, A = ADY IN THE LAKE. Direção: Robert Montgomery. Produção: George Haight. Intérpretes: Robert Montgomery; Audrey Totter; Lloyd Nolan. Roteiro: Steve Fisher; Raymond Chandler. [S.I.]: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM); p1947 (105 min), son., p&b.

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Direção: Glauber Rocha. Produção: Jarbas Barbosa; Luiz Augusto Mendes; Glauber Rocha; Luiz Paulino Dos Santos. Intérpretes: Geraldo Del Rey; Yoná Magalhães; Othon Bastos. Roteiro: Walter Lima Jr.; Glauber Rocha; Paulo Gil Soares. [S.I.]: Banco Nacional de Minas Gerais; Copacabana Filmes; Luiz Augusto Mendes Produções Cinematográficas; p1964 (115 min), son., color.

DEZ MANDAMENTOS, OS = TEN COMMANDMENTS, THE. Direção: Cecil B. DeMille. Produção: Cecil B. DeMille. Intérpretes: Charlton Heston; Yul Brynner; Anne Baxter. Roteiro: Dorothy Clarke Wilson; J.H. Ingraham; A.E. Southon. [S.I.]: Paramount Pictures; Motion Picture Associates; p1956 (220 min), son., color.

DISCIPLINE OF D.E., THE. Direção: Gus Van Sant. Produção: Gus Van Sant. Intérpretes: David Worden. Roteiro: Gus Van Sant; William S. Burroughs. [S.I.]: p1982 (9 min), son., p&b.

DOCES PODERES. Direção: Lúcia Murat. Intérpretes: Marisa Orth; Antônio Fagundes; José de Abreu. Roteiro: Lúcia Murat. [S.I.]: Taiga Filmes; p1997 (102 min), son., color.
DOIS CÓRREGOS: VERDADES SUBMERSAS NO TEMPO. Direção: Carlos Reichenbach. Produção: Maria Ionescu; André Montenegro; Rui Pires; Sara Silveira. Intérpretes: Carlos Alberto Riccelli; Beth Goulart; Ingra Liberato. Roteiro: Carlos Reichenbach. [S.I.]: Dezenove Som e Imagem; TV Cultura; p1999 (112 min), son., color.

DR. FANTÁSTICO = DR. STRANGELOVE OR: HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick. Intérpretes: Peter Sellers; George C. Scott; Sterling Hayden. Roteiro: Stanley Kubrick; Terry Southern; Peter George. [S.I.]: Columbia Pictures Corporation, Hawk Films; p1964 (95 min), son., p&b.

DRÁCULA = DRACULA. Direção: Tod Browning. Produção: Tod Browning; Carl Laemmle Jr. Intérpretes: Bela Lugosi; Helen Chandler; David Manners. Roteiro: Bram Stoker; Hamilton Deane; John L. Balderston; Garrett Fort. [S.I.]: ; p1931 (75 min), son., p&b.

DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO, O. Direção: Glauber Rocha. Produção: Claude-Antoine; Glauber Rocha. Intérpretes: Maurício do Valle; Odete Lara; Othon Bastos. Roteiro: Glauber Rocha. [S.I.]: ; p1969 (100 min), son., color.

E O VENTO LEVOU = GONE WITH THE WIND. Direção: Victor Fleming. Produção: David O. Selznick. Intérpretes: Clark Gable; Vivien Leigh; Thomas Mitchell. Roteiro: Margaret Mitchell; Sidney Howard. [S.I.]: Selznick International Pictures; Metro-Goldwyn-Mayer (MGM); p1940 (238 min), son., color.

EMAK-BAKIA. Direção: Man Ray. Produção: Man Ray. Intérpretes: Kiki of Montparnasse; Jacques Rigaut. Roteiro: Man Ray. [S.I.]: p1927 (18 min), mudo, p&b.
EMPIRE. Direção: Andy Warhol. Produção: Andy Warhol. Intérpretes: The Empire State Building; Andy Warhol. Roteiro: . [S.I.]: p1964 (485 min), mudo, p&b.

ENCOURAÇADO POTEMKIN, O = BRONENOSETS POTIOMKIN. Direção: Sergei M. Eisenstein. Intérpretes: Aleksandr Antonov; Vladimir Barsky; Grigori Aleksandrov. Roteiro: Nina Agadzhanova. [S.I.]: Goskino; p1925 (75 min), mudo, p&b.

EXISTENZ. Direção: David Cronenberg. Produção: David Cronenberg; Andras Hamori; Robert Lantos. Intérpretes: Jude Law; Jennifer Jason Leigh; Ian Holm. Roteiro: David Cronenberg. [S.I.]: Alliance Atlantis Communications; Canadian Television Fund; Harold Greenberg Fund, The; p1999 (97 min), son., color.

EXORCISTA, O = EXORCIST, THE. Direção: William Friedkin. Produção: William Peter Blatty. Intérpretes: Ellen Burstyn; Max von Sydow; Linda Blair. Roteiro: William Peter Blatty. [S.I.]: Warner Bros. Pictures; Warner Bros. Pictures; Hoya Productions; p1973 (132 min), son., color.

EXTERMINADOR DO FUTURO 2, O = TERMINATOR 2: JUDGEMENT DAY. Direção: James Cameron. Produção: James Cameron. Intérpretes: Arnold Schwarzenegger; Linda

Hamilton; Edward Furlong. Roteiro: James Cameron; William Wisher Jr. [S.I.]: Carolco Pictures; Pacific Western; Lightstorm Entertainment; p1991 (137 min), son., color.

FILHOS DO MEDO, OS = BROOD, THE. Direção: David Cronenberg. Produção: Pierre David; Claude Héroux; Victor Solnicki. Intérpretes: Oliver Reed; Samantha Eggar; Art Hindle. Roteiro: David Cronenberg. [S.I.]: Canadian Film Development Corporation (CFDC); Elgin International Films Ltd.; Mutual Productions Ltd.; p1979 (92 min), son., color.

FINZAN. Direção: Cheick Oumar Sissoko. Intérpretes: Oumar Namory Keita; Koti; Bala Moussa . Roteiro: Cheick Oumar Sissoko. [S.I.]: Kora Films; p1992 (107 min), son., color.

FRANCIS FORD COPPOLA - O APOCALIPSE DE UM CINEASTA = HEARTS OF DARKNESS: A FILMMAKER'S APOCALYPSE. Direção: Fax Bahr; George Hickenlooper; Eleanor Coppola. Produção: Les Mayfield; George Zaloom. Intérpretes: Dennis Hopper; Martin Sheen; Marlon Brando. Roteiro: Fax Bahr; George Hickenlooper. [S.I.]: American Zoetrope; Cineplex-Odeon Films; p1991 (96 min), son., color.

FUZIS, OS. Direção: Ruy Guerra. Produção: Jarbas Barbosa; Gilberto Perrone. Intérpretes: Maria Adélia; Joel Barcellos; Leonidas Bayer. Roteiro: Ruy Guerra; Pierre Pelegri; Miguel Torres. [S.I.]: Copacabana Filmes; Daga Filmes; Inbracine Filmes; p1963 (80 min), son., p&b.

GABINETE DAS FIGURAS DE CERA, O = WACHSFIGURENKABINETT, DAS. Direção: Leo Birinsky, Paul Leni. Produção: Leo Birinsky; Alexander Kwartiroff. Intérpretes: Emil Jannings; Conrad Veidt; Werner Krauss. Roteiro: Henrik Galeen. [S.I.]: Neptune-Film A.G.; p1924 (65 min), mudo, p&b.

GABINETE DO DR. CALIGARI, O = CABINET DES DR. CALIGARI, DAS. Direção: Robert Wiene. Produção: Rudolf Meinert; Erich Pommer. Intérpretes: Werner Krauss; Conrad Veidt; Friedrich Feher. Roteiro: Carl Mayer; Hans Janowitz. [S.I.]: Decla-Bioscop AG; p1920 (78 min), mudo, p&b.

GÊMEOS - MÓRBIDA SEMELHANÇA = DEAD RINGERS. Direção: David Cronenberg. Produção: Marc Boyman; David Cronenberg; Carol Baum. Intérpretes: Jeremy Irons; Geneviève Bujold; Heidi von Palleske. Roteiro: Bari Wood; Jack Geasland; David Cronenberg; Norman Snider. [S.I.]: Mantle Clinic II; Morgan Creek Productions; Téléfilm Canada; p1989 (116 min), son., color.

GLÓRIA DE UM COVARDE, A = RED BADGE OF COURAGE, THE. Direção: John Huston. Produção: Gottfried Reinhardt; Dore Schary. Intérpretes: Audie Murphy; Bill Mauldin; Douglas Dick. Roteiro: Stephen Crane; John Huston; Albert Band. [S.I.]: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM); p1951 (69 min), son., p&b.

GRANDE GATSBY, O – ATÉ O CÉU TEM LIMITES = GREAT GATSBY, THE. Direção: Elliott Nugent. Produção: Richard Maibaum. Intérpretes: Alan Ladd; Betty Field; Macdonald Carey. Roteiro: F. Scott Fitzgerald; Owen Davis; Cyril Hume; Richard Maibaum. [S.I.]: Paramount Pictures; p1949 (91 min), son., p&b.

GRANDE ROUBO DO TREM, O = GREAT TRAIN ROBBERY, THE. Direção: Edwin S. Porter. Intérpretes: Gilbert M. 'Broncho Billy' Anderson; A.C. Abadie; George Barnes. Roteiro: Edwin S. Porter; Scott Marble. [S.I.]: Edison Manufacturing Company; p1903 (11 min), mudo, p&b.

GREVE, A = STATCHKA. Direção: Sergei M. Eisenstein. Produção: Boris Mikhin. Intérpretes: Grigori Aleksandrov; Maksim Shtraukh; Mikhail Gomorov. Roteiro: Sergei M. Eisenstein; Grigori Aleksandrov; Ilya Kravchunovsky; Valeryan Pletnyov. [S.I.]: Goskino; Proletkult; p1925 (82 min), mudo, p&b.
Guerra de Canudos. Direção: Sérgio Rezende. Produção: Mariza Figueiredo; Mariza Leão; José Wilker. Intérpretes: José Wilker; Cláudia Abreu; Paulo Betti. Roteiro: Paulo Halm; Sergio Rezende. [S.I.]: Columbia Pictures Television Trading Company; Morena Films; Riofilme; p1997 (170 min), son., color.

GUERRA NAS ESTRELAS = STAR WARS. Direção: George Lucas. Produção: Gary Kurtz. Intérpretes: Mark Hamill; Harrison Ford; Carrie Fisher. Roteiro: George Lucas. [S.I.]: Lucasfilm; Twentieth Century Fox Film Corporation; p1977 (121 min), son., color.

HARRY, O AMIGO DE TONTO = HARRY AND TONTO. Direção: Paul Mazursky. Produção: Paul Mazursky. Intérpretes: Art Carney; Ellen Burstyn; René Enríquez. Roteiro: Paul Mazursky; Josh Greenfeld. [S.I.]: Twentieth Century Fox Film Corporation; p1974 (115 min), son., color.

HIT MAN. Direção: George Armitage. Produção: Gene Corman. Intérpretes: Bernie Casey; Pam Grier; Lisa Moore. Roteiro: Ted Lewis; George Armitage. [S.I.]: Penelope Productions Inc.; p1972 (90 min), son., color.

HORA DA ZONA MORTA, A = DEAD ZONE, THE. Direção: David Cronenberg. Produção: Jeffrey Chernov; Debra Hill; Dino De Laurentiis. Intérpretes: Christopher Walken; Brooke Adams; Tom Skerritt. Roteiro: Jeffrey Boam; Stephen King. [S.I.]: Dino De Laurentiis Company; Lorimar Film Entertainment; p1983 (103 min), son., color.

INIMIGO PÚBLICO = PUBLIC ENEMY, THE. Direção: William A. Wellman. Produção: Darryl F. Zanuck. Intérpretes: James Cagney; Jean Harlow; Edward Woods. Roteiro: Kubec Glasmon; John Bright; Harvey F. Thew. [S.I.]: Warner Bros. Pictures; p1931 (83 min), son., p&b.

INVADIDOS, OS = LOS INUNDADOS. Direção: Fernando Birri. Produção: Carlos Alberto Parrilla. Intérpretes: Pirucho Gómez; Lola Palombo; María Vera. Roteiro: Fernando Birri. [S.I.]: p1961 (87 min), son., p&b.

JANELA INDISCRETA = REAR WINDOW. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Intérpretes: James Stewart; Grace Kelly; Wendell Corey. Roteiro: John Michael Hayes; Cornell Woolrich. [S.I.]: Paramount Pictures; p1954 (112 min), son., color.

JFK – A PERGUNTA QUE NÃO QUER CALAR = JFK. Direção: Oliver Stone. Produção: A. Kitman Ho; Oliver Stone. Intérpretes: Kevin Costner; Gary Oldman; Jack Lemmon. Roteiro:

Oliver Stone; Zachary Sklar; Jim Garrison; Jim Marrs. [S.I.]: Warner Bros. Pictures; Canal+; Regency Enterprises; p1991 (189 min), son., color.

JULES E JIM - UMA MULHER PARA DOIS = JULES ET JIM. Direção: François Truffaut. Produção: François Truffaut. Intérpretes: Jeanne Moreau; Oskar Werner; Henri Serre. Roteiro: Henri-Pierre Roché; François Truffaut; Jean Gruault. [S.I.]: Les Films du Carrosse; Sédif Productions; p1962 (105 min), son., p&b.

JURASSIC PARK – O PARQUE DOS DINOSSUAROS = JURASSIC PARK. Direção: Steven Spielberg. Produção: Kathleen Kennedy; Gerald R. Molen. Intérpretes: Sam Neill; Laura Dern; Jeff Goldblum. Roteiro: Michael Crichton; David Koepp. [S.I.]: Universal Pictures; Amblin Entertainment; p1993 (127 min), son., color.

L'ÉTOILE NOIRE. Direção: Djingareye Maiga. Intérpretes: Moustapha Alassane; Aissa Indji; Bernard Louno. Roteiro: Djingareye Maiga. [S.I.]: p1976 (95 min), son., p&b.

LADRÕES DE BICICLETA = LADRI DI BICICLETTE. Direção: Vittorio de Sica. Produção: Giuseppe Amato; Vittorio De Sica. Intérpretes: Lamberto Maggiorani; Enzo Staiola and Lianella Carell. Roteiro: Luigi Bartolini; Cesare Zavattini; Vittorio De Sica. [S.I.]: Produzioni De Sica; p1948 (93 min), son., p&b.

LADY CHATTERLY. Direção: Pascale Ferran. Produção: Kristina Larsen; Gilles Sandoz. Intérpretes: Marina Hands; Jean-Louis Coullo'ch; Hippolyte Girardot. Roteiro: Roger Bohbot; Pascale Ferran; D.H. Lawrence; Pierre Trividic. [S.I.]: Maïa Films; Saga Film; arte France Cinéma; p2006 (168 min), son., color.

LARANJA MECÂNICA = A CLOCKWORK ORANGE. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick. Intérpretes: Malcolm McDowell; Patrick Magee; Michael Bates. Roteiro: Stanley Kubrick; Anthony Burgess. [S.I.]: Warner Bros. Pictures; Hawk Films; p1971 (136 min), son., color.

L'ARROSEUR ARROSÉ. Direção: Louis Lumière. Produção: Louis Lumière. Intérpretes: François Clerc; Benoît Duval. [S.I.]: Lumière; p1895 (1 min), mudo, p&b.

LAST MOVIE, THE. Direção: Dennis Hopper. Produção: Paul Lewis. Intérpretes: Dennis Hopper; Stella Garcia; Julie Adams. Roteiro: Dennis Hopper; Stewart Stern. [S.I.]: Alta-Light; p1971 (108 min), son., p&b.

LE RÉTUOR À LA RAISON. Direção: Man Ray. Produção: Man Ray. Intérpretes: Kiki of Montparnasse. Roteiro: Man Ray. [S.I.]: p1926 (3 min), mudo, p&b.
Leonera. Direção: Pablo Trapero. Produção: Youngjoo Suh; Pablo Trapero. Intérpretes: Martina Gusman; Elli Medeiros; Rodrigo Santoro. Roteiro: Alejandro Fadel; Martín Mauregui; Santiago Mitre; Pablo Trapero. [S.I.]: Matanza Cine; Patagonik Film Group; Cineclick Asia; p2008 (113 min), son., color.

LES TAMS TAMS SE SONT TUS. Direção: Philippe Mory. Intérpretes: Amélie Joktane; Philippe Mory; Gisèle Revigne. Roteiro: Philippe Mory. [S.I.]: p1972 (80 min), son., color.
LOLITA. Direção: Stanley Kubrick. Produção: James B. Harris. Intérpretes: James Mason; Shelley Winters; Sue Lyon. Roteiro: Vladimir Nabokov. [S.I.]: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM); Seven Arts Productions; A.A. Productions Ltd.; p1962 (152 min), son., p&b.

M. BUTTERFLY. Direção: David Cronenberg. Produção: David Henry Hwang; Gabriella Martinelli; Philip Sandhaus. Intérpretes: Jeremy Irons; John Lone; Barbara Sukowa. Roteiro: David Henry Hwang. [S.I.]: Geffen Pictures; Miranda Productions Inc.; p1993 (101 min), son., color.

MÁGICO DE OZ, O = WIZARD OF OZ, THE. Direção: Victor Fleming. Produção: Mervyn LeRoy. Intérpretes: Judy Garland, Frank Morgan and Ray Bolger. Roteiro: Noel Langley; Florence Ryerson; Edgar Allan Woolf; Noel Langley; L. Frank Baum. [S.I.]: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM); p1939 (101 min), son., p&b.

MAGNÓLIA = MAGNOLIA. Direção: Paul Thomas Anderson. Produção: Paul Thomas Anderson; JoAnne Sellar. Intérpretes: Tom Cruise; Jason Robards; Julianne Moore. Roteiro: Paul Thomas Anderson. [S.I.]: Ghoulardi Film Company; New Line Cinema; Magnolia Project, The; p1999 (188 min), son., color.

MATRIX = MATRIX, THE. Direção: Andy Wachowski; Lana Wachowski. Produção: Joel Silver. Intérpretes: Keanu Reeves; Laurence Fishburne; Carrie-Anne Moss. Roteiro: Andy Wachowski; Lana Wachowski. [S.I.]: Warner Bros. Pictures; Village Roadshow Pictures; p1999 (136 min), son., color.

MATRIX RELOAD = MATRIX RELOAD, THE. Direção: Andy Wachowski; Lana Wachowski. Produção: Joel Silver. Intérpretes: Keanu Reeves; Laurence Fishburne; Carrie-Anne Moss. Roteiro: Andy Wachowski; Lana Wachowski. [S.I.]: Warner Bros. Pictures; Village Roadshow Pictures; p2003 (138 min), son., color.

MATRIX REVOLUTION = MATRIX REVOLUTION, THE. Direção: Andy Wachowski; Lana Wachowski. Produção: Joel Silver. Intérpretes: Keanu Reeves; Laurence Fishburne; Carrie-Anne Moss. Roteiro: Andy Wachowski; Lana Wachowski. [S.I.]: Warner Bros. Pictures; Village Roadshow Pictures; p2003 (129 min), son., color.

MENINA SANTA = LA NIÑA SANTA. Direção: Lucrecia Martel. Produção: Lita Stantic. Intérpretes: Mercedes Morán; Carlos Belloso; Alejandro Urdapilleta. Roteiro: Lucrecia Martel; Juan Pablo Domenech. [S.I.]: La Pasionaria S.r.l.; R&C Produzioni; Teodora Film; p2004 (106 min), son., color.

METRÓPOLIS = METROPOLIS. Direção: Fritz Lang. Produção: Erich Pommer. Intérpretes: Brigitte Helm; Alfred Abel; Gustav Fröhlich. Roteiro: Thea von Harbou. [S.I.]: Universum Film (UFA); p1927 (153 min), mudo, p&b.

MILAGRE EM MILÃO = MIRACOLO A MILANO. Direção: Vittorio de Sica. Produção: Vittorio De Sica. Intérpretes: Emma Gramatica; Francesco Golisano; Paolo Stoppa. Roteiro: Cesare Zavattini; Cesare Zavattini; Vittorio De Sica. [S.I.]: Ente Nazionale Industrie Cinematografiche (ENIC); Produzioni De Sica; p1950 (100 min), son., p&b.

MISTÉRIOS E PAIXÕES = NAKED LUNCH. Direção: David Cronenberg. Produção: Gabriella Martinelli; Jeremy Thomas. Intérpretes: Peter Weller; Judy Davis; Ian Holm. Roteiro: William S. Burroughs; David Cronenberg. [S.I.]: Film Trustees Ltd.; Naked Lunch Productions; Nippon Film Development and Finance; p1991 (115 min), son., color.

MOBY DICK. Direção: John Huston. Produção: John Huston. Intérpretes: Gregory Peck; Richard Basehart; Leo Genn. Roteiro: Herman Melville; Ray Bradbury; John Huston; Norman Corwin. [S.I.]: Moulin Productions Inc.; p1956 (116 min), son., p&b.

MOINHO DE PÓ, O = IL MULINO DEL PO. Direção: Alberto Lattuada. Produção: Carlo Ponti. Intérpretes: Carla Del Poggio; Jacques Sernas; Mario Besesti. Roteiro: Riccardo Bacchelli; Federico Fellini; Tullio Pinelli. [S.I.]: Lux Film; p1949 (96 min), son., p&b.

MONTANHA DOS SETE ABUTRES, A = ACE IN THE HOLE. Direção: Billy Wilder. Produção: Billy Wilder. Intérpretes: Kirk Douglas; Jan Sterling; Robert Arthur. Roteiro: Billy Wilder; Lesser Samuels; Walter Newman; Victor Desny. [S.I.]: Paramount Pictures; p1951 (111 min), son., p&b.

MOSCA DA CABEÇA BRANCA, A = FLY, THE. Direção: Kurt Neumann. Produção: Kurt Neumann; Robert L. Lippert. Intérpretes: David Hedison; Patricia Owens; Vincent Price. Roteiro: George Langelaan; James Clavell. [S.I.]: Twentieth Century Fox Film Corporation; p1958 (94 min), son., p&b.

MOSCA, A = FLY, THE. Direção: David Cronenberg. Produção: Stuart Cornfeld. Intérpretes: Jeff Goldblum, Geena Davis and John Getz. Roteiro: George Langelaan; Charles Edward Pogue; David Cronenberg. [S.I.]: Brooksfilms; p1986 (min), son., color.

MUITO ALÉM DO JARDIM = BEING THERE. Direção: Hal Ashby. Produção: Andrew Braunsberg. Intérpretes: Peter Sellers; Shirley MacLaine; Melvyn Douglas. Roteiro: Jerzy Kosinski. [S.I.]: BSB, CIP; Lorimar Film Entertainment; p1979 (130 min), son., color.

NA CÚPULA DO CIRCO = GROßE VERHAU, DER. Direção: Alexander Kluge. Intérpretes: Vinzenz Sterr; Maria Sterr; Sigi Graue. Roteiro: Alexander Kluge. [S.I.]: Kairos-Film; p1971 (86 min), son., p&b.

NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO, O = BIRTH OF A NATION, THE. Direção: D. W. Griffth. Produção: D.W. Griffith. Intérpretes: Lillian Gish; Mae Marsh; Henry B. Walthall. Roteiro: Thomas F. Dixon Jr.; D.W. Griffith; Frank E. Woods. [S.I.]: David W. Griffith Corp.; Epoch Producing Corporation; p1915 (190 min), mudo, p&b.

NIBELUNGOS - A MORTE DE SIEGFRIED, OS = NIBELUNGEN: SIEGFRIED, DIE. Direção: Fritz Lang. Produção: Erich Pommer. Intérpretes: Paul Richter; Margarete Schön; Theodor Loos. Roteiro: Fritz Lang; Thea von Harbou. [S.I.]: Decla-Bioscop AG; Universum Film (UFA); p1924 (140 min), mudo, p&b.

NIBELUNGOS - A VINGANÇA DE KRIEMHILD, OS = NIBELUNGEN: KRIEMHILDS RACHE, DIE. Direção: Fritz Lang. Produção: Erich Pommer. Intérpretes: Gertrud Arnold; Margarete Schön; Theodor Loos. Roteiro: Thea von Harbou. [S.I.]: Decla-Bioscop AG; Universum Film (UFA); p1924 (129 min), mudo, p&b.

NOITE DO IGUANA, A = NIGHT OF THE IGUANA, THE. Direção: John Huston. Produção: Ray Stark. Intérpretes: Richard Burton; Ava Gardner; Deborah Kerr. Roteiro: Tennessee Williams; Anthony Veiller; John Huston. [S.I.]: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM); Seven Arts Productions; p1964 (125 min), son., p&b.

NOIVA DE FRANKENSTEIN, A = BRIDE OF FRANKENSTEIN. Direção: James Whale. Produção: Carl Laemmle Jr. Intérpretes: Boris Karloff; Elsa Lanchester; Colin Clive. Roteiro: Mary Shelley; William Hurlbut; John L. Balderston. [S.I.]: Universal Pictures; p1935 (75 min), son., p&b.

NOIVA E O PROCONCEITO, A = BRIDE AND PREJUDICE. Direção: Gurinder Chadha. Produção: Gurinder Chadha. Intérpretes: Martin Henderson; Aishwarya Rai Bachchan; Nadira Babbar. Roteiro: Jane Austen; Paul Mayeda Berges; Gurinder Chadha. [S.I.]: Pathé Pictures International; UK Film Council; Kintop Pictures; p2004 (101 min), son., color.

NOIVO NEURÓTICO, NOIVA NERVOSA = ANNIE HALL. Direção: Woody Allen. Produção: Jack Rollins. Intérpretes: Woody Allen; Diane Keaton; Tony Roberts. Roteiro: Woody Allen; Marshall Brickman. [S.I.]: Rollins-Joffe Productions; p1977 (93 min), son., color.

NOSFERATU = NOSFERATU, EINE SYMPHONIE DES GRAUENS. Direção: F.W. Murnau. Produção: Enrico Dieckmann; Albin Grau. Intérpretes: Max Schreck; Greta Schröder; Ruth Landshoff. Roteiro: Henrik Galeen; Bram Stoker. [S.I.]: Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal; Prana-Film GmbH; p1922 (94 min), mudo, p&b.

ODOR DO MISTÉRIO, O = SCENT OF MYSTERY, THE. Direção: Jack Cardiff. Produção: Michael Todd Jr. Intérpretes: Denholm Elliott; Peter Lorre; Beverly Bentley. Roteiro: Gerald Kersh; Kelley Roos; William Rose. [S.I.]: p1960 (125 min), son., p&b.

ORFEU. Direção: Carlos Diegues. Produção: Daniel Filho; Paula Lavigne; Renata Almeida Magalhães; Flávio R. Tambellini. Intérpretes: Toni Garrido; Patrícia França; Murilo Benício. Roteiro: João Emanuel Carneiro; Vinicius de Moraes; Carlos Diegues. [S.I.]: Cine-Source; Globo Filmes; Rio Vermelho Filmes Ltda.; p1999 (110 min), son., color.

OUTUBRO = OKTYABR. Direção: Sergei M. Eisenstein; Grigori Aleksandrov. Intérpretes: Boris Livanov; Nikolay Popov; Vasili Nikandrov . Roteiro: Sergei M. Eisenstein; Grigori Aleksandrov. [S.I.]: Sovkino; p1928 (103 min), mudo, p&b.

PACTO DE SANGUE = DOUBLE INDEMNITY. Direção: Billy Wilder. Produção: Joseph Sistrom. Intérpretes: Fred MacMurray, Barbara Stanwyck and Edward G. Robinson. Roteiro: Billy Wilder; Raymond Chandler; James M. Cain. [S.I.]: Paramount Pictures; p1944 (107 min), son., p&b.

PAISÀ. Direção: Roberto Rossellini. Produção: Rod E. Geiger; Roberto Rossellini; Mario Conti. Intérpretes: Carmela Sazio; Gar Moore; William Tubbs. Roteiro: Sergio Amidei; Klaus Mann; Federico Fellini. [S.I.]: Organizzazione Film Internazionali (OFI); Foreign Film Productions; p1946 (120 min), son., p&b.

PECADO MORA AO LADO, O = SEVEN YEAR ITCH, THE. Direção: Billy Wilder. Produção: Charles K. Feldman; Billy Wilder. Intérpretes: Marilyn Monroe; Tom Ewell; Evelyn Keyes. Roteiro: Billy Wilder; George Axelrod. [S.I.]: Charles K. Feldman Group; Twentieth Century Fox Film Corporation; p1955 (105 min), son., p&b.

PRIMEIRA NOITE DE UM HOMEM, A = GRADUATE, THE. Direção: Mike Nichols. Produção: Lawrence Turman. Intérpretes: Dustin Hoffman; Anne Bancroft; Katharine Ross. Roteiro: Calder Willingham; Buck Henry; Charles Webb. [S.I.]: Lawrence Turman; Embassy Pictures Corporation; p1967 (106 min), son., p&b.

PRÍNCIPE, O. Direção: Ugo Giorgetti. Produção: Malu Oliveira. Intérpretes: Eduardo Tornaghi; Bruna Lombardi; Ricardo Blat. Roteiro: Ugo Giorgetti. [S.I.]: SP Filmes de São Paulo; p2002 (102 min), son., color.

PRISIONEIRO DE ZENDA, O = PRISONER OF ZENDA, THE. Direção: Richard Thorpe. Produção: Pandro S. Berman. Intérpretes: Stewart Granger; Deborah Kerr; Louis Calhern. Roteiro: John L. Balderston; Noel Langley; Wells Root; Anthony Hope. [S.I.]: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM); p1952 (96 min), son., p&b.

PSICOSE = PSYCHO. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Intérpretes: Anthony Perkins; Janet Leigh; Vera Miles. Roteiro: Joseph Stefano; Robert Bloch. [S.I.]: Shamley Productions; p1960 (109 min), son., p&b.

REGRA DO JOGO, A = LA RÈGLE DU JEU. Direção: Jean Renoir. Produção: Jean Renoir. Intérpretes: Marcel Dalio; Nora Gregor; Paulette Dubost. Roteiro: Jean Renoir; Carl Koch. [S.I.]: Nouvelles Éditions de Films (NEF); p1939 (110 min), son., p&b.

RELÍQUIA MACABRA = MALTESE FALCON, THE. Direção: John Huston. Produção: Henry Blanke; Hal B. Wallis. Intérpretes: Humphrey Bogart, Mary Astor and Gladys George. Roteiro: John Huston (screenplay), Dashiell Hammett. [S.I.]: Warner Bros. Pictures; p1941 (100 min), son., p&b.

RIO 40 GRAUS. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Mario Barros; Ciro Freire Cúri; Louis-Henri Guitton. Intérpretes: Modesto De Souza; Roberto Bataglin; Jece Valadão . Roteiro: Nelson Pereira dos Santos; Arnaldo de Farias. [S.I.]: Equipe Moacyr Fenelon; p1955 (100 min), son., p&b.

RIO ZONA NORTE. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Mário Aldrá; Ciro Freire Cúri; Nelson Pereira dos Santos; Roberto Santos. Intérpretes: Grande Otelo; Jece Valadão; Malu Maia. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. [S.I.]: Nelson Pereira dos Santos Produções Cinematográficas; p1957 (90 min), son., p&b.

ROMA, CIDADE ABERTA = ROMA, CITTÀ APERTA. Direção: Roberto Rossellini. Produção: Giuseppe Amato; Ferruccio De Martino; Rod E. Geiger; Roberto Rossellini. Intérpretes: Anna Magnani; Aldo Fabrizi; Marcello Pagliero. Roteiro: Sergio Amidei; Federico Fellini; Roberto Rossellini. [S.I.]: Excelsa Film; p1945 (100 min), son., p&b.

ROSA PÚRPURA DO CAIRO, A = PURPLE ROSE OF CAIRO, THE. Direção: Woody Allen. Produção: Robert Greenhut. Intérpretes: Mia Farrow; Jeff Daniels; Danny Aiello. Roteiro: Woody Allen. [S.I.]: Orion Pictures Corporation; p1985 (82 min), son., p&b.

SANTO FORTE. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Cláudius Ceccon; Elcimar de Oliveira; Dinah Frotté. Documentário. Roteiro: Eduardo Coutinho. [S.I.]: Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP); p2002 (80 min), son., color.

SCARFACE - A VERGONHA DE UMA NAÇÃO = SCARFACE. Direção: Howard Hawks; Richard Rosson. Produção: Howard Hawks; Howard Hughes. Intérpretes: Paul Muni; Ann Dvorak; Karen Morley. Roteiro: Armitage Trail; Ben Hecht. [S.I.]: Caddo Company, The; p1932 (93 min), son., p&b.

SENHOR DOS ANÉIS: A SOCIEDADE DO ANEL, O = LORD OF THE RINGS: THE FELLOWSHIP OF THE RING, THE. Direção: Peter Jackson. Produção: Peter Jackson; Barrie M. Osborne; Tim Sanders; Fran Walsh. Intérpretes: Elijah Wood; Ian McKellen; Orlando Bloom. Roteiro: J.R.R. Tolkien; Fran Walsh; Philippa Boyens; Peter Jackson. [S.I.]: New Line Cinema; WingNut Films; Saul Zaentz Company, The; p2001 (178 min), son., color.

SENHOR DOS ANÉIS: AS DUAS TORRES, O = LORD OF THE RINGS: THE TWO TOWERS, THE. Direção: Peter Jackson. Produção: Peter Jackson; Barrie M. Osborne; Fran Walsh. Intérpretes: Elijah Wood; Ian McKellen; Viggo Mortensen. Roteiro: J.R.R. Tolkien; Fran Walsh; Philippa Boyens; Peter Jackson; Stephen Sinclair. [S.I.]: New Line Cinema; WingNut Films; Saul Zaentz Company, The; p2002 (179 min), son., color.

SENHOR DOS ANÉIS: O RETORNO DO REI, O = LORD OF THE RINGS: THE RETURN OF THE KING, THE. Direção: Peter Jackson. Produção: Peter Jackson; Barrie M. Osborne; Fran Walsh. Intérpretes: Elijah Wood; Viggo Mortensen; Ian McKellen. Roteiro: J.R.R. Tolkien; Fran Walsh; Philippa Boyens; Peter Jackson. [S.I.]: New Line Cinema; WingNut Films; Saul Zaentz Company, The; p2003 (201 min), son., color.

SENHORES DO CRIME = EASTERN PROMISES. Direção: David Cronenberg. Produção: Robert Lantos; Paul Webster. Intérpretes: Naomi Watts; Viggo Mortensen; Armin Mueller-Stahl. Roteiro: Steven Knight. [S.I.]: Focus Features; BBC Films; Astral Media; p2007 (100 min), son., color.

SEXTO SENTIDO = THE SIXTH SENSE. Direção: M. Night Shyamalan. Produção: Kathleen Kennedy; Frank Marshall; Barry Mendel. Intérpretes: Bruce Willis; Haley Joel Osment; Toni Collette. Roteiro: M. Night Shyamalan. [S.I.]: Barry Mendel Productions; Hollywood Pictures; Kennedy/Marshall Company; p1999 (107 min), son., color.

SEXY E MARGINAL = BOXCAR BERTHA. Direção: Martin Scorsese. Produção: Roger Corman. Intérpretes: Barbara Hershey; David Carradine; Barry Primus. Roteiro: Ben L. Reitman; Joyce Hooper Corrington; John William Corrington. [S.I.]: American International Pictures (AIP); p1972 (88 min), son., color.

SHAFT. Direção: Gordon Parks. Produção: Joel Freeman. Intérpretes: Richard Roundtree; Moses Gunn; Charles Cioffi. Roteiro: Ernest Tidyman; John D.F. Black. [S.I.]: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM); Shaft Productions Ltd.; p1971 (100 min), son., color.

SINAIS = SIGNS. Direção: M. Night Shyamalan. Produção: Frank Marshall; Sam Mercer; M. Night Shyamalan. Intérpretes: Mel Gibson; Joaquin Phoenix; Rory Culkin. Roteiro: M. Night Shyamalan. [S.I.]: Touchstone Pictures; Blinding Edge Pictures; Kennedy/Marshall Company; p2002 (106 min), son., color.

SPIDER - DESAFIE SUA MENTE = SPIDER. Direção: David Cronenberg. Produção: Catherine Bailey; David Cronenberg; Samuel Hadida. Intérpretes: Ralph Fiennes; Miranda Richardson; Gabriel Byrne. Roteiro: Patrick McGrath. [S.I.]: Odeon Films; Capitol Films; Artists Independent Network; p2000 (98 min), son., color.

STAR WARS, EPISÓDIO VI - O RETORNO DO JEDI = STAR WARS: EPISODE VI - RETURN OF THE JEDI. Direção: Richard Marquand. Produção: Howard G. Kazanjian. Intérpretes: Mark Hamill; Harrison Ford; Carrie Fisher. Roteiro: Lawrence Kasdan; George Lucas. [S.I.]: Lucasfilm; p1983 (134 min), son., color.

STAR WARS: EPISÓDIO I - A AMEAÇA FANTASMA = STAR WARS: EPISODE I - THE PHANTOM MENACE. Direção: George Lucas. Produção: Rick McCallum. Intérpretes: Ewan McGregor; Liam Neeson; Natalie Portman. Roteiro: George Lucas. [S.I.]: Lucasfilm; p1999 (136 min), son., color.

STAR WARS: EPISÓDIO V - O IMPÉRIO CONTRA-ATACA = STAR WARS: EPISODE V - THE EMPIRE STRIKES BACK. Direção: Irvin Kershner. Produção: Gary Kurtz. Intérpretes: Mark Hamill; Harrison Ford; Carrie Fisher. Roteiro: Leigh Brackett; Lawrence Kasdan; George Lucas. [S.I.]: Lucasfilm; p1980 (124 min), son., color.

SUBLIME OBSESSÃO = MAGNIFICENT OBSESSION. Direção: Douglas Sirk. Produção: Ross Hunter. Intérpretes: Jane Wyman; Rock Hudson; Agnes Moorehead. Roteiro: Lloyd C. Douglas; Robert Blees; Wells Root. [S.I.]: Universal International Pictures (UI); p1954 (108 min), son., p&b.

SUPERMAN – O FILME = SUPERMAN. Direção: Richard Donner. Produção: Alexander Salkind; Pierre Spengler. Intérpretes: Christopher Reeve; Margot Kidder; Gene Hackman. Roteiro: Jerry Siegel; Joe Shuster; Mario Puzo. [S.I.]: Alexander Salkind; Dovemead Films; Film Export A.G.; p1978 (143 min), son., color.

TEMPO DAS DILIGÊNCIAS, NO = STAGECOACH. Direção: John Ford. Produção: John Ford. Intérpretes: John Wayne; Claire Trevor; Andy Devine. Roteiro: Ernest Haycox; Dudley Nichols; Ben Hecht. [S.I.]: Walter Wanger Productions; p1939 (96 min), son., p&b.

TERRA DE NINGUÉM = BADLANDS. Direção: Terrence Malick. Produção: Terrence Malick. Intérpretes: Martin Sheen;; Sissy Spacek; Warren Oates. Roteiro: Terrence Malick. [S.I.]: Warner Bros. Pictures; Pressman-Williams; Jill Jakes Production; p1973 (94 min), son., color.

TERRA EM TRANSE. Direção: Glauber Rocha. Produção: Glauber Rocha. Intérpretes: Jardel Filho, Paulo Autran and José Lewgoy . Roteiro: Glauber Rocha. [S.I.]: Mapa Filmes; p1967 (106 min), son., p&b.

TERRA ESTRANGEIRA. Direção: Walter Salles; Daniela Thomas. Produção: Flávio R. Tambellini; António da Cunha Telles. Intérpretes: Alberto Alexandre; Fernando Alves Pinto; Alexandre Borges. Roteiro: Marcos Bernstein; Millor Fernandes; Walter Salles; Daniela Thomas. [S.I.]: VideoFilmes; p1996 (100 min), son., color.

TERRA TREME, A = LA TERRA TREMA: EPISODIO DEL MARE. Direção: Luchino Visconti. Produção: Salvo D'Angelo. Intérpretes: Luchino Visconti; Antonio Pietrangeli; Antonio Arcidiacono. Roteiro: Giovanni Verga. [S.I.]: Universalia Film; p1948 (160 min), son., p&b.

THANKSGIVING PRAYER. Direção: Gus Van Sant. Produção: Gus Van Sant. Intérpretes: William S. Burroughs. Roteiro: Gus Van Sant; William S. Burroughs. [S.I.]: p1991 (3 min), son., p&b.

THREE THE HARD WAY. Direção: Gordon Parks Jr. Produção: Harry Bernsen. Intérpretes: Jim Brown; Fred Williamson; Jim Kelly. Roteiro: Eric Bercovici; Jerrold L. Ludwig. [S.I.]: Allied Artists Pictures; Three C's Service Comp; p1974 (89 min), son., color.

TIRI DIÉ. Direção: Fernando Birri. Produção: Edgardo Pallero. Intérpretes: Guillermo Cervantes Luro; María Rosa Gallo; Francisco Petrone. Roteiro: Fernando Birri; Juan Carlos Cabello; María Domínguez. [S.I.]: Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral; p1960 (33 min), son., p&b.

TIRO DE ESCAPE = GETAWAY, THE. Direção: Sam Peckinpah. Produção: Mitchell Brower; Gordon T. Dawson; David Foster. Intérpretes: Steve McQueen; Ali MacGraw; Ben Johnson. Roteiro: Walter Hill; Jim Thompson. [S.I.]: First Artists; Solar Productions; Foster-Brower Productions; p1972 (122 min), son., color.

TITANIC. Direção: James Cameron. Produção: James Cameron; Jon Landau. Intérpretes: Leonardo DiCaprio; Kate Winslet; Billy Zane. Roteiro: James Cameron. [S.I.]: Twentieth Century Fox Film Corporation; Paramount Pictures; Lightstorm Entertainment; p1997 (194 min), son., color.

TOWERS OPEN FIRE. Direção: Antony Balch; William S. Burroughs. Produção: Antony Balch. Intérpretes: Antony Balch; William S. Burroughs; David Jacobs. Roteiro: William S. Burroughs. [S.I.]: ; p1963 (10 min), son., p&b.

TUBARÃO = JAWS. Direção: Steven Spielberg. Produção: David Brown; Richard D. Zanuck. Intérpretes: Roy Scheider; Robert Shaw; Richard Dreyfuss. Roteiro: Peter Benchley; Carl Gottlieb; Peter Benchley. [S.I.]: Zanuck/Brown Productions; Universal Pictures; p1975 (124 min), son., color.

ÚLTIMA GARGALHADA, A = DER LETZTE MANN. Direção: F.W. Murnau. Produção: Erich Pommer. Intérpretes: Emil Jannings, Maly Delschaft and Max Hiller. Roteiro: Carl Mayer. [S.I.]: Universum Film (UFA); p1924 (77 min), mudo, p&b.

ÚLTIMA INVESTIGAÇÃO, A = LATE SHOW, THE. Direção: Robert Benton. Produção: Robert Altman. Intérpretes: Art Carney; Lily Tomlin; Bill Macy. Roteiro: Robert Benton. [S.I.]: Lion's Gate Films; Warner Bros. Pictures; p1977 (93 min), son., color.

ÚLTIMA SESSÃO DE CINEMA, A = LAST PICTURE SHOW. Direção: Peter Bogdanovich. Produção: Stephen J. Friedman. Intérpretes: Timothy Bottoms; Jeff Bridges; Cybill Shepherd. Roteiro: Larry McMurtry; Peter Bogdanovich. [S.I.]: Columbia Pictures Corporation; BBS Productions; p1971 (118 min), son., p&b.

UM CÃO ANDALUZ = UN CHIEN ANDALOU. Direção: Luís Buñuel. Produção: Luis Buñuel. Intérpretes: Pierre Batcheff; Simone Mareuil. Roteiro: Salvador Dalí; Luis Buñuel. [S.I.]: p1929 (16 min), mudo, p&b.

UM PEQUENO ROMANCE = A LITTLE ROMANCE. Direção: George Roy Hill. Produção: Robert Crawford Jr.; Yves Rousset-Rouard. Intérpretes: Laurence Olivier; Diane Lane; Thelonious Bernard. Roteiro: Claude Klotz; Allan Burns. [S.I.]: Pan Arts; Trinacra Films; p1979 (108 min), son., color.

UM ROMANCE AMERICANO = AN AMERICAN ROMANCE. Direção: King Vidor. Produção: King Vidor. Intérpretes: Brian Donlevy; Ann Richards; Walter Abel. Roteiro: King Vidor. [S.I.]: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM); p1944 (151 min), son., p&b.

UM TIRO NA NOITE = BLOW OUT. Direção: Brian De Palma. Produção: George Litto. Intérpretes: John Travolta; Nancy Allen; John Lithgow. Roteiro: Brian De Palma. [S.I.]: Cinema 77; Geria Productions; Filmways Pictures; p1981 (107 min), son., color.

UMA ONDA NO AR. Direção: Helvécio Ratton. Produção: Tininho Nogueira Da Fonseca; Simone Magalhães. Intérpretes: Alexandre Moreno; Babu Santana; Adolfo Moura. Roteiro:

Jorge Durán; Helvecio Ratton; Eid Ribeiro. [S.I.]: Quimera Produções; p2002 (92 min), son., color.

UMA RUA CHAMADA PECADO = A STREETCAR NAMED DESIRE. Direção: Elia Kazan. Produção: Charles K. Feldman. Intérpretes: Vivien Leigh; Marlon Brando; Kim Hunter. Roteiro: Tennesse Williams; Oscar Saul. [S.I.]: Charles K. Feldman Group; p1951 (122 min), son., p&b.

UMBERTO D.. Direção: Vittorio de Sica. Produção: Giuseppe Amato; Vittorio De Sica; Angelo Rizzoli. Intérpretes: Carlo Battisti; Maria Pia Casilio; Lina Gennari. Roteiro: Cesare Zavattini. [S.I.]: Rizzoli Film; Produzione Films Vittorio De Sica; Amato Film; p1952 (89 min), son., p&b.

UPTOWN SATURDAY NIGHT. Direção: Sidney Poitier. Produção: Melville Tucker. Intérpretes: Sidney Poitier; Bill Cosby; Harry Belafonte. Roteiro: Richard Wesley. [S.I.]: First Artists; Verdon Productions Limited; p1974 (104 min), son., color.

VEJA ESTA CANÇÃO. Direção: Carlos Diegues. Produção: Elano De Paula; Elano De Paula. Intérpretes: Catarina Abdala; Karen Acioly; Carla Alexandar. Roteiro: Carlos Diegues. [S.I.]: Banco Nacional; Mapa Filmes; TV Cultura; p1994 (104 min), son., color.

VENCEDOR, O = BREAKING AWAY. Direção: Peter Yates. Produção: Peter Yates. Intérpretes: Dennis Christopher; Dennis Quaid; Daniel Stern. Roteiro: Steve Tesich. [S.I.]: Twentieth Century Fox Film Corporation; p1979 (101 min), son., color.

VIAJANTE, O. Direção: Paulo César Saraceni. Produção: Anna Maria Nascimento Silva. Intérpretes: Roberto Bonfim; Priscila Camargo; Nelson Dantas. Roteiro: Lúcio Cardoso; Otávio de Faria; Alejandro Pose; Paulo Cesar Saraceni. [S.I.]: p1999 (100 min), son., color.

VIDAS SECAS. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Luiz Carlos Barreto; Herbert Richers; Danilo Trelles. Intérpretes: Átila Iório; Maria Ribeiro; Orlando Macedo. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos; Graciliano Ramos. [S.I.]: Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas; Sino Filmes; p1963 (103 min), son., p&b.

VIDEODROME. Direção: David Cronenberg. Produção: Claude Héroux. Intérpretes: James Woods; Deborah Harry; Sonja Smits. Roteiro: David Cronenberg. [S.I.]: Canadian Film Development Corporation (CFDC); Famous Players; Filmplan International; p1983 (89 min), son., color.

VILA, A = THE VILLAGE, THE. Direção: M. Night Shyamalan. Produção: Sam Mercer; Scott Rudin; M. Night Shyamalan. Intérpretes: Sigourney Weaver; William Hurt; Joaquin Phoenix. Roteiro: M. Night Shyamalan. [S.I.]: Touchstone Pictures; Blinding Edge Pictures; Scott Rudin Productions; p2004 (108 min), son., color.

VIVOS E OS MORTOS, OS = DEAD, THE. Direção: John Huston. Produção: Wieland Schulz-Keil; Chris Sievernich. Intérpretes: Anjelica Huston; Donal McCann; Dan O'Herlihy. Roteiro: James Joyce; Tony Huston. [S.I.]: Channel 4; Delta Film; Liffey Films; p1987 (83 min), son., color.

WAR REQUIEM. Direção: Derek Jarman. Produção: Don Boyd. Intérpretes: Nathaniel Parker; Tilda Swinton; Laurence Olivier. Roteiro: Wilfred Owen. [S.I.]: Anglo International Films; British Broadcasting Corporation (BBC); Liberty Films; p1989 (92 min), son., p&b.