

8

Oscar, internacionalização e cinema brasileiro: o diálogo possível entre o não ser e ser outro

Luiza Lusvarghi

Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA-USP e Professora da Universidade Federal de Pernambuco.
E-mail: lumecom@uol.com.br.

Resumo: O sucesso internacional do filme “Cidade de Deus”, de Fernando Meirelles, que recebeu quatro indicações ao Oscar em 2004, e a polêmica gerada por esse fato, no Brasil, sobre questões de identidade cultural, e de representação das camadas populares no cinema e na televisão, suscitou a importância de um olhar mais aprofundado sobre a retomada da produção, no Brasil, na década de 90, sob a pós-modernidade, e seus desdobramentos. Este artigo é baseado no primeiro capítulo de minha tese, “Cidade de Deus e Cidade dos Homens. Pós-Modernismo, Exclusão Social e Novas Tecnologias na Produção Audiovisual Brasileira”, que analisa não apenas o impacto de “Cidade de Deus”, o filme, mas também o da série de televisão “Cidade dos Homens”, como um fenômeno que tem levado a periferia brasileira às telas de tevê pelas mãos dos cineastas, em uma parceria com o maior grupo de mídia do País, a Rede Globo, e grupos internacionais, como a Miramax (Disney), através de leis de renúncia fiscal, de uma forma que jamais havia acontecido antes.

Palavras-chave: Rede Globo, cinema brasileiro, exclusão social, oscar, audiovisual.

Abstract: The international success of Fernando Meirelles’s movie *Cidade de Deus* (*City of God*), which received four nominations for the Oscar in 2004, and the polemic generated by this fact in Brazil – about matters of cultural identity and representation of the lower class on movies and television – have raised the importance of a deeper look at the restart of movie production in Brazil in the ‘90s under postmodernism and its developments. This article is based on Chapter 1 of my thesis “*City of God and City of Men: Post-Modernism. Social Exclusion and New Technologies in Audiovisual Brazilian Production*”, which analyses not only the impact of “*City of God*”, the movie, but also a television series, “*City of Men*”, as a phenomenon which has taken the Brazilian lower class to television screens with the hands of filmmakers in a partnership with the country’s largest media group, Globo Network, and international groups such as Miramax (Disney) through tax waiving laws in a way never seen before.

Keywords: Rede Globo, brazilian cinema, social exclusion, oscar, audiovisual.

O filme “*Central do Brasil*” (1998), de Walter Salles, foi o primeiro, dentro do movimento conhecido como Cinema da Retomada, a se destacar perante a crítica e o mercado mundial, com indicações ao Oscar de melhor filme estrangeiro e de melhor atriz, para Fernanda Montenegro, feito inédita na história da premiação nesta categoria – uma atriz estrangeira de uma produção que não concorreu na categoria principal. O fato deu origem a uma comoção nacional que lembrava as Copas do Mundo, reabilitando a auto-estima nacional e o nosso cinema.

O sucesso internacional do filme deve muito à associação entre uma grande produtora de televisão e vídeo publicitário – a Videofilmes, dos irmãos Salles¹ – com o produtor Arthur Cohn e a Miramax, braço da segunda maior holding de mídia mundial, a Disney Inc. Cohn foi colaborador de Vittorio De Sica em seus últimos cinco filmes e único produtor independente a vencer seis Oscar. A fita foi distribuída pela Sony Pictures. Mas o grande fenômeno desta retomada, que assinala o início de um novo momento do cinema nacional, foi o longa-metragem “*Cidade de Deus*” (2002), também resultante de uma parceria entre a Videofilmes, a O2 e a Globo Filmes², o braço cinematográfico do nosso maior grupo de mídia, criado em 1998, e a Miramax. Sua posterior indicação ao Oscar, marcada pela polêmica sobre o surgimento de uma “cosmética da fome”, alusão irônica ao manifesto de Glauber Rocha³, e posteriores discussões sobre a existência de uma estética publicitária em nosso cinema, assinala o início do pensar a produção nacional definitivamente sob a ótica da globalização.

Ambos, Salles e Meirelles, devem, em parte, sua carreira internacional à Miramax, à época ainda dirigida pelos seus criadores, os Irmãos Weinstein⁴. O festival de Sundance, nos Estados Unidos, também. A parceria entre Robert Redford e a Miramax, alvo de críticas corrosivas, deu outra perspectiva de mercado a uma parcela da produção independente americana

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

Ao longo da história do cinema nacional, o Oscar sempre representou um objeto de desejo. A inscrição para a Academia, na categoria filme estrangeiro, depende de uma indicação oficial, a partir de uma comissão formada pelo governo, e, em nosso caso, pelo Ministério da Cultura, o que dá à premiação um caráter eminentemente político. A importância do Oscar, a partir da década de 90, para o mercado exibidor mundial, entretanto, é a maior de toda a sua história, reflexo da hegemonia americana sobre a economia mundial. O processo de internacionalização da nossa cinematografia, contudo, se coloca em destaque desde a regularização da produção, a partir da década de 50, com a corrida desenvolvimentista, representada pelo governo JK (1955-1960) que prometia transformar o País numa potência com o slogan “50 anos em 5” e vai construir Brasília.

O primeiro filme a ganhar prêmio no Exterior, em 1962, foi o *“O Pagador de Promessas”*, que ganhou a Palma de Ouro em Cannes e foi o primeiro filme brasileiro a concorrer a um Oscar, na categoria de melhor filme estrangeiro. É baseado em história de Dias Gomes, e segundo longa-metragem⁵ do ator e galã Anselmo Duarte, produzido por Oswaldo Massaini e rodado na Cinedistri. Era representante da corrente internacionalista da nossa cinematografia, que defendia as grandes produções, com um

enfoque humanista, porém universal, buscando agradar platéias internacionais. Uma concepção distinta do manifesto “Por uma Estética da Fome”, de Glauber Rocha, paradigma do Cinema Novo. No IMDD, The Internet Movie Database, o maior banco americano de dados sobre cinema da Internet, não por acaso, ele é comparado à “Central do Brasil”. A estória do ingênuo Zé do Burro, e sua mulher Rosa, que vivem em uma pequena propriedade a 42 quilômetros de Salvador, que faz uma promessa a Santa Bárbara num terreiro de candomblé para salvar seu burro de estimação, comoveu platéias mundiais. Um dia, o burro de estimação de Zé é atingido por um raio e ele acaba indo a um terreiro de candomblé, onde faz uma promessa a Santa Bárbara para salvar o animal.

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

Dois tipos de filme ajudaram a criar o que se pode chamar hoje de uma identidade de mercado para a nossa cinematografia no exterior: o filme exótico, muitas vezes acrescido do conflito social e da violência, características das quais não escapam nem mesmo algumas das produções do Cinema Novo (Figuerôa, 1999), e que se consolidou no exterior na década de 80 com o sucesso de “Pixote”, de Hector Babenco, e uma outra um pouco mais recente, que inclui sempre um personagem estrangeiro, so-

bretudo americano, e que pode ser encontrada desde “A Grande Arte” (1991), de Walter Salles, totalmente falado em inglês, coproduzido por tevês européias e estrelado pelo norte-americano Peter Coyote. Muita gente sequer considera o filme brasileiro.

É verdade que em “Como era gostoso o meu francês”, falado em tupi, de Nelson Pereira dos Santos, o personagem francês em questão, baseado em Hans Staden, se encontra em meio a canibais tupinambás e a língua oficial é a deles por questões históricas inquestionáveis. O título faz referência àquela que já foi a língua estrangeira mais falada no mundo, e que perdeu a coroa para os norte-americanos. Mas a relação se dava a partir de uma tentativa de diálogo entre as duas culturas, e questionava a relação colonizado/colonizador de forma irônica, propondo uma solução totalmente antropofágica e modernista. O que não é o caso do filme de Salles, nem mesmo dos subseqüentes “Como nascem os anjos”, de Murilo Sales, “O que é isso Companheiro?”, de Bruno Barreto, “Dois Perdidos numa Noite Suja”, adaptado da peça homônima de Plínio Marcos, mas com ação em Nova Iorque, e até mesmo do burlesco “Carlota Joaquina”, parcialmente falado em inglês. O filme de Barreto, candidato ao Oscar, talvez seja o mais significativo da dificuldade deste diálogo na pós-modernidade: trata-se do famoso seqüestro, por um grupo de guerrilheiros, o MR-8, de um cônsul norte-americano, fato real, que representou um marco dentro do movimento de resistência à ditadura. Seu personagem principal, o jornalista Fernando Gabeira, é autor do livro-reportagem homônimo que significou um marco não somente na vida política do país como também na literatura brasileira.

Seqüestro, exclusão social, violência, canibalismo são a tônica dessas relações sempre tensas entre as duas diferentes culturas, ao menos em termos de roteiros. Exceção feita a produções simpáticas como Oriundi (2000), de Ricardo Bravo, estrelado por Anthony Quinn, que segue a trilha já aberta no passado por

Joana, a Francesa (1973), de Cacá Diegues, com Jeanne Moreau. Filmes com roteiro no Brasil, com ou sem co-produção que trazem personagens estrangeiros estrelados por atores, famosos ou não, do cinema mundial.

A representação de um personagem, ou mesmo de uma situação que se passa no exterior, a julgar pela trajetória de “Terra Estrangeira”, outro filme de Salles, passado em Portugal - e que discute o êxodo brasileiro que se seguiu ao confisco da poupança pelo Plano Collor e a frustração da grande esperança de construir uma nação democrática e livre -, de “Carlota Joaquina” (CAMURATTI, 1995), parcialmente narrado em inglês, ou ainda a contratação de astros internacionais para chamar o público, pode até ser emblemática da tensa relação entre as duas culturas, o que já foi definido por Paulo Emílio Salles Gomes como o eterno dilema entre o “não ser e ser outro” (GOMES, 1980). A única saída estaria na nossa incapacidade criativa de copiar o modelo, representado pela América do Norte, o que o levou a considerar muitas vezes certas produções como as chanchadas, superiores a muitos filmes “sérios” produzidos pela Vera Cruz.

O êxito de “Cidade de Deus”, entretanto, até o momento, não contribuiu para a efetiva internacionalização da produção brasileira em termos de mercado. Em termos de argumento, a abordagem de temas exóticos e violentos parece ampliar as chances de realizar uma carreira internacional, pois reflete a visão etnocentrista herdada do imaginário europeu, que via no Brasil e nas colônias americanas o paraíso proibido (Mello e Souza, 1986), imagem que se reflete ainda hoje em muitos filmes europeus, sobretudo ingleses, inspirados em Ronald Biggs⁶, mas que também está presente em produções norte-americanas como “O Grande Assalto” e “Orquídea Selvagem” – o Rio de Janeiro e o Brasil são a tábua de salvação de foragidos internacionais e um oásis da perversão erótica, visão presente no documentário de Lucia Murat, o “Olhar Estrangeiro” (2006), com argumento

baseado no livro de Tonico Amâncio, “O Brasil dos Gringos”.

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

Zalmam King vai além e admite que ao conhecer o verdadeiro Rio ficou tão decepcionado, que resolveu filmar “Orquídea Selvagem” na Bahia, onde pôde criar o seu paraíso particular, estrelado pelo doidão Mickey Rourke e pela musa Carré Otis, que passeia em cenas eróticas pelo filme como se estivesse num baile sadomasoquista em Veneza – a versão mais bizarra do nosso carnaval.

Após o Cinema Novo, o primeiro filme brasileiro a trilhar o caminho do realismo e da denúncia social com repercussão no exterior foi “Pixote”, na década de 80, dirigido pelo argentino, radicado no Brasil, Hector Babenco. O sucesso valeu a Babenco uma carreira em Hollywood, que culminou com a filmagem de “O Beijo da Mulher Aranha”, baseado no romance do também argentino Manuel Puig. O filme projetou Sonia Braga no exterior, levando-a a tentar carreira nos EUA, e deu um Oscar ao ator Martin.

Para o filósofo Fredric Jameson, a indústria do cinema americano, uma das principais divisas dos EUA, ao lado das armas, pretende transformar o mundo todo em uma grande nação à sua imagem e semelhança. São características da estética geopolítica a fragmentação, o simulacro, presentes em filmes de ficção cien-

tífica, narrativas em que o “império” se encontra ameaçado. O simulacro representaria ainda a celebração de um universo *kitsch*, representado por um presente atemporal desestoricizado, como em “O fundo do coração”, de Francis Ford Coppola, e “Veludo Azul”, de David Lynch. O lugar que nos cabe nesse latifúndio é o de ser a partir da visão do outro. Numa produção exótica e estereotipada, semelhante àquela projetada na Brazilian Bombshell, Carmem Miranda, na década de 40.

A cultura da americanização, também conhecida por McDonaldisação, ou ainda cultura McWorld, se faz notar, sobretudo no cinema, menos por temas específicos e mais a partir do sistema de franquias presente em megaproduções de ficção seriada como Guerra nas Estrelas, Harry Potter, Piratas do Caribe, Missão Impossível.

Uma das possíveis pistas para a polêmica que “*Cidade de Deus*” provocou seria a de que ele representa, emblematicamente, enquanto produto, uma tentativa de conciliação entre as duas vertentes, aquela representada na década de 50 pelos cinemanovistas, que se empenharam na luta por uma indústria cinematográfica de identidade nacional e independente, buscando o “homem brasileiro”, a “realidade brasileira”, e uma universalista, multiculturalista, que pretendia inserir a cinematografia nacional num mercado internacional, sem ferir os interesses dos “fornecedores” estrangeiros, proporcionando ao público uma visão mais edulcorada da realidade. O filme de Meirelles foi lançado no exterior junto com “Gangues de Nova York”, de Martin Scorsese, a quem Meirelles foi comparado, e foi considerado como sendo um filme de mafiosos, gênero bastante familiar para o público americano, e também, de certa forma, para o europeu, que nunca deixou de ver o Brasil como o paraíso hedonista que abrigou o assaltante inglês Ronald Biggs. Em vários filmes europeus, o destino dos assaltantes após o grande golpe é sempre o Rio de Janeiro.

Miranda Shaw, em “The Brazilian Goodfellas: City of a God as a Gangster Film” (VIEIRA, 2005), compara 24 resenhas publicadas no exterior, sobretudo nos Estados Unidos, entre 2002 e 2003, a 24 resenhas publicadas no país, e chega à conclusão de que a comparação de Meirelles a Tarantino e Scorsese se deve muito mais a uma tentativa de conquistar o público americano para o filme, apoiada pela Miramax, relacionando-o a um gênero que ele aceita e no qual se reconhece, do que a qualidades intrínsecas ao filme. O gângster de “Casino” mostra um personagem integrado à sociedade americana, vitorioso, ainda que transgredindo a lei. O marginal da neofavela, ainda que triunfando, comandando o tráfico, vive no gueto.

Mas a julgar pelas incursões de Meirelles no cinema internacional, caso de “O Jardineiro Fiel”, ou ainda do mediano “Água Negra”, de Walter Salles, tais proezas, embora configurem claramente uma mudança nas regras do jogo, não necessariamente asseguram uma inserção no mercado internacional para a nossa cinematografia. E tampouco acrescentam algo inovador em termos de narrativa cinematográfica, apenas repetem velhas fórmulas já consagradas pelo mercado exibidor mundial.

É provável que Meirelles represente, no futuro, o mesmo que Babenco representou em outro momento, há quase 20 anos, embora correndo riscos muito maiores. Afinal, a carreira de Babenco nunca representou propriamente uma abertura para a nossa produção, ela praticamente coincidiu com a maior crise do cinema nacional moderno e o fim da Embrafilme. Além disso, Babenco caiu em desgraça perante os estúdios ao rodar a superprodução “Brincando nos Campos do Senhor”, filmada na Amazônia, um fracasso de público recebido pela crítica com reservas. Enquanto isso, Meirelles se prepara, a partir de uma *joint-venture* firmada entre a sua produtora, a O2, e a Universal, para produzir filmes brasileiros⁷ que não se destinariam, segundo consta, ao mercado externo, e sim ao interno. A declaração afasta a possibilidade do

surrado debate sobre a identidade cultural dos filmes.

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

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

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

De qualquer forma, o filme de Meirelles está acima de “Água Negra”, feito por Salles, que se parece com a seqüência de Premo-nição^{1, 2, 3}, perfeito para a seção da tarde de qualquer emissora de televisão. E que poderia ser realizado com competência por um cidadão de qualquer parte do mundo, brasileiro ou não.

O assunto internacionalização não se esgota dessa forma ainda. Eventualmente, um pouco de sangue e de exotismo podem contribuir para firmar um nome ou um filme em algum momento. Mas parece impossível obter reconhecimento internacional sem o apoio de uma exibidora estrangeira, e de um grande grupo de mídia local dentro do mercado internacional. Os longas-metragens “Contra Todos”, de Roberto Moreira, baseado em sua tese, e “Antonia”, de Tata Amaral, que se converteu também em seriado da Rede Globo, todos em parceria com a 02, apostam nesta receita - violência e exclusão social, e também no caso do último, um pouco de música e malandragem. Mas a carreira internacional não necessariamente está assegurada a partir disso. Nem mesmo a inclusão de personagens estrangeiros ou passagens de cenas no exterior.

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

imagem através da tecnologia, na forma como ela se torna acessível e descartável. É o caso trágico de Sandro, sobrevivente da chacina da Candelária, que resultou no seqüestro de um ônibus no Rio de Janeiro, totalmente transmitido pela televisão como se fosse um espetáculo, dando origem ao documentário *Ônibus 174*, baseado exclusivamente nas imagens colhidas pelas equipes de televisão, seria um exemplo disso.

O diálogo entre o não ser e ser outro se torna mais complicado a partir desta premissa, que na verdade não deixa margem de dúvida quanto à possibilidade de ser o outro – praticamente nula. Podemos existir parcialmente ao ocupar o nicho aberto por alguma falha na programação do mercado internacional, com uma produção brasileira que ocupe esse espaço. A verdadeira violência é a identidade cultural de mercado, em que ocupamos um espaço a partir da visão do outro, de como ele nos vê. Numa temporada, filmes de gangues e violência, noutra, tapetes indianos e lanternas chinesas, como num grande mercado mundial. Essa a verdadeira violência. Ou a da total invisibilidade, proporcionada pela direção ou atuação no papel desse outro em alguma produção, desterritorializada ou não, voltada para os mercados internacionais, que pode até concorrer ao Oscar, vide Ang Lee em *“Brokeback Mountain”*, em 2006, ou se dar bem em Cannes e Veneza.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ADORNO, T. W. A indústria cultural - o iluminismo como mistificação de massa. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da cultura de massa*. [S.l.]: Ed. Paz e Terra, 1978.

AUTRAN, Arthur. *O nacional-popular em “Eles não usam black-tie”*. Cinemais, Rio de Janeiro, n. 15, jan./ fev.1999.

CEVASCO, Maria Elisa. *City of god – the novel Reading City of God*, artigo

apresentado em palestra proferida na Duke University, Durhan, North Carolina EUA, 2004.

EISENSTEIN, S.M. “Palavra e Imagem”. In: **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor 1990.

FERREIRA, Alexandre Figueirôa. **La vague du cinema novo en france fut-elle une invention de la critique?** Tese (Doutorado) - Universite Paris III - Sorbonne Nouvelle. U. F. R. de Cinema et Audivisuel, 1999.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema, trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Embrafilme, 1980.

IANNI, Octávio. **A era do globalismo**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1999.

JAMESON, F. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1997.

JAMESON, Fredric. **The geopolitical aesthetic: cinema and space in the world system**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992.

JORNAL DA MOSTRA. Seminário discute possibilidades de maior circulação do cinema digital. n. 314. 28ª Mostra Internacional de São Paulo. Acessado em 29. out. 2004.

LINS, Paulo. **“Cidade de Deus”**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MARQUES DE MELO, Marcelo Briseno. **Cidade de Deus: narrativa fílmica e romanesca**. Dissertação (Mestrado), Universidade Mackenzie, 2004.

MELLO E SOUSA, Laura de. **O Diabo e a terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil Colonial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

MORAES, Dênis de. **O planeta mídia: tendências da comunicação na era global**. Campo Grande: Letra Livre, 1998.

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

ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. In: ARANTES, Otilia Beatriz Fioro et alli (Coord.). **Arte e Revista**, Ano 1, n. 1, jan./ mar. 1979, mai.1981, 2.ed.,

p. 15. São Paulo: Ed. Kairós.

SALLES, Walter. O documentário como socorro nobre da ficção. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano. **Cinemais**, n. 9, jan./ fev.1998.

TOTA, Antonio Pedro. **O imperialismo sedutor, a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VIEIRA, Else (Org.). **City of God in several voices: brazilian social cinema as action**. London: CCCPress, 2005.

XAVIER, Ismail. **Angels with dirty faces: sight & sound**. London: British Film Institute, 2002.

NOTAS

- 1 Completa a associação a carioca Conspiração, que sempre realiza parcerias com a Videofilmes.
- 2 A intimidade dessas produtoras com as novas tecnologias digitais, com a programação de televisão e com o mercado publicitário suscitaram críticas a uma pretensa “estética publicitária” dessa cinematografia, que seria flagrante no longa de Meirelles.
- 3 O termo surgiu a partir de um artigo publicado pela pesquisadora Ivana Bentes, a partir de sua pesquisa sobre o tema, e culminou com um grande debate sediado pelo Espaço Unibanco, reunindo críticos de O Estado de São Paulo, Luiz Carlos Merten, o próprio Meirelles e outros debatedores.
- 4 Fundada pelos Irmãos Harvey e Bob Weinstein em Buffalo, New York, em 1979, a empresa foi adquirida em 1993 pela Disney, após uma brilhante trajetória dentro do Oscar. Foi por eles administrada até 30 de março de 2005. Após ferrenhas negociações, os Weinstein passaram seu controle para a Buena Vista Motion Pictures Group, fundando outra produtora, após uma série de desavenças causadas, sobretudo, pelo lançamento do filme de Michael Moore, assumidamente anti-Bush.
- 5 O primeiro foi “Absolutamente Certo”, em 1957, estrelado por Dercy Gonçalves, pelo próprio Anselmo e Maria Dilnah, precursor da chanchada, parodiava os programas quiz show, que assinalam o início da indústria televisiva brasileira. Também produzido por Oswaldo Massaini, foi rodado nos dois maiores estúdios brasileiros da época, Atlântida e Vera Cruz. Assinala o início da indústria televisiva no País.
- 6 Famoso assaltante inglês, autor do assalto ao trem pagador, que veio se refugiar no Rio de Janeiro, beneficiado pela legislação protecionista brasileira, onde veio a se casar e ter filhos. No fim da vida, doente e sem recursos, preferiu voltar à terra natal, vindo a falecer numa prisão em Londres.
- 7 Ver nota a respeito, divulgada em matérias veiculadas por todos os jornais brasileiros em julho de 2006.

Recebido em: Agosto de 2006

Aprovado em: Outubro de 2006