

7

O cinema policial no Brasil: entre o entretenimento e a crítica social

Marco Antônio de Almeida

Sociólogo, doutor em Ciências Sociais pela UNICAMP, professor do curso de Ciências da Informação e Documentação da FFCLRP-USP.
E-mail: marcoaa@ffclrp.usp.br

Resumo: O artigo esboça uma breve história do gênero ficcional policial no cinema brasileiro e analisa alguns filmes considerados exemplares. Discute a utilização desse gênero ora como forma narrativa de entretenimento, ora como instrumento de crítica social, e tece observações sobre essa ambigüidade.

Palavras-chave: cinema brasileiro, filme policial, cultura brasileira, globalização, pós-modernidade.

Abstract: The article sketches one brief history of the police genre in the brazilian cinema and analyzes some considered exemplary films. It argues an use of this ficcional genre however as entertainment narrative form, however as instrument of social critical, and weaves observations on this ambiguity.

Keywords: brazilian cinema, police film, brazilian culture, globalization, posmodernity.

1 CINEMA POLICIAL NO BRASIL: DA ORIGEM AOS ANOS 70

A idéia de traçar uma breve história do gênero policial dentro da cinematografia brasileira esbarra, já de início, num obstáculo conceitual: o que, precisamente, se está designando como “gênero policial”? Qual a abrangência desse conceito? Que tipos de filme poderiam ser classificados, com maior ou menor pertinência, a partir desse rótulo? Os gêneros ficcionais, tanto na literatura como no cinema, configuram um espaço relativamente aberto e flexível, onde muitas vezes as fronteiras não estão claramente delimitadas. Essas fronteiras são construídas e desconstruídas ao longo do tempo, através da criação de um *corpus* em permanente mutação, baseado no jogo de repetição e diferença.

O problema, portanto, não é tributário da historiografia cinematográfica brasileira (que, aliás, pouco se debruçou sobre o tema)¹. As principais reflexões sobre os gêneros cinematográficos, feitas fundamentalmente no âmbito americano e francês, dão conta da complexidade dessa empreitada, que busca interpretar e analisar uma produção muito ampla e variada, que resiste a uma codificação global e unívoca. Essa variedade se reflete na multiplicidade de rótulos, gêneros e subgêneros criados para classificar esta produção: *thriller*, filme policial, *film noir*, filme de gangster, filme de detetive, filme de suspense, filme de mistério...

Como organizar uma cartografia que nos dê, pelo menos, alguns pontos de referência em relação a essa multiplicidade? A gênese proposta por Heredero e Santamarina parece-me um bom ponto de partida, tomando como foco central a noção de *thriller*. Para os autores,

O conceito thriller deriva da palavra inglesa thrill (calafrio, estremecimento) e se emprega, indistintamente, para referir-se ao cinema de gangsteres, o cinema negro, o cinema policial, o cinema criminal, o cinema de suspense, o cinema de ação ou qualquer outra manifestação paralela que se relacione, ainda que seja em termos figurados ou muito gerais, com o crime,

a polícia, a intriga, o mistério, as perseguições...; em suma, distintas e heterogêneas formas de construção narrativa ou de agrupação temática contagiadas, de maneira mais ou menos explícita, pelo exercício da violência. [...] De qualquer forma, e antes de aprofundar na definição e delimitação destes conceitos, deve ficar claro que tanto o cinema de gângsteres como o cinema negro não são outra coisa, cada um deles, que modelos frequentemente subsumidos no âmbito eclético do thriller, mas dotados de uma configuração e de uma codificação próprias (HEREDERO; SANTAMARINA, 1996, p. 23).

Para os autores, o conceito de cinema negro cobriria semanticamente a noção de *film noir* cunhada pelos críticos franceses, compreendendo uma produção fílmica que, iniciada nos EUA da política do *New Deal* dos anos 30, irá atingir seu ápice nas décadas de 40 e 50. O cinema negro se caracterizaria basicamente pela presença de três elementos centrais, a despeito de muitos outros periféricos: uma relação dialética com o presente histórico da sociedade em que nasce (relação tomada, às vezes, em sentido metafórico); uma raiz expressionista, presente nas tonalidades atmosféricas de sua estética; a ambigüidade na produção de sentido dentro desses filmes. Heredero e Santamarina acrescentam ainda um quarto fator de peso: a amplitude que esse modelo demonstra para acolher em seu interior diferentes correntes e ramificações, o que o converteria numa espécie atípica de “supergênero”. Configura-se, assim, a utilidade de “voltar ao conceito largamente compreensivo de thriller como instância global e enquanto supergênero capaz de acolher em seus procedimentos extraordinariamente flexíveis numerosas manifestações de índole mais ou menos familiar” (HEREDERO; SANTAMARINA, 1996, p. 28).

A razão desse preâmbulo é mostrar como o conceito de filme policial, subsumido no rótulo maior de *thriller*, é extremamente amplo e de difícil delimitação. No caso do cinema brasileiro, o problema não é diferente. Em seu artigo “Apontamentos para

uma história do thriller tropical”, o crítico Sérgio Augusto assinala a questão:

Onde começa e termina o *thriller*? Eis um limite nem sempre fácil de traçar, na medida em que a estrutura e os processos narrativos do gênero tendem, como os seus bandidos e guardas, a invadir o espaço alheio. Assim como havia elementos do drama policial nas antigas comédias da Atlântida e Herbert Richers (vide: *Carnaval no Fogo, Ai Vem o Barão, Carnaval em Caxias, Sherlock de Araque*) e mesmo fora delas (vide: *É Um Caso de Polícia*, produzido pela Paulistânia), as pornochanchadas fizeram do *thriller* seu mais constante campo de experiência e manobra (com a Censura) (AUGUSTO, 1982, p. 60).

O autor lista, em seu relativamente curto artigo, 124 filmes que teriam algum parentesco ou afinidade com a temática do *thriller* policial. Pode-se discordar da amplitude ou das filiações estabelecidas, mas o artigo tem o mérito pioneiro de levantar pontos importantes para reflexão.

O primeiro ponto é a presença constante do gênero na cinematografia nacional, desde os seus primórdios. *Os Estranguladores*, de Giuseppe Labanca e Antonio Leal, que estreou em 1908, pode ser considerado o filme pioneiro, já apresentando características de película policial. Reconstituía um crime ocorrido em 1906, no Rio de Janeiro: o assassinato de dois meninos por um bando de bandidos, que ficou conhecido como “Tragédia da Quadrilha da Morte”. Para Sérgio Augusto, “surgia no Brasil o primeiro filme policial ou, melhor dito, o embrião de um gênero que, nas décadas seguintes, mostrou-se não só político como periodicamente sensível a fatos e personagens disponíveis nas primeiras páginas dos jornais” (AUGUSTO, 1982, p. 62).

O *fait-divers* jornalístico alimentou, durante o período inicial do cinema brasileiro, este tipo de narrativa – crimes famosos, como o “crime da mala” (que no mesmo ano de 1908 renderia três filmes: *O crime da mala*, de Alberto Botelho; e dois com o

mesmo título de *A mala sinistra*, um de Júlio Ferrez e outro de Antonio Leal), assaltos e roubos (*Um crime sensacional*, 1913, e *Mil e quatrocentos contos* ou *O caso dos caixotes*, 1914, ambos dos irmãos Botelho), biografias de bandidos (*Dioguinho*, Guelfo Andaló, 1916), crimes na alta sociedade (*O crime de Cravinhos*, de Arturo Carrari e Gilberto Rossi, 1920) etc. (SOUZA, 1998).

A partir do fim da Segunda Guerra, elementos do gênero estarão presentes na produção cinematográfica, que começava a sua tentativa de industrialização, seja de forma indireta, nas chanchadas, seja diretamente, através de alguns títulos que poderiam ser considerados como filiados ao gênero (*Amei um Bicheiro*, 1952; *A Senda do Crime*, 1954; *Quem Matou Anabela?*, 1956). Dentro de algumas convenções do gênero, essa produção apresenta tipos, figuras e lugares recorrentes: bicheiros e favelas (menos que o esperado, para Sérgio Augusto); entorpecentes; lenocínio; rapto; chantagem; traição. A figura do jornalista como protagonista, substituindo o detetive, também é recorrente.

Após um certo jejum, coberto exclusivamente por dramas ficcionais, comédias musicadas e chanchadas, a vertente do gênero que bebe mais diretamente dos acontecimentos do momento, das manchetes jornalísticas, é retomada nos anos 60, sendo inaugurada por Roberto Farias com *Cidade Ameaçada*, 1960 e *Assalto ao Trem Pagador*, 1962. Biografias de policiais e bandidos tornam-se um outro filão: *Paraíba, Vida e Morte de um Bandido*, Victor Lima, 1966; *Mineirinho, Vivo ou Morto*, Aurélio Teixeira, 1967; *Perpétuo Contra o Esquadrão da Morte*, Miguel Borges, 1967; *Sete Homens Vivos ou Mortos*, Leovigildo Cordeiro, 1969; *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia*, Hector Babenco, 1977; *República dos Assassinos*, Miguel Farias, 1979; *Eu Matei Lúcio Flávio*, Antonio Calmon, 1979. Aparentados, também poderiam ser citados *Os Amores da Pantera*, Jece Valadão, 1977, e *O Caso Cláudia*, Miguel Borges, 1979. Em função da censura, predominavam, na maioria dos filmes, uma série de eufemismos e uma certa superficialidade no tratamento

dos temas. Por outro lado, a junção thriller/narrativa policial com uma visão social crítica torna obras como *Assalto ao Trem Pagador* e *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* referências quase obrigatórias.

Assalto ao Trem Pagador é um filme que, embora não crie inovações estéticas (compondo até de um modo clássico a ação, com nítida diferença para as primeiras produções cinemanovistas da época), utiliza com bastante habilidade a narrativa policial, poucas vezes explorada até então com um viés “sociológico”. A história baseia-se num fato real, ocorrido em 1960, no Rio de Janeiro. A trajetória do bando de Tião Medonho – a preparação do assalto, sua consumação, os conflitos posteriores entre os membros do bando e sua captura –, obedecem aos parâmetros de construção de intriga e personagens presentes no gênero policial. Por outro lado, o filme incorpora elementos de crítica social em sua narrativa:

A presença da imagem do povo é uma constante, assim como a análise mais abrangente, com colorido sociológico, de situações dramáticas como o crime cometido, sua partilha, as transformações que o assalto causou na vida dos favelados. A temática social aparece aqui como uma das motivações centrais da ação na história. Os favelados, aparecendo enquanto grupo explorado, obtêm a condição necessária para a identificação positiva do espectador da época (RAMOS, 1998, p. 33).

Já o filme de Hector Babenco, *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia*, construía sua trama a partir de uma narrativa “obscura”, no sentido de assumir o ponto de vista do “bandido”, que acabava sendo mitificado, bem ao gosto do refrão da época, “seja herói, seja marginal”. Para José Mário Ortiz Ramos, Babenco

Montava uma história estruturada com personagens que já conhecemos: o herói, a princesa, os antagonistas (policiais corruptos e transgressores da lei), o velho protetor do herói que inclusive dá a ele um objeto mágico, no caso, um colar de um-

banda. As ambientações também eram ficcionalmente atrativas, os espaços bem selecionados. [...] Temos um exemplo de produto bem confeccionado em seus diversos aspectos, dentro dos limites possíveis da realidade cinematográfica dos anos 70. Uma nova ficção atrativa em termos visuais e sintonizada com a nova condição audiovisual (ORTIZ RAMOS, 1995, p. 179/180).

Entretanto, embora o filme também enveredasse pela crítica social, a referência ao “cinema de arte”, com uma linguagem mais experimental, lançou sua sombra sobre a apreciação do filme, influenciando até uma autocrítica do diretor Babenco, poucos anos depois, quando do lançamento de sua produção *Pixote, a Lei do Mais Fraco*:

Lúcio Flávio é uma bobagem, um joguinho de xadrez. Lúcio Flávio é um filme de caricaturas, uma grande caretece. O grande mérito que tem, seu grande acerto foi ter tido a ousadia, ou a agilidade, ou a sensibilidade, de ter articulado um filme sobre um problema social que estava na cara. Ninguém conseguia articular as informações para gerar uma proposta cinematográfica que, de alguma forma, também fosse uma denúncia. [...] Então, há todo um lado, assim, de Walt Disney na história de Lúcio Flávio, que pegou as pessoas pelo estômago. Eu sabia, estava consciente do que estava fazendo, mas precisava ser feito dessa forma porque o momento político o exigia, a censura, a estrutura de produção, a minha imaturidade também, o desconhecimento da coisa como um todo me empurrava a isto. Já o *Pixote* é uma fita densa (ORTIZ RAMOS, 1995, p. 179/180).

Fica patente a rejeição do “autor” à presença de elementos característicos do cinema-espetáculo, e seu incômodo com uma suposta falta de “densidade” do filme, proveniente das “facilidades” permitidas pela linguagem narrativa utilizada. Como observa Ortiz Ramos, “a incursão pelo cinema enquanto divertimento não era deglutida com facilidade” (ORTIZ RAMOS, 1995, p. 181). Por outro lado, a visão crítica, identificada

a uma necessária “postura política”, é valorizada por meio da “denúncia” do “problema social”. A oposição estética versus o didatismo político conscientizador não era nova, tendo sido já motivo de algumas polêmicas². Vale destacar, entretanto, a utilização do gênero policial em alguns filmes do período como suporte temático para a crítica social.

Destino totalmente diferente o gênero irá viver na produção da chamada “Boca do Lixo” paulistana, com o apelo erótico popular presente em filmes de diretores como Toni Vieira e David Cardoso. Essa “indústria pobre” se apropriou, sem grandes pruridos e justificativas, não só do imaginário cinematográfico do gênero, como também de outros elementos da cultura popular: o sucesso de uma determinada literatura com ares de *pulp-fiction* masculina, veiculada em edições baratas vendidas nas bancas de jornal, e elementos do enfoque jornalístico popular dos casos policiais. Para Ortiz Ramos, os diretores buscavam imergir no universo cultural das classes populares, o público ao qual eram destinados esses filmes, que eram divulgados em jornais e programas de TV populares:

Não podemos deixar de fazer a conexão desse cinema policial com um determinado tipo de literatura, aquela que Richard Hoggart, na Inglaterra dos anos 50, chamou de ‘romance de sexo-e-violência’, e entre nós um gênero pouquíssimo estudado. Hoggart, apesar de extremamente crítico em relação a essa ficção, que considera ‘banal’ e ‘sem imaginação’, não deixa de apontar seus traços principais e até mesmo ressaltar a força e vitalidade que consegue em alguns momentos. Os heróis ‘duros’ e sua ‘linguagem máscula’, um código moral envolvendo as histórias, a tentativa de passar para o leitor a ‘emoção física’, uma ‘literatura de sensação’ eram características desses livros consumidos pela classe trabalhadora inglesa. Os policiais de David Cardoso e Tony Vieira se inserem numa rede cultural de múltiplos textos que engloba também esse tipo de literatura (ORTIZ RAMOS, 1995, p. 214).

Outro ponto extremamente importante destacado por Sérgio Augusto é o caráter eminentemente urbano dessa produção cinematográfica que soube expressar, como nenhum outro gênero, as aflições e contradições dos grandes centros urbanos brasileiros (AUGUSTO, 1982). De fato, para explicitar as contradições urbanas, o gênero policial, por sua temática e ambientação, revela-se estratégico, cumprindo um papel semelhante ao desempenhado na Europa do séc. XIX (no plano de uma literatura popular) e na América do início do século (manifesto através dos *pulp magazines* e do cinema). Por outro lado, embora o Brasil não possuísse uma forte tradição literária própria no gênero (as exceções apenas confirmavam essa regra), possuía uma boa oferta de livros estrangeiros, através das coleções especializadas da Globo e da Companhia Editora Nacional. Além disso, o apetite da população por histórias de crime e assassinato era alimentado pelos jornais e por reconstituições e dramatizações radiofônicas (como as aventuras do detetive Dick Peter, criação de Jerônimo Monteiro). Na medida em que se acirram as contradições urbanas e políticas no país, o gênero vai abrindo espaço também no campo literário, inicialmente a partir dos anos 60 e 70, como já visto, e depois, com mais força, nos anos 80 e 90.

Mas a urbanização brasileira, assim como a constituição de sua indústria cultural, não segue à risca, obviamente, o “modelo” europeu e o americano. Logo, o cinema brasileiro como um todo irá apresentar sempre um caráter híbrido, deslocado, em relação às matrizes de referência. No caso do policial, um gênero mutável por natureza, Sérgio Augusto chama a atenção para a peculiaridade daquilo que ele denomina de *trillers* tropicais – filmes com elementos do universo do gênero policial, mas que incorporam signos culturais brasileiros, como a migração, a música popular, a umbanda, o carnaval etc., como *A Grande Cidade* (Cacá Diegues, 1965); *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968); *O Amuleto de Ogum* (Nélson Pereira dos Santos, 1974); *A Lira do*

Delírio (Walter Lima Jr., 1979). Novamente, mais importante que concordar ou discordar da lista proposta, é observar que uma das principais características do gênero, a ambigüidade presente na construção diegética/narrativa dos filmes, se transfere agora para a própria estrutura dos mesmos. Considerando a produção policial no cinema brasileiro da década de 70, Ortiz Ramos elabora um diagnóstico nessa linha:

Vemos que esses filmes policiais retrabalham o gênero no interior do processo cultural brasileiro. Há todo um desejo da sua utilização para conseguir cativar o espectador, o que leva tanto a matrizes do cinema americano, como a elementos presentes na memória popular e de massa nacional. Mas também tem agido ativamente o peso da tradição crítica do intelectual-jornalista, revivida no contexto dos anos 70, quando o aspecto de ‘missão’ da profissão e o mercado se articularam de uma forma particular. ‘Mocinhos’ e ‘bandidos’ não conseguem se realizar plenamente, a ficção não deslancha com desenvoltura segundo os moldes dos estereótipos ‘clássicos’, e vemos projetadas nas telas personagens e filmes que carregam inevitáveis hibridismos e ambigüidades (ORTIZ RAMOS, 1995, p. 189).

A hibridização entre formas culturais veiculadas pela indústria da comunicação de massa e contextos locais gera uma nova mutação do gênero policial, que problematiza de maneiras diferenciadas a relação entre o entretenimento e a crítica socio-cultural. Essa discussão reaparece com muita força na produção cinematográfica do gênero a partir do final dos anos 80.

2 Os ANOS 80/90: ENTRE A EXPERIMENTAÇÃO E A POPULARIZAÇÃO

Para diversos estudiosos, o gênero policial, por sua origem, tendeu a identificar-se com uma produção “média” em face da produção geral, produzindo, aos poucos, uma curva de progressivo refinamento, que não excede, todavia, a competência cultural de seu público. Essa produção talvez pudesse ser vista como o

entretenimento de qualidade previsto por Umberto Eco (1989) e José Paulo Paes (1990), e que, sem abdicar de suas características de cultura “média”, estabeleceria uma ponte – problemática, sem dúvida –, entre a vanguarda e a cultura popular de massa.

Para ilustrar esta hipótese, iremos nos deter principalmente na análise de três filmes: *A Dama do Cine Shangai*, *A Grande Arte* e *Os Matadores*. São diferentes abordagens de um gênero considerado tipicamente “hollywoodiano” e que, apesar de realizadas num período de tempo relativamente próximo umas das outras, correspondem a distintos períodos do permanente processo de agonia, morte e ressurreição do cinema brasileiro. Embora as análises concentrem-se nessas três películas, realizadas entre o final dos anos oitenta e o decorrer dos anos noventa, não se restringirão exclusivamente a elas, buscando estabelecer paralelos e relações com outros filmes realizados na mesma época. Os filmes escolhidos estabeleceram, através da utilização do gênero policial, discussões em torno do cinema nacional e de novas correntes estéticas (aninhadas genericamente sob o rótulo de pós-modernismo). Nas suas diferenciadas apropriações dessa fórmula narrativa, produziram determinadas visões da sociedade e da cultura brasileira distintas das produções que as antecederam. Portanto, vale também mencionar aspectos da recepção crítica desse conjunto de filmes, procurando mostrar algumas das questões e dilemas que se colocaram no debate acerca da cultura brasileira nesse período.

2.1 A DAMA DO CINE SHANGAI

O filme *A Dama do Cine Shangai* é uma produção paulista de 1988, com direção de Guilherme de Almeida Prado, também responsável pelo roteiro. Conta a história de Lucas (Antônio Fagundes), um corretor de imóveis que vê sua vida modificada quando, numa noite chuvosa, entra num velho cinema (o cine

Shangai, do título) para assistir a um filme policial. Na sala escura, ele flerta, à distância, com Suzana (Maitê Proença). Muito parecida com a atriz do filme, Suzana não está só – logo chega seu marido, Walter Desdino (Paulo Villaça). Apesar da presença do marido, Lucas aproveita o momento em que Suzana sai para fumar para abordá-la, sem sucesso, no saguão do cinema. Posteriormente, reencontra o casal, interessado em comprar um apartamento que Lucas está vendendo. A partir desse encontro, aparentemente casual, Lucas se envolverá com Suzana. No restaurante onde marcaram um encontro, ele será confundido com outra pessoa, enredando-se numa trama criminal, na qual terminará sendo injustamente acusado de assassinato. Para provar sua inocência e descobrir o verdadeiro culpado, Lucas penetra num labirinto de pistas e intrigas, onde descobrirá que as pessoas não são exatamente o que aparentam ser – inclusive Suzana e seu marido.

Resumida assim, em linhas gerais, a história nos remete, pelos seus ingredientes, para o universo do filme *noir*: a trama criminal, a mulher fatal, o falso culpado que busca provar sua inocência, a ambivalência/dubiedade moral das personagens. Mas, para além desse desenho inicial, *A Dama do Cine Shangai* configura-se como um perfeito exemplar da estética pós-moderna que se discutia na época. O filme encarna e transforma em seu *leitmotiv* a distinção feita por Umberto Eco (1989) entre o prazer do enunciado (o “quê”) e o prazer da enunciação (o “como”). Considerando-se essa distinção,

Toda obra se propõe pelo menos dois tipos de leitor. O primeiro é a vítima designada pelas próprias estratégias enunciativas, o segundo é o leitor crítico que ri do modo pelo qual foi levado a ser vítima designada. Exemplo típico – mas não único – dessa condição de leitura é o romance policial, que prevê sempre um leitor de primeiro nível e um leitor de segundo nível. O leitor de segundo nível deve divertir-se não com a história contada, mas com o modo como foi contada (ECO, 1989, p. 101).

A observação de Eco ajuda a compreender o porquê da recorrência das narrativas de gênero nas experiências pós-modernas de cinema: suas características adaptam-se perfeitamente a muitos traços dessa estética, como o jogo de citações, a ironia que, não raro, desliza para o pastiche, os jogos de espelhamento, a explicitação de recursos metalingüísticos que buscam a suspensão da credibilidade do espectador/leitor, denunciando o “artificialismo”, o caráter de construção inerente a toda obra de arte. Com *A Dama do Cine Shangai*, Almeida Prado realiza um filme onde essa estética do *puzzle* costura referências cinematográficas americanas e brasileiras. Duas seqüências ilustram emblematicamente essa proposta.

A seqüência inicial constrói-se sobre a acumulação desses procedimentos malingüísticos, que remetem o espectador diretamente ao jogo proposto pelo filme. No nome do cinema, a referência ao filme de Orson Welles, *A Dama de Shangai* (1948), para além da citação erudita, condensa simbolicamente a trama que virá a seguir: como no filme de Welles, acompanharemos a história de um homem apaixonado que passa a ser manipulado pelos outros dois vértices do triângulo amoroso no qual se envolve. Outra referência presente nesse trecho – visível no figurino de Lucas e na referência ao calor reinante no ambiente – é ao *cult* dos anos 80 *Corpos Ardentes*, de Lawrence Kasdan, também uma história de adultério e assassinato. No interior do cinema, o filme dentro do filme – que também se chama *A Dama do Cine Shangai*, dirigido por um certo Jorge Meliande –, é um pastiche declarado dos clichês do filme *noir*, reforçado pela atuação caricata dos atores. Que são os mesmos do filme que o espectador está assistindo, *A Dama do Cine Shangai*, cuja trama é análoga – novamente o espelhamento proposital, denunciando o caráter artificial da narrativa e dando ao leitor de “segundo nível” de Eco os elementos para perceber que o objeto principal do filme não é

a trama policial, mas o jogo metalinguístico proposto pelo diretor. A própria interpretação dada pelos atores aos personagens Lucas e Suzana, fria e propositadamente artificial, especialmente no diálogo irônico travado no saguão do cinema, é um índice de que o diretor não pretende trabalhar personagens no sentido clássico do termo, e sim tipos característicos. Outro elemento a reforçar essa determinação é a presença do ator Paulo Villaça – marcado pelo papel desempenhado em *O Bandido da Luz Vermelha*, clássico do cinema marginal – como o marido de Suzana, uma referência extra-textual indicativa do caráter do personagem, conforme o espectador descobrirá mais tarde. Cabe aqui uma observação sobre a especificidade da personagem cinematográfica, feita por Paulo Emílio Salles Gomes, que permite compreender melhor alguns aspectos que sustentam esse jogo de referências proposto pela estética pós-moderna:

A diferença que se manifesta aqui entre o ator de teatro e o de cinema é muito grande. Aquilo que caracteriza tradicionalmente o grande ator teatral é a capacidade de encarnar as mais diversas personagens. No cinema, os mais típicos atores e atrizes são sempre sensivelmente iguais a si mesmos. Os grandes atores ou atrizes cinematográficos em última análise simbolizam e exprimem um sentimento coletivo (GOMES, 1987, p. 114).

Almeida Prado também utiliza a *persona* de seus atores para conferir aos personagens de *A Dama* a aura de tipos ou homenagear alguns gêneros cinematográficos em diversos momentos do filme. Não é coincidência, portanto, que o outro vilão do filme seja interpretado pelo ator José Lewgoy, o “homem mau” paradigmático das chanchadas. O universo da pornochanchada, dos filmes da chamada “Boca do Lixo”, nos quais o diretor iniciou-se no cinema, é evocado pelas “participações sentimentais” das atrizes Matilde Mastrangi e Imara Reis. Há uma referência ao filme anterior de Almeida Prado, *Flor do Desejo* (estrelado pela

segunda atriz, espécie de homenagem ao gênero, ambientado no submundo santista), através de uma fotografia enquadrada no decorrer da seqüência que mostra o diálogo entre Lucas e um travesti (interpretado por Miguel Falabella).

Um outro elemento presente na seqüência inicial que também remete à chamada estética pós-moderna é a metáfora da própria condição de espectador de cinema: a suspensão da realidade, a evasão, o sonhar acordado ou de olhos abertos. Ela é referida explicitamente pela fala em *off* de Lucas: “Ir ao cinema, às vezes, pode ser uma diversão perigosa. Não sei se vocês entendem o que eu quero dizer. Eu mesmo demorei demais para entender”. Ela aparece também nos devaneios onírico-eróticos de Lucas e de Suzana, o dele interrompido pela chegada do marido de Suzana, o dela pelo estridente som da campainha do telefone vermelho que irrompe bruscamente no filme que está sendo exibido, ocupando por inteiro a tela do cinema – um clichê com conotação dramática nos filmes *noir* ou de suspense, como o parodiado na narrativa secundária desse filme dentro do filme, mas que, deslocado dela, cumpre uma função irônica dentro da narrativa principal.

A cena do restaurante chinês, na qual Lucas espera inutilmente por Suzana, que não virá, reforça e reitera os procedimentos utilizados na seqüência inicial. De novo temos a fala em *off* de Lucas, lembrando ao espectador a ingenuidade dos homens e o poder de sedução das mulheres fatais como Suzana; o filme dentro do filme, no caso o próprio *A Dama de Shangai*, de Welles, sendo exibido numa velha televisão; copos de whisky, cigarros e conversas vazias com o caricato garçom oriental, tudo isso pontuado por olhares de Lucas em torno do bar, completam a evocação da atmosfera dos filmes *noir*. Quando Lucas, cansado de esperar, sai do restaurante, a câmera fixa a fachada do mesmo, mostrando seu nome, Chuang Tzu, ladeando uma borboleta, num chamativo letreiro neon. A citação, no caso, é a da lenda

chinesa do sábio Chuang Tzu, que foi dormir e sonhou que era uma borboleta. Ao despertar, foi assaltado por uma dúvida: seria ele um homem que sonhou com uma borboleta, ou uma borboleta que sonhava ser um homem? De novo, a metáfora da suspensão de credibilidade e dos limites do devaneio onírico nos remete à atividade do espectador de cinema.

Na seqüência final, Lucas é convencido por Suzana a matar seu marido. Quando ela sai do prédio, Lucas dirige-se ao elevador, sabendo que encontrará a porta do apartamento aberta, para realizar o crime. Ele ouve a voz de Desdino, vê um vulto atrás da cortina e atira. Ao verificar o corpo, percebe que não matara Desdino, mas outro personagem da trama, o travesti que lhe dera algumas informações. Segue-se uma seqüência que, posteriormente, o espectador perceberá ser de sonho: Lucas encostado à porta do elevador, puxa um cigarro. Das sombras, surge Suzana, vestida toda de negro como Layla Van, e acende-lhe o cigarro. Lucas olha para o outro lado, e vê Suzana, tal como estava vestida quando deixou o prédio, toda de branco. Seu olhar se divide entre as duas aparições de Suzana. A cadência do filme se altera, a cena se divide em uma série de fotogramas, como se a película tivesse se soltado do projetor. Corte/Escurecimento da tela. Novamente, voz *off* de Lucas: “Foi só então que eu notei como ir ao cinema pode ser perigoso. Sabe como é difícil para um homem admitir que foi enganado, mesmo que seja por uma mulher. Mas muito pior é quando você está apaixonado por ela”.

No apartamento, Lucas, sob a mira de uma arma, conversa com Desdino, que lhe confessa ser o autor do crime do qual ele é acusado. Mas a maior revelação é a de que Suzana não existe: ela é, na verdade, Layla Van. Lucas apaga a luz do quarto. Há um corte na cena, e na seqüência vemos Suzana/Layla encontrando o cadáver do travesti; ela pega uma faca, e sua atitude demonstra ansiedade. Ouve-se um tiro, e Suzana/Layla vê um vulto sair do quarto: é Lucas, que a informa ironicamente que seu marido se

“suicidou”. Eles se beijam. Ao mesmo tempo, vemos o braço de Suzana/Layla se erguendo por trás das costas de Lucas, ainda com a faca na mão, em direção à lâmpada suspensa no teto; a luz é apagada. Surgem os créditos com os nomes dos atores, “num filme B de Guilherme de Almeida Prado”. Após os créditos, Lucas sai do cinema, ainda com as roupas da cena inicial. No letreiro do cinema, vemos anunciado o próximo filme a ser exibido, *A Hora Mágica*.

A seqüência final traz novamente os procedimentos já vistos anteriormente: espelhamentos, referências e citações: A dupla identidade de Suzana/Laura remeteria à dupla Madeleine/Judy protagonizadas por Kim Novak no clássico *Vertigo* (no Brasil, *Um Corpo Que Cai*), de Hitchcock. A própria situação de Lucas, de inocente falsamente acusado, também é recorrente na cinematografia daquele diretor (TRUFFAUT, 1986). Este tipo de obra, ao tematizar a metalinguagem e colocar seus procedimentos como espinha dorsal de sua ficção, acaba por constituir uma outra oposição, entre o olhar inocente dos espectadores do cinema de gênero dos anos 40/50 e o olhar pós-moderno, que perdeu aquela inocência, mas que a substituiu por uma cumplicidade com esse tipo de narrativa. No espectador pós-moderno se percebe, segundo Fernão Ramos,

...o olhar terno para com aquilo que pode um dia conotar, em primeira mão, o que hoje só é possível através do olhar cúmplice. Essa proximidade é radicalmente distinta da atitude moderna. Trata-se de uma visão quase que carinhosa, que busca vivenciar o que em sua época lhe parece estar vedado (RAMOS, 1991, p. 306).

Essa observação remete à clássica discussão pós-moderna - simulacro versus realidade. A idéia de simulacro foi desenvolvida, principalmente, pelo teórico francês Jean Baudrillard. Ele parte do princípio de que vivemos uma época onde não se exige

mais que os signos possuam alguma relação verificável com o mundo que supostamente deveriam representar. Dessa forma, a cultura contemporânea viveria num regime de “simulação”: como resposta à percepção do desaparecimento do “real”, haveria uma tentativa compensatória de manufaturá-lo através de objetos e experiências que tentariam ser mais reais que a própria realidade – o que Baudrillard chamaria de “hiper-reais”. Fredric Jameson (1996) retoma essa discussão ao comentar o “achatamento histórico” proposto pelo pós-modernismo, exemplificado, segundo ele, pelo gosto por “filmes de nostalgia”. Fernão Ramos lembra da expressão cunhada por Jean Claude Bernardet para esse jogo, “ficção fingida”:

Ou seja, dentro de um primeiro nível ficcional, adensa-se ainda mais uma outra camada, constituindo como que uma ‘mentirinha’ com a qual chegamos perto do universo fantasista dos contos de fada (a fruição não passando mais pelo caráter de realidade do que é narrado). A narrativa dos 80 parece no entanto ser atraída por uma outra ‘mentirinha’, que não a feérica, na qual sempre desembarca como em um discurso de segunda mão: o gênero. Lá encontra, na forma de uma mentira saudosa, o poder de conotar algo que sua linguagem parece haver perdido: o mundo como totalidade e a narração como possibilidade de relato (RAMOS, 1991, p. 312).

A Dama do Cine Shangai não foi um exemplar isolado no cinema brasileiro da época – talvez tenha sido, isso sim, o exemplar mais acabado do que na época se convencionou chamar de “novo cinema paulista”. Entre os filmes produzidos no período, os que guardariam maior afinidade com *A Dama*, até por aderirem aos mesmos traços de uma estética “pós-moderna” e utilizarem em maior ou menor grau certas convenções dos gêneros clássicos de Hollywood, em especial o policial, seriam *Cidade Oculta* (Chico Botelho, 1986) e *Anjos da Noite* (Wilson Barros, 1987). A respeito da multiplicidade de linguagens presente neste último, escreveu Nelson Brissac Peixoto um comentário que pode ser

estendido aos demais filmes: “Apagam-se as fronteiras, típicas dos anos 60/70, entre realidade e ficção, o filme e sua reflexão. Aqui tudo é integrado no mesmo fluxo narrativo” (PEIXOTO, 1998, p. 165). Comentário que endossa o diagnóstico de Fernão Ramos acerca da atmosfera cultural vivida pelo Brasil na época, e que questionava algumas visões cristalizadas sobre o caráter de seu cinema – colocando em questão os limites de uma estética nacional-popular e a hegemonia do grupo cinemanovista como principal produtor do caldo ideológico no qual se embebia a discussão sobre o cinema brasileiro. Somando-se a isso, já estava em marcha o processo de retração da Embrafilme, que culminaria com seu desmantelamento total e o fracasso do projeto estatal de financiar o cinema, repondo, portanto, a questão do mercado para os diretores.

A Dama do Cine Shangai, juntamente com os outros filmes do “novo cinema paulista”, reflete, em parte, estes dilemas. A exibição dos créditos, onde o diretor faz questão de destacar o caráter de filme B de *A Dama*, revela algo tanto de sua estética quanto de sua estratégia. O diálogo com formas menos nobres da cultura popular não era, em si, uma novidade na cultura brasileira; o cinema marginal já havia realizado isso no final dos anos sessenta, em sintonia com o espírito tropicalista da época. Porém, esse diálogo fora feito dentro de uma perspectiva de vanguarda, numa linguagem violenta e visceral, que não abria concessões ao grande público. Almeida Prado, por sua vez, ao mesmo tempo que realiza um filme para cinéfilos, com vastas referências à produção hollywoodiana, também lança uma piscadela cúmplice para o grande público, especialmente pela utilização de rostos conhecidos do mesmo por meio da televisão. Nesse sentido, o gênero policial cumpre no seu filme um duplo papel: de um lado, referência canônica ao cinema clássico americano e, portanto, veículo para o jogo de referências, citações e ironias da estética pós-moderna; de outro lado, chave conhecida,

capaz de fornecer uma trama que possa ser acompanhada sem maiores problemas pelo público “espectador de 1º grau”. Se *A Dama do Cine Shangai* estabelece um diálogo com Hollywood exclusivamente pela linguagem, *A Grande Arte*, por sua vez, construirá essa ponte através de seu esquema de produção e de sua abertura para o mercado externo.

2.2 A GRANDE ARTE

A Grande Arte, lançado em 1991, marcou a estréia, na ficção, de Walter Salles Jr., diretor que já possuía boa experiência atrás das câmeras, tendo dirigido filmes publicitários e documentários. O filme baseou-se no romance homônimo de Rubem Fonseca, que também foi o autor de sua adaptação para a tela. Chamou profundamente a atenção, na época, o fato de o filme ser uma co-produção com um orçamento elevado para os padrões brasileiros, além de apresentar atores estrangeiros nos principais papéis e ser falado em inglês.

Em linhas gerais, o filme narra a história do fotógrafo americano Peter Mandrake (Peter Coyote), que está fazendo um livro de imagens sobre o Rio de Janeiro. Lá ele conhece a prostituta Gisela (Giulia Gam), que lhe pede ajuda, pois está sendo ameaçada por um cliente, do qual roubou alguns disquetes. Posteriormente ela aparece morta, e ladrões invadem o apartamento do fotógrafo, procurando os disquetes. Sem encontrar nada, os ladrões Rafael (Tonico Pereira) e o boliviano Fuentes (Miguel Angel Fuentes) estupram a namorada de Mandrake, Marie (Amanda Pays) e o esfaqueiam, deixando-o à beira da morte. Recuperado, ele torna-se obcecado por vingança, e procura Hermes (Tcheky Karyo), um tipo misterioso, que irá instruí-lo no manejo das facas. Marie abandona Mandrake, que segue Fuentes no “Trem da Morte” até a Bolívia. Durante a viagem, conhece Mercedes (Cássia Kiss), uma policial disfarçada, que acabará sendo morta pelo bandido.

Mandrake e Fuentes escapam de um atentado contra o boliviano, mas Mandrake é golpeado na nuca, desmaia e acaba retornando ao Brasil. Aqui, alia-se ao misterioso Zakkai, também conhecido por Nariz de Ferro (René Ruiz), que lhe aponta o mandante dos crimes: o milionário Lima Prado (Raul Cortez), na verdade o chefe de uma grande organização criminosa. Simulando a devolução dos disquetes, Mandrake consegue confrontar Lima Prado e obter sua vingança.

Toda adaptação de uma obra literária para o cinema levanta uma série de problemas, que resultam quase sempre em modificações do original, tais como a supressão/criação de personagens, o corte de determinadas seqüências etc. No caso de *A Grande Arte* não poderia ser diferente, e o filme apresenta uma série de diferenças em relação ao livro no qual se baseou. O livro divide o protagonismo de Mandrake com outros personagens da história, especialmente Lima Prado e Fuentes. O que não acontece no filme, que optou por uma abordagem linear centrada fundamentalmente em Mandrake, que aparece na maioria das cenas do filme, deixando os demais personagens num plano secundário. Além disso, as características do personagem diferem muito do livro para o filme: enquanto no primeiro, Mandrake, além de brasileiro é um advogado quase cínico em seu realismo, no filme ele transforma-se num fotógrafo americano sem raízes, um viajante que percorre o mundo para captá-lo através da lente de sua câmera.

Estas opções marcam uma diferença de fundo entre as duas obras. No romance de Rubem Fonseca percebe-se um diálogo com outros livros que denunciam a violência e a iniquidade do sistema brasileiro, no contexto da ficção nacional do período que vai do fim da ditadura ao início da abertura, seja através da ficção policial, como é o caso de *A Grande Arte*, seja através de obras de outros autores, que vão dos romances-reportagem às memórias romanceadas. Mas o que realmente se destaca, no

caso da obra de Rubem Fonseca, é a analogia que o romance faz com a estrutura social global que articula pobreza e violência. Trata-se de uma narrativa policial de exceção, onde armas brancas são onipresentes, ocupando o lugar tradicionalmente reservado às armas de fogo. A utilização da forma policial na exploração desse contexto social demonstrava bastante pertinência. Como observa Deonísio da Silva, “A grande arte é, pois, o romance policial tardio em nosso país. Para um capitalismo tardio, uma expressão literária tardia” (SILVA, 1989, p. 139).

No filme de Walter Salles Jr. este pano de fundo desaparece totalmente. A questão que subjaz ao filme, para além da *vendetta* que move Mandrake, está relacionada ao olhar:

Transformei o personagem do livro de Rubem Fonseca num fotógrafo justamente porque me interessava usar a fotografia para falar sobre arte, olhar, e a condição de estrangeiro. As brigas de faca podem atrair primeiro a atenção do espectador, mas os subtemas que me atraem estão presentes (ENTREVISTA de Walter Salles Jr. ao Jornal *O Estado de São Paulo*, 20.10.91).

Nesse aspecto, o filme impregna-se muito do espírito dos *road-movies* típicos do cineasta alemão Wim Wenders, referência cultural e cinematográfica que Walter Salles Jr. incorporará em obras posteriores, como *Terra Estrangeira* e *Central do Brasil*. A opção pela narrativa policial, por sua vez, é explicada pelo diretor da seguinte forma:

Gosto muito dos filmes *noir* que chegam ao equilíbrio de uma forma interessante e de um conteúdo forte, formalmente sublinhados, mas cuja forma não fere a narrativa. Por isso também escolhi estreitar um filme *noir*, pois nenhum outro gênero combina essa convivência do comercial com o autoral de uma forma tão interessante. *A Grande Arte* é um filme sobre a violência urbana que pedia movimentos de câmera rápidos, *travellings*, chicotes e por outro lado tinha momentos de grande delicadeza. Queria que houvesse essa oposição visual entre

brutalidade e a delicadeza e esse binômio é que gerou as opções formais do filme (ENTREVISTA do diretor ao Jornal *O Globo*, 16.10.91, grifos nossos).

As razões que nortearam o diretor em sua escolha pelo thriller policial se justificam logo nas primeiras cenas de *A Grande Arte*. A seqüência inicial é um *tour de force* de técnica: vemos uma vitrola girando em falso, com a agulha imóvel sobre o disco riscado; ao fundo, sons de luta. Uma mulher desaba sobre a cama. *Close* numa faca sendo desembainhada. A faca marca o rosto da mulher com uma letra P. *Close* numa mão masculina desligando a tomada da vitrola. O corpo da mulher é enquadrado novamente; a câmera recua e, num movimento contínuo, vemos uma panorâmica da janela, do edifício (Rio Hotel), que vai ficando cada vez mais longe – agora, a panorâmica abrange uma larga vista da cidade e de seus prédios. Sobem os créditos. Com esta seqüência inicial, o diretor apresenta alguns elementos que serão desenvolvidos no decorrer do filme: a intriga criminal, a utilização de facas. Localiza espacialmente o lugar onde se desenrolará a trama: a cidade do Rio de Janeiro. E, à violência da cena inicial, parece contrapor a violência da própria cidade – a imensidão e o anonimato do espaço urbano, que supera a escala humana e se impõe sobre os indivíduos. As cenas que se seguirão aos créditos irão tematizar justamente estes aspectos postos agora na “escala humana”.

A seqüência seguinte intercala imagens em movimento, imagens “congeladas” sendo captadas por uma máquina fotográfica e um monólogo em *off* enquanto as imagens se sucedem. O fundo sonoro dialoga diretamente com as imagens – faz parte de uma composição de Philip Glass intitulada “A Gentleman’s Honor”, da peça musical *The Photographer*. Seguem-se cenas de uma demolição e de uma mulher chorando. A imagem congela-se sobre seu rosto e muda de cor, ao mesmo tempo em que ouvimos o clic de uma máquina fotográfica. Voz *off*: “Toda minha

vida meus olhos procuraram algo ... diferente". Imagens de um mendigo caminhando com um saco nas costas, gesticulando e falando sozinho; clic da máquina fotográfica. Voz off: "Imagens que mostram como as pessoas vivem, o que sentem, o que suportam". Imagens de uma briga entre um homem e uma mulher na porta de um bar; clic. Voz off: "Um amigo meu disse que os fotógrafos são como os caçadores, têm o instinto assassino, mas não o desejo de matar. Talvez ele esteja certo". Imagens de uma mulher jovem, provavelmente uma prostituta, que abraça um homem e depois se insinua, sorridente, para a câmera; clic. Voz off: "Nós escolhemos a presa e disparamos... mas em vez da morte nós criamos a eternidade". Imagens de outra mulher, mais velha, provavelmente uma mendiga, caminhando na frente de um lixão e de um *outdoor* de um supermercado; clic. Voz off: "Nós não interferimos; às vezes, apenas observamos." Imagens de jovens "surfistas de trem"; corte para uma foto que está sendo revelada e que mostra um deles, morto sobre os trilhos. A imagem mostra o laboratório improvisado num banheiro, e o rosto do fotógrafo. Voz off: "Eu estava no Rio há três meses, trabalhando no meu novo livro, o primeiro depois de *Strangers*. Tinha fotos suficientes, mas não estava satisfeito". Imagens do fotógrafo observando a janela e do interior do apartamento; *close* nos livros e nas fotos sobre a mesa. Voz off: "Alguma coisa me prendia à cidade. Tinha mais razões para ir embora do que para ficar. Mas fiquei". Imagem do fotógrafo descendo as escadas do prédio. Ele sai à rua, próximo aos Arcos da Lapa, no Rio.

Nessa seqüência inicial somos brindados com uma série de informações sobre o protagonista, Mandrake. Mas, além dessas informações, a seqüência condensa alguns dos temas e contradições que se desdobrarão no decorrer do filme. A primeira questão a ser levantada pode ser resumida na oposição ação versus observação, e reflete-se diretamente na posição de Mandrake: como fotógrafo, ele apenas registra os fatos, sem se

envolver com eles. A máquina que registra o mundo, ao mesmo tempo o afasta dele; a vida do fotógrafo é uma eterna errância de *voyer*: em todos lugares ele segue permanecendo um estrangeiro (o título de seu livro anterior é sintomático: *Strangers*). Mas o desdobrar dos acontecimentos irá modificar essa situação, mudança já insinuada no final do diálogo anterior. A morte de Gisela reforçará essa decisão. Numa seqüência posterior, após saber da morte da jovem prostituta, Mandrake revê as fotos dela. Em *off*, acompanhamos seus pensamentos: “Eu sabia que a polícia não se importaria com uma prostituta. Se eu não fizesse algo, ninguém faria. Eu não sabia o que fazer. E nem queria envolver Marie. Mas observar não bastava mais”. O episódio marca a passagem, na personalidade de Mandrake, do homem de contemplação para o homem de ação, passagem que trará sérias conseqüências, já enunciadas na seqüência inicial, quando é feita a comparação entre o fotógrafo e o caçador – agora Mandrake é um caçador, e terá que desenvolver seu instinto assassino. Nesse sentido, a música incorpora-se diegeticamente ao filme, por um processo de similitude: a peça *The Photographer*, de Philip Glass e Robert Malasch, narra a história de Eadweard Muybridge, um dos pioneiros da fotografia, centrando-se no crime passionnal que ele comete ao assassinar o amante da esposa. É, em síntese, um processo semelhante àquele pelo qual passará Mandrake – para vingar a “honra ferida”, a agressão à mulher (a amiga Gisela/a namorada Marie/a policial Celeste) o artista transforma-se em “justiceiro”. E se antes quem cumpria a função de mediação com o mundo era a máquina fotográfica, agora será a faca: ambas são extensões do corpo de Mandrake, a primeira, em suas próprias palavras, para “criar a eternidade”, através da arte; a segunda, para criar a morte.

Aqui pode ser retomado o título do filme, que é tirado de uma frase do poeta grego Arquilocus “Eu tenho uma grande arte: eu firo duramente aqueles que me ferem.” A arte passa pelo

domínio da técnica: da máquina fotográfica, da faca, da câmera cinematográfica. Mas esse domínio, por si só, não basta: é necessário dar-lhe um sentido, construir uma motivação – o que encerra o sentido da continuação da frase de Arquilocus dada por Mandrake no livro, mas que não aparece no filme: “Minha arte é maior ainda: eu amo aqueles que me amam”. É o que Mandrake irá resgatar no final de sua aventura, quando vive os dois lados da “grande arte”.

Na seqüência final, Mandrake enfrenta Lima Prado numa luta de facas. O embate remete a uma cena típica de outro gênero, o faroeste – o duelo final entre dois pistoleiros ao cair da tarde. Há, aqui, a reafirmação dos valores presentes nesses gêneros, o faroeste e o *noir*, tipicamente masculinos: a honra, a disputa viril, a valorização da ação. Há, também, uma referência à própria arte: a luta se desenvolve como um misto de balé e ritual; a grande arte se revela em sua pulsão de morte. Após matar Lima Prado, Mandrake vaga pela cidade. Depois de caminhar sem rumo, senta-se num parque e observa, na janela de um apartamento, um casal se beijando. Ocorre então uma espécie de epifania profana, que marca o retorno do fotógrafo em substituição ao caçador. Mandrake empunha a câmera em lugar da faca e passa a registrar uma série de casais se beijando: após o ritual da morte, a celebração da vida, que será compartilhada com Marie, marcando sua reconciliação (embora Mandrake parta, no final, para nova errância/viagem).

Numa outra chave de leitura, é possível ver na oposição entre a série de fotos do início do filme e a do final, um subtexto que se refere à imagem do Brasil. Às cenas de pobreza e de violência se contrapõem as cenas de amor e de carinho, o negativo e o positivo, que se interpenetram numa mesma realidade complexa e contraditória. Outro elemento que reforça essa leitura é o comentário irônico que Mandrake faz para Marie quando ela comenta a beleza das fotos: “Os japoneses detestaram. Doces demais”. É

como se as imagens contrastassem com o que estava subentendido no contrato para o livro, o registro do clichê violência-miséria associado ao Rio. Realidade que, infelizmente, está ausente no restante do filme: aqui, o Brasil aparece apenas como paisagem. Não há uma relação orgânica entre a história, ou a forma como ela é narrada, e o contexto brasileiro. O filme, nesse sentido, é um *thriller* de ação (embora com pretensões intelectuais que o aproximam do *road-movie*) que poderia se passar em qualquer canto “exótico” do planeta (Bali, Caribe, Marrocos...) que acrescentasse “cor local” à película.

Outro ponto a ser assinalado é que a “contaminação” do gênero policial pelo *road movie* em *A Grande Arte* produz, do ponto de vista do primeiro gênero, um resultado “frouxo”. Sabemos que os disquetes que desencadeiam a série de ações que sustentará a trama é apenas um MacGuffin³, mas o que ele poderia proporcionar, como a motivação para o embate entre dois personagens (ou entre um personagem e um grupo/sistema), como ocorre em qualquer narrativa policial, não se configura. Rafael e Fuentes, os dois bandidos que atacam Mandrake, não se constituem como verdadeiros antagonistas: o primeiro é assassinado com a ajuda do segundo, que desaparece da trama, ao final, sem maiores explicações. Tampouco Lima Prado preencheria os requisitos para ser esse antagonista: embora seja o “cérebro” por trás do complô, surge apenas no final, e suas motivações não ficam muito claras, bem como as atividades desempenhadas pela tal “Organização”. Zakkai, o “Nariz de Ferro”, que poderia desempenhar o papel ambíguo de um aliado/antagonista também não se constitui como tal. Temos, assim, uma série de personagens “planos”, que não contribuem para o desenvolvimento e/ou aprofundamento de um conflito de fato (CÂNDIDO, 1987). O filme gira, portanto, em torno de Mandrake; nesse aspecto, a estrutura do *road-movie* sobrepõe-se à do policial. É a viagem, em seu duplo sentido, que conta para o desenvolvimento dos temas que o diretor quer

explorar – o estranhamento/desenraizamento, o poder das imagens, o lugar e o papel da arte, temas que surgem a partir das mudanças sofridas por Mandrake em sua viagem, feita de deslocamentos no espaço exterior, mas também nos espaços internos da própria identidade/personalidade.

Se foi um equívoco estético na opinião de muitos dos seus críticos, *A Grande Arte* não deixou de colocar problemas pertinentes para o *métier* cinematográfico do período, entre os quais apontar para a dificuldade de se absorver, numa chave própria, um gênero já consagrado pelo cinema americano e refletir, a partir dele, questões próprias da realidade brasileira. É possível que tenha servido de patamar para outros realizadores que incurSIONARAM pelo gênero, como Beto Brant e seu *Os Matadores*, que buscou equacionar a conjunção de realidade nacional e fórmula “comercial” de outra maneira.

2.3 Os MATADORES

Lançado em 1997, *Os Matadores* tem direção de Beto Brant, que também assina o roteiro, juntamente com Fernando Bonassi, Victor Navas e Marçal Aquino – este último, autor do conto homônimo no qual o filme se baseou. O procedimento, aqui, é quase o inverso de *A Grande Arte*: enquanto naquele filme se “enxugou” um romance complexo, reduzindo a participação de personagens, cortando seqüências e diálogos etc., em *Os Matadores* o grupo de roteiristas partiu de um relato breve, desenvolvendo, a partir dessa inspiração inicial, os personagens, seus conflitos e relações. Considerando-se a utilização do gênero policial pela obra, teríamos em *Os Matadores* um misto de romance em que a história apresentada refere-se a um crime, do ponto de vista dos criminosos, e de romance de suspense, na medida em que o crime ainda está por ser cometido, e não sabemos quando finalmente ocorrerá. O filme mostra o diálogo entre um experiente

matador profissional, Alfredão (Wolney de Assis), e seu parceiro iniciante, Toninho (Murilo Benício), enquanto os dois esperam por sua vítima numa boate de beira de estrada. Paralelamente, é contada a trajetória do antigo parceiro de Alfredão, Múcio (Chico Diaz), um paraguaio famoso por sua perícia e frieza. Este breve resumo, no entanto, não dá conta da riqueza de temas e subtemas abordados pela obra.

O filme se passa numa fronteira não nomeada entre o Brasil e o Paraguai (numa seqüência, quase documental, Toninho percorre as lojas de uma cidade paraguaia chamada Concepción). Mas a fronteira não é apenas física: o filme aborda uma situação-limite, a de homens que fazem do assassinato seu ganha-pão, e a exploram de diversas formas. Para começar, através da construção dos personagens. Alfredão, o velho matador, é um “funcionário” que busca cumprir seu trabalho da forma mais eficiente possível, para retornar logo a seu papel de pai de família. Múcio é o matador “romântico”: frio e eficiente, mas capaz de arriscar-se e agir impetuosamente para executar um “serviço”. Ambos dominam os códigos da profissão, as relações de um implícito – mas nem por isso menos forte – “código de honra” que os liga entre si e a seus patrões. O que não ocorre com Toninho, o jovem matador, que chega a zombar de alguns costumes da profissão (como a prática de deixar as vítimas com “o bucho para cima”, para que o matador não seja perseguido pelo azar). Toninho é quase um “yuppie” do crime, e seus códigos de conduta são os de um garotão urbano e consumista. Estabelece-se uma tensão entre Alfredão e Toninho, na qual Múcio comparece retrospectivamente pelas memórias de Alfredão. A fronteira como limiar também é expressa simbolicamente pelo local onde ocorre a maior parte da ação: um bar de beira de estrada, um não-lugar, um ponto no caminho entre duas cidades.

A fronteira seria, num certo sentido, o território da liminaridade, no qual não vigorariam as regras que regem o espaço

“normal”, central. Mas o filme não cai na armadilha de tratar a fronteira como a exceção, mostrando-a, na verdade, conectada a uma totalidade. A primeira seqüência já deixa isso bem claro: vemos várias paisagens do Rio de Janeiro antes da câmera enquadrar Toninho roubando um carro, que será levado por ele para a fronteira. Outra seqüência ilustrativa mostra Múcio e Alfredão fazendo uma tocaia em frente a um restaurante de São Paulo. A indústria do crime integra centro e periferia, e possui relações estreitas com o poder. Numa seqüência-chave, Alfredão e Múcio aparecem num acampamento de sem-terras para expulsá-los e acabam matando um deles. Assim, a fronteira como o território de embaralhamento entre os limites do legal e do ilegal, do ético e do não-ético, do moral e do imoral, permeia toda a sociedade brasileira, da qual a fronteira física que é cenário do filme, mais que um exemplo, é praticamente uma metonímia. Nesse aspecto, *Os Matadores* consegue fazer uma reflexão sobre o país mais eficiente do que *A Grande Arte*: aqui, o Brasil não é apenas pano de fundo, e sim o caldo de cultura do qual se embebe o filme, seus personagens e motivações.

A utilização do formato policial também é eficaz, muito embora o filme transgrida alguns cânones do gênero. O suspense e o mistério são incorporados pela própria estrutura do filme: a longa espera de Toninho e Alfredão, entremeada pelas histórias sobre Múcio. Como Múcio morreu? Quando chegará a vítima que Alfredão e Toninho aguardam? – esses são os *leitmotivos* do filme que garantem o mistério e o suspense. O diretor lança mão, de forma original, de expedientes clássicos para marcar a temporalidade das ações ou dos *flashbacks*, como escurecimento da tela, mudanças para preto e branco, esmaecimento da imagem etc. As cenas se sucedem, há a recorrência da imagem de Múcio sendo baleado e é o espectador quem tem que ligar, “costurar” os eventos. Essa construção inovadora da trama, quando do lançamento do filme, levou-o a ser comparado com outra obra,

Pulp Fiction, do diretor americano Quentin Tarantino.

Além desse “embaralhamento” de temporalidades, outro aspecto que chama a atenção no filme é a caracterização não-maniqueísta dos personagens, que se apóia num esquema de relações que poderíamos definir como triádico, e que implica numa constante alternância de papéis. Na relação Alfredão-Múcio-Toninho, o primeiro aparece como o pistoleiro experiente, o velho mestre, o segundo como o pistoleiro paradigmático, frio e perfeccionista, enquanto ao último cabe o papel de novato que tem muito que aprender. Já na relação Chefão-Alfredão-Múcio, o primeiro surge como o marido traído e vingativo, o segundo como seu braço armado e Múcio perde parte de sua aura legendária ao cometer um erro fatídico, rompendo uma fronteira fatal ao envolver-se com a mulher do chefe. O triângulo que une Alfredão-Toninho-Chefão coloca o primeiro numa posição extremamente frágil, vítima da traição dos outros dois, que planejam matá-lo: de caçador ele passa a caça. Toninho revela-se menos tolo do que inicialmente se insinuava, mostrando sua ambição ao delatar Múcio e aceitar despachar o velho matador, uma “queima de arquivo” para o Chefão, que não se move mais por motivos passionais, mas pela “lógica empresarial” de preservar sua organização, eliminando um potencial problema.

3 RETRATOS DO BRASIL OU CINEMA GLOBALIZADO?

Os retratos do Brasil que surgem nessas obras permitem retomar, numa outra chave, a discussão do nacional-popular. Como classificar, ou analisar essa produção audiovisual multicultural ou transnacional presente no cinema brasileiro, assim como no cinema de outros países? O importante, do ponto de vista estético, para Ivana Bentes, seria assinalar a presença de cinematografias e autores que trabalhariam uma dobra do local sobre esse contexto global. No caso brasileiro, essa dobra poderia ser pensada numa nova forma de estetização da violência, diferente do caráter muitas vezes pedagógico que esse processo

assumia nos filmes do Cinema Novo:

Em contraponto à estética, presente no cinema do Glauber, eu indicaria uma nova dramaturgia ou teatro da violência em filmes do cinema contemporâneo: em *Como Nascem os Anjos*, *Os Matadores*, *Um Céu de Estrelas*, filmes em que Jean Claude Bernardet identifica a dramatização do que ele chama de uma sociedade anômica, filmes que fazem uma tradução, uma reflexão ou teatralização da violência dentro de uma sociedade sem lei, sem códigos e sem ética, e diante da qual só resta uma espécie de se deixar levar pela sua deriva, se deixar levar pelo acaso e pelas pulsões deste contexto violento, diante das crises das grandes utopias, dos grandes imperativos, das grandes crenças (BENTES, 1998, p. 109).

Numa interpretação que corre em trilho paralelo, Fernão Ramos demarca a diferença entre o Cinema Novo e a produção atual, vendo nesta última uma leitura do fracasso do Brasil como nação, sintetizada na fórmula que dá título a seu artigo: “País sórdido, povo idílico”. O autor afirma que “ao regozijo, na constatação da incompetência, acresce-se o sentimento de inevitabilidade do caos” (RAMOS, 2002, p. 1). Há um certo prazer na exibição dos traços de inferioridade nacional, que constitui uma espetacularização da postura humilde do brasileiro e de sua cultura popular. A isso se acresceria, em diversos filmes, a figura do estrangeiro, um personagem anglo-saxão que faria o contraponto “racional” à incompetência nacional, a tudo assistindo de um ponto de vista privilegiado. Ramos veria, nesse estrangeiro, um “padrão especular para a representação da nação inviável e a definição do espaço para o exercício da humildade”. Para o autor,

A relação entre o espetacular, a postura humilde e a representação da cultura popular ocupa, historicamente, um lugar central no cinema brasileiro. Em *A Estética da Fome*, Glauber Rocha levanta-se contra a proximidade entre o exibicionismo espetacular da cultura popular e a digestão de sua representação pe-

las elites. A saída proposta pelo diretor é a incorporação narrativa da violência que caracterizaria uma postura afirmativa das classes populares, impedindo, dentro de um recorte brechtiano, a fruição do popular pelo espectador, a partir do eixo exibicionista humilde. A resposta apontada para quebrar a fruição cúmplice é a violência oposta à humildade (RAMOS, 2002, p. 9).

No que tange a esse tema do “nacional-popular”, um traço contemporâneo que nos parece distintivo em relação ao período áureo do Cinema Novo é a diluição ou o enfraquecimento de velhas oposições: cinema autoral versus cinema comercial, estética “brasileira” versus estética “hollywoodiana”. A diluição dessas oposições parece ocorrer tanto em função dos novos cânones estéticos do pós-modernismo quanto da necessidade de viabilização comercial dos filmes imposta pelo novo modelo de financiamento. Além disso, a mudança no contexto histórico é fundamental, na medida em que afeta os quadros de percepção e a análise da situação do país com os quais esses cineastas estariam, de alguma forma dialogando. Dito de outra maneira: a categoria “imperialismo cultural”, embora se mantenha em algumas análises, passa a perder cada vez mais espaço para a categoria “globalização”, reconfigurando os termos das referidas oposições.

Simplificando bastante, durante as décadas de sessenta e setenta, a categoria “imperialismo cultural” forneceu um norte político e estético claro para os realizadores. O “inimigo” externo era facilmente identificável: os EUA e seu braço de atuação ideológico-cultural, a indústria de cinema de Hollywood, que tentava vender seus valores através da imposição de uma determinada estética. No campo interno, os “inimigos” seriam aqueles que se renderam às imposições dessa linguagem, mimetizando-a (caso de boa parte da produção da Vera Cruz) ou parodiando-a, mas sem um viés efetivamente crítico (caso das chanchadas). Caberia aos realizadores conscientes, o esforço de construir uma

linguagem especificamente “brasileira”, a única com condições de produzir um verdadeiro retrato da realidade do país e traduzir os valores de seu povo e de sua cultura. Desvelar-se-ia, assim, o “Brasil profundo”, muitas vezes encarnado na imagem de um sertão mítico.

Claro que o quadro não era tão maniqueísta assim, e que nem todos os cineastas comungavam com esse tipo de visão, e mesmo alguns dos que concordavam impunham certas nuances na análise. Existia, inclusive, uma oposição interna, tendo de um lado os defensores de uma linha mais didática, próxima das posições expostas pelo CPC da UNE, e de outro lado uma linha com questionamentos mais propriamente estéticos, voltada para a radicalização da linguagem, e que tinha em Glauber Rocha seu artífice. Em linhas gerais, no entanto, a visão hegemônica era a da defesa dos valores da cultura e sociedade brasileira contra os valores impostos pela indústria norte-americana do cinema⁴. Creio que hoje, embora a crítica à imposição de uma estética hollywoodiana permaneça, essa antiga visão de “totalidade” da realidade brasileira vai se fragmentando, surgindo em seu lugar a idéia de um Brasil composto de múltiplas realidades, fazendo sentido, portanto, a convivência de uma pluralidade de linguagens cinematográficas para expressar esses muitos Brasis. Mesmo nos anos sessenta/setenta já se esboçava uma ruptura com certo retrato do “Brasil profundo” do Cinema Novo, com o cinema marginal. Posteriormente, o “novo cinema paulista” dos anos oitenta também irá buscar temáticas e linguagens diferenciadas para expressar realidades urbanas e fragmentadas, diferentes do retrato cinemanovista do Brasil.

O conceito de globalização contribuirá com novos elementos para a discussão, embora em algumas áreas ainda seja visto como a última roupagem do velho tema do imperialismo cultural, apontando para um cenário do mundo contemporâneo no qual todas as culturas e sociedades são permeadas pela troca cons-

tante de signos e valores encarnados principalmente nos bens simbólicos distribuídos pela indústria cultural. A partir desse quadro, é possível delinear uma outra reflexão sobre a influência do “cinemão” hollywoodiano no Brasil. Nesse sentido, procurarei pensar a utilização da violência e a presença do estrangeiro em alguns filmes contemporâneos num viés distinto daquele proposto por Fernão Ramos.

Nos três filmes sobre os quais nos detivemos anteriormente, a violência está presente, não só tematicamente, como também constitutivamente, na medida em que é um dos elementos característicos do gênero escolhido como motor narrativo. A presença do estrangeiro em *A Grande Arte* sinaliza um olhar diferente, um outro olhar sobre a realidade nacional, olhar objetivo, visto que esse estrangeiro não está comprometido com a mesma. Como observa Simmel:

O estrangeiro não está submetido a componentes nem a tendências peculiares do grupo e, em consequência disso, aproxima-se com a atitude de ‘objetividade’. Mas a objetividade não envolve simplesmente passividade e afastamento; é uma estrutura particular composta de distância e proximidade, indiferença e envolvimento. (...) A objetividade também pode ser definida como liberdade: o indivíduo objetivo não está amarrado a nenhum compromisso que poderia prejudicar sua percepção, entendimento e avaliação do que é dado. Todavia, a liberdade que permite ao estrangeiro se estender e ter experiências até mesmo com suas relações mais íntimas a partir de uma perspectiva distanciada, contém muitas possibilidades perigosas (SIMMELL, 1983, p. 184-185).

Assim, o envolvimento do estrangeiro nem sempre é necessariamente “racional” – o que é ilustrado pela conduta de Mandrake, na medida mesmo em que ele incorpora os códigos locais para tentar realizar sua vingança. É como se a racionalidade anglo-saxã fosse “canibalizada” pelo contexto nacional, da mesma forma que a narrativa policial.

Em *Os Matadores* temos, na realidade, dois estrangeiros, não mais anglo-saxões: um é Múcio, o pistoleiro paraguaio que espelha o boliviano Fuentes de *A Grande Arte*, figuras que, como seus países em termos de América Latina, cumprem um papel subordinado, fazendo-nos repensar o contexto do “imperialismo” – já que no caso quem exerce o papel de pólo dominante/ dominador é o Brasil. O outro estrangeiro presente em *Os Matadores* é Toninho, ou seja, o estrangeiro “urbano” dentro de um contexto no qual impera um código “rural”. Só que no desenvolver da trama e na intersecção dos personagens, especialmente nos trânsitos estabelecidos por Múcio entre Brasil e Paraguai, e por Toninho entre cidade e campo, as imagens dessas duas realidades aparecem intrinsecamente ligadas, através, principalmente, da presença de uma série de signos da cultura de massa nessa fronteira perdida. Vale lembrar o orgulho de Múcio ostentando seu “carrão”, assim como o passeio de Toninho pela fictícia cidade paraguaia de Concepción, metáfora piorada de uma Foz do Iguaçu que alimenta com quinquilharias e falsificações os sonhos de consumo das classes populares dos grandes centros urbanos.

Um problema de outra ordem é localizar onde está o estrangeiro de *A Dama do Cine Shangai*. O “outro” aqui é a própria linguagem do cinema americano, que vai sendo parodiada, canibalizada, digerida antropofagicamente pelo diretor. O processo que estava implícito nas chanchadas é assumido ostensivamente e “justificado” através de uma estética pós-moderna. Mickey, o “bandido”, é vencido pelo herói tropical Lucas.

A “dobra” do local sobre o contexto global, assinalada por Ivana Bentes, aparece nessas obras, a nosso ver, pela exploração das entrelinhas permitida pelo recurso ao gênero policial, pelo choque entre a “racionalidade” nacional e a racionalidade do “outro” – do personagem “estrangeiro”, dos paradigmas do modelo genérico, da linguagem “estrangeira”. Assim, mesmo formas

“comerciais” podem apresentar um viés crítico, especialmente se forem traduzidas “antropofagicamente” para nossa realidade.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

AB’SABER, Tales A. M. **O cinema paulista dos anos oitenta: um problema da cultura** dissertação (Mestrado). São Paulo: USP/ECA, 1995.

ALMEIDA, Marco Antônio de. **Sangue, suor & tiros: a narrativa policial na literatura e cinema brasileiros** Tese (Doutorado). Campinas: UNICAMP/IFCH, 2002.

AUGUSTO, Sérgio: Apontamentos para uma história do *thriller* tropical. Revista **Filme Cultura**, nº 40. Rio de Janeiro: Embrafilme, ago/out. 1982.

BENTES, Ivana. Comentários. In: XAVIER, Ismail. Inventar narrativas contemporâneas. In: **Cinemais**, n. 11. Rio de Janeiro: Editorial Cinemais, mai/jun 1998.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 1997.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, A. et alii (Orgs.): **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

ECO, Umberto. O texto, o prazer, o consumo. In: **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ENTREVISTA de Walter Salles Jr. Jornal **O Estado de São Paulo**, 20.10.1991.

ENTREVISTA de Walter Salles Jr. Jornal **O Globo**, 16.10.1991.

GOMES, Paulo Emílio Salles. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio et alii. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

HEREDERO, Carlos F.; SANTAMARINA, Antonio. **El cine negro – maduración y crisis de la escritura clásica**. Barcelona: Paidós, 1996.

JAMESON, Fredric: **Pós-Modernismo – A lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1996.

ORTIZ RAMOS, José Mário. **Cinema, estado e lutas culturais**: anos, 50, 60, 70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

_____. **Televisão, publicidade e cultura de massa**. Petrópolis: Vozes, 1995.

PAES, José Paulo: Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: O mordomo não é o único culpado). In: **A aventura literária**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Anjos da Noite. In: LABAKI Amir (Org.) **O cinema brasileiro**: de O pagador de promessas a Central do Brasil. São Paulo: Publifolha, 1998.

RAMOS, Fernão. A Dama do Cine Shangai. In: LABAKI, Amir (Org.): **O cinema dos anos 80**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. Assalto ao Trem Pagador. In: LABAKI, Amir (Org.): **O cinema brasileiro**: de O pagador de promessas a Central do Brasil. São Paulo: Publifolha, 1998.

_____. País sórdido, povo idílico. In: Trópico – Idéias de norte e sul. **Revista Eletrônica de Cultura**. [http:// www.uol.com.br/ tropico](http://www.uol.com.br/tropico), 2002.

SILVA, Deonísio da. **Nos bastidores da censura**: sexualidade, literatura e repressão pós-64. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SIMMEL, Georg. O estrangeiro. In: FILHO, Evaristo de Moraes (Org.) **Simmel - Sociologia**. São Paulo: Ática, 1983.

SOUZA, Carlos Roberto: **Nossa aventura na tela**. São Paulo: Cultura, 1998.

TRUFFAUT, François: **Hitchcock – Truffaut: Entrevistas**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

FILMOGRAFIA

A DAMA do Cine Shangai. Direção de Guilherme de Almeida Prado. Produção Star/Raiz. Brasil, 1988, son., col., 115 min.

A GRANDE Arte. Direção de Walter Salles Jr. Produção de Alberto Flaksman. Brasil, 1991, son., col., 119 min.

ASSALTO ao Trem Pagador. Direção e Produção de Roberto Farias. Brasil, 1962, son., p. & b., 102 min.

CEM Anos de Cinema: Uma Viagem Pessoal Através do Cinema Americano. Direção: Martin Scorsese & Michael H. Wilson. Produção do Instituto Britânico do Filme, 1995. Col., Leg., 225 min. (total/3 partes).

COMO Nascem os Anjos. Direção de Murilo Salles. Brasil, 1996, son., col., 111 min.

FACA de Dois Gumes. Direção de Murilo Salles. Produção de Patrick Moine. Brasil, 1989, son., col., 112 min.

LÚCIO Flávio, o Passageiro da Agonia. Direção e produção de Hector Babenco. Brasil, 1977, son. col., 115 min.

OS MATADORES. Direção de Beto Brant. Produção de Sara Silveira. Brasil, 1997, son., col., 90 min.

NOTAS

- 1 Uma abordagem mais pormenorizada da discussão sobre os gêneros ficcionais como “formas culturais”, tanto na literatura como no cinema, encontra-se em ALMEIDA, Marco Antônio de. **Sangue, suor & tiros: a narrativa policial na literatura e cinema brasileiros**. Campinas, SP: UNICAMP/IFCH, 2002 (tese de doutorado). O presente artigo retoma e modifica algumas das discussões travadas nos capítulos IV e VI do referido trabalho.
- 2 Uma delas, inclusive, envolvendo o CPC da UNE e sua crítica ao “esteticismo” do Cinema Novo, por parte de Carlos Estevam Martins, ideólogo do CPC. Ele criticava o estilo fragmentário do Cinema Novo, apesar da presença da temática social, preferindo tratamento desta através da forma narrativa clássica de filmes como *Assalto ao Trem Pagador* e *O Pagador de Promessas*. (RAMOS, 1998).
- 3 O *MacGuffin*, segundo Alfred Hitchcock, seria a motivação inicial para o desencadear de uma série de ações, mas que não passaria de um estratagem, um truque narrativo, para que o filme desenvolvesse sua real temática. A respeito, vide Truffaut, 1986, p. 81/82.
- 4 É curioso notar que, para além dos argumentos sócio-políticos ligados a uma situação terceiro-mundista, essa visão, do ponto de vista estético, era profundamente devedora do conceito de “autor” na forma pela qual foi cunhado pelos críticos franceses do *Cahiers du Cinéma* (e posteriormente diretores da *Nouvelle Vague*), que tomaram como paradigmas diretores ligados à produção de Hollywood para se posicionar perante os realizadores que os antecederam. A “teoria do autor” pode ser lida, a partir da ótica de Bourdieu, como uma estratégia de subversão e busca de legitimidade dos recém-chegados ao campo do cinema francês. No Brasil, ocorreu processo semelhante, com o grupo cinemavista mais alinhado em torno de Glauber Rocha, que também brandiu essa concepção estético-política como forma de legitimação dentro do campo do cinema brasileiro, desqualificando antigos e jovens cineastas não identificados com as posições desse grupo. Para uma análise completa das relações entre cinema, nacionalismo e política no período, vide ORTIZ RAMOS, 1983.

Recebido em: Outubro de 2006

Aprovado em: Dezembro de 2006