



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
GEOGRAFIA



JULIANA CUNHA COSTA RADEK

PERCURSOS DA CINEMATOGRAFIA OCIDENTAL E
REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA URBANA
NO CINEMA BRASILEIRO

Salvador, 2018

Juliana Cunha Costa Radek

**PERCURSOS DA CINEMATOGRAFIA OCIDENTAL E
REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA URBANA
NO CINEMA BRASILEIRO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Geografia do Instituto de Geociências da Universidade Federal da Bahia, como requisito à obtenção do título de Doutora em Geografia.

Área de concentração: Análise Urbana e Regional

Orientadora: Profa. Dra. Maria Auxiliadora da Silva
Universidade Federal da Bahia

Salvador – BA
Instituto de Geociências da Universidade Federal da Bahia
2018

Modelo de ficha catalográfica fornecido pelo Sistema Universitário de Bibliotecas da UFBA para ser confeccionada pelo autor

Cunha Costa Radek, Juliana
Percurso da Cinematografia Ocidental e Representações da
Violência Urbana no Cinema Brasileiro / Juliana Cunha Costa
Radek. -- Salvador, 2018.
496 f. : il

Orientadora: Maria Auxiliadora Silva.
Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Geografia) --
Universidade Federal da Bahia, Instituto de Geociências, 2018.

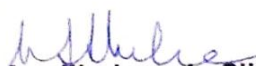
1. Representações Espaciais. 2. Paisagem. 3. Cinema
Ocidental. 4. Cinema Brasileiro. 5. Violência e
Ultraviolência. I. Silva, Maria Auxiliadora. II. Título.

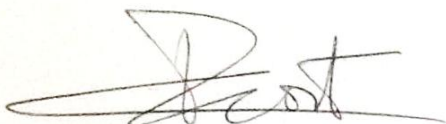
TERMO DE APROVAÇÃO

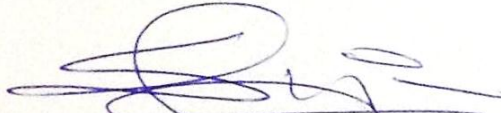
PERCURSOS DA CINEMATOGRAFIA OCIDENTAL E REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA URBANA NO CINEMA BRASILEIRO

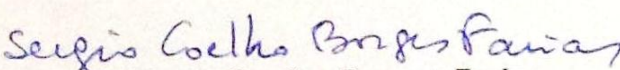
JULIANA CUNHA COSTA RADEK

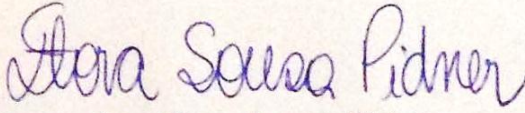
BANCA EXAMINADORA


Profa. Dra. Maria Auxiliadora da Silva (Orientadora)
Programa de Pós-Graduação em Geografia (UFBA), Brasil


Profa. Dra. Catherine Prost
Programa de Pós-Graduação em Geografia (UFBA), Brasil


Prof. Dr. José Antonio Saja Ramos Neves dos Santos
Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil


Prof. Dr. Sérgio Coelho Borges Farias
Universidade Federal do Oeste da Bahia (UFOB), Brasil


Profa. Dra. Flora Sousa Pidner
Instituto Federal de Alagoas (IFAL), Brasil

Aprovada em Sessão Pública de 22 de janeiro de 2018

O cinema é uma arte internacional, e um cineasta moderno deve poder fazer filmes em qualquer parte: EUA, Rússia, Europa, Brasil ou Chile.

A comunicação hoje em dia é internacional: via satélite, TV, jornais, cinema.

A língua verbal é regional.

O cinema é um conjunto de signos visuais que é necessário aprender a manipular para abordar qualquer tipo de realidade. Conta com instrumentação muito diversa: sociologia, antropologia, literatura, poesia, economia, matérias sobre as quais o cineasta pode informar-se e finalmente agregar sua própria inspiração, que é componente poética individual de cada autor. Sem este componente o cinema não seria arte.

Estou disposto a filmar em qualquer parte. Claro que prefiro filmar no Brasil, que é meu país e onde tenho noção das coisas, porque se tenho que filmar em outros países vou ter de empregar muito tempo estudando sua realidade

(Glauber Rocha, 1980, pp. 158-159)

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a minha mãe Antônia Costa e ao meu pai Manoel Costa (*in memoriam*) por todo esforço realizado para me proporcionarem uma vida digna e feliz, por isso são vocês a quem devo a minha eterna gratidão.

Do mesmo modo aos meus irmãos Fábio, José, Josafá e minhas cunhadas Angela e Sônia por me oferecem proteção em diversas ocasiões em que eu já não respondia por minhas ações.

Ao meu esposo Mateusz Radek pelo companheirismo, dedicação, amizade, apoio emocional em difíceis momentos da minha vida.

Não posso deixar de citar minha família Cunha, Costa e Radek, na figura de Rafaela Costa, Elisa Marta, Tia Zelinha Cunha, Tia Margarida Peixoto, Claudia Cunha, Cristiane Bitencourt, Vilma Nunes, Rosemeire Cunha, Antônio Bitencourt, Marcos Vinicius, Vinicius Cunha, Nelson Nunes, Zygmunt Radek, Grażyna Radek, Joanna Radek, Stanisława Radek, Leonid Marczuk, Zdzisław Bieliński, Teresa Bielińska e Danuta Kopeć por cada abraço, cada palavra de apoio, cada conselho e cada sorriso que me fortaleceram durante esta jornada.

Expresso a mais profunda gratidão à minha orientadora, Profa. Dra. Maria Auxiliadora da Silva, pela minuciosa orientação que resultou na concretização desta tese, pelos ensinamentos sobre a Geografia, Literatura e Arte, sobre o amplo campo da Geografia Urbana. Agradeço, ainda, pela confiança, dedicação, conselhos e incentivos que me fizeram crescer. Do mesmo modo, serei sempre grata a Professora Auxiliadora, juntamente com o Professor Délio Pinheiro pela abertura de um campo promissor no Programa de Pós-graduação em Geografia. A Geografia, Literatura e Arte encanta aqueles curiosos que se enveredam por um campo de estudo, ainda em construção e cheio de obstáculos.

Meus agradecimentos vão, também, para professores da banca, Profa. Dra. Catherine Prost, Prof. Dr. Sérgio Coelho Borges Farias, Prof. Dr. José Antonio Saja Ramos Neves dos Santos e Profa. Dra. Flora Sousa Pidner pela dedicação, comprometimento, observações relevantes que serviram de base para a construção desta tese.

Ao orientador do Doutorado Sandúiche na Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Prof. Dr. hab. Rafał Syska, que compartilhou seus conhecimentos sobre Estudos Fílmicos e Representações Estéticas da Violência e da Ultraviolência, proporcionando-me embasamento teórico sobre cinematografia europeia e norte-americana, além de aprofundar meus conhecimentos no estudo da violência no cinema.

Ao amigo Miłosz Stelmach da Uniwersytet Jagielloński w Krakowie pelo compartilhamento das teorias fílmicas em torno do modernismo no cinema mundial e pela tradução do resumo desta tese para o idioma polonês. A Veronica Bremer da Jacobs University Bremen pela revisão do abstract na versão inglesa.

Agradeço, imensamente, ao Secretário do POSGEO-UFBA, Itanajara Muniz, por me auxiliar nas questões burocráticas da Universidade e se mostrar disposto com um sorriso no rosto e muito carinho em suas ações.

É importante lembrar dos meus professores do POSGEO-UFBA, em especial, Denise Magalhães e Clímaco Dias, que fizeram parte de toda esta jornada nos estudos de doutorado.

Aos funcionários da limpeza, da segurança, do jardim, da Biblioteca e da administração do Instituto de Geociências da UFBA, sobretudo ao Carlos Antônio (Boçal) pela presença sempre carinhosa.

Agradeço, especialmente à minha amiga Camila Nunes, que esteve presente em todos os instantes dessa caminhada acadêmica iniciada em 2005, pois seu sincero apoio em todos os seguimentos da minha vida me fortaleceram como pessoa e como investigadora.

À Daniela Ribeiro que se tornou uma grande amiga e companheira de lutas diárias, sou muita grata por sua presença e apoio emocional que me permitiram concluir esta tese.

As minhas amigas Maria Célia, Nelma Ludes, Amanda Ludes a família Oliveira e aos meus educadores Profa. Dra. Ana Francisca de Azevedo, Prof. Dr. Peter Ludes, Profa. Dra. Immacolata Amodeo, Profa. Dra. Margrit Schreier, Profa. Dra. Natália de Sá, Prof. Dr. Paulo Miguez, Janine Souza, Eduan Cunha, Anna Souza pelo apoio emocional e acadêmico que jamais poderei esquecer.

Merece citação amigos e colegas do Grupo de Pesquisa Produção do Espaço Urbano (PEU-UFBA), aqui representados por Débora Cavalcante, Jamila Reis, Thalita Miranda, Lucas Uzeda, Willian Guedes, Felipe Doss (*in memoriam*), Marcos Conceição por formarem juntos o PEU, um coeso e forte grupo de estudos. Não esquecerei de Willian Antunes, que tive o prazer de reencontrar em Paris, guiando-me pela cidade luz.

É importante lembrar dos amigos da Universität Bremen, da Jacobs University Bremen e da Universidade do Minho, especialmente, Ivana Ebel, Sibila Pando, Rosalba Juarez, Adilah Ponnurangam, Sabine Neumann, Andressa Schröder, Martin Kangwa, Patrice Donfack, Vince Rwehumbiza, Jayanta Gauchan, Helder Firmino, Ricardo Nogueira Martins, que fizeram de minha jornada na Alemanha e em Portugal muito mais rica e multicultural.

Agradeço ao Sr. Roberto Couto pela leitura dessa tese.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia – FAPESB pela bolsa de Doutorado Pleno.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES pela bolsa de Doutorado Sanduíche.

À Lichtenberg-Kolleg Historische Sternwarte, Volkswagen Stiftung pelo apoio financeiro que me proporcionou participar do Maurice Halbwachs Summer Institute 2016.

À Universidade Federal da Bahia, em especial, ao Programa de Pós-graduação em Geografia na pessoa do seu coordenador Professor Antônio Ângelo e do vice coordenador Professor Antônio Puentes que não mediram esforços para que eu conseguisse realizar o Doutorado Sanduíche na Uniwersytet Jagielloński w Krakowie.

Por fim, à Universidade Federal da Bahia, à Jacobs University Bremen, à Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, à Uniwersytet Rzeszowski, à Georg-August-Universität Göttingen por oferecerem condições institucionais para a concretização desta tese.

RESUMO

O cinema, desenvolvido na Europa no final do século XIX, foi considerado um sistema moderno, científico e mecânico de reprodução e distribuição de imagens em movimento que proporcionava ao espectador experimentar o mundo através da ilusão tridimensional do espaço, transformando-o em um sinônimo de *janela sobre a realidade*. Na contemporaneidade, o cinema tornou-se a principal forma de arte com capacidade de transmitir, multisensorialmente, as dinâmicas espaciais, temporais e culturais às plateias mundiais, devido a sua competência de unir o tempo e o espaço de maneira concreta e simbólica. A relação simbiótica entre as Ciências Geográfica e Fílmica foi abordada, nesta pesquisa, a partir de diferentes perspectivas interdisciplinares e multidisciplinares com viés qualitativo. Consequentemente, compreende-se que o filme opera como um meio simbólico para análise das representações do espaço, do território e da paisagem. O cinema, como uma arte geográfica, além de oferecer novas alternativas para o estudo das dinâmicas espaciais, proporciona, também, ao cineasta e ao público novos modos de construir, mentalmente, o espaço através das imaginações geográficas de espaços cinematográficos conhecidos, reconhecidos ou inventados. Deste modo, a presente tese objetiva, primeiramente, apresentar o processo evolutivo das tendências estéticas e temáticas do cinema ocidental, com destaque especial para o cinema europeu, estadunidense e brasileiro a partir do momento da primeira exibição pública até os dias atuais. Além disso, investiga-se, também, o desenvolvimento cinematográfico da representação da violência e da ultraviolência criminal urbana no contexto estadunidense e brasileiro. Assim, dentro deste panorama, o trabalho foi estruturado em três partes. A primeira, apresenta um referencial teórico-conceitual centrado em três temáticas; a violência sob o prisma do Processo de Civilização de Norbert Elias, a abordagem cultural na Geografia e, a elaboração dos estudos cinematográficos na Geografia. Na segunda parte, foi construída uma ampla abordagem histórico-geográfica para estabelecer uma periodização, em oito estágios, do cinema ocidental, com ênfase no cinema brasileiro, a partir de influências endógenas e exógenas referentes aos contextos espaciais, sociais, políticos, ideológicos, econômicos e culturais do Oriente e do Ocidente. Deste modo, esta divisão resultou na análise dos períodos da *Belle Époque*, do *Cinema Hollywoodiano*, dos *Ciclos Regionais*, da *Chanchada*, do *Cinema Novo*, da *Pornochanchada*, do *Cinema da Retomada* e do *Cinema da Pós-retomada*. A terceira e última parte tem por finalidade explorar as representações cinematográficas da violência no final do século XIX até meados do século XX e da ultraviolência criminal urbana, a partir da segunda metade do século passado, através de estudos centrados no desenvolvimento da censura e do Sistema de Classificação Indicativa de Filmes nos contextos estadunidense e brasileiro. Deste modo, pode-se compreender os fatores que levaram ao estabelecimento de convenções estéticas ocidentais e orientais para a performance e a montagem de conteúdos violentos e ultraviolentos na cinematografia dos Estados Unidos e do Brasil. Por fim, apresentou-se, cronologicamente, uma análise fílmica de seis longas-metragens brasileiros de ficção do circuito comercial lançados entre 1960 e 2010, que tiveram resultados positivos em termos de sucesso de bilheteria, recepção crítica e impactos estético e temático para o desenvolvimento da cinematografia brasileira sobre a violência urbana. Neste recorte temporal, foi demonstrado uma tendência representacional da violência criminal urbana, que evoluiu de roubos as atividades do tráfico de drogas, na região Sudeste, notadamente, nas favelas do Rio de Janeiro e nas periferias de São Paulo.

Palavras-chave: Representações Espaciais; Paisagem; Cinema Ocidental; Cinema Brasileiro; Violência; Ultraviolência.

ABSTRACT

The technology of cinema started being developed in Europe at the end of the 19th century as a modern, scientific and mechanical system able to reproduce and distribute moving images. Those images allowed viewers to experience the world around them through the three-dimensional illusion of space, transforming the cinema into a synonym of *window on reality*. Nowadays, cinema has become the main form of art, able to convey, multisensorially, the spatial, temporal and cultural dynamics to world audiences due to its competence of unifying time and space in a concrete and symbolic way. In this research, the symbiotic relationship between Geography and Film Studies was addressed from different interdisciplinary and multidisciplinary perspectives with qualitative bias. Therefore, one can understand that film operates as a symbolic medium for the analysis of representations of space, territory and landscape. Besides that, cinema as a geographic art, offers new techniques to study the dynamics of space and provides a different approach for filmmakers and audiences to mentally build cinematic spaces through the geographical imaginations of the known, recognized or invented spaces. In this way, the thesis aims, primarily, to present the evolutionary process of the aesthetic and thematic tendencies of Western cinema, focusing, especially, on European, US-American and Brazilian cinemas from the moment of their first public exhibitions to the present day. Moreover, the thesis intends to investigate the cinematographic development of representation of urban violence and ultraviolence in the US-American and Brazilian contexts. Consequently, within this outlook, the work was structured in three parts. The first section presents a theoretical-conceptual framework based on three subjects; the concept of violence under the perspective of the Civilizing Process, the cultural approach in Geography, and the formation of the cinematographic studies in Geography. In the second part, a broad historical-geographical approach was designed in order to establish a periodization of eight stages of the Western cinema, with major focus on the Brazilian cinema. The periodization was based on endogenous and exogenous East and West influences related to the spatial, social, political, ideological, economic and cultural contexts. In this way, this division resulted in the analysis of the periods named *Belle Époque*, *Hollywood Cinema*, *Regional Cycles*, *Chanchada*, *Cinema Novo*, *Pornochanchada*, *Rebirth of Brazilian Cinema* and *Post-rebirth of Brazilian Cinema*. The third and final part intends to explore the cinematographic representations of violence, from the late 19th century to the mid-20th century, and urban criminal ultraviolence, from the second half of the last century, through the studies of the development of censorship and of the Motion Picture Content Rating System in the US-American and Brazilian contexts. Therefore, one can comprehend the establishment of the Western and Eastern aesthetic conventions and their influences on the performance and montage of violent and ultraviolent contents in the cinematography of the United States and Brazil. Finally, a chronological film analysis was presented based on six Brazilian feature films of the commercial circuit released between 1960 and 2010. Those films were selected due to their great results in terms of box office success, critical reception as well as aesthetic and thematic impacts for the development of the Brazilian cinematography on urban violence. In conclusion, the thesis demonstrated the trend of portraying urban criminal violence in Brazilian cinema, in the past 50 years, in which criminal activities has changed from robberies to drug trafficking in the Southeast region, notably in the favelas of Rio de Janeiro and in the peripheries of São Paulo.

Keywords: Spatial Representations; Landscape; Western Cinema; Brazilian Cinema; Violence; Ultraviolence.

ABSTRAKT

Technika filmowa zaczęła rozwijać się w Europie pod koniec XIX wieku jako nowoczesny, naukowy i mechaniczny system reprodukcji i dystrybucji ruchomych obrazów. Obrazy te dały widzom możliwość doświadczania świata poprzez iluzję trójwymiarowej przestrzeni, przekształcając kino w „okno na świat”. Współcześnie kino, dzięki swojej zdolności do łączenia czasu i przestrzeni w dosłowny oraz symboliczny sposób, jest ważną dziedziną sztuki, zdolną do wielozmysłowej prezentacji dynamik przestrzennych, czasowych i kulturowych publiczności na całym świecie. W niniejszej pracy, symbiotyczna relacja pomiędzy geografiami i filmoznawstwem podjęta została z innej, interdyscyplinarnej perspektywy, z uwzględnieniem narzędzi jakościowych. Pozwala ona zrozumieć, że film funkcjonuje jako symboliczne medium zdolne do analizy reprezentacji przestrzeni, terytorium i krajobrazu. Poza tym, kino jako sztuka geograficzna, oferuje nowe sposoby badania dynamiki przestrzeni oraz dostarcza narzędzi dla filmowców oraz publiczności, pozwalając budować mentalnie kinowe krajobrazy poprzez geograficzne wyobrażenia znanych i rozpoznawalnych lub też wymyślonych przestrzeni. Celem niniejszej pracy jest więc przede wszystkim zaprezentowanie ewolucji estetycznych i tematycznych tendencji zachodniego kina, ze szczególnym uwzględnieniem europejskiego, amerykańskiego i brazylijskiego kina od ich początków po dzień dzisiejszy. Co więcej, celem pracy jest zbadanie kinematograficznego rozwoju reprezentacji miejskiej przemocy i ultraprzemocy w amerykańskim i brazylijskim kontekście. W efekcie praca została podzielona na trzy części. Pierwsza sekcja prezentuje ramę teoretyczno-pojęciową, której podstawą stały się trzy tematy – pojęcie przemocy w perspektywie pracy Norberta Eliasa *The Civilizing Process*, kulturowe podejście do geografii oraz formowanie się studiów nad kinem w ramach geografii. Druga część wykorzystuje szerokie podejście historyczno-geograficzne, za pomocą którego można wyróżnić osiem stadiów rozwoju zachodniego kina, ze szczególnym uwzględnieniem kinematografii Brazylii. Periodyzacja ta jest skutkiem endo- i egzogennych wpływów zachodnich i wschodnich, związanych z przestrzennymi, społecznymi, politycznymi, ideologicznymi, ekonomicznymi i kulturowymi kontekstami. W efekcie analizie podlegać będą poszczególne okresy: *Belle Époque*, *Okres Hollywoodzki*, *Okres Regionalnych Cykli*, *Chanchada*, *Cinema Novo*, *Pornochanchada*, *Renesans Brazylijskiego Kina* i *Post-Renesans Brazylijskiego Kina*. Ostatnia, trzecia część ma na celu zbadanie kinowych reprezentacji przemocy, od końca XIX wieku do połowy XX wieku oraz miejskiej przestępczej hiperprzemocy (od połowy XX wieku) poprzez analizę systemu cenzury oraz kategorii wiekowych stosowanych w USA i Brazylii. Dzięki temu można zrozumieć źródła zachodnich oraz wschodnich konwencji estetycznych i ich wpływ na prezentowanie oraz montaż scen przemocy i hiperprzemocy w kinie amerykańskim i brazylijskim. Na końcu zaprezentowana została chronologiczna analiza sześciu brazylijskich filmów, dystrybuowanych komercyjnie w między 1960 a 2010 rokiem. Tytuły te zostały wybrane ze względu na ich duże powodzenie komercyjne, krytyczny odbiór oraz estetyczny i tematyczny wpływ na rozwój brazylijskiego kina i prezentowania przemocy. W zakończeniu uwypuklony został reprezentatywny trend pokazywania w ostatnich 50 latach miejskiej przestępczej przemocy kryminalnej w brazylijskim kinie, zawierający sceny działań kryminalnych, takich jak napady czy przemyt narkotyków w południowo-wschodnim regionie Brazylii, zwłaszcza w favelach Rio de Janeiro i na peryferiach São Paulo.

Słowa-klucze: Przestrzenna Reprezentacja; Krajobraz; Zachodnie Kino; Brazylijskie Kino; Przemoc; Hiperprzemoc

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Sequência das Primeiras Imagens em Movimento.....	22
Figura 2: <i>La Sortie des usines Lumière à Lyon</i> e o Nascimento do Cinema Ocidental	24
Figura 3: Contextos da Violência	46
Figura 4: Causas de Mortalidade Jovem e Não Jovem (em %) no Brasil, 2008	55
Figura 5: Principal Fluxo do Tráfico de Cocaína no Mundo (2014).....	57
Figura 6: Porcentagem (%) dos Homicídios por Armas de Fogo no Total de Óbitos por Armas de Fogo no Brasil (1980/2012).....	59
Figura 7: Taxas de Mortalidade por Armas de Fogo por Idades Simples no Brasil (2012).....	60
Figura 8: Periodização da Cinematografia Brasileira	78
Figura 9: Empresa Cinematográfica da Família Segreto	83
Figura 10: Anúncio da Exibição de Imagens em Movimento no Cinematógrafo	84
Figura 11: Os Primeiros Curtas-metragens Latino-Americanos.....	86
Figura 12: As Primeiras Salas de Cinema Fixo no Brasil	87
Figura 13: Cineteatros para a Elite e para o Público Popular	89
Figura 14: <i>O Povo e a Cidade de Bebedouro, São Paulo</i> (Antônio Campos, 1911, Brasil)	90
Figura 15: O Cinema Proto-narrativo em <i>Revolución de Mayo</i>	91
Figura 16: O Brasil como o Principal Mercado de Filmes Hollywoodianos	98
Figura 17: O Cinema Mineiro como Forte Representante dos Ciclos Regionais	102
Figura 18: O Cineasta Humberto Mauro e o Ciclo de Cataguases	103
Figura 19: Representação do Jeca em <i>Acabaram-se os Otários</i>	105
Figura 20: Representação Histórica em <i>Anchieta entre o Amor e a Religião</i>	106
Figura 21: Propaganda Nazista através da Cinematografia.....	112
Figura 22: Cinema como Arma da Propaganda Nazista	113
Figura 23: A Grandiosidade do Nazismo através de <i>Triumph des Willens</i>	115
Figura 24: A Trilogia da Guerra de Roberto Rossellini	117
Figura 25: Exaltação à Figura de Salazar em <i>A Manifestação a Carmona e Salazar pela Paz Portuguesa</i>	119
Figura 26: A Tríade Conservadora e Tradicionalista de Salazar.....	120
Figura 27: Unidades Escolares e Universitárias no Brasil	123
Figura 28: Tela de Projeção Instalada no INCE, Rio de Janeiro.....	126
Figura 29: <i>O Descobrimento do Brasil</i>	127
Figura 30: Propaganda dos Chefes de Estados Direcionados às Crianças	131
Figura 31: Padrão de Beleza Feminino (Morena, Loira, Ruiva) pela Cinearte	134
Figura 32: Padrão de Beleza Masculino pela Cinearte	135
Figura 33: Estabelecimento da Chanchada através de <i>Allô, Allô, Brasil!</i>	141
Figura 34: <i>Banana-da-Terra</i>	143
Figura 35: Homogeneização Cultural da América Latina pelo Olhar Estrangeiro em <i>Saludos Amigos</i>	144

Figura 36: Oscarito e Grande Otelo em <i>A Dupla do Barulho</i> (Carlos Manga, 1953, Brasil)	146
Figura 37: <i>Moleque Tião</i>	147
Figura 38: <i>Favela dos Meus Amores</i>	148
Figura 39: <i>Momma Don't Allow</i>	158
Figura 40: <i>Dreamland</i>	158
Figura 41: <i>Oberhausener Manifest</i>	161
Figura 42: <i>Heimatfilms</i>	163
Figura 43: <i>Pokolenie</i>	166
Figura 44: <i>Démanty Noci</i>	168
Figura 45: <i>Soy Cuba</i>	170
Figura 46: Principais Cineastas do Cinema Novo Brasileiro	178
Figura 47: <i>Rio 40 Graus</i>	184
Figura 48: Retratos das Metrôpoles Brasileiras na Primeira Fase do Cinema Novo.....	188
Figura 49: Delimitação do Semi-árido Brasileiro (2017).....	190
Figura 50: Trilogia da Fome do Cinema Novo Baiano	191
Figura 51: Retratos do Sertão na Primeira Fase do Cinema Novo	193
Figura 52: <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i>	195
Figura 53: Estética da Fome por Glauber Rocha em <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i> .	197
Figura 54: Quando o Colonizado vira-se contra o Colonizador	198
Figura 55: Cangaceiro (Corisco) e Justiceiro (Antônio das Mortes)	200
Figura 56: Câmera na Mão	201
Figura 57: Filmes da Segunda Fase do Cinema Novo.....	205
Figura 58: Filmes da Terceira Fase do Cinema Novo	207
Figura 59: Filmes Financiados ou Distribuídos pela EMBRAFILME no Período da Ditadura Militar no Brasil entre 1975-1978	211
Figura 60: Filmes Eróticos dos Anos de 1970	212
Figura 61: Comédias Eróticas da Década de 1970	213
Figura 62: Filmes Pornográficos	217
Figura 63: Filmes Nacionais Lançados no Brasil entre 1900-1990.....	219
Figura 64: Número de Filmes Produzidos entre 1990 e 1999	225
Figura 65: Representantes da Retomada do Cinema Brasileiro	227
Figura 66: Formas, Cores, Sotaques – Convergências para a Central do Brasil	229
Figura 67: Paisagens Fílmicas em <i>Central do Brasil</i>	231
Figura 68: Estética do <i>Arid Movie</i>	235
Figura 69: Longas-metragens Brasileiros Lançados Anualmente em Salas de Cinema (2002-2011).....	238
Figura 70: Densidade das Salas de Cinema por Estado Brasileiro em 2009 (hab/sala)	243
Figura 71: Número de Salas de Cinema (1971-2016)	243
Figura 72: Filmes Lançados por UF da Empresa Produtora	245
Figura 73: Recursos Captados por UF	245
Figura 74: Distribuição de Valores por Região pelo Fundo Setorial do Audiovisual	247
Figura 75: Operação no Complexo de Favelas do Morro do Alemão.....	253
Figura 76: Evolução das Taxas de Homicídio no Brasil (1980/2010)	254

Figura 77: Taxas de Homicídios de Jovens Brancos e Negros e Vitimização de Negros no Brasil (2002/2012).....	254
Figura 78: Violência “Explícita” em <i>The Great Train Robbery</i>	260
Figura 79: Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) - 1922.....	262
Figura 80: William Harrison Hays (1922).....	263
Figura 81: Selo em Vigor Antes e Depois do <i>Production Code Administration</i>	266
Figura 82: Assassinato de Agente Federal em <i>G-Men</i>	268
Figura 83: Filmes de Guerra Hollywoodianos	269
Figura 84: <i>The Graduate</i>	271
Figura 85: <i>Apocalypse Now</i>	275
Figura 86: Classificação Indicativa Brasileira – Direitos e Deveres.....	285
Figura 87: <i>Crncku Φul (A Serbian Film)</i>	289
Figura 88: <i>Le Manoir du diable</i>	291
Figura 89: <i>Morphina</i>	292
Figura 90: Criaturas Monstruosas Provenientes de Experimentos Científicos	293
Figura 91: Criaturas Monstruosas e Sobrenaturais do Expressionismo Alemão.....	295
Figura 92: Drácula e Boris Karloff.....	297
Figura 93: Representações Clássicas da Violência Criminal Armada pelo Cinema Mudo Hollywoodiano	300
Figura 94: Investigações Criminais no <i>O Crime da Mala</i> (Antonio Tibiriçá, 1928, Brasil)..	301
Figura 95: O Massacre do Dia de São Valentim	303
Figura 96: Personificações Masculinas do Gângster Estadunidense.....	305
Figura 97: Chicago, Reduto do Lazer Noturno e das Atividades Criminais	307
Figura 98: Ficção, Reconstituição e Realidade em <i>Scarface</i>	308
Figura 99: Mudanças na Representação Hollywoodiana da Criminalidade Violenta Urbana	310
Figura 100: Luxo, Delicadeza e Crime Passional em <i>Ganga Bruta</i>	311
Figura 101: Cotidiano Urbano de uma Metrópole Brasileira em <i>Ganga Bruta</i>	312
Figura 102: Paisagem Fílmica do <i>Filme Noir</i> – Luz, Sombra, Silhuetas na Cidade Noturna	314
Figura 103: Influências de <i>Filme Noir</i> em <i>Maior que o Ódio</i>	315
Figura 104: Hostilidade na Ambientação Noturna Metropolitana	316
Figura 105: Uso de Silhuetas em <i>Nosferatu</i>	318
Figura 106: Representações da Violência no Cinema Clássico	321
Figura 107: <i>Psycho</i> , O Início de uma Nova Era.....	322
Figura 108: <i>O Massacre da Serra Elétrica</i>	323
Figura 109: Uso da Câmera Lenta para Estender o Momento da Morte.....	327
Figura 110: Ultraviolência em Os Setes Samurais	328
Figura 111: Experiências da Paisagem Cinematográfica	329
Figura 112: Estética da Viagem.....	331
Figura 113: Paisagens Panorâmicas em <i>A Fistful of Dollars</i>	332
Figura 114: Ultraviolência Revelada em <i>Bonnie and Clyde</i>	333
Figura 115: Bonnie Barrow e Clyde Parker como Heróis do Povo.....	334
Figura 116: Funcionamento dos <i>Squibs</i> (Dispositivos Explosivos).....	335
Figura 117: Clímax da Ultraviolência em <i>Bonnie and Clyde</i>	337
Figura 118: Sam Peckinpah nas Locações de Agua Verde, México, em <i>The Wild Bunch</i>	338

Figura 119: Chacina Mecanizada	340
Figura 120: A Ultraviolência Moderna em <i>The Wild Bunch</i>	341
Figura 121: Amplitude e Grafismo da Violência em <i>Scarface</i> (1932) e da Ultraviolência em <i>Scarface</i> (1983)	343
Figura 122: Violência Gráfica e Simbólica em <i>Taxi Driver</i>	346
Figura 123: Ultraviolência no Cinema Moderno e Contemporâneo Hollywoodiano	348
Figura 124: Estações de Japeri e a Garganta do Diabo	353
Figura 125: Objetos Cenográficos	355
Figura 126: Representações Violentas	356
Figura 127: Bens de Consumo, Moradia e Proteção aos Moradores da Favela	358
Figura 128: Bens de Luxo para um “Bacana” Carioca.....	359
Figura 129: Mortalidade Infantil, Faces da Violência Estrutural na Favela.....	360
Figura 130: Silhuetas Urbanas em <i>Cidade Ameaçada</i> (Roberto Farias, 1960, Brasil)	362
Figura 131: Principais Filmes Brasileiros de Violência Urbana da Década de 1960.....	363
Figura 132: Violência Urbana na Cinematografia Nacional da Década de 1970.....	368
Figura 133: Violência entre Criminosos e Integrantes do Esquadrão da Morte.....	370
Figura 134: Lúcio Flávio, o Andarilho do Crime.....	372
Figura 135: Bairro Operário em Diadema, São Paulo.....	380
Figura 136: Infância Perdida	382
Figura 137: Retratos de uma FEBEM/SP.....	383
Figura 138: Violência Institucional contra Crianças	384
Figura 139: Violência Perpetrada por Menores Infratores	386
Figura 140: Filmes sobre Criminalidade da Década de 1980.....	387
Figura 141: Fronteiras Urbanas do Medo.....	393
Figura 142: Favela Idílica em <i>Orfeu Negro</i>	399
Figura 143: Aurora da Favela e sua Paisagem Sublime	401
Figura 144: Olhar Panorâmico do Cristo Redentor à Favela.....	403
Figura 145: Operação da Polícia no Morro da Carioca	407
Figura 146: Mudanças das Paisagem Fílmicas no Giro Panorâmico em 360°	410
Figura 147: Transformação Espaço-temporal do Conjunto Habitacional à Favela Cidade de Deus	413
Figura 148: <i>Anos Dourados</i> , Laços de Amizade, Companheirismo, Solidariedade	415
Figura 149: O Fim de uma Era	416
Figura 150: Passagem de Tempo.....	417
Figura 151: Domínio Territorial de Zé Pequeno	419
Figura 152: Violência e Realismo, “Na Mão ou no Pé?”	423
Figura 153: Favela na Cinematografia Brasileira dos Anos 2000.....	426
Figura 154: Primeiros Oficiais do NuCOE – Primeira Tropa de Elite do Rio de Janeiro.....	428
Figura 155: Os Caveiras	428
Figura 156: Conclusão de Curso para Oficiais do BOPE, Rio de Janeiro.....	429
Figura 157: Capitão Nascimento em <i>Tropa de Elite</i>	432
Figura 158: Estética da Ultraviolência Hollywoodiana em <i>Tropa de Elite: O Inimigo agora É Outro</i>	434
Figura 159: Estética da Ultraviolência na Rebelião de Bangu I.....	437

Figura 160: “Bandido Bom É Bandido Morto!”	441
Figura 161: Retomada do Controle na Favela	442
Figura 162: Instalação da Milícia na Favela Carioca	443
Figura 163: <i>Favela Movie</i> na Cinematografia Nacional da Década de 2010.....	449

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Sistema Estadounidense de 4 Classificações.....	273
Quadro 2: Sistema Estadounidense de 5 Classificações.....	274
Quadro 3: Critérios de Análise da Classificação Indicativa Brasileira	286
Quadro 4: Símbolos da Classificação Indicativa Brasileira	286
Quadro 5: Critérios de Classificação Indicativa Brasileira.....	288

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: População Rural e Urbana (1940-2012)	51
Tabela 2: Filmes Brasileiros Produzidos entre 1898-1920	96

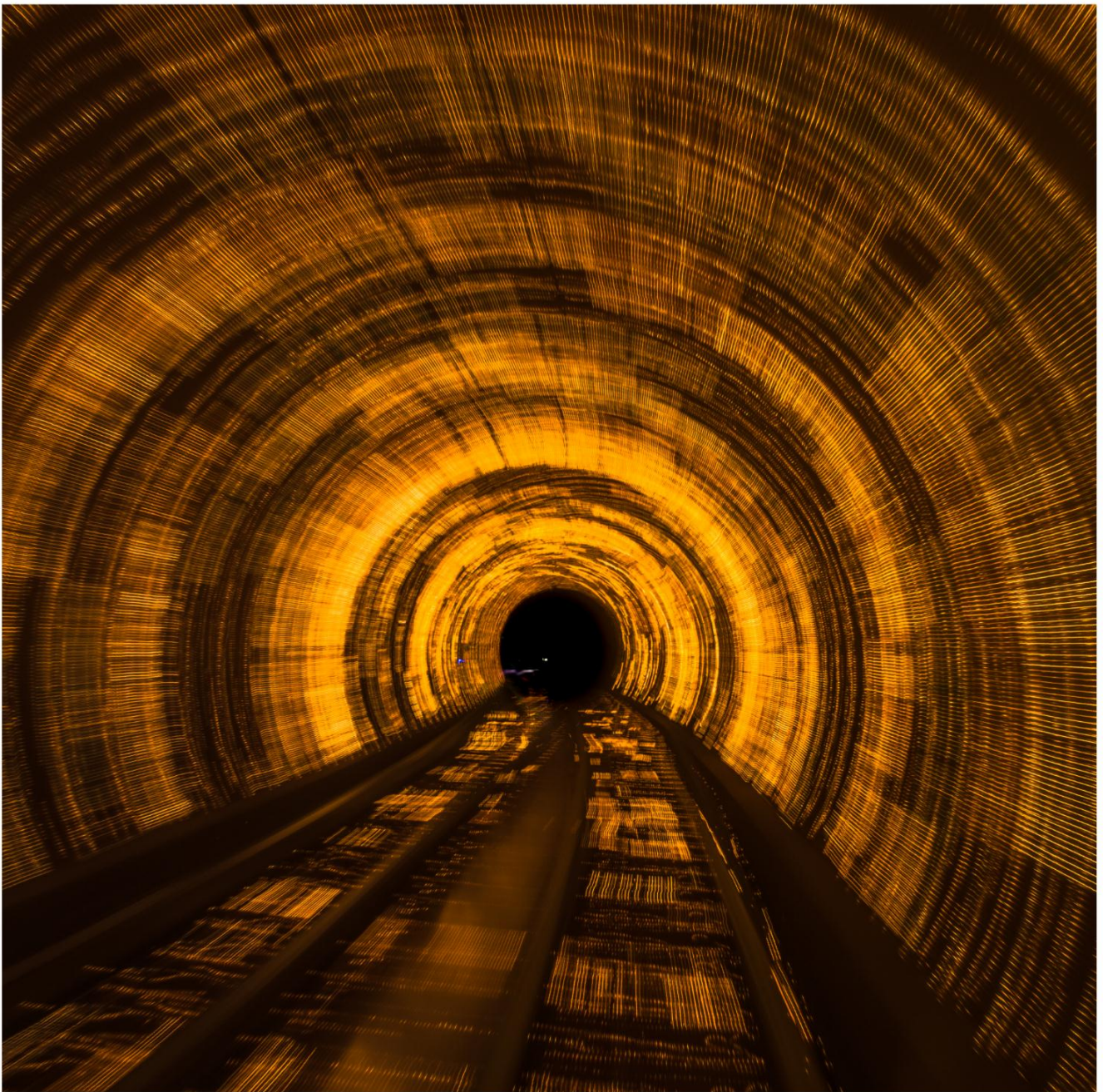
SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: IMAGENS EM MOVIMENTO, TEMPO E ESPAÇO EM MOVIMENTO	1
Apresentação: Urbanização, Tecnologia e Cinema	21
Procedimentos Metodológicos	27
Objetivos	28
Estruturação da Tese	29
1. INCURSÕES TEÓRICAS CONCEITUAIS	14
1.1. Panorama da Violência	36
1.1.1. Violência pelo Prisma do Processo Civilizatório	36
1.1.2. Violência e Violência Criminal na Perspectiva Contemporânea	43
1.1.3. Esferas da Violência.....	46
1.1.4. Violência no Cenário Urbano Brasileiro	48
1.2. Perspectivas da Geografia Cultural	61
1.2.1. Geografia Cultural Tradicional: Escola de Berkeley	61
1.2.2. Geografia Cultural Contemporânea: O Cultural Turn	63
1.3. Estudo Cinematográfico nas Abordagens Geográficas	65
1.3.1. Geografias do Cinema	65
1.3.2. Paisagens Físicas, Culturais e Cinematográficas: “Janelas sobre a Realidade”	69
1.3.3. Periodização da Cinematografia Brasileira	74
2. CINEMA PRÉ-CLÁSSICO: PRIMEIRAS REPRESENTAÇÕES DE PAISAGENS NATURAIS E CULTURAIS	79
2.1. Belle Époque (1896-1912): Nascimento do Cinema Brasileiro na Era do Silêncio	81
2.1.1. Vistas Animadas: Visão da Realidade pelas Lentes do Cinematógrafo	81
2.1.2. Vistas da Realidade: Cinema de Atualidade e Cinema Proto-narrativo	84
2.2. Cinema Hollywoodiano (1910-): Imperialismo Ocidental	94
2.3. Ciclos Regionais (1920): Descentralização do Rio de Janeiro no Panorama do Cinema Nacional Sonoro	101
3. CINEMA CLÁSSICO: CONTROLE ESTATAL E A HEGEMONIA DO “ESPAÇO CIVILIZADO”	108

3.1.Chanchadas (1930-1975): Nacionalismo, Urbanização e Processo Civilizatório no Cinema Sonoro	110
3.1.1.Cinema como Aparato de Estados Totalitários na Europa	110
3.1.2.Cinema como Ferramenta à Integração do Território Nacional Brasileiro	121
3.1.3. “Rio, Cidade Maravilhosa” e Capital do Cinema na Formação da Identidade Nacional	133
4. CINEMA MODERNO: ILUMINAÇÃO DE ESPAÇOS “INVISÍVEIS E MARGINAIS”	151
4.1.Cinema Novo (1955-1975): “Uma Câmera na Mão e uma Ideia na Cabeça”	153
4.1.1. Modernismo no Cinema Mundial	153
4.1.2. Movimentos Internacionais do Cinema Novo	157
4.1.2.1. Representações do Espaço Proletário pelo English Free Cinema (Cinema Livre Inglês)	157
4.1.2.2. Junger Deutscher Film (Cinema Jovem Alemão) e o Neuer Deutscher Film (Cinema Novo Alemão): Ruptura da Tradição Nazista	160
4.1.2.3. Cinema Soviético através da Polska Szkoła Filmowa (Escola Cinematográfica Polonesa), da Československá Nová Vlna (Nova Onda Checoslovaca) e do Cine Imperfecto Cubano	164
4.1.2.4. Novo Neorealismo Italiano: Realidades Contrastantes	171
4.1.2.5. Nouvelle Vague Francesa: La Caméra-stylo	173
4.1.3. Cinema Novo Brasileiro	176
4.1.3.1. A Construção Política do Cinema Novo	176
4.1.3.2. Rio 40 Graus, entre o Grotesco e a Realidade Socioespacial	181
4.1.3.3. Estética da Fome Rural e Urbana pelas Lentes do Cinema Novo, do Cinema Marginal e do Cinema Underground	185
4.2.Pornochanchada (1970-1990): Olhares Avessos à Região da Boca do Lixo	208
4.2.1. Empresa Brasileira de Filmes S/A (EMBRASILFILME)	208
4.2.2. A Boca do Lixo Paulista, Reduto dos Marginais	213
5. CINEMA CONTEMPORÂNEO: O RENASCIMENTO DO CINEMA NACIONAL	220
5.1.Cinema da Retomada (1990-2000): Em Busca da Centralidade Brasileira	222
5.1.1. Panorama Político-Social Brasileiro	222
5.1.2. Paisagens Cinematográficas Interioranas: A Procura da Identidade Nacional	226
5.2.Cinema da Pós-Retomada (Pós-2001): A Cosmética da Fome.....	238
5.2.1. O Estabelecimento da ANCINE como Marco Regulador da Atividade Cinematográfica na Descentralização do Circuito Comercial de Exibição	238

5.2.2. Rio de Janeiro e São Paulo: Principais Polos de Produção do Cinema Nacional	244
5.2.3. Tendências Urbanas Contemporâneas: Favela e Violência	249
6. EVOLUÇÃO SOCIOESPACIAL DAS REPRESENTAÇÕES VIOLENTAS.....	256
6.1. CENSURA E REGULAÇÃO DA VIOLÊNCIA: EVOLUÇÃO DO SISTEMA DE CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA DE FILMES	258
6.1.1. TRIÁDE SEXO, LINGUAGEM E VIOLÊNCIA NOS CONGLOMERADOS HOLLYWOODIANOS	258
6.1.1.1. Motion Picture Producers and Distributors of America – MPPDA (1922-1934).....	259
6.1.1.2. Motion Picture Production Code (1930-1966)	265
6.1.1.3. Revisão do Motion Picture Production Code (1966-1968)	270
6.1.1.4. Classification and Rating Administration - CARA (1968-)	272
6.1.2. TRIÁDE SEXO, VIOLÊNCIA E DROGAS NO CINEMA BRASILEIRO	276
6.1.2.1. Censura Religiosa e Política no Brasil (1500-1986)	277
6.1.2.2. Nova Constituição Federal e Medidas Legais Regentes de Conteúdo Audiovisual (1988-2006)	282
6.1.2.3. Implantação do Sistema de Classificação Indicativa (2006-).....	284
6.2. CONVENÇÕES ESTÉTICAS DA VIOLÊNCIA E DA ULTRAVIOLÊNCIA NO CINEMA OCIDENTAL	290
6.2.1. REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA NO CINEMA CLÁSSICO	290
6.2.1.1. A Era da Amplificação da Dor: Violência Urbana nos Filmes Mudos e Sonoros de Horror	290
6.2.1.2. Violência Armada no Submundo do Crime	299
6.2.1.3. Estética da Representação de Atos Violentos.....	316
6.2.2. Representações Gráficas da Ultraviolência no Cinema Moderno e Contemporâneo	323
6.2.2.1. Contribuições de Akira Kurosawa à Estilização da Ultraviolência no Cinema Ocidental	324
6.2.2.2. Estilização da Ultraviolência Gráfica	332
6.2.2.3. Amplitude Estilística da Ultraviolência: Extensão Espaço-Temporal.....	342
7. DA ESTÉTICA À COSMÉTICA DA VIOLÊNCIA: TENDÊNCIAS ESTÉTICAS E TEMÁTICAS NO CINEMA BRASILEIRO	350
7.1. Realidade ou Ficção: Retratos da Violência Estrutural no Cotidiano Urbano Brasileiro	352
7.1.1. O Papel da Favela no Thriller Tropical “Assalto ao Trem Pagador” (1962) ..	353

7.1.2. Relações Ambíguas entre a Marginalidade e o Esquadrão da Morte: Conflitos em “Lúcio Flávio, Passageiro da Agonia” (1977)	364
7.1.3. Práticas Higienistas nos Centros Urbanos em “Pixote, A Lei do Mais Fraco” (1980).....	374
7.2. Cinema-Favela: A Favela como Locus da Pobreza e Vetor da Violência Urbana	388
7.2.1. Construção da “Paisagem do Medo”: A Favela na Cinematografia Contemporânea Brasileira	388
7.2.2. Paisagem Sublime da Favela Em <i>Orfeu</i> (1999).....	397
7.2.3. <i>Cidade de Deus</i> (2002): A Favela como Representação do Paraíso, do Purgatório e do Inferno.....	408
7.2.4. Perspectivas Territoriais das Milícias em <i>Tropa de Elite: O Inimigo agora É Outro</i> (2010)	427
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	451
REFERÊNCIAS	456



Jianhua Fan, 2017

INTRODUÇÃO: Imagens em Movimento, Tempo e Espaço em Movimento

APRESENTAÇÃO: URBANIZAÇÃO, TECNOLOGIA E CINEMA

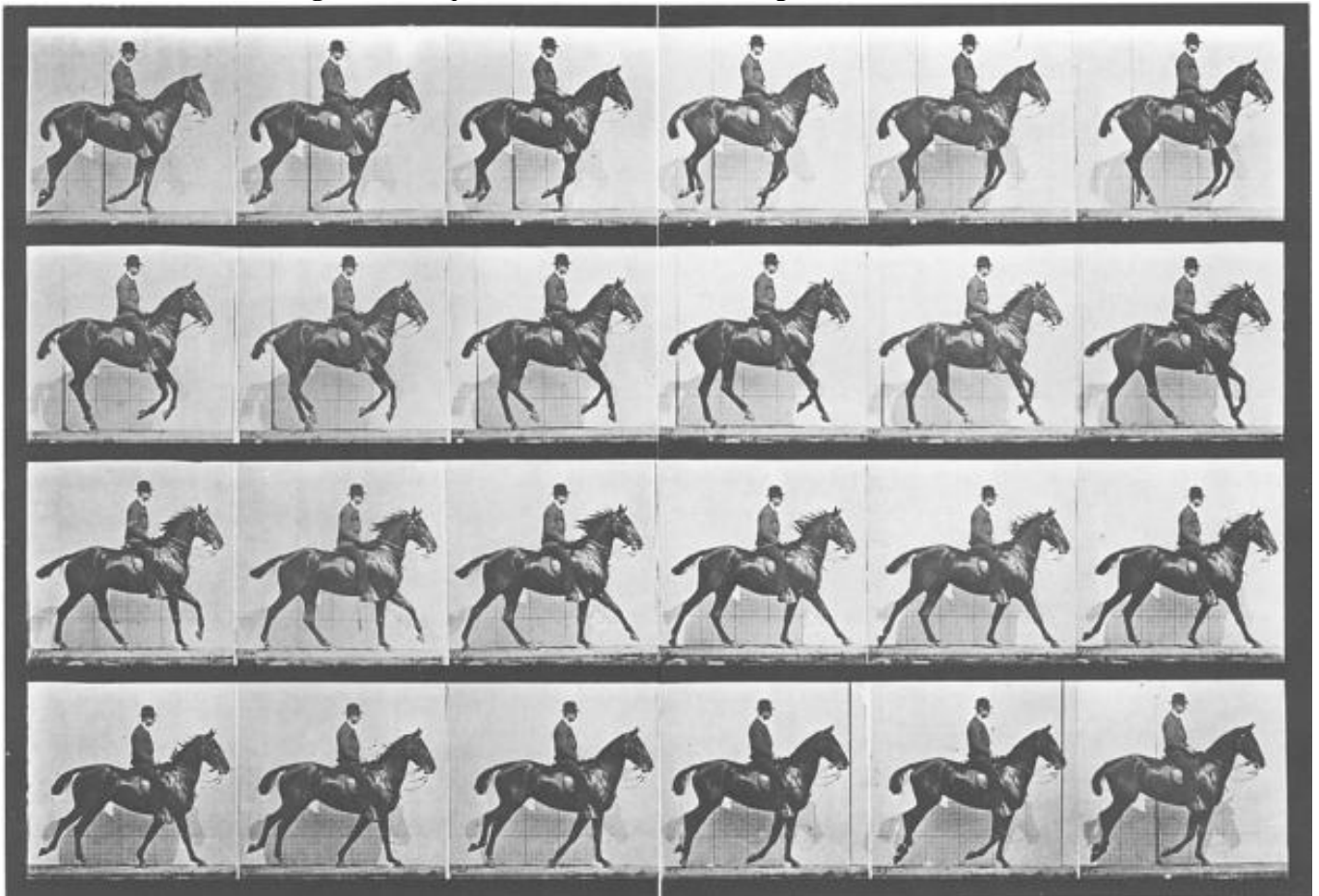
O desenvolvimento técnico do cinema está intrinsecamente relacionado ao da fotografia e ao dos aparelhos de projeção de imagem. Sabe-se que “quanto mais os historiadores se aprofundam na história do cinema, na tentativa de desenterrar o primeiro ancestral, mais eles são remetidos para trás, até os mitos e ritos dos primórdios” (MACHADO, 2007, p. 14). Deste modo, a tentativa de estabelecer um marco cronológico para o nascimento do cinema, pode resultar em arbitrariedade, “[...] pois o desejo e a procura do cinema são tão velhos quanto a civilização de que somos filhos” (MACHADO, 2007, p. 14). Pidner (2017), que discorreu em seu amplo trabalho sobre as narrativas fotográficas de Sebastião Salgado, esclareceu que “múltiplos caminhos desse eterno nascimento podem ser percorridos” (PIDNER, 2017, p. 38) para estabelecer um esboço que contextualize os marcos da fotografia, relacionando “[...] a história da fotografia aos espaços em que esta primeiramente se desenvolveu” (PIDNER, 2017, p. 38).

A produção das primeiras imagens em movimento projetadas, mecanicamente, foi resultado de um notável processo tecnológico que envolveu inúmeros experimentos com aparelhos de fotografia e projeção. A partir de 1872, o fotógrafo britânico Eadweard Muybridge (1830-1904), que havia migrado para os Estados Unidos, iniciou seus primeiros experimentos com 12 câmeras fotográficas dispostas ao longo de uma pista de corrida para fotografar cavalos galopando e trotando. Esse trabalho pioneiro sobre o estudo fotográfico de objetos em movimento permitiu-lhe fotografar as famosas sequências de imagens estáticas de homens galopando cavalos¹ após instalar 24 câmeras fotográficas ao longo de um hipódromo que registraram 24 imagens estáticas (FICHNER-RATHUS, 2016). Muybridge “[...] inventou o zoopraxiscópio, um dispositivo giratório que permite simular a ideia de imagens em movimento” (MUNDO DE CINEMA, 2015, p. 6) quando projetou as sequências de fotografia em um filme de 8 segundos intitulado *The Horse in Motion* (Eadweard Muybridge, [*Cavalo em Movimento*], 1878, EUA). Além disso, “os obturadores de sua câmera de 1887 foram um triunfo de engenharia que, pela primeira vez, permitiram exposições confiáveis da fração de um segundo, uma velocidade em que movimentos, extremamente, rápidos poderiam ser capturados

1 - As corridas de cavalos eram consideradas uma paixão nacional nos Estados Unidos durante o século XIX.

com nitidez ao invés de registros borrados” (SOLNIT, 2004, p. 4)². Assim, Eadweard Muybridge foi creditado como o fotógrafo precursor e inventor dos fundamentos das primeiras imagens de animais e de seres humanos registrados, estaticamente, em movimento. Este era o período em que a ideia de movimento espaço-temporal percorria o cotidiano urbano através das instalação dos telégrafos e das estradas de ferro, instrumentos estes de tentativa de “aniquilação de tempo e de espaço” (SOLNIT, 2004). A ilusão de ótica do movimento nas fotografias tornou-se possível, pois a imagem congelada das patas dos cavalos trotando ou galopando, do corpo humano em movimento durante atividades físicas, das dançarinas em performances artísticas, das águas caindo no chão foram retratadas como uma sequência de imagens estáticas dispostas uma ao lado da outra em diferentes perspectivas da mesma ação (Figura 1).

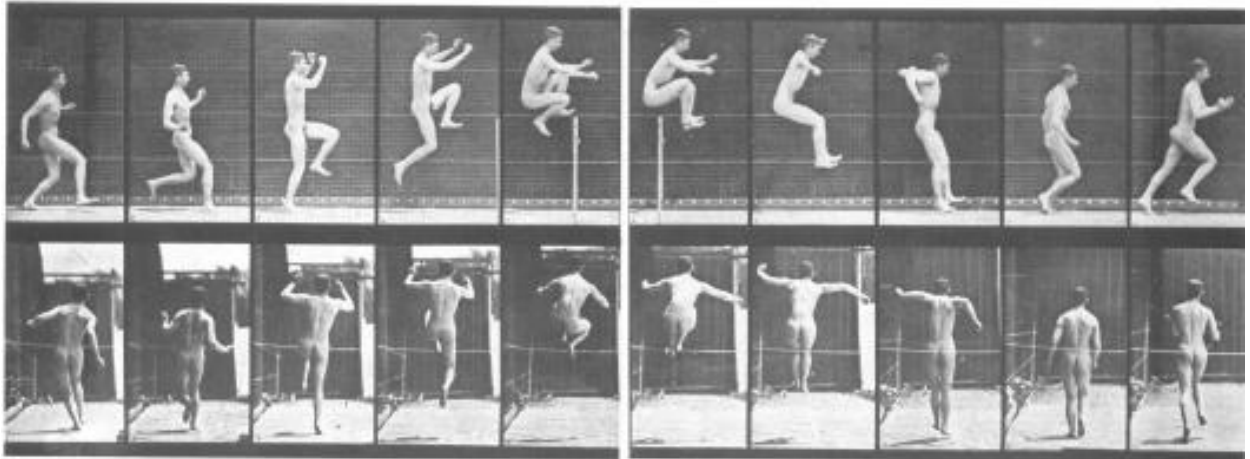
Figura 1: Sequência das Primeiras Imagens em Movimento



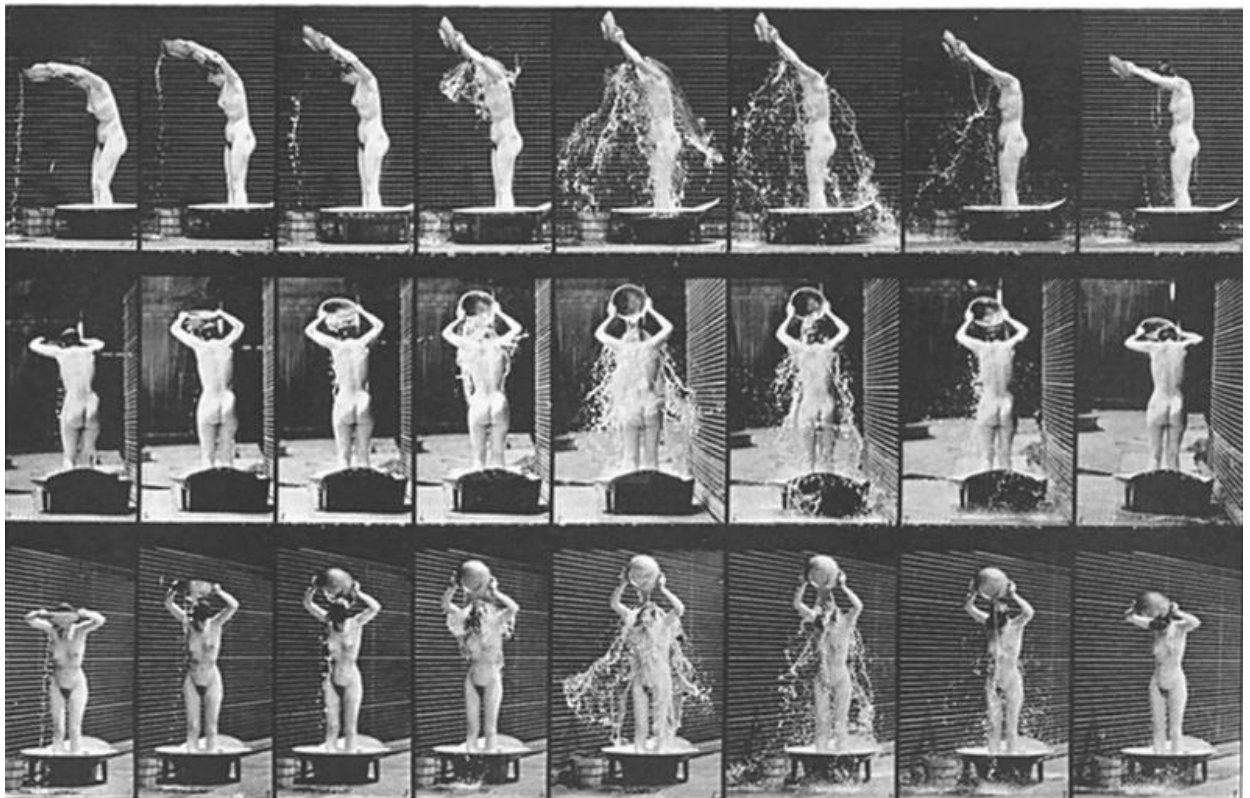
Égua Daisy, galopando selada; fotografada a partir de um ponto de vista.

Fonte: Muybridge (1985 [1887], Prancha 9)

2 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “His 1878 camera shutters were a triumph of engineering that made reliable exposures of a fraction of a second for the first time, a speed at which extremely rapid motion could be captured in focus rather than recorded as blurs” (SOLNIT, 2004, p. 90).



Homem saltando, fotografado, simultaneamente, a partir de 2 pontos de vista
Fonte: Muybridge (1907 [1887], Prancha 24)



Mulher derramando uma bacia de água na cabeça, fotografada, sincronicamente, a partir de 3 pontos de vista.
Fonte: Muybridge (1955 [1887], Prancha 50)

Os irmãos franceses Auguste (1862-1954) e Louis Lumière (1864-1948), quando proprietários de uma fábrica de fotografia em 1881, patentearam sua invenção nomeada de cinematógrafo, em 13 de fevereiro de 1895, que consistia em uma câmera acoplada em um projetor. Neste mesmo ano, registraram o primeiro documentário de 45 segundos, com 16 quadros por segundos, intitulado *La Sortie des usines Lumière à Lyon* (Auguste Lumière; Louis Lumière, [Saída dos Operários da Fábrica Lumière], 1895, França). Este foi o primeiro filme a ser projetado em público em 22 de março em uma exibição na Société d'Encouragement à

l'Industrie Nationale en Paris, fato que representou o nascimento do cinema mundial no Ocidente (Figura 2) (LANZONI, 2005). Mais tarde, o cinematógrafo popularizou-se em escala global, impulsionando a construção de salas e cineteatros de vistas animadas para atender a um público cada vez maior, atingindo mesmo o exterior.

Figura 2: *La Sortie des usines Lumière à Lyon* e o Nascimento do Cinema Ocidental



O cinema tornou-se “[...] uma forma particular de arte que emergiu do extraordinário desenvolvimento técnico-científico iniciado pela Revolução Industrial e, sobretudo, uma nova forma de sensibilidade humana aberta com a modernidade” (BARBOSA, 2000, p. 81). A experiência proporcionada pelo cinema alterou a percepção do indivíduo em relação ao domínio espaço-temporal real e virtual. Como uma invenção tipicamente moderna que emergiu no contexto urbano, “a arte cinematográfica nasce com a metrópole, tem a sua história mergulhada e confundida com a historicidade da metrópole [...] o cinema é uma arte urbana por excelência, assim como constata que a cidade é o espaço geográfico que o cinema mais registrou ao representar o mundo” (BARBOSA, 2000, pp. 81-82). Por todo esse histórico, nota-se a importância da correlação entre os estudos geográficos, sobretudo, da produção do espaço urbano com a evolução da cinematografia como técnica e como estética.

A indústria cinematográfica apresentou um grande desenvolvimento no século XX, a partir das produções hollywoodianas que se expandiram de modo significativo para o mundo ocidental. A uniformização de padrões de produção e de distribuição, bem como seu

desenvolvimento técnico fez do cinema um importante ramo do entretenimento de massa, moldando padrões da cultura popular no seu curso. O cinema imortalizou períodos históricos, por exemplo, a Grande Depressão, a Segunda Guerra Mundial, a Guerra Fria e também serviu à propaganda de regimes totalitários. Finalmente, elevou-se ao status artístico e humanístico, tornando-se uma das mais importantes testemunhas da história (SYSKA, 2011a). O cinema é, hoje, um bem simbólico capaz de se instrumentalizar em um veículo de comunicação de massa, configurando-se como um grande produtor de representações espaciais e culturais.

A integração irreversível com a televisão, a partir da década de 1950, e com a Internet a partir do final da década de 1980 fez com que as produções cinematográficas fossem adaptadas às necessidades de mercado. Até meados do século XX as projeções fílmicas estavam reservadas aos espaços fechados das salas de cinema; posteriormente, os filmes foram transmitidos por meio dos aparelhos de televisão alcançando grandes audiências. Na contemporaneidade, o acesso ao conteúdo fílmico estendeu-se à Internet, sendo possível assistir a um filme a partir de qualquer console conectado ou não à Internet. O modo como são transmitidos e recebidos textos, imagens e sons modificou-se durante os séculos XX e XXI, tanto em termos de inovação e criatividade quanto em termos de avanços tecnológicos.

Apesar desta pesquisa focalizar o estudo do cinema brasileiro, foi preciso reiterar a grande importância de ampliar a análise para o caráter da transnacionalização de tendências estéticas e temáticas do cinema mundial. Assim, explorou-se filmes da Europa Ocidental, do Leste Europeu, da América Latina, dos Estados Unidos e do Japão para que se pudesse, nesta tese, entender as vertentes comuns ligadas a estética e a técnica que influenciaram, mais tarde, a produção brasileira desde o seu nascimento, no final do século XIX, até os dias atuais. Deste modo, optou-se por uma divisão de oito períodos, *Belle Époque*, *Cinema Hollywoodiano*, *Ciclos Regionais*, *Chanchada*, *Cinema Novo*, *Pornochanchada*, *Cinema da Retomada* e *Cinema da Pós-retomada*, destacand-se fatos de natureza endógena e exógena no contexto geográfico, histórico, social, político e econômico que surgiram em uma época e se tornaram elementos inerentes ao cinema brasileiro. Um bom exemplo estão nas representações da violência e da ultraviolência criminal no espaço urbano que se intensificaram a partir da década de 1960 e continuaram a ser espacializadas sobretudo, nas áreas urbanas de maior degradação socioeconômica no cinema nacional contemporâneo.

A análise de produções de longas-metragens nos estudos geográficos, de modo especial no âmbito da Geografia Cultural, amplia a compreensão das transformações fundamentais das noções de tempo, espaço e cultura pois, os filmes, como produto cultural e prática social

favorecem a experiência científica através da estética (AZEVEDO, 2006). A mediatização de imagens cinematográficas pode conter distorções da realidade como prática técnica e estética e, também, como uma ferramenta discursiva repleta de intencionalidades.

O cinema, visto como um processo sociocultural, dissemina concepções imagéticas homogeneizadoras através do uso simbólico de imagens e de discursos. Dessa forma, um conteúdo audiovisual tem a capacidade, também, de marginalizar espaços e grupos sociais através das representações audiovisuais, já que, o signo e o ícone têm forte influência para a construção identitária. Como consequência, as representações fílmicas da violência criminal urbana no Brasil, assunto tratado nesta pesquisa, podem consolidar-se no imaginário coletivo através da imagem de grupos social e historicamente excluídos e que vivem em áreas vulneráveis à marginalidade e à criminalidade.

Por esta razão, foi desenvolvido um estudo da violência, durante a primeira metade do século XX, e da ultraviolência, após a década de 1960, através da perspectiva cinematográfica do cinema ocidental e do brasileiro. A pesquisa, também, apresentou a evolução da legislação e da técnica cinematográfica de representação da violência em seus contextos sociais, territoriais e culturais. Assim, a década de 1960 é significativa para a investigação pois, o cinema mundial passou a tratar das mazelas socioespaciais que permearam as sociedades em suas narrativas de modo profundo e crítico, através do Cinema Novo. Neste período, a taxa de urbanização brasileira atingiu mais de 55% do território nacional; é o momento pelo qual o crescimento da violência criminal urbana torna-se um fenômeno significativo nos estudos das Ciências Sociais e Humanas.

Logo, a combinação entre um crescimento urbano desordenado, bem característico de países latino-americanos, asiáticos e africanos, gerador de desigualdades socioeconômicas e de segregação socioespacial, tende a resultar em altas taxas de violência urbana e vitimização juvenil. Dessa forma, a violência criminal urbana foi utilizada como tema de diversos filmes, após a década de 1960. A mudança na estética cinematográfica brasileira denunciou a violência urbana como um reflexo da segregação social e espacial, e, em seu atual estágio, passou a explorar a representação da violência como espetáculo midiático para um público de massa em decorrência das lógicas de mercado do entretenimento. O sofrimento de indivíduos ou de grupos sociais perante as diversas formas de violência são normatizadas e naturalizadas em imagens que se tornam, empaticamente, atraentes para uma audiência. “A mediatização da violência e

do sofrimento cria uma forma de experiência social falsa, testemunhando à distância, um modo de voyeurismo em que nada está em jogo para o observador” (KLEIMANN, 2011, p. 232)³.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Esta tese, de cunho qualitativo, possui características interdisciplinares, multidisciplinares e transdisciplinares. A construção do referencial teórico e do corpo da pesquisa contemplou diversas áreas do conhecimento e fundamentou-se nos estudos pertencentes não apenas à Geografia, mas também à Antropologia, à Sociologia, à História, à Criminologia, ao Direito, aos Estudos Culturais, à Arte, à Literatura, à Linguística, aos Estudos Fílmicos, Midiáticos, Sonoros e Visuais e outras áreas afins. Deste modo foi realizada a leitura e análise de materiais impressos e digitais em livros, trabalhos de conclusão de curso, artigos científicos, relatórios oficiais governamentais e institucionais, matérias jornalísticas, etc.

O acesso às obras cinematográficas deu-se através da leitura do Dicionário de Filmes Brasileiros publicado em 2002 por Antônio Leão da Silva Neto, uma obra especializada na produção cinematografia nacional deste o começo do século XX até o ano de 2002. Foram acessados relatórios anuais e documentos oficiais da Agência Nacional do Cinema (ANCINE) sobre obras cinematográficas lançadas no Brasil após 2001. A pesquisa também contou com as informações sobre cinematografia mundial disponíveis na Base de Dados de Filmes na Internet (Internet Movie Data Base – IMDb), um site do Reino Unido com localização no Brasil. O IMDb é uma base de dados online – fundada em 1990, pertencendo hoje ao grupo Amazon.com. – especializada em informações sobre a produção musical e audiovisual (música, filme, comerciais, séries e programas de televisão, jogos de computador, etc.) publicada no mundo. Assim, a participação em festivais de filmes internacionais e a consulta a acervos cinematográficos foram de grande importância para atingir os objetivos deste estudo.

Ao que se refere ao procedimento teórico-metodológico para análise de filmes aplicado à Geografia, foi escolhido o *Author-Text-Reader (ATR) Model* (Modelo Autor-Conteúdo-Espectador). Este método tornou-se popular durante o *Cultural Turn* na década de 1970 e, mais precisamente, popularizou-se nos anos 1980 quando os geógrafos passaram a incluir análises

3 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “the mediatization of violence and suffering creates a form of inauthentic social experience: witnessing at a distance, a kind of voyeurism in which nothing is acutely at stake for the observer” (KLEIMANN, 2011, p. 232).

fílmicas em seus estudos geográficos. Este modelo é associado à produção cultural do significado através das representações nas obras cinematográficas sendo correlacionado com o método hermenêutico e semiótico. Assim, a abordagem centrada no AUTOR refere-se ao processo pré-fílmico da criação da obra; a ênfase é direcionada ao autor da obra (diretor, produtor, roteirista, equipe técnica, artística e de produção) aos processos criativos de significados e as condições econômicas globais dentro das indústrias criativas. A abordagem centrada no CONTEÚDO analisa o conteúdo fílmico, tendo enfoque na construção do significado dentro da obra, do mise-en-scène, da cinematografia e das convenções fílmicas que se traduzem na própria linguagem fílmica. Por fim, a abordagem centrada no ESPECTADOR investiga uma obra cinematográfica com enfoque no público como mercado, na localização do consumo da obra e na etnografia do público cinematográfico (SHARP; LUKINBEAL, 2015).

OBJETIVOS

Assim, o **objetivo geral** da tese é apresentar o processo evolutivo – no âmbito socioespacial, político, econômico e cultural – das tendências estéticas e temáticas da cinematografia ocidental desde o seu surgimento até os dias atuais com finalidade de analisar as representações da violência e da ultraviolência criminal urbana por meio dos discursos imagéticos e das paisagens audiovisuais de filmes ocidentais e brasileiros ficcionais de longa-metragem do circuito comercial.

Este objetivo geral tem seus desdobramentos nos **objetivos específicos**:

- » Desenvolver um referencial teórico sobre Cinematografia na Geografia, a partir das perspectivas da Geografia Cultural e dos Estudos Cinematográficos;
- » Realizar um estudo amplo e multidisciplinar sobre as tendências estéticas e temáticas da cinematografia ocidental no período pré-clássico, clássico, moderno e contemporâneo com ênfase no contexto espacial, social, político, econômico e cultural da Europa, da América do Norte e da América Latina;
- » Compor uma periodização do cinema brasileiro a partir de influências internas e externas na construção de representações espaciais, culturais e identitárias.
- » Apresentar a evolução socioespacial das técnicas cinematográficas de representação da violência e da ultraviolência que foram adaptadas para o cinema de ficção brasileiro;

- » Realizar um estudo das representações da violência e da ultraviolência criminal urbana em longas-metragens de ficção sonoras do circuito comercial brasileiros, selecionados que foram produzidos entre os anos de 1960 a 2010;
- » Descrever e contextualizar de que forma o espaço urbano e os personagens são caracterizados nas narrativas audiovisuais de violência urbana nas obras de ficção selecionadas.

ESTRUTURAÇÃO DA TESE

A tese está estruturada em nove partes, composta por esta introdução, seguida de sete capítulos, abaixo detalhados e, finalizada com as considerações finais.

Assim, o *Capítulo 1, Incursões Teóricas Conceituais*, foi dividido em três partes, objetivando apresentar um referencial teórico-conceitual da *Violência*, da *Geografia Cultural* e das *Abordagens Geográficas no Cinema*. A violência foi tratada do ponto de vista do Processo de Civilização que ajudou a fundamentar o desenvolvimento investigativo em torno deste tema e de seus aspectos cultural e social, bem como histórico e geográfico, produzindo o conceito da *violência criminal*. Uma análise da violência criminal na contemporaneidade respaldou o entendimento do seu fenômeno a partir de três contextos: a violência interpessoal, a institucional e a estrutural. Estes contextos serviram de base para discorrer sobre a violência no panorama urbano brasileiro e sua relação com as questões em torno do processo tardio de urbanização brasileira, da pobreza, da segregação urbana, da criminalidade e dos padrões de vitimização homicida dentro da sociedade brasileira. Em seguida, a Geografia Cultural Tradicional foi apresentada pela corrente da Escola de Berkeley atrelada à Geografia Humanística das escolas francesa e alemã. Na década de 1970, a Geografia Cultural Contemporânea apresentou-se como um campo aberto e dinâmico para os estudos culturais e conduziu a Geografia a um *Cultural Turn* (volta do cultural). Como consequência, o espaço geográfico foi interpretado, também, por diversas formas de produções artísticas, sobretudo, as artes visuais estáticas e em movimento. As produções cinematográficas de ficção e documentário apresentam-se como um meio que exerce influência sobre o modo como os indivíduos percebem e interpretam o espaço e os grupos culturais. Por fim, os estudos cinematográficos na Geografia foram classificados, entre outras denominações, de Geografias do Cinema que se expõem como um ramo disciplinar novo, desenvolvido nos anos de 1980 e,

ainda, pouco explorado. O cinema, como uma arte geográfica, oferece novas perspectivas para se analisar o espaço, além de proporcionar ao cineasta e ao público novos modos de construir o espaço através das imaginações geográficas de lugares conhecidos, reconhecidos ou inventados.

O *Capítulo 2, Cinema Pré-clássico: Primeiras Representações de Paisagens Naturais e Culturais*, segmenta-se em 3 seções. Inicia-se com o nascimento do cinema itinerante no Brasil, durante o *primeiro período* nomeado de *2.1. Belle Époque (1896-1912)* que se refere às primeiras exibições de fitas europeias reproduzidas pelo Cinematógrafo Lumière no final do século XIX e às primeiras representações cinematográficas documentais de paisagens naturais e culturais exibidas para o público no Rio de Janeiro e em São Paulo no início do século XX. Aborda-se, ainda, a evolução do cinema mudo e proto-narrativo na América Latina e no estabelecimento de salas de cineteatros fixos nas principais capitais latino-americanas. O *segundo período*, *2.2. Cinema Hollywoodiano (1910-)* traz uma importante analogia entre a criação e a implantação da mais potente indústria do entretenimento ocidental nos EUA e a transnacionalização de seus produtos em escala mundial, em especial, para o Brasil. Por fim, o *terceiro período*, *2.3. Ciclos Regionais (1920-)*, descreve a expansão da rede elétrica para outras cidades do país, permitindo o desenvolvimento da cinematografia nacional a partir de representações identitárias de grupos regionais, especialmente, originários da Amazônia, Paraíba, Pernambuco, São Paulo, Rio Grande do Sul, Minas Gerais.

O *Capítulo 3, Cinema Clássico: Controle Estatal e a Hegemonia do “Espaço Civilizado”*, aborda o *quarto período*, *3.1 Chanchada (1930-1975)*. Syska (2011a) afirma que o termo cinema clássico diz respeito aos modelos ideológicos conservadores e à difusão do cinema como principal fonte de entretenimento comercial do século XX. Neste recorte, as produções hollywoodianas alcançaram maturidade e continuavam a predominar no cenário mundial, influenciando a produção de filmes com muito mais intensidade nos países do Ocidente. Populariza-se, também, o cinema sonoro e os gêneros clássicos estadunidenses ao mesmo tempo em que o cinema se transforma em um aparato de guerra para a propaganda de Estados totalitários na Europa, especialmente para a Alemanha nazista (1933-1945), a Itália fascista (1922-1954), Portugal salazarista (1933-1958) e a Espanha franquista (1939-1975) que, passam a influenciar ideologicamente o cinema brasileiro varguista (1930-1954). Este período abraça a participação estatal na produção cinematográfica brasileira, desde o controle dos meios de comunicação e a difusão de noticiários oficiais até as produções comerciais das Chanchadas. Este é um gênero de comédia musical popular que dominou o cenário brasileiro. Exportou a

imagem do Brasil através da figura de Carmem Miranda (1909-1955) e serviu como instrumento de integração do território nacional a partir da produção de uma única representação identitária do espaço do Rio de Janeiro como capital federal e centro irradiador da cultura civilizada e urbana.

O *Capítulo 4, Cinema Moderno: Iluminação de Espaços Invisíveis e Marginais*, trata do *quinto* e do *sexto período*, *4.1 Cinema Novo (1955-1975)* e *4.2 Pornochanchada (1970-1990)*. No Cinema Novo, os jovens cineastas europeus revolucionários produziram manifestos artístico-políticos alicerçados à vertente dos movimentos contra-culturais modernistas da década de 1960, para renunciar à dominação estética soberana de Hollywood e produzir um cinema nacional que abordasse a “realidade” socioeconômica e espacial de seus territórios devastados pela Segunda Guerra Mundial e pelos regimes totalitários. O movimento do Cinema Novo no Brasil, além de romper com a estética hollywoodiana e criticar a produção massiva das Chanchadas, também debatia sobre a renovação cultural no teatro, na literatura, na música e na arquitetura. Os discursos, as imagens e as simbologias presentes nos filmes possuem declarações e reflexões tanto culturais quanto sociais. A partir da segunda metade do século XX, o cinema nacional acompanhava as mudanças espaciais provindas do processo de urbanização nas principais capitais brasileiras, tal como o grande movimento migratório das zonas rurais para as zonas urbanas que compelia uma parcela da população pobre para as áreas mais afastadas dos grandes centros urbanos. Filmes sobre a miséria e a violência no sertão e nas favelas foram representados por atores não profissionais em cenários reais fora dos estúdios, para denunciar problemas sociais, econômicos e espaciais em ambientes rurais e urbanos. Neste mesmo capítulo, enquanto a Pornochanchada ocupa um lugar privilegiado, o Cinema Novo decaiu devido às perseguições do Regime Militar aos cineastas, à instalação da EMBRAFILME (1969-1991), uma estatal que financiava e distribuía filmes nacionais, operando em termos industriais em detrimento dos aspectos culturais. Este é o momento de maior produção da cinematografia brasileira e os filmes de maior rentabilidade foram aqueles de cunho erótico ou sensual. Concomitantemente, em São Paulo, o gênero da Pornochanchada se popularizou numa área de grande fragilidade social denominada *Boca do Lixo*, sendo responsável por ajudar a produzir quase 80% dos filmes lançados no país entre 1970-1980.

O *Capítulo 5, Cinema Contemporâneo: Renascimento do Cinema Nacional*, discorre sobre os dois últimos períodos da cinematografia brasileira, o *sétimo*, *5.1 Retomada (1990-2001)* e o *oitavo período*, *5.2 Pós-retomada (após 2001)*. Com o fim da Ditadura Militar e o estabelecimento do Estado democrático, a política neoliberal adotada pelo Governo vigente

extinguiu a EMBRAFILME e inaugurou o período mais dramático da cinematografia nacional. A produção foi estagnada e apenas retomada no meado da década de 1990 com a institucionalização das Leis Federais de incentivos à cultura e à produção do audiovisual. Assim, a Lei Rouanet, Lei No. 8.313 de 23 de dezembro de 1991, e a Lei do Audiovisual, Lei No. 8.685 de 20 de julho de 1993, foram responsáveis por alavancar a produção nacional e permitir que filmes como *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995, Brasil), *O Quatrilho* (Fábio Barreto, 1995, Brasil) e *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998, Brasil; França) desempenhassem papéis importantes em termos de participação de mercado, boa receptividade da audiência, repercutindo, internacionalmente, com vários prêmios nacionais e internacionais. O último período é formalizado com o estabelecimento da ANCINE (Agência Nacional de Cinema) em 2001 e dá continuidade à fase anterior. Apesar dos incentivos fiscais e dos projetos de ampliação e construção de novos cinemas em áreas desassistidas, o crescimento da produção nacional ainda está restrito ao eixo Rio-São Paulo. Populariza-se, neste período, a produção de filmes em torno da violência urbana em favelas brasileiras, especialmente, a partir de *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles; Kátia Lund, 2002, Brasil), que impulsionaria uma estética nova para o cinema brasileiro.

O **Capítulo 6, Evolução Socioespacial das Representações Violentas Urbanas**, versa sobre as questões em torno da *6.1 Censura e Sistemas de Classificações Indicativa de Filmes* e das *6.2. Convenções Estéticas da Violência e da Ultraviolência no Cinema Ocidental*. A censura e a regulação de conteúdos apresentam-se como pontos cruciais dos estudos da violência no cinema. Nos EUA, a censura do início do século XX foi implantada pelos órgãos governamentais e, na década de 1920, a Associação de Produtores Cinematográficos organizou-se para criar seu próprio código auto regulatório para desviar-se das influências políticas que prejudicavam o faturamento de seus associados. Enquanto o código que regia o conteúdo dos filmes da indústria norte-americana foi criado e executado pelas próprias corporações sem a interferência do Estado, no Brasil, a censura vigorou desde o período colonial até o fim da Ditadura Militar em 1985. Foi substituída pela regulação etária e pela fiscalização estatal atribuídas aos órgãos federais, sobretudo ao Ministério da Justiça, referente a todo conteúdo literário e audiovisual. As convenções estéticas da violência e da ultraviolência, no final da década de 1970, foram popularizadas pela indústria hollywoodiana devido à homogeneização cultural do consumo da violência através da produção, ininterrupta, de obras cinematográficas de vários gêneros, evoluindo desde a violência simbólica e fantasiosa para a violência visível e ultrarrealista dos filmes modernos e contemporâneos.

O *Capítulo 7, Da Estética à Cosmética da Violência: Tendências Estéticas e Temáticas no Cinema Brasileiro*, finaliza a narrativa da tese com a análise fílmica cronológica de seis obras de longa-metragem comercial, de ficção que tiveram grande repercussão de bilheteria impactando no desenvolvimento da cinematografia brasileira. Por isso, foram estudadas por uma perspectiva histórico-geográfica, cultural, política e econômica os filmes *Assalto ao Trem Pagador* (Roberto Farias 1962, Brasil), *Lúcio Flávio, Passageiro da Agonia* (Hector Babenco, 1977, Brasil), *Pixote, A Lei do Mais Fraco* (Hector Babenco, 1980, Brasil), *Orfeu* (Carlos Diegues, 1999, Brasil), *Cidade de Deus* (2002) e *Tropa de Elite: O Inimigo agora É outro* (José Padilha, 2010, Brasil), enfatizando aspectos das paisagens audiovisuais, das paisagens do medo e das representações de grupos culturais que habitam ou permeiam o espaço da favela. Neste capítulo, foi explanado que os filmes com a temática de favela tornaram-se altamente rentáveis pois estavam associados à tríade sucesso de público, crítica positiva e prêmios em festivais.

Sendo assim, notou-se que os filmes produzidos no Brasil após a década de 1960, principalmente, no Rio de Janeiro, têm destacado a violência criminal urbana espacializada, sobretudo, nas favelas do Rio de Janeiro e nas periferias de São Paulo. A nova configuração urbana de favelas e periferias tornou-se elemento essencial nas narrativas fílmicas nacionais através da construção do espaço e da ambientação cinematográfica de filmes que envolvem a violência criminal urbana, onde as práticas ilícitas dos roubos mudadas para o tráfico internacional de drogas. Segundo Silva (2010) a representação das favelas no imaginário coletivo é, hoje, associada aos espaços de violência de onde emergem seus principais personagens.

A violência urbana tem origem na segregação social e espacial da população e se faz presente na cidade refletindo numa paisagem composta de lugares diferentes, onde a pobreza e a riqueza se tornam mais visíveis. Para um pequeno grupo, cabe ocupar o lugar da opulência e da riqueza, o direito a residir em bairros ricos e luxuosos, enquanto que para a grande maioria das pessoas, sobrou apenas a periferia, margens de rios, áreas insalubres, ou seja, o lugar da pobreza e da miséria (SILVA, 2010, p. 141-142).



Teerawut Masawat, Tailândia, 2017

1

Incursões Teóricas e Conceituais

CAPÍTULO 1

Incursões Teóricas e Conceituais

1.1. Panorama da Violência

- 1.1.1. Violência pelo Prisma do Processo Civilizatório
- 1.1.2. Violência e Violência Criminal na Perspectiva Contemporânea
- 1.1.3. Esferas da Violência
- 1.1.4. Violência no Cenário Urbano Brasileiro

1.2. Perspectivas da Geografia Cultural

- 1.2.1. Geografia Cultural Tradicional: Escola de Berkeley
- 1.2.2. Geografia Cultural Contemporânea: O Cultural Turn

1.3. Estudo Cinematográfico nas Abordagens Geográficas

- 1.3.1. Geografias do Cinema
- 1.3.2. Paisagens Físicas, Culturais e Cinematográficas: “Janelas sobre a Realidade”
- 1.3.3. Periodização da Cinematografia Brasileira

1.1. PANORAMA DA VIOLÊNCIA

1.1.1. VIOLÊNCIA PELO PRISMA DO PROCESSO CIVILIZATÓRIO

Em razão do seu alcance global e das múltiplas expressões, o tema da violência convida estudos de diversos campos, perspectivas e áreas geográficas. Uma abordagem interdisciplinar que colete e analise informações sobre violência produz padrões mais amplos de sua ocorrência, permitindo conceituações mais perspicazes de sua natureza (GUGGISBERG; WEIR, 2007, pp. x-ix)⁴.

Começo este capítulo tratando da violência a partir da perspectiva do Processo de Civilização para melhor embasar o desenvolvimento deste trabalho a que ora me proponho. Assim, violência é “[...] uma acumulação social produzida ao longo dos períodos da evolução humana” (LIRA, 2017, p. 46). Para tal compressão, a obra “*Quest for Excitement: Sport and Leisure in the Civilizing Process*” (A Busca da Excitação: Desporto e Lazer no Processo Civilizacional), originalmente publicada em 1985 por sociólogos, o alemão Norbert Elias e o inglês Eric Dunning, apresentou correlações entre o esporte e a violência para demonstrar que alguns atos violentos nos séculos passados não eram observados como agressivos, mas sim como práticas de lazer. Assim, a caça, em muitos países europeus, era considerada uma forma desportiva costumeira. “Por vezes, um grande número de animais era conduzido próximo dos caçadores para que, assim, estes pudessem desfrutar dos prazeres de matar sem excessivos esforços físicos” (ELIAS; DUNNING, 1992, p. 239).

Para estes autores, os indivíduos na modernidade são mais propensos a ocultar suas emoções por conta do autocontrole. Por isso, um sujeito que almejasse gratificar seus prazeres através da agressividade e da violência, como era corriqueiramente praticada no século XVI, teria seu comportamento condenado como anormal nos dias atuais, uma vez que a normalidade

4 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*Given its global reach and multifarious expressions, the subject of violence invites study from a variety of perspectives and locations. An interdisciplinary approach to collecting and analyzing information on violence yields broader patterns of its occurrence, thereby allowing more insightful conceptualizations of its nature*” (GUGGISBERG; WEIR, 2007, pp. x-ix).

condicionada no estágio atual de civilização restringiria a expressão humana do prazer nessas ações violentas por meio da ansiedade⁵ introduzida pelo autocontrole (ELIAS, 2012, [1939]).

Durante séculos, os combates de gladiadores, ou entre seres humanos e animais ferozes, constituíram um divertimento apreciado pelas populações urbanas do Império Romano, e as diversões medievais da queima dos gatos, a suspensão pública na forca ou a luta de galos teriam, provavelmente, desencadeado um diminuto prazer às audiências contemporâneas, e poderiam ser sentidas por algumas pessoas como algo intolerável e horrível (ELIAS; DUNNING, 1992, p. 70).

A partir da teoria do Processo Civilizatório desenvolvida por Norbert Elias em 1939⁶, muitos autores apresentaram releituras e novas proposições sobre o fenômeno da violência. Dentre eles, o cientista cognitivo e evolucionista canadense Steven Pinker (2011), em sua polêmica publicação “*The Better Angels of Our Nature: A History of Violence and Humanity*” (Os Melhores Anjos de Nossa Natureza: Uma História de Violência e Humanidade) (PINKER, 2011) em que afirmava que as guerras e a violência no mundo Ocidental diminuiram, progressivamente desde a pré-história até os dias atuais, em razão do autocontrole, da empatia, do senso moral e da razão. Esta obra divide-se em seis processos. O primeiro, *The Pacification Process* (*O Processo de Pacificação*), refere-se à transição das sociedades primitivas até a primeira civilização agrícola, a qual Milton Santos (2002) denominou de período do *Meio Natural*⁷. “Esse meio natural generalizado era utilizado pelo homem sem grandes transformações. As técnicas e o trabalho se casavam com as dádivas da natureza, com a qual se relacionavam sem outra mediação” (SANTOS, 2002, p. 235). Inicia-se, também, neste período, a sujeição da *Terra* pelas *sociedades organizadas*, que se intensificou com a modernização das técnicas, potencializando a capacidade humana de produzir e de modificar o espaço. Sob uma perspectiva da Geologia, Brichta (2017, p. 63) alude que “tirar da Terra parte dos seus componentes, revolvendo e rejeitando outros, remonta aos primórdios do processo civilizatório e implica a desfiguração de feições originais, com consequentes mudanças ambientais”. O espaço geográfico, para Santos (2002), deve ser compreendido por meio da dimensão espaço-

5 - Desde o meado dos anos 1960, muitos pesquisadores dedicaram seus esforços aos estudos sobre os distúrbios da ansiedade em decorrência do grande crescimento de casos relatados na medicina tradicional, já que o excesso de ansiedade é uma das emoções mais graves e destrutivas (RACHMAN, 2013).

6 - No final da década de 1930, Elias (2012 [1939]) desenvolve sua teoria acerca do Processo de Civilização, na qual o entendimento ou a interpretação sobre o fenômeno da violência na cultura Ocidental foi sendo construído no decorrer dos séculos.

7 - “Quando tudo era meio natural, o homem escolhia da natureza aquelas suas partes ou aspectos considerados fundamentais ao exercício da vida, valorizando, diferentemente, segundo os lugares e as culturas, essas condições naturais que constituíam a base material da existência do grupo” (SANTOS, 2002, p. 235).

temporal, pois a evolução do espaço é também uma evolução social como resultado de um produto histórico.

No começo dos tempos históricos, cada grupo humano construía seu espaço de vida com as técnicas que inventava para tirar do seu pedaço de natureza os elementos indispensáveis à sua própria sobrevivência. Organizando a produção, organizava a vida social e organizava o espaço, na medida de suas próprias forças, necessidades e desejos. A cada constelação de recursos correspondia um modelo particular. Pouco a pouco esse esquema se foi desfazendo: as necessidades de comércio entre coletividades introduziam nexos novos e também desejos e necessidades (SANTOS, 1994, p. 18)

O segundo período da análise de Pinker (2011), *The Civilizing Process* (O Processo Civilizatório), compreende o desenvolvimento em longo-prazo desde a Idade Média até o século XX – classificado por Santos (2002) de período do *Meio Técnico* – a partir da fusão dos territórios feudais em grandes reinos com uma autoridade centralizada e da consolidação dos Estados Nações com infraestrutura de comércio e institucionalização do sistema criminal de justiça. “O período técnico vê a emergência do espaço mecanizado. Os objetos que formam o meio não são, apenas, objetos culturais; eles são culturais e técnicos, ao mesmo tempo” (SANTOS, 2002, p. 236). Neste momento “a natureza artificializada marca uma grande mudança na história humana da natureza. Hoje, com a tecnociência, alcançamos o estágio supremo dessa evolução” (SANTOS, 1994, p. 17). O terceiro período, *The Humanitarian Revolution* (A Revolução Humanitária), diz respeito ao Iluminismo Europeu do século XVII e XVIII que eliminou, sistematicamente, o barbarismo e as formas de violência como escravidão e tortura judicial. O quarto período, *The Long Peace* (A Longa Paz), emergiu no final da Segunda Guerra Mundial, período marcado pela ausência de guerras entre as grandes potências mundiais que se refletia na estruturação econômica de alguns Estados em desenvolvimento. Neste momento dá-se a emergência do período do *Meio Técnico-científico-informacional* “sua afirmação, incluindo os países de terceiro mundo, vai realmente dar-se nos anos 70” (SANTOS, 2002, p. 238). O quinto período, *The New Peace* (A Nova Paz), relaciona-se ao momento da comunicação e do capitalismo internacional pós-Guerra Fria, quando diminuíram as guerras civis, o genocídio, a repressão autocrática e os ataques terroristas nos territórios das potências mais influentes. Por último, *The Rights Revolution* (A Revolução dos Direitos) foi inaugurada pela Declaração Universal dos Direitos Humanos, em 1948, representando a aspiração da humanidade em abolir, teoricamente, todas as formas de violência contra seres humanos, animais e a natureza. Os direitos civis garantiram a abolição de linchamento, crimes de ódio

letais e não-letais contra negros, discriminação contra minorias; o direito da mulher condenou crimes de estupro, violência doméstica, uxoricídio, bem como o matricídio; o direito das crianças combatia punições corporais, espancamento, abusos sexual e psicológico, violência escolar; os direitos dos homossexuais deram-se através da descriminalização da homossexualidade, intolerância às atitudes anti-gays, crime de ódio e intimidação; a liberdade religiosa passou a ser defendida; os direitos dos animais proibiram a caça e maus-tratos e assassinatos de animais em gravações de filmes ao tempo em que se popularizava o vegetarianismo.

Entretanto, o pesquisador australiano em estudos culturais, Jeff Lewis, lançou seu livro “*Media, Culture and Human Violence: From Savage Lovers to Violent Complexity*” (Mídia, Cultura, e Violência Humana: Dos Amantes Selvagens à Complexidade Violenta) em 2016, discordando da tese proposta por Pinker (2011) sobre a diminuição da violência. Lewis (2016) direciona sua análise contra as teorias evolucionistas que afirmam que a violência humana contemporânea pode ser explicada como uma expressão da predisposição genética humana, uma vez que, os estados democráticos, o militarismo, a economia liberal, as corporações internacionais, o consumismo e a mídia global são responsáveis pelo aumento nos níveis de violência interpessoal e estrutural, produzindo danos e ameaças a grupos culturais, nações e ao meio ambiente. Brichta (2017) intensifica sua crítica às perversidades dos processos globais e as responsabilidades das ações violentas dos geólogos que se vêm acumulando na superfície terrestre. “Por tudo isso e outras transformações profundas na superfície da Terra, vivemos na Época do Antropoceno, período na Escala Geológica em que o Homem interferiu e interfere na superfície da Terra, modificando-a em escala global e de forma irreversível” (BRICHTA, 2017, p. 64). Para Lewis (2016, p. 137)⁸ “[...] as pessoas que vivem no mundo moderno são os seres humanos mais violentos de todos os tempos”. Ademais, o historiador britânico Eric Hobsbawm (1994) considerou o século XX como “*Age of Extremes*” (*Era dos Extremos*), delimitando sua análise aos anos de 1914 a 1991, da explosão da Primeira Guerra Mundial à queda da União Soviética. Nesta obra, o período em questão é dividido em três partes: *The Age of Catastrophe* (*A Era da Catástrofe*), com as duas grandes guerras mundiais, a crise econômica de 1929, que repercutiu mundialmente, e o apogeu e a queda dos governos fascistas; *The Golden Age* (*Os Anos Dourados*), com a política dos estados socialistas da URSS (União das Repúblicas Socialistas Soviéticas) em contrapartida à estabilização do capitalismo que favoreceu a

8 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “[...] *people living in the advanced world are the most violent beings of all time*” (LEWIS, 2016, p. 137).

expansão econômica mundial e *The Landslide (A Era do Desmoronamento)*, versada pelas crises econômicas, o fim do socialismo real, revoluções nos países em desenvolvimento e a abertura do novo século para o futuro de incertezas.

Como podemos dar sentido ao Curto Século XX, isto é, o que dizer dos anos desde o início da Primeira Guerra Mundial até o colapso da URSS que, como podemos ver agora em retrospectiva, forma um período histórico coerente que terminou agora? Nós não sabemos o que virá a seguir, e como será o terceiro milênio, embora possamos ter certeza de que o Curto Século XX o terá moldado (HOBSBAWM, 1994, p. 5)⁹.

Canalizando esta teoria para o contexto brasileiro, Gilberto Freyre desenvolveu sua hipótese, amplamente divulgada dentro e fora do país, através da obra *Casa Grande & Senzala*, publicada originalmente em 1933 (FREYRE, 1998), a partir da singularidade cultural do Processo Civilizatório Brasileiro. Segundo o ponto de vista social das classes dominantes, às quais Gilberto Freyre pertencia, este processo binário é apresentado pelo *Processo de Colonização* (1500-1808) e pelo *Processo de Re-europeização* (a partir de 1808) com a chegada da Família Real Portuguesa ao Brasil. O primeiro relaciona-se ao processo de civilização e, posteriormente, de formação da sociedade brasileira pela distinção do estágio civilizatório do povo indígena americano, do negro africano e do branco europeu e pela categorização de classes sociais durante o período de colonização portuguesa.

O colonialismo do Novo Mundo foi marcado por confrontos sangrentos que dizimaram sociedades e destruíram hábitos, crenças e costumes em prol da ocidentalização das culturas indígenas. Através de formas vorazes de violência, os ingleses dominaram os nativos da atual América Anglo-saxônica e espanhóis e portugueses “civilizaram” os nativos da hodierna América Latina (LIRA, 2017, p. 42).

O segundo período da obra de Freyre (1998) é compreendido aqui como o *Processo de Re-europeização*. Este período recebeu influências de nações europeias ocidentais hegemônicas após a chegada da Família Real Portuguesa ao Rio de Janeiro e estendeu-se até o século XX com a dominação estadunidense a partir da Política da Boa Vizinhança. Neste contexto o cinema, tema principal dessa tese, desempenhava um papel muito importante. Consequentemente, estas influências reforçavam aspectos civilizatórios culturais relacionados,

9 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*How are we to make sense of the Short Twentieth Century that is to say of the years from the outbreak of the First World War to the collapse of the USSR which, as we can now see in retrospect, forms a coherent historical period that has now ended? We do not know that will come next, and what the third millennium will be like, even though we can be certain that the Short Twentieth Century will have shaped it*” (HOBSBAWM, 1994, p. 5).

especialmente, à segmentação de classes sociais e aos estereótipos raciais. Além disso, Freyre (1998) compreendia que o projeto de modernização da sociedade brasileira deu-se pela renovação cultural, estrutural e política da nação quando o sistema capitalista, o livre mercado e a instalação de um governo central foram implantados.

A proposta de Freyre (1998) foi contestada por muitos intelectuais, inclusive dois grandes pesquisadores de estudos antropológicos da América Latina e do Brasil, Darcy Ribeiro e Sérgio Buarque de Holanda (1987)¹⁰. Ribeiro (1968) apresentou o processo civilizatório americano com base nas revoluções tecnológicas agrícola, irrigatória, pastoril, mercantil, urbana, metalúrgica, industrial e termonuclear. “O processo civilizatório, acionado pela revolução tecnológica que possibilitou a navegação oceânica, transfigurou as nações ibéricas, estruturando-as como impérios mercantis salvacionistas” (RIBEIRO, 1995, p. 64). Isto resultou no estabelecimento de uma “nova civilização” que sustentou o sistema econômico de alguns países europeus ocidentais.

Assim, em torno do tema, os fundamentos de Ribeiro (1995) diferem da proposta de Freyre (1998). Estes são direcionados para a formação e para o desenvolvimento da sociedade brasileira através da colisão e da fusão, brutal e violenta, das três raças, que geraram desigualdades socioeconômicas e uma inautêntica e única identidade cultural brasileira¹¹.

Sendo assim, as formas como as sociedades medievais e escravocratas lidavam com os conflitos violentos são, atualmente, compreendidas como bárbaras. Essa mudança nos padrões sociais, traços de personalidade, comportamento humano, rede de interdependência social e monopolização da força física pelo Estado – que tem sido diferente no Brasil em relação a países europeus ocidentais – foi o foco da hipótese de Elias (2012).

Destarte, comportamentos violentos associados às expressões de ódio e de paixão são, na contemporaneidade, filtrados pelo autocontrole e pela racionalização dos sentimentos. O fenômeno da violência das sociedades contemporâneas “[...] permeia todas as nossas relações cotidianamente, mas, como disse Elias, com mais controle e menos exaltação” (PESCAROLO *et al.*, 2008, p. 17), uma vez que os indivíduos foram forçados a viver em grupos, tendo seu comportamento reprimido e moderado “[...] não abruptamente e muito gradualmente, o código

10 - *Raízes do Brasil* é uma das obras de maior relevância deste autor publicada em 1936.

11 - Aqui, Ribeiro refere-se de modo pejorativo a uma “única identidade Brasileira”, pois o autor entende que a mistura de raças é muito mais complexa e gera muitas identidades fragmentadas.

de comportamento torna-se mais rígido e o grau de consideração esperado dos outros indivíduos torna-se maior” (ELIAS, 1978, p. 80)¹².

O autocontrole e a racionalização comportamental são elementos constituintes do processo de socialização de cada ser humano. Este processo no domínio sociocultural é responsável por formar um indivíduo para se tornar um membro de sua sociedade, já que diferentes culturas percebem e definem atos violentos de distintas formas. A criança passa a ter compreensão sobre moralidade e imoralidade e distinguir ações ditas civilizadas e incivilizadas por meio das regras sociais aplicadas pelas instituições sociais (família, escola, Igreja, Estado). Porém, na atualidade, a mídia de massa passa a ser considerada uma emergente instituição social não oficial com poderes de institucionalizar certas regras de condutas sociais e crenças religiosas (SILVERBLATT, 2007).

Outro enfoque mais específico, dado à falta de autocontrole na América Latina, deve ser analisado de forma cautelosa, pois os genitores e os cuidadores não são os únicos responsáveis por traumas na primeira infância (indivíduos com idade entre zero a seis anos) e durante a infância (crianças a partir de 6 anos até doze anos de idade incompletos) e adolescência (indivíduos entre doze e dezoito anos de idade), muitos fatores ambientais, sociais e econômicos também impactam no desenvolvimento da personalidade e de sua cognição. Para Nunes (2014, pp. 150-151): “A cognição como ação corporalizada faz emergir metáforas espaciais entremeadas por emoções, sentimentos e percepções, e que estão intimamente associadas à experiência multissensorial”. Pobreza e desigualdade social entre as crianças podem gerar numerosos problemas que resultam em violência e em muitas formas de comportamento agressivo. Em algumas regiões de El Salvador, Nicarágua, Peru, Equador, Brasil e México, a grande maioria das crianças não possui acesso a serviços públicos básicos de saúde, educação, moradia, segurança e é privada de viver em ambiente seguro com saneamento básico e boa alimentação (VEGAS; SANTIBÁÑEZ, 2010). Para a antropóloga brasileira especialista em violência urbana, Alba Zaluar (2007), as desigualdades nas esferas social, econômica e institucional, juntamente com a pobreza e a urbanização acelerada no Brasil, dificultam as práticas sociais de tolerância, civilidade e valores morais, logo, colaboram para o aumento nas atividades violentas, criminosas e agressivas.

12 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*Not abruptly and very gradually the code of behavior becomes stricter and the degree of consideration expected of others becomes greater*” (ELIAS, 1978, p. 80).

1.1.2. VIOLÊNCIA E VIOLÊNCIA CRIMINAL NA PERSPECTIVA CONTEMPORÂNEA

É importante salientar que, assim como a cultura, a violência é também um dos conceitos mais difíceis de ser definidos dentro das Ciências Sociais e Humanas. De acordo com Zaluar (1999, p. 8), a violência é derivada do latim *violentia*, que significa violência e impetuosidade “[...] que remete a *vis* (força, vigor, emprego de força física ou dos recursos do corpo em exercer a sua força vital)”. Para a autora, a violência adquire um resultado negativo quando ultrapassa um limite ou prejudica acordos sociais e culturais pré-estabelecidos. Desta forma, é através da percepção do limite e do sofrimento provocado pela força que se vai caracterizar o ato como violento. Porém, esta concepção pode variar cultural, histórica e geograficamente.

Com a finalidade de conceituar violência na contemporaneidade, o relatório da Organização Mundial da Saúde (OMS), conduzido por Dahlberg e Krug (2002), passou a tratar violência não apenas como uma simples aplicação da força física. Essa percepção havia sido proposta nos anos 1990 por Weiner, Zahn, e Sagi (1990, p. xiii)¹³ como “[...] ameaça, tentativa, ou uso da força física por uma ou mais pessoas resultando em danos físicos e não físicos para uma ou mais pessoas”. Entretanto, o relatório da OMS incluiu a palavra *poder* para reforçar a expressão *uso da força física*. Essa combinação “[...] amplia a natureza de um ato violento e expande o entendimento convencional de violência de modo a incluir aqueles atos que resultam de uma relação de poder, inclusive ameaças e intimidações” (DAHLBERG; KRUG, 2002, p. 5). Desta forma, a definição de violência pela OMS é:

O uso intencional da força física ou do poder, real ou em ameaça, contra si próprio, contra outra pessoa, ou contra um grupo ou uma comunidade, que resulte ou tenha grande possibilidade de resultar em lesão, morte, dano psicológico, deficiência de desenvolvimento ou privação [...] A definição utilizada pela OMS associa intencionalidade com a prática do ato propriamente dito, independentemente do resultado produzido. O “uso do poder” também serve para incluir negligência ou atos de omissão, além de atos violentos mais óbvios de perpetração. Assim, “o uso da força física ou do poder” deve ser entendido de forma a incluir a negligência e todos os tipos de abuso físico, sexual e psicológico, bem como o suicídio e outros atos de auto abuso. Essa definição cobre uma ampla gama de consequências – inclusive dano psicológico, privação e deficiência de desenvolvimento. Ela reflete um reconhecimento cada vez maior por parte dos pesquisadores e profissionais acerca da necessidade de incluir a violência que não resulta necessariamente em lesões ou morte, mas que, contudo,

13 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “[...] *the threat, attempt, or use of physical force by one or more persons that results in physical or nonphysical harm to one or more persons*” (WEINER; ZAHN; SAGI, 1990, p. xiii).

oprima as pessoas, as famílias, as comunidades e os sistemas de assistência à saúde no mundo todo (DAHLBERG; KRUG, 2002, p. 5).

Arendt (1970) afirma que o fenômeno da violência é uma flagrante manifestação de poder que desempenha um papel importante com o objetivo de manter a ordem social. “A violência perpetrada contra indivíduos, comunidades e meio ambiente é, muitas vezes, tolerada e reforçada por indivíduos e estruturas tanto de forma implícita quanto explícita” (GUGGISBERG; WEIR, 2009, p. x)¹⁴. Assim, “o uso ‘razoável’ da força física sob determinadas circunstâncias e dentro de certo padrão de normas culturalmente definidas tem sido considerado apropriado por aqueles indivíduos que detêm o poder tanto para definir as normas quanto para aplicar a força” (GUGGISBERG; WEIR, 2009, p. ix)¹⁵. Este contexto possibilita compreender que o Estado legitima certos grupos a representá-lo, dando-lhes o direito de determinar e monopolizar o uso da violência física sob certas normas pre-estabelecidas, exercendo um efeito civilizador. O Estado estabeleceu “[...] um monopólio sobre o direito de utilização da força física [...] tem a capacidade de impedir os cidadãos de utilizarem armas de forma manifesta e de castigá-los por usar a violência de um modo ilegítimo, isto é, em situações nas quais se reserva o monopólio para os seus próprios agentes” (ELIAS; DUNNING 1992, pp. 345-346). Porém, a violência é determinada pelo Estado como ilegítima porque ela deve ser apenas aplicada em situações pelas quais o Estado reivindica o monopólio para seus próprios agentes. Baseado nisso, a violência aplicada fora do contexto das estruturas do Estado é classificada como ilegítima e criminal.

O conceito de crime não possui, necessariamente, uma raiz ontológica, sendo construído e modificado através do tempo e do espaço, por isso sua noção “[...] é uma criação social e, como qualquer fato social, é referente a um período e a um território específico” (MELGAÇO, 2005, p. 20). Este termo pode ser estabelecido e concretizado através de diferentes opiniões, definições e perspectivas culturais e deve ser entendido como uma construção social resultante de autoridade religiosa, doutrina ou uma reprodução da legalidade do Estado. Tanto o senso comum quanto o corpo acadêmico e jurídico delimitam o ato criminal quando há ameaça ou violência contra indivíduos e propriedades ou negação do respeito às pessoas e às instituições (MORRISON, 1995). Evidentemente, “a primeira qualificação que determina se um ato é

14 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*Violence perpetrated against individuals, communities, and the environment is all too often condoned and reinforced by individuals in positions of power along with power structures, either implicitly or explicitly*” (GUGGISBERG; WEIR, 2007, p. x).

15 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*The use of ‘reasonable’ physical force under certain circumstances and within certain culturally defined norms has long been considered appropriate by those empowered both to define those norms and to apply the force*” (GUGGISBERG; WEIR, 2007, p. ix).

considerado violência criminal é que deve haver uma lei que defina os atos como ilegais. Além disso, a lei deve existir antes da ocorrência do ato para que seja definido como criminoso” (BARAK, 2007, p. 186).

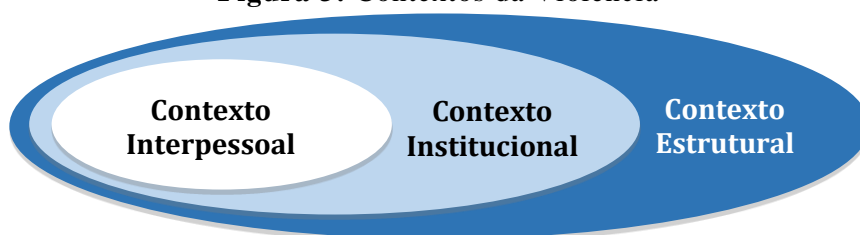
No contexto atual do Brasil, a violência armada tem atingido todas as camadas da sociedade e tem-se apresentado como um problema de escala global, fato bastante arraigado à lógica criminal e, por isso, seus atos tornam-se ainda mais abrangentes e complexos. Assim, as pesquisas geográficas também apresentaram grande preocupação no que diz respeito à espacialização do fenômeno da violência, onde incidências de atos criminosos são mapeadas e correlacionadas com variáveis de localidade. Segundo Ferreira e Penna (2005, p. 156), espacializar essas ocorrências favorece apenas os órgãos que lidam com a segurança pública a criar ações que punam aqueles que praticaram atos de violência contra o patrimônio público ou privado ou contra a integridade humana física e psicológica, “[...] mas não é suficiente para combater a onda de violência que assola nossas cidades porque não chega às suas raízes”. Em relação às constantes e mais recentes ocorrências de violência criminal nas favelas do Rio de Janeiro, o Coronel Paulo César Amêndola, Secretário Municipal de Ordem Pública e fundador do BOPE (Batalhão de Operações Especiais), afirmou em entrevista à Folha de São Paulo, que “[...] o combate ao tráfico é realmente um enxugar de gelo constante, não resolve o problema” (CANÔNICO, 2017, s.p) da violência urbana.

A violência e, conseqüentemente, a violência criminal abrangem uma multiplicidade de tipos, definições e contextos. Em menor escala, a violência cometida diretamente contra um ser humano é um dos exemplos mais facilmente reconhecido, pois causa danos físicos e psicológicos. Por outro lado, em uma maior escala, a violência estrutural não é claramente percebida ou visível, já que não é decorrente de um único agente agressor, mas por um complexo sistema social, político, cultural e econômico, resultando em exclusão, que pode estimular a violência física direta. A violência estrutural compreende instituições e estruturas sociopolíticas, econômicas que geram e preservam desigualdades entre indivíduos, grupos e comunidades.

1.1.3. ESFERAS DA VIOLÊNCIA

Todos os tipos de violência ocorrem em diversos contextos sociais e, por isso, Krug *et al.* (2002) buscou compreendê-los através dos *Contextos da Violência*, compostos por três níveis ou esferas: *interpessoal*, *institucional* e *estrutural* (Figura 3).

Figura 3: Contextos da Violência



Fonte: Dahlberg e Krug (2002, p. 12).

A violência no *contexto interpessoal* ocorre entre indivíduos em relação às suas vidas privadas e sociais sem nenhuma relação com seus cargos ocupacionais ou posições em instituições, sendo expressa através do homicídio, violência física, psicológica, vitimização juvenil, etc. (BARAK, 2003). Esta violência mantém um padrão de relação de gênero/idade/poder entre a vítima e o perpetrador (IADICOLA; SHUPE, 2013).

A violência no *contexto institucional* sucede quando o ato violento é cometido por agentes de instituições sociais no desempenho do seu papel dentro do contexto institucional. Como se tratam de instituições, este tipo de violência ocorre, especialmente, em ambientes de aprendizagem, locais de trabalhos, de correção de conduta, prisões, asilos, centros médicos e hospitais. É cometido por seus agentes: professores, policiais, cuidadores, assistentes sociais, profissional da saúde. Entretanto, não significa apenas dizer que este tipo de violência aconteça, exclusivamente, nos espaços físicos institucionais, pois a violência cometida por oficiais da polícia também ocorre em vias públicas (BARAK, 2007).

A violência no *contexto estrutural* é criada e mantida por grupos, ocupando posições de poder e atuando em nome de instituições sociopolíticas, culturais e econômicas. Esta violência é materializada no contexto das relações hierárquicas de classe, de gênero, de etnia (BARAK, 2007) e “[...] se manifestaria como um poder desigual sobre a distribuição e utilização dos recursos. Num sentido mais amplo, a fórmula geral que estaria por trás da violência estrutural seria a desigualdade” (MELGAÇO, 2005, p. 10).

A violência que ocorre na esfera estrutural é interpretada por Minayo (2005, p. 24) como sendo difícil de ser quantificada, pois não é praticada por sujeitos específicos, já que “[...] se perpetua nos processos históricos, se repete e se naturaliza na cultura e é responsável por privilégios e formas de dominação”. A violência estrutural é considerada por Kleinman (2011) como uma violência do cotidiano, uma vez que ocorre por meio de uma variedade de formas e afeta os indivíduos através da ordem social. Assim, aqueles que são social e historicamente excluídos, oprimidos ou abandonados são os mais vulneráveis de serem vítimas da violência interpessoal. As três esferas se sobrepõem e afetam todas as camadas sociais; todavia, importa destacar que “a maioria dos tipos de violência citados anteriormente tem sua base na violência estrutural” (MINAYO, 2005, p. 24).

Deste modo, o fenômeno da violência é um assunto amplo que engloba uma multiplicidade de tipos e contextos. Em uma escala menor, a violência interpessoal cometida, diretamente, contra todos os tipos de seres vivos e o meio ambiente é o exemplo mais comum e fácil de ser compreendida, uma vez que ela causa injúrias físicas e/ou danos psicológicos. Por outro lado, a violência em escala maior, a estrutural, não é claramente percebida, pois ela é causada por estruturas sociais e sistemas políticos, culturais e econômicos, resultando em exclusão e estimulando a violência direta e interpessoal. A violência estrutural compreende instituições que geram e preservam desigualdades entre indivíduos e grupos. “Estas são as razões pelas quais a vida normal de todos os dias está sujeita a uma violência estrutural que, aliás, é a mãe de todas as outras violências” (SANTOS, 2001, p. 61, ênfase minha). Segundo Santos (1999a), a violência estrutural também é a violência dos pobres. “Na realidade, os pobres violentos são apenas violentos funcionais, vítimas, também eles, da violência estrutural [...] a violência estrutural é o alicerce daquilo que chamarei de perversidade sistêmica de nosso tempo” (SANTOS, 1999a, p. 12).

Essas desigualdades geram um discurso social sobre o papel da pobreza que se modifica a cada período histórico. Santos (1999a) faz uma análise das últimas cinco décadas e descreve três tipos de pobreza: a incluída, a marginal e a estrutural. A primeira é resultado de um acidente natural ou social, não sendo produzida por nenhuma instância econômica, social e política e é uma pobreza local que não se comunica com outras áreas, sendo solucionada a partir de iniciativas privadas ou assistencialistas. O segundo tipo provém da marginalidade e é produzida pelos processos econômicos da divisão internacional do trabalho e da concentração de renda, e, teoricamente, cabe aos governos proverem assistência. Por fim, a estrutural se diferencia das outras duas por não ser nem local e nem nacional, posto que ela alcança uma esfera global, não

sendo consequência, já que foi planejada, estando nas engrenagens do capitalismo globalizado que se alimenta da exploração dos pobres. A pobreza, então, é um dos resultados da globalização perversa, não somente ela, mas “todas essas mazelas são direta ou indiretamente imputáveis ao presente processo de globalização” (SANTOS, 2001, p. 19).

A partir do final do século XIX, o impacto do processo de globalização mostrava-se desigual e a lógica espacial do capitalismo favoreceu alguns lugares em detrimento de outros. Nos “Estados Periféricos”, como o Brasil, ocorreu uma melhoria da oportunidade de vida para uma pequena parcela urbana instruída (SMITH, 1994). Portanto, a imagem dos espaços de pobreza vai se transformando de acordo com o interesse e com o discurso, sendo amplamente divulgado pelo cinema brasileiro desde o período do Cinema Novo na década de 1960. “E tanto os pobres como aqueles que são o objeto da dívida social, os quais já foram *incluídos* e, depois, *marginalizados*, acabam por ser o que hoje são, isto é, os *excluídos*” (SANTOS, 1999a, p. 12, grifo do autor). Por isso, percebe-se que os três contextos da violência se superpõem e na vida cotidiana estas esferas são interativas e recíprocas na formação social e na produção da espacialização da violência.

1.1.4. VIOLÊNCIA NO CENÁRIO URBANO BRASILEIRO

Inúmeros fatos de natureza humana repercutiram na organização do espaço mundial de maneira muito intensa a partir do século XX. Esta fase, que Santos (1994) denomina de período histórico marcado pela “revolução técnica-científica”, diz respeito ao momento em que as atividades humanas são dependentes da técnica e da ciência, já que são essenciais em “todos os aspectos da vida social”. A partir daí, “o próprio espaço geográfico pode ser chamado de *meio técnico-científico*”, inclusive certos territórios de países em desenvolvimento em proporções distintas. Neste período, o mundo é interconectado pela divisão internacional do trabalho, multinacionalização de empresas, internacionalização da produção e circulação mundial de mercadoria, novas opções de créditos e acumulação do capital, por causa da “grande revolução da informação que liga instantaneamente os lugares, graças aos progressos da informática” (SANTOS, 1994, p.123). Desse modo, a esfera econômica foi marcada pela mundialização de “[...] um modelo técnico único que se sobrepõe à multiplicidade de recursos naturais e humanos [...]” (SANTOS, 1994, p. 18) adotado por “[...] todas as sociedades [...] de forma mais ou menos total, de maneira mais ou menos explícita” (SANTOS, 1994, p. 18). O período após a

Segunda Guerra Mundial tende a remodelar o espaço de forma homogênea impondo às áreas urbanas e rurais as influências dominantes da ciência e da tecnologia que, juntamente “[...] com a informação, estão na própria base da produção, da utilização e do funcionamento do espaço e tendem a constituir o seu substrato” (SANTOS, 2002, p. 238) no *meio técnico-científico-informacional*.

De acordo com Santos (2002), alguns autores acreditavam que o nível de civilização de uma sociedade deveria ser medido pelo seu nível e domínio das técnicas de produção “(técnicas de exploração da natureza, técnicas de subsistência, técnicas da matéria) e de enquadramento (técnicas das relações entre os homens, técnicas de organização do espaço)” (GOUROU, 1973, p. 10, *apud*, SANTOS, 2002, p. 34). Estes autores posicionavam certas culturas no topo da pirâmide civilizatória em detrimento de outras. “*Essa soma de ligações e de técnicas é a civilização*. Em suma, todo grupo humano é sustentado por técnicas que fazem de seus membros seres ‘civilizados’. E não ‘selvagens’” (GOUROU, 1973, p. 10, *apud*, SANTOS, 2002, p. 34, grifo nosso). Assim, “a literatura que glorifica a potência incluiu a velocidade como essa força mágica que permitiu à Europa civilizar-se primeiro e empurrar, depois, a ‘sua’ civilização para o resto do mundo” (SANTOS, 2002, p. 325).

Este atual período registrou avanços nos campos sociais, tecnológicos e ambientais, alcançou o estágio mais avançado de civilização e, contraditoriamente, apresentou uma grande “[...] magnitude e intensidade de criminalidade violenta [...]” (LIRA, 2017, p. 46). A “‘criminalidade’ refere-se ao fenômeno social na sua dimensão mais ampla, permitindo o estabelecimento de padrões através da constatação de regularidades e cortes; ‘crime’ diz respeito ao fenômeno na sua singularidade” (FAUSTO, 2001, p. 19). Acerca da realidade nacional, “paradoxalmente, nos últimos vinte anos, tanto a violência urbana como a democracia se enraizaram no Brasil sem que uma tenha conseguido ser um freio para a outra” (CALDEIRA, 2002, p. 44). Nesta perspectiva, as instituições responsáveis por manter a ordem e a segurança nacional têm-se mostrado incapazes de garantir o direito à segurança pública, o respeito aos direitos humanos e a cidadania às populações que, quanto mais pobre, é mais propensa a ser vitimizada pela violência institucional. “Assim, violência e democracia expandiram-se de maneira interligada, complexa, paradoxal” (CALDEIRA, 2002, p. 44). A Constituição de 1988, como resultado dos intensos debates de movimentos sociais, buscou promover os direitos e a cidadania para uma maior parcela da nação, uma vez que no Brasil, “[...] há cidadãos de classes diversas; há os que são mais cidadãos, os que são menos cidadãos e os que nem mesmo ainda o são” (SANTOS, 2007, p. 24). Essa cidadania que “[...] evolui por meio de um processo de

lutas desenvolvidas paralelamente em diversos países, que leva da condição de ‘membro da sociedade nacional’ no século XVII, ao ‘direito de associação’ no século XIX, até serem alcançados os ‘direitos sociais’ em pleno século XX” (SANTOS, 2007, p. 21).

Santos (2007) propõe compreender a questão da não-cidadania nos países em desenvolvimento através do seu processo histórico de rápida urbanização. O processo de urbanização brasileira pode ser compreendido através do crescimento da taxa populacional urbana que se inicia com o fim do regime escravocrata e da instalação da República no final do século XIX, pelo significativo fluxo migratório europeu, a diminuição da mortalidade em decorrência das obras de saneamento básico e a eliminação de epidemias sanitárias no início do século XX. Já o processo de industrialização implantado nas principais metrópoles urbanas, a modernização das atividades agrícolas no campo, a migração rural para as cidades, o desenvolvimento tecnológico e a produtividade industrial de bens de consumo contribuíram ainda mais para o avanço do processo de urbanização brasileira (SANTOS, 2008a).

A urbanização brasileira ocorreu de forma tardia, como em muitos países da América Latina, da Ásia e da África, a partir, principalmente, da segunda metade do século XX. O Brasil é, hoje, considerado um país urbano em contraposição às décadas anteriores, em decorrência da sua alta taxa de urbanização que, em 2012, alcançou 84,36% (Tabela 1). “Entre 1940 e 1980, dá-se uma verdadeira inversão quanto ao lugar de residência da população brasileira. [...] Nesses quarenta anos, triplica a população total do Brasil, ao passo que a população urbana se multiplica por sete vezes e meia” (SANTOS, 2008a, p. 31). Igualmente, a urbanização acelerada que se inicia após os anos de 1950 “[...] deve ser entendida como um processo social e espacial e que traz grandes impactos na vida da população” (VIEIRA NETO, 2011, p. 126), principalmente no que concerne às questões sociais como moradia, sistemas de transporte de massa, mercado de trabalho, segurança, educação e saúde pública de qualidade, bem como, abastecimento de água potável e energia elétrica para os centros urbanos. O cidadão que deveria ter acesso a estes serviços básicos é transformado em consumidor privado destes serviços e “[...] aceita ser chamado de usuário” (SANTOS, 2007, p. 25).

Tabela 1: População Rural e Urbana (1940-2012)

Ano	Total	Pop. Rural	(%)	Pop. Urbana	(%)
1940	41.326.000	30.435.000	73,65%	10.891.000	26,35%
1950	51.944.397	33.161.506	63,84%	18.782.891	36,16%
1960	70.070.457	38.767.423	55,33%	31.303.034	44,67%
1970	93.139.037	41.054.053	44,08%	52.084.984	55,92%
1980	119.002.706	38.566.297	32,41%	80.436.409	67,59%
1991	146.825.475	35.834.485	24,41%	110.990.990	75,59%
2000	168.544.443	31.847.004	18,07%	137.697.439	81,30%
2012	190.755.799	29.830.007	15,64%	160.925.792	84,36%

Fonte: Santos (2008a); Vieira Neto (2011); IBGE (2014).

A urbanização avança formando aglomerados humanos em torno de atividades econômicas. Dentre todos os integrantes dos centros urbanos, a prática mercantil e a busca do sucesso criam um modo de vida que fomenta a concorrência e o individualismo entre as pessoas nas cidades, também provocados pela insegurança das classes média e alta perante os excluídos. A população pobre é “[...] descontente e relegada às periferias, é explorada pelo trabalho assalariado, depende do Estado para ter acesso à educação, à saúde, transporte, e muitas vezes habitação e mesmo alimento” (PIMENTA, 2007, p. 17).

A realidade urbana moderna de cidades grandes como Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador apresenta paisagens da precariedade em constante confronto com os “enclaves urbanos fortificados” (CALDEIRA, 2000). Diversos são os autores que debatem os problemas e os processos de exclusão nos centros urbanos, uma vez que o número de pessoas vivendo no mesmo perímetro urbano vem se multiplicando em um curto período de tempo. Davis (2006) disserta que o processo de urbanização do mundo tem-se acelerado desde a década de 1950, quando 86 cidades do mundo possuíam população urbana com mais de um milhão de habitantes e, em 2006 esse número foi de 400. Segundo o relatório da ONU (2016) (Organizações das Nações Unidas *The World's Cities in 2016*, em 2016, o número de cidades com população superior a um milhão subiu para 512 cidades e a projeção para 2030 é de 662 cidades (ONU, 2016). O relatório produzido por *Share The World's Resources* (2010) afirmou que a maior parte da população urbana no mundo, das grandes cidades e da pobreza urbana está localizada na África, na Ásia e na América Latina.

Para Rebouças e Prost (2011) – na pesquisa de campo sobre a produção do espaço urbano e a questão da urbanização de áreas favelizadas no bairro suburbano de Pirajá, em Salvador, Bahia – as habitações precárias são autoconstruções que evidenciam o tempo de construção e diferenciam o nível econômico de seus moradores. Elas, em sua maioria, são construídas em áreas loteadas, invasões ou ocupações informais; algumas autoconstruções podem ser encontradas em áreas de risco como encostas, que, segundo as autoras, são decorrentes de vetores de expansão suburbana. De acordo com Rebouças e Prost (2011, p. 11) são “[...] nessas áreas que estão situados os maiores problemas infraestruturais urbanos e de habitabilidade do bairro”. As autoconstruções são feitas de materiais diversos, “[...] como madeira e papelão, mas também de bloco e cimento e sem acabamento” (REBOUÇAS; PROST, 2011, p. 17) e em localizações sem aplanagem regular, sem vias calçadas ou asfaltadas, sem serviços essenciais de saneamento básico, água tratada ou coleta de resíduos humanos, por isso, são percebidas pela sua precarização de engenharia civil.

Assim sendo, as condições de moradias para as populações mais pobres ilustram uma crise habitacional, funcionando como um cinturão de segregação urbana dos mais pobres nas cidades. A emergência de áreas pobres urbanas é um fenômeno em evidência histórica há mais de um século; sua formação e implantação diferenciam-se de estado para estado, mas têm como ponto de conexão a crise habitacional e a segregação urbana e social na contemporaneidade. Segundo Perlman (2010), a favela tem feito parte da paisagem do Rio de Janeiro por mais de um século; o Morro da Providência, por exemplo, foi registrado como sendo a primeira favela fundada em 1880. A partir de então, a maioria delas tem apresentado um crescimento acelerado após a década de 1960.

A favela é compreendida como um problema que afeta a estética arquitetônica da cidade. Contudo, o processo de favelização no Brasil surgiu em decorrência de políticas sociais excludentes e de reformas urbanas que intervíram na configuração espacial através da organização social do espaço que segregou, ainda mais, os pobres, expulsando-os das áreas mais valorizadas da cidade (SANTOS, 2008). Por isso, os assentamentos humanos informais não se enquadravam no novo modelo paisagístico das cidades e, assim, foram removidos ou realocados para lugares mais afastados do núcleo central. Porém, os seus habitantes carregam consigo o estigma de eternos “invasores” da cidade. Para Santos (2008), as metrópoles são um polo de pobreza, pois têm uma grande capacidade em atrair e manter os pobres, especialmente em condições sub-humanas.

A cidade em si, como relação social e como materialidade, torna-se criadora de pobreza, tanto pelo modelo socioeconômico, de que é o suporte, como por sua estrutura física, que faz dos habitantes das periferias (e dos cortiços) pessoas ainda mais pobres. A pobreza não é apenas o fato do modelo socioeconômico vigente, mas, também do modelo espacial (SANTOS, 2008, p. 10).

O perfil metropolitano com desenvolvimento geográfico desigual aumenta de acordo com a concentração de riqueza e de poder, resultando em uma divisão do espaço urbano “[...] formada por ilhas de opulência que lutam para manter-se em um mar de podridão e decadência” (HARVEY, 2004, p. 202). O espaço produzido pelo capital tenta valorizar determinadas áreas em detrimento de outras. Assim, explora a imagem para compor paisagens visuais, narrativas e representações que se adéquem ao discurso que ele quer transmitir.

A violência e o medo social estão entranhados no processo de mudanças sociais, especialmente, nas grandes cidades; estes fenômenos são geradores de novas formas de segregação espacial e discriminação socioeconômica. Em muitas cidades, não apenas nas brasileiras, a segregação e a discriminação, alimentadas pelo sentimento de medo da violência urbana e do crime, justificam-se como técnicas para legitimar a exclusão. Esta é materializada nas formas urbanas das favelas em conflito com os condomínios fechados com seu arsenal de segurança privada. Os “enclaves urbanos fortificados”, tanto residenciais quanto de trabalho, de lazer e de consumo (*shopping centers*), fazem parte do discurso da proteção contra a violência criminal urbana e o medo, aos preconceitos de classes sociais e, é um modo muito representativo de marginalizar os grupos de pobres urbanos e favelados, criando um novo padrão de segregação urbana (CALDEIRA, 2000). Harris (1984, p. 26)¹⁶ já dissertava que o capitalismo industrial e o mercado de habitações tornaram-se um “[...] mecanismo pelo qual as relações de classe do novo sistema de produção foram refletidas no espaço residencial urbano”.

Esse medo vai difundir a ideia de uma *Fobópolis* brasileira, através da banalização da cultura da violência, como se este fenômeno fosse derivado de um organismo independente e sem controle da sociedade. O termo *Fobópolis* é o “[...] resultado da combinação de dois elementos de composição, derivados das palavras gregas *phóbos*, que significa ‘medo’, e *pólis*, que significa ‘cidade’” (SOUZA, 2008a, p. 9). A *Fobópolis* é referência a “[...] uma cidade dominada pelo medo da criminalidade violenta” (SOUZA, 2008a, p. 37), “[...] que na contemporaneidade vem assumindo notável magnitude e adquirindo maior intensidade” (LIRA, 2017, p. 130) através da disseminação da cultura do medo, da culpabilização de determinados

16 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “[...] mechanism by which the class relation of the new system of production were reflected in urban residential space” (HARRIS, 1984, p. 26).

grupos sociais, da estigmatização socioespacial que estabelecem um *locus* da violência dentro de cidades e da banalização da violência. “Uma Fobópole é uma cidade em que grande parte de seus habitantes, presumivelmente, padece de estresse crônico (entre outras síndromes fóbico-ansiosas, inclusive transtorno de estresse pós-traumático) por causa da violência, do medo da violência e da sensação de insegurança” (SOUZA, 2008a, p. 40).

Em decorrência do estabelecimento da Fobópole, o espaço urbano é remodelado pelo mercado imobiliário atrelado à especulação imobiliária. Segundo Oliveira (2017, p. 103), “uma ação atinente a esse aspecto, diz respeito ao processo de especulação imobiliária que, às vezes, criminaliza grupos específicos da sociedade”. Isso resulta na oferta de serviços de segurança privada, delimitando espaços residenciais com torres de vigilância, câmeras, muros altos, portões de ferro, grades, cercas elétricas, arames farpados, etc. “Isso é evidenciado, principalmente, nos condomínios de luxo, que dispõem de uma variedade de tipos de serviços que acabam elevando os custos a serem pagos pelos imóveis adquiridos nestes espaços” (OLIVEIRA, 2017, p. 104).

Penso que a palavra condensa aquilo que tento qualificar como cidades nas quais o medo e a percepção do crescente risco, do ângulo da segurança pública, assumem uma posição cada vez mais proeminente nas conversas, nos noticiários da grande imprensa etc., o que se relaciona, complexamente, com vários fenômenos de tipo defensivo, preventivo ou repressor, levados a efeito pelo Estado ou pela sociedade civil – o que tem claras implicações em matéria de desenvolvimento urbano e democracia (*lato sensu*) (SOUZA, 2008a, p. 9).

O crime rende boas manchetes, o medo do crime vende jornais e encontra ampla audiência – da mesma forma que, cada vez mais, o medo do crime rende bons negócios (de carros de passeio blindados a armas, de “condomínios exclusivos” aos serviços de firmas de segurança particular) e promete render votos a candidatos a cargos no Executivo e no Legislativo (SOUZA, 2008a, p. 30).

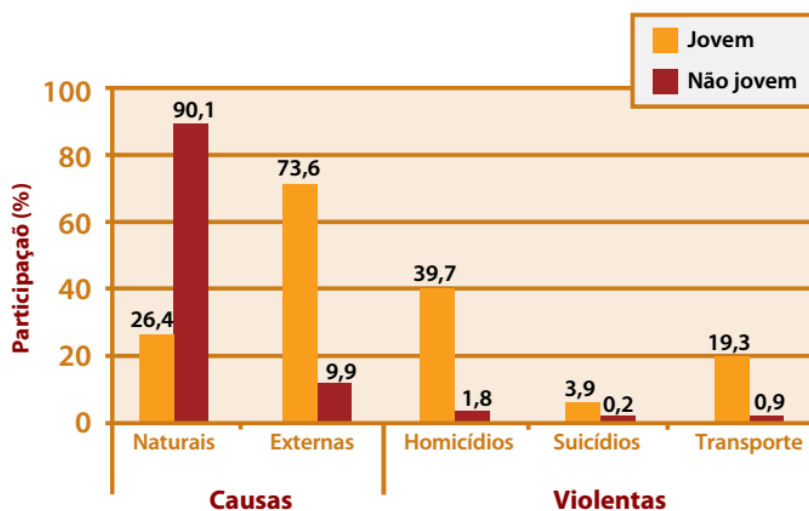
Na atual década, o medo produzido pela mídia não se caracteriza unicamente por um estado psicológico ou simbólico dos seres humanos que vivem em sociedade. Ele é um produto utilizado para prolongar a atenção das pessoas em frente à televisão, uma vez que, as agências de pesquisas, ao monitorarem a audiência dos programas, podem determinar certos índices que valorizam os espaços destinados à publicidade. “Esse tipo de prática mercadológica por parte da mídia, mesmo tendo ela a função de dar a informação, torna-se uma postura de risco contra a sociedade, já que vários estudos comprovam a existência de uma cultura do medo, na qual a imprensa atua como grande fomentadora” (GONÇALVES JUNIOR, 2010, p. 9).

Diante do exposto, Vieira Neto (2011) afirma que o processo de urbanização no Brasil, a ausência do Estado e os problemas que dele decorrem, como crescimento populacional

desordenado e desigualdade socioeconômica, responsáveis pela exclusão, têm sido seguidamente acusados como responsáveis pelo ascendente índice de violência urbana no país. Assim, o crescimento econômico e a fase de prosperidade das décadas de 1960 e 1970 dão lugar aos anos 1980, conhecidos como a década perdida. É o momento no qual o projeto neoliberal toma forma no Brasil, intensificando ainda mais, as desigualdades socioeconômicas e a pobreza, não apenas nas áreas urbanas, mas também no campo, graças à tecnificação dos territórios rurais no Brasil¹⁷.

É importante ressaltar que, na década de 1960, a questão da violência urbana emergia como tema de estudos nas áreas das Ciências Humanas e Sociais, devido ao seu significativo crescimento nos países ocidentais industrializados. Como ilustrado na [Figura 4](#), Vermelho e Mello (1996) conduziram um estudo histórico entre o período de 1930 a 1990 sobre a transição da mortalidade juvenil, que antes estava mais associada às “*causas naturais*” (inanição e doenças infectocontagiosas, parasitárias e epidemias) para as mortes por “*causas externas*” (acidente de trânsito, suicídio e homicídio) em razão da violência nas grandes metrópoles brasileiras. Ainda, segundo os autores, os jovens são mais expostos a comportamentos e hábitos de alto risco, bem como estão mais propensos a ser agentes e vítimas da violência letal, fenômeno que se transformou em um tema relevante, também, para o cinema brasileiro.

Figura 4: Causas de Mortalidade Jovem e Não Jovem (em %) no Brasil, 2008



Fonte: Waiselfisz (2011, p. 19).

17 - Este período vai impulsionar a Revolução Verde, quando a busca pelo aumento da produtividade agrícola vai ser impulsionada pelo desenvolvimento de pesquisas em laboratórios de sementes, fertilização do solo e uso de agrotóxicos. Atualmente, as sementes modificadas geneticamente são manipuladas para serem mais resistentes às pragas e às intempéries com a finalidade de possuir alto desempenho de produção, todavia, com repercussões na saúde dos consumidores e no meio ambiente.

As desigualdades e a falta de perspectiva da população pobre abrem caminho para o estabelecimento e fortalecimento do trabalho informal e ilegal, que são territorializados, muitas vezes, em áreas de baixa renda. Atividades de jogo de azar, como por exemplo o *Jogo do Bicho* no início do século XX, perpetuam-se e, mais tarde, passam a ser criminalmente banidas de forma enfática pela força policial. A comercialização ilegal de entorpecentes, que já se apresentava como uma alternativa às atividades do Jogo do Bicho, intensifica-se de modo mais lucrativo a partir da década de 1980, com a popularização da cocaína sul-americana no mercado brasileiro. Assim, a venda ilegal de drogas gera postos de trabalho informais para uma grande parcela do exército de reserva da força de trabalho destas áreas mais pobres.

Na década de 1970, os primeiros Comandos Armados, como a Falange Vermelha e a Falange Jacaré, no Rio de Janeiro, organizam-se dentro da Penitenciária Cândido Mendes, na Ilha Grande. O convívio dos presos comuns com os presos políticos pela Ditadura Militar fortaleceu essas organizações. Posteriormente, ainda na década de 1970, surge uma das mais poderosas organizações criminosas brasileiras, o Comando Vermelho (CV). Logo depois, outras facções, como o Amigos dos Amigos (ADA) e Terceiro Comando Puro (TCP), surgiram da fragmentação do Comando Vermelho e se robusteceram em diversos pontos do Rio de Janeiro, com atuação em rede pelo Brasil a partir das décadas de 1980 e 1990. Já em São Paulo, emerge o Primeiro Comando da Capital (PCC) dentro do contexto das penitenciárias paulistas na década de 1990, sendo considerada hoje a maior facção criminosa do país, com alcance em todo o território nacional e até internacional.

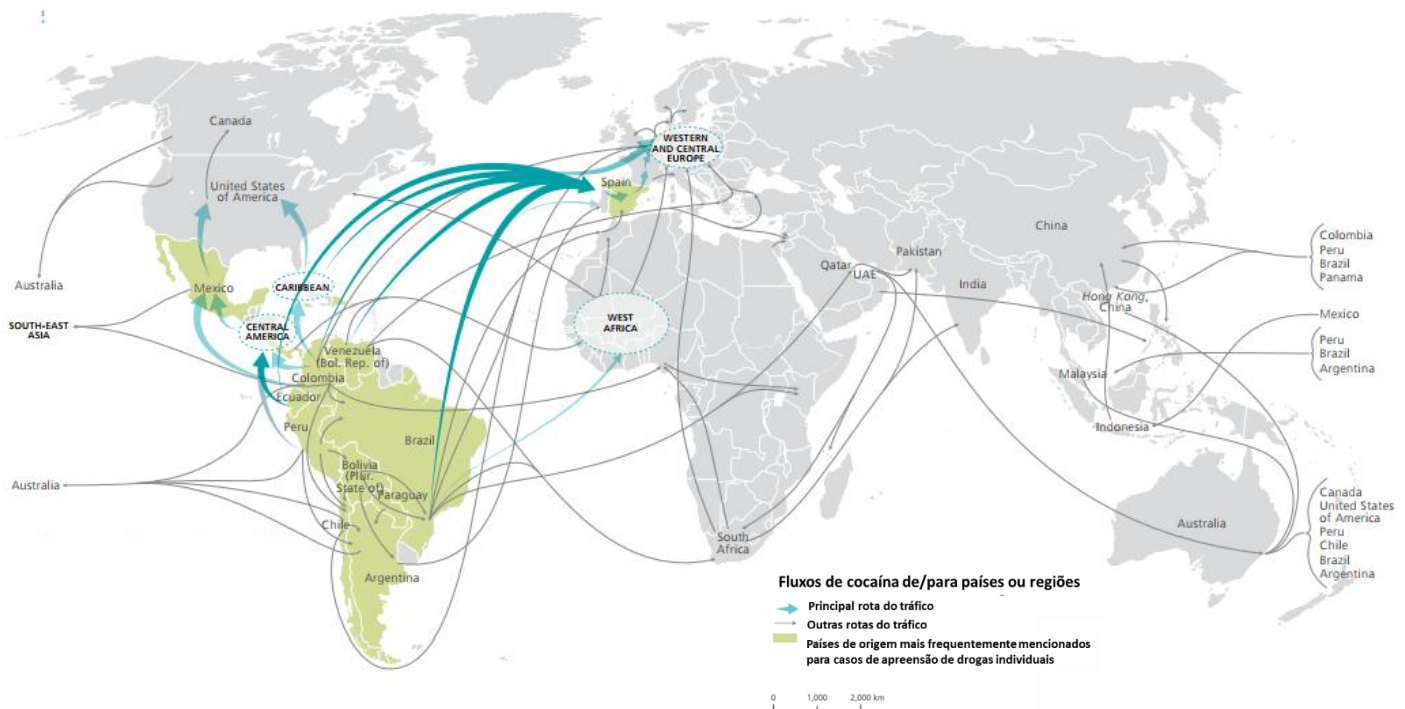
Na década de 1980, o consumo de *cannabis* e um tímido mercado consumidor de narcóticos de origem sul-americana, inclusive de psicotrópicos sintéticos europeus, pouco a pouco estavam se instalando. As disputas territoriais entre os pequenos traficantes de drogas e os integrantes dos comandos armados se confrontando entre si e com a polícia, resultando tanto em prisões quanto em óbitos. Foi neste momento, também, que o então implantado SIM (Sistema de Informação sobre Mortalidade do Ministério da Saúde)¹⁸ passou a funcionar como uma ferramenta importante para a quantificação e a qualificação dos óbitos ocorridos no país, resultava em dados estatísticos que passaram a mostrar um crescimento nas taxas de vitimização. Na década de 1990, o Brasil já tinha participação no mercado internacional de drogas como uma importante rota para o escoamento da cocaína produzida pelos cartéis colombianos em direção à Europa e parte da população se tornou consumidora de cocaína e, posteriormente, de crack, um de seus subprodutos (Figura 5). Atualmente, o Brasil é

18 - O SIM foi implantado em 1975, mas a sua informatização ocorreu apenas em 1979.

considerado o país com o maior consumo de crack no mundo, ficando atrás apenas dos EUA. Diante disso, o romance de ficção *Cidade de Deus*, escrito por Paulo Lins e publicado pela primeira vez em 1997, narrou a mudança de atividades ilegais nas favelas cariocas durante as décadas de 1970 e 1980:

Traficar, era isso que estava na onda, isso que estava dando dinheiro. Agora lembra Geléia, gerente do jogo do bicho do São Carlos, falando que o tráfico era o que estava segurando a onda dos bicheiros [...] a coisa já estava ruim para os bicheiros e ficou muito pior quando surgiu a loteria esportiva, levando mais de oitenta por cento das apostas e fazendo com que os bicheiros entrassem no ramo das drogas, que se mostrava promissor (LINS, 2002, p. 208).

Figura 5: Principal Fluxo do Tráfico de Cocaína no Mundo (2014)



Fonte: UNODC (2016, p. xiv).

O acelerado processo de urbanização desordenada, a grande concentração de indivíduos em áreas pobres da cidade e as diferenças de classes sociais nos centros urbanos têm se manifestado através de altas taxas de criminalidade, delinquência juvenil e violência urbana em formas de agressões físicas e psicológicas, roubos, furtos, latrocínios, homicídios, ataques a aparelhos públicos do Estado e privados, etc. É importante notar que a violência urbana é um fenômeno muito complexo direcionado por diversos vetores e, portanto, muitos autores reforçam a prerrogativa de que a pobreza não pode ser considerada a única justificativa para a sua manifestação, mas, não deixa de ser um dos agravantes para esta prática. Para Peralva

(2000, p. 81) “a pobreza, correlaciona-se com outros fatores estruturais e possui maior potencial de influência sobre a criminalidade violenta”.

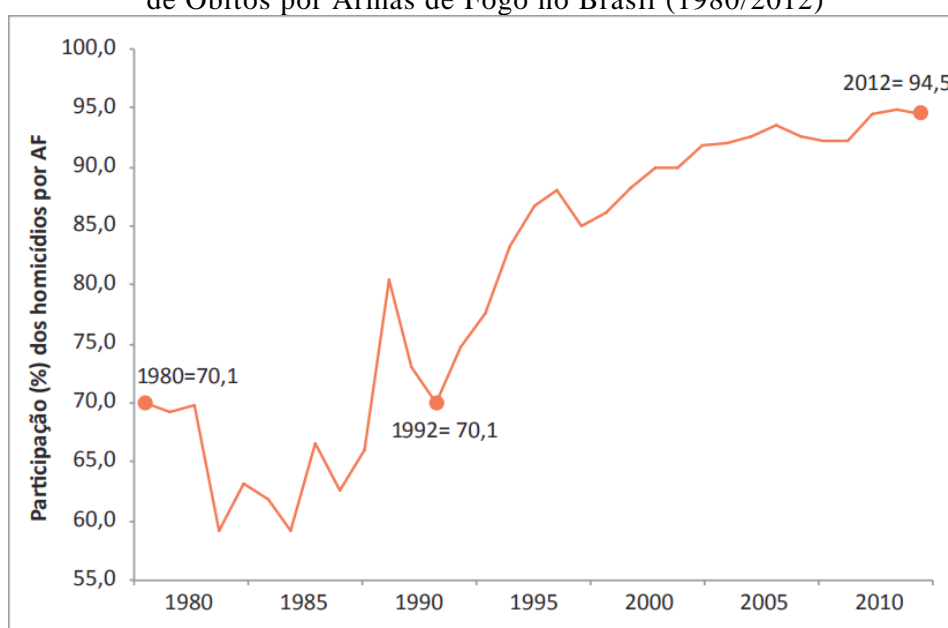
“O debate acerca dos determinantes estruturais da violência esteve frequentemente centrado em tentar apurar se a pobreza estimula ou não a criminalidade e, em caso positivo, em que medida” (CANO; SANTOS, 2007, p. 9). Os autores acreditam ser mais prudente questionar se “o nível da renda ou sua distribuição são fatores importantes na determinação das taxas de homicídio?” (CANO; SANTOS, 2007, p. 9). A solução para essa questão partiria de duas vertentes: a social e a judicial. A primeira estaria calcada em melhorar o sistema educacional, prover oportunidades de trabalho para a maioria da população e reduzir o abismo social entre as classes socioeconômicas. A segunda, recairia sobre o sistema de justiça criminal que se encarregaria da melhora no desempenho das forças policiais. Entretanto, a violência letal ocorre com mais intensidade no circuito urbano. Assim, ao analisar o total de homicídios cometidos no Brasil, excluindo aqueles que não possuem motivações econômicas, é possível perceber que a violência letal significa o aumento dos crimes contra propriedade, roubos, sequestros, lutas de poder entre facções criminosas, já que “a finalidade [...] é o lucro, sendo a violência um meio para alcançar essa finalidade” (CANO; SANTOS, 2007, p. 11).

O comportamento ilegal e violento supostamente gera uma renda mais alta do que o emprego legal para os que o cometem, ainda que se considere a punição aplicada no caso de o criminoso ser preso. Quando essa compensação diferencial da atividade criminosa e violenta ultrapassa certo patamar, estabelecido pela consciência moral do sujeito, o ser racional optaria, então pelo crime. Em outras palavras, o crime violento seria escolhido a fim de obter um lucro que de outro modo seria inatingível. Assim, quanto menos uma pessoa espera do emprego legal mais essa pessoa estaria propensa ao comportamento criminoso e vice-versa. Em contrapartida, quanto mais ricas as outras pessoas, maior o produto do roubo esperado pelos criminosos [...] As pessoas de melhor nível cultural têm acesso a certos tipos de crimes altamente lucrativos e que não exigem violência, os chamados crimes de “colarinho branco”, enquanto os cidadãos pobres e sem educação formal só teriam a alternativa do crime violento, frequentemente muito menos lucrativo e mais arriscado, quando decidem recorrer ao comportamento ilícito para aumentar sua renda (CANO; SANTOS, 2007, pp. 11-12).

Deste modo, no final dos anos 1970 e durante os anos 1980, o tráfico de drogas surgiu como uma “alternativa” de vida aos jovens pobres devido à falta de assistência governamental e condição de carência e desigualdade social. Porém, nas últimas duas décadas, os crimes por tráfico de drogas vieram também a vitimizar, fatalmente, grande parte da juventude pobre brasileira (ZALUAR, 2012).

Segundo as estatísticas apresentadas no relatório intitulado “*Mortes Matadas por Armas de Fogo*”, conduzido por Waiselfisz (2015), a magnitude dos índices de homicídios impressionam. Em 1980, inicia-se uma ascensão nas taxas de homicídios decorrentes da violência armada por armas de fogo; estes índices têm uma leve queda na década de 1990, mas voltam a representar a quase totalidade dos homicídios no ano de 2012, dos quais 94,5% da população brasileira morta foram vítimas de assassinatos ou execuções arbitrárias por armas de fogo (Figura 6).

Figura 6: Porcentagem (%) dos Homicídios por Armas de Fogo no Total de Óbitos por Armas de Fogo no Brasil (1980/2012)



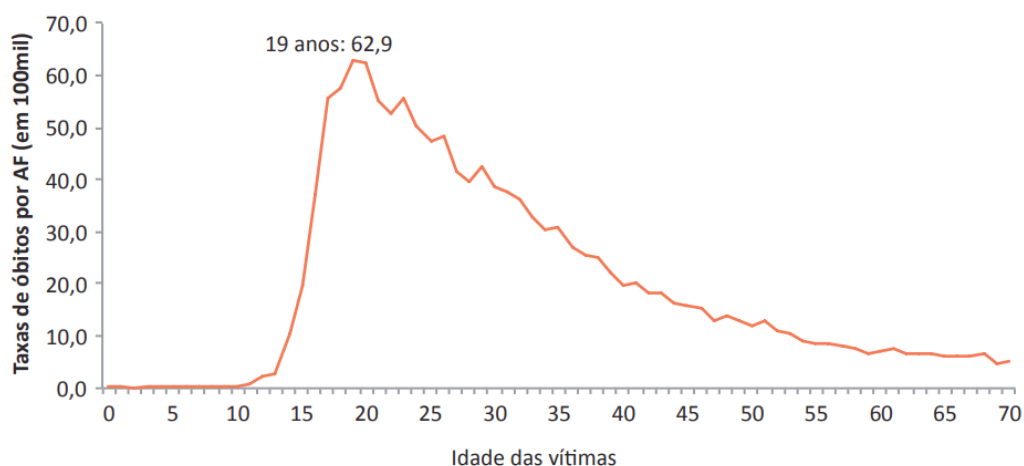
Fonte: Waiselfisz (2015, p. 26)

Todavia, os índices de 2012 vêm demonstrando um padrão de vitimização em vertiginoso crescimento em um determinado grupo. O relatório continua a evidenciar o aumento no número de mortes em decorrência do homicídio, especialmente, entre a população juvenil, negra¹⁹ e masculina do país. O índice das vítimas do sexo masculino foi de 94% em comparação com o sexo feminino, que foi de 6%. As armas de fogo “[...] vitimaram 10.632 brancos e 28.946 negros, o que representa 11,8 óbitos para cada 100 mil brancos e 28,5 para cada 100 mil negros. Dessa forma, a vitimização negra foi de 142%, nesse ano; morreram proporcionalmente e por armas de fogo, 142% mais negros que brancos” (WAISELFISZ, 2015, p. 80). Finalmente, os

19 - “No quesito raça/cor o Ministério da Saúde acompanha a classificação proposta pelo IBGE, que estabelece as cinco categorias. Para esquematizar as análises a seguir utilizaremos a categoria Negro, resultante do somatório de Pretos e Pardos utilizados pelo SIM e pelo IBGE nos levantamentos que realizam” (WAISELFISZ, 2015, p. 79).

dados detectaram ainda a continuação de um padrão de vitimização para a população juvenil, quando as mortes concentram-se na faixa etária dos 15 aos 24 anos, com picos na idade de 19 anos (Figura 7).

Figura 7: Taxas de Mortalidade por Armas de Fogo por Idades Simples no Brasil (2012)



Fonte: Waiselfisz (2015, p. 74)

Muitos desses jovens que são vítimas e agentes da violência possuem baixos níveis de educação formal, são desempregados, dependentes de substâncias psicotrópicas ilegais, vivem em um ambiente de pobreza, carentes de serviços públicos e saneamento básico adequados. Assim, essa parcela jovem da população está muito mais vulnerável a ser levada para o tráfico de drogas como usuária e como traficante. “O tráfico de drogas e outras atividades criminosas tornam-se a única alternativa de ganhar a vida para a população pobre, desempregada e sem expectativas; ‘a pobreza é funcional para o tráfico de drogas, o qual devora a juventude das favelas como mão-de-obra barata e descartável’” (FERREIRA; PENNA, 2005, p. 165).

As representações da violência audiovisual, por exemplo, reproduzem e disseminam narrativas de jovens negros perdendo suas vidas em confrontos policiais durante ações contra organizações criminosas de tráfico de drogas nas favelas brasileiras. A mídia tem o poder de cultivar uma “[...] presunção de culpabilidade mais do que de inocência sobre um suspeito” (RONDELLI, 1998, p. 150). Dessa forma, a mídia também tem o poder do discurso, através da representação de aprovar a brutalidade policial contra a liberdade civil. Desse modo, o sensacionalismo e as representações estereotipadas da construção de fatos violentos criarão no espectador uma expressão dos seus próprios desejos, temores e horrores, uma vez que a vítima representada pela mídia se projeta como um menecma da audiência, permitindo “[...] uma expulsão fora de si dos sentimentos de medo, mal, fatalidade, violação de tabus e leis, que estão

obscuros em si” (PEDROSO, 2001, p. 51). A participação em um universo da imaginação vai proporcionar ao espectador voyeurista uma fuga, mesmo que momentânea, da realidade, em que experimentará emoções virtualizadas do medo potencial produzido pelas narrativas audiovisuais.

1.2. PERSPECTIVAS DA GEOGRAFIA CULTURAL

1.2.1. GEOGRAFIA CULTURAL TRADICIONAL: ESCOLA DE BERKELEY

Foi durante o século XIX que a diversidade das sociedades humanas passou a apresentar certa inquietação no âmbito científico europeu, estendendo-se à América do Norte a partir da primeira metade do século XX. A etnografia passa a ser reconhecida como principal expoente dos estudos culturais, sendo desenvolvida por pesquisadores e estudiosos europeus que almejavam compreender crenças e tradições de diferentes povos por meio das missões imperialistas das sociedades burguesas capitalistas. A Geografia, como uma ciência que procura entender o papel e a ação do homem no espaço, fortaleceu-se com a vertente da Geografia Humana que, paralelamente, proporcionava as bases para o estabelecimento da Geografia Cultural Tradicional.

Ainda na Europa, os estudos culturais em Geografia ocorreram, concomitantemente, na França e na Alemanha como reflexo dos questionamentos e das exposições sobre as relações dos seres humanos com o seu meio. Já no início do século XX, as abordagens humanísticas e culturais da Geografia se restringiam aos meios utilizados pelos homens para modificar o ambiente que os cercava. Vidal de la Blache (1922), através do conceito de *genre de vie* (gênero de vida), discorria sobre esta relação entre as sociedades e seus conjuntos de técnicas, hábitos e costumes que as possibilitariam viabilizar os recursos naturais à sua volta, como a domesticação dos animais e as técnicas de cultura da terra. Para ele, a domesticação era compreendida como a “*aurora das grandes civilizações*” (VIDAL DE LA BLACHE, 1922, p. 115). Nesse sentido, a modelagem da paisagem estaria diretamente associada ao grau de evolução cultural, civilizatório e técnico das sociedades que as permitiram modelar a paisagem. “Nos primeiros decênios do século XX, na medida em que a Geografia Humana progredia,

persistindo nas relações entre sociedade, ambiente natural e cultural, o conceito de paisagem humanizada tornou-se objeto de investigação geográfica” (ZANATTA, 2008, p. 254-255). Neste período, o termo paisagem cultural é elaborado, pois o ser humano passa a ser visto como o elemento capaz de modificar o espaço natural deixando suas marcas registradas.

A paisagem, um dos conceitos mais antigos da geografia, foi um dos primeiros temas desenvolvidos pelos geógrafos alemães e franceses na perspectiva cultural. Nessa abordagem, era privilegiada a análise morfológica da paisagem, sendo a cultura apreendida através da análise das técnicas, dos utensílios e das transformações das paisagens, ou seja, dos aspectos materiais, utilizados pelo homem de forma a modificar o ambiente natural visando torná-lo mais produtivo (ZANATTA, 2008, p. 255).

Com suas raízes europeias, a vertente da Geografia Cultural ganha notoriedade nos Estados Unidos da América no início do século XX. O geógrafo estadunidense Carl Ortwin Sauer (1889-1975) – membro do departamento de Geografia da Universidade da Califórnia em Berkeley, de 1923 até 1954 – desempenhou um importante papel, moldando os princípios da Geografia Cultural Tradicional na primeira metade do século XX sob a perspectiva norte-americana. Sauer trouxe para a Geografia Cultural da Escola de Berkeley influências europeias provindas da *Landschaftsschule* (Escola da Paisagem) e das teorias regionais francesas de Vidal de la Blache. Sauer buscou descrever a tradição regionalista sob o pilar da interação dinâmica entre homens com o seu meio natural, tomando como partida uma perspectiva histórica de longo prazo. O seu interesse, que antes estava nas *relações humanas e ambientais*, na *cultura material* e na *interpretação da paisagem*, transformou-o em um pioneiro frente a este novo ramo da Geografia, sendo considerado o mais importante representante da Geografia Cultural Tradicional, essencialmente descritiva, nas décadas de 1920 e 1930 (OAKES; PRICE, 2008). Contudo, o seu ensaio *The Morphology of Landscape* (A Morfologia da Paisagem) (SAUER, 1925) foi considerado uma das obras mais significativas e com sofisticados argumentos multidisciplinares que não se configuraria apenas como uma obra regional descritiva, mas sim, como um tratado metodológico em Geografia. Nesta publicação, o autor analisava o espaço a partir da morfologia da paisagem natural e cultural.

Sauer (2008 [1925]) desenvolveu metodologias que se tornariam tradicionais na primeira metade do século XX, no intuito de compreender as dinâmicas das paisagens modificadas pelas ações humanas. Tais ações modelavam a topografia do ambiente físico, dando subsídio para o desenvolvimento de estudos sob a vertente da Geografia Cultural anglo-americana da Escola de Berkeley. Por fim, a Geografia Cultural de Sauer nasceu em um

contexto histórico na qual os geógrafos contestavam o determinismo ambiental e passavam a se preocupar também com as teorias culturais. É importante ressaltar que o pensamento de Vidal de la Blache já era permeado por essa inquietação na qual a sociedade tinha papel fundamental na modificação da natureza (AZEVEDO, 2006).

Desta forma, os geógrafos do período compreendido entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX teorizavam seus trabalhos a partir dos postulados da Geografia Cultural Tradicional, desenvolvidos por Vidal de la Blache e Sauer. Sua atenção era voltada para os fatos geográficos visíveis do cotidiano, apreciados a partir da “[...] perspectiva positivista ou naturalista, não estudando a dimensão psicológica ou mental da cultura [...]. O interesse voltava-se para os aspetos materiais da cultura, as técnicas, as paisagens e o gênero de vida” (CLAVAL, 2002, p. 19). Segundo Claval (2002) que as representações mentais e as experiências subjetivas não eram consideradas, ainda, potencialidades nesta época.

1.2.2. GEOGRAFIA CULTURAL CONTEMPORÂNEA: O CULTURAL TURN

A Geografia Cultural Contemporânea apresentou-se como um campo aberto e dinâmico, conduzindo a Geografia a um *cultural turn* (volta do cultural) que se inicia na década de 1970. Esse *cultural turn* foi responsável por permitir formulações sobre o espaço a partir de representações, imagens e discursos construídos através de diferentes matrizes culturais. Os geógrafos incluíram questões que orientavam as abordagens contemporâneas sobre discurso, poder, corporeidade, hibridismo, resistência e transgressões, performances e representações. Além disso, a iconografia, as narrativas e as imagens passam a fazer parte do campo de pesquisa, uma vez que o acesso à “realidade” era possível através das representações e imagens do mundo (CLAVAL, 2008). Assim, um crescimento ascendente do interesse pela Geografia Cultural Contemporânea no âmbito acadêmico se manteria na década de 1990. “Ao analisar a dinâmica das produções culturais na construção do conhecimento geográfico [...] a Geografia Cultural Contemporânea tenta compreender a produção, a comunicação e a partilha de significados culturais através de diversas espacialidades, das construções de sentido de lugar e da paisagem” (AZEVEDO, 2006, p. 33).

Dentro desta perspectiva, foi que “a partir da renovação da geografia cultural, na qual ‘significado’ passou a constituir-se em ‘palavra-chave’, cinema, música, literatura, pintura e

outras artes tornaram-se relevantes para os geógrafos” (CORRÊA; ROSENDAHL, 2009, p. 8). Por isso, o sistema de representação do espaço geográfico será percebido de forma simbólica e a categoria de paisagem poderá denunciar “o poder ativo do mito e da memória como forças de reciclagem do significado dos elementos naturais (como as rochas, as árvores ou os rios) que, como depósitos sedimentares da memória cultural, potenciam o trabalho estético de cada obra de arte” (AZEVEDO, 2006, p. 458).

Portanto, a diversidade de temas culturais vem desempenhando um papel essencial nesta nova abordagem cultural da Geografia. Os geógrafos estudiosos deste tema investigam o espaço e as construções sociais mentais e materiais por meio das relações estabelecidas entre cultura, natureza, região e paisagem. “Em outras palavras, descobrem que a Geografia não está apenas em toda parte, mas também nas representações a respeito das paisagens, regiões, lugares e territórios, as quais são, simultaneamente, reflexos, meios e condições sociais” (CORRÊA; ROSENDAHL, 2009, p. 8).

A abordagem cultural foi se constituindo como um importante tema dentro da produção acadêmica geográfica e assumiu uma posição central nos debates contemporâneos da própria Geografia Humana (JACKSON, 1989). As teorias geográficas são sustentadas também pela observação de fenômenos que influenciam a configuração espacial e a abordagem cultural desenvolve-se através dos estudos acerca das representações dos espaços e dos espaços de representações (CLAVAL, 2008). Em virtude dos estudos desenvolvidos durante o século XX, os geógrafos da contemporaneidade tiveram suporte para investigar contextos sociais e culturais e apresentar a espacialidade humana através das manifestações expressas em diversas formas culturais, como na literatura (SILVA; PINHEIRO, 2004a, SILVA; PINHEIRO, 2007, ARAÚJO, 2007, RUFFINI, 2009, RIBEIRO, 2011, SILVA; SILVA, 2011, MIRANDA, 2015, LEOPOLDINO, 2017), nas artes plásticas (NUNES, 2014), nos rituais religiosos (CASTRO, 2004), na música (PANITZ, 2010, PANITZ, 2017, COSTA, 2011), na fotografia (BATISTA, 2012, PIDNER; SILVA, 2014, PIDNER, 2017), no cinema documental e de ficção (AZEVEDO, 2006, AZEVEDO 2009, LEFEBVRE, 2006, HARPER; RAYNER, 2010; COSTA, 2013a, COSTA, 2016), dentre tantas outras.

Levando em consideração as diversas possibilidades de interpretar o espaço, as produções cinematográficas mostram-se como um percurso estimulante que tem permitido aos geógrafos analisar os filmes como um meio que exerce influência sobre o modo como os indivíduos percebem e interpretam o mundo a sua volta.

1.3. ESTUDO CINEMATográfico NAS ABORDAGENS GEOGRÁFICAS

1.3.1. GEOGRAFIAS DO CINEMA

As produções audiovisuais estão muito presentes nas Ciências Sociais e Humanas, mas não possuem seus objetos de pesquisa “[...] enraizados na longa tradição brasileira de pesquisa em Geografia” (CORRÊA; ROSENDAHL, 2009, p. 7). Foi a partir da década de 1980 que os pesquisadores em Geografia Cultural passaram a dar mais importância para estes elementos, pois por muito tempo soavam “para alguns como temas sem interesse geográfico” (CORRÊA; ROSENDAHL, 2009, p. 8). Em face disto, a *Geografia Midiática* emergiu de maneira não linear e veio a ser identificada como uma subdisciplina com múltiplas direções dentro da Geografia Humana. Cupples, Lukinbeal e Mains (2015) afirmam que os pesquisadores das Geografias Midiáticas possuem maiores interesses em meios particulares, como literatura, rádio, cinema, televisão, videogames, conteúdo do ciberespaço. Estes estudiosos baseiam suas pesquisas nas questões sobre Geopolítica, Estudos Culturais, Comunicacionais, Midiáticos, Produção e Reprodução do Espaço Urbano e Rural, Tecnologias de Georreferenciamento, etc. e dialogam com o campo da Geografia Social, Cultural, Política, Econômica, etc. Deste modo, “*vale ressaltar também que, em sendo uma área abrangente, deve ser também uma área interdisciplinar em sua essência, mobilizando saberes não só da Geografia, mas também da Antropologia, da Sociologia, da História, da Comunicação, etc.*” (MOREIRA, 2011, p. 91, ênfase nossa). Todavia, “[...] apesar da natureza interdisciplinar dos estudos sobre cinema, surpreendentemente têm sido poucos os trabalhos elaborados por geógrafos” (HOPKINS, 2009, p. 62). Esta é uma linha geográfica que ainda se encontra em processo de amadurecimento e com uma imensa variedade de formatos e contextos midiáticos a serem explorados, uma vez que estudiosos das Ciências Humanas e Sociais buscam no campo da Geografia Humana conceitos geográficos como espaço, lugar, paisagem, região e escala para validar suas pesquisas em suas análises.

Por outro lado, a Geografia tem levado diversos literatos e cineastas a se interessarem pelos estudos do espaço, dos lugares, dos territórios, das paisagens interioranas e urbanas, pelos

mapas mentais, etc., visto que o “espaço não é meramente o cenário das estórias, mas, de fato, gera a narrativa em ambos, prosa e filmes, assumindo o *status* de um personagem e tornando-se o tecido intrínseco da própria narrativa” (KONSTANTARAKOS, 2000, p. 1)²⁰. Nos filmes, o *espaço* – que se apresenta como um dos cinco elementos constituintes da estrutura da narrativa, juntamente com o *tempo*, o *personagem*, o *enredo* e o *narrador* – pode, tanto reconstruir e projetar a representação de um recorte geográfico, quanto auxiliar nas construções identitárias de grupos culturais. Portanto, “o redimensionamento do cinema como campo de análise resulta da evolução dos sistemas de pensamento transdisciplinar e da dinâmica produzida pelo *cultural turn* em Geografia Humana” (AZEVEDO, 2006, p. 422).

Desse modo, o longa metragem *Cidade de Deus* produzido para as telas do cinema em 2002, por Fernando Meirelles e Kátia Lung, é exemplo desta afirmativa. Nesta obra, a favela Cidade de Deus, no Rio de Janeiro, torna-se a personagem principal do enredo, guiando os demais personagens em suas tramas individuais e grupais em três momentos temporais, as décadas de 1960, 1970 e 1980. Assim, o cinema torna-se a principal forma de arte com capacidade de transmitir multisensorialmente aos espectadores as dinâmicas espaciais, tendo emergido dentro do “contexto do primeiro grande impulso do modernismo cultural [...] dentre todas as formas artísticas” (HARVEY, 1994, p. 277), é a que possui, também, a maior competência de comprimir o tempo e o espaço de maneira singular e eficiente. Assim, o espaço tem uma contribuição fundamental na dinâmica da narrativa, desempenhando um papel significativo no desenvolvimento das subjetividades ideológicas e artísticas. Por isso, o espaço fílmico deixou de ser apenas um pano de fundo da ação narrativa para se transformar em elemento basilar desta estrutura. Sua manipulação pode, inclusive, revelar as questões ideológicas de seu período.

O valor atribuído ao espaço em uma narrativa cinematográfica é similar a aquele empregado aos outros elementos da narrativa, ainda mais quando o espaço encontra-se indissociável do elemento temporal (KONSTANTARAKOS, 2000). Uma obra cinematográfica ainda apresenta maior flexibilidade e proporciona ao criador fazer uso serial de imagens em movimento e trabalhar com os recortes de espaço e tempo de modo livre. O cinema liberta o cineasta das restrições do plano real bidimensional atrelada à noção do espaço-tempo unificado pela Teoria de Newton e integra-o ao conceito da teoria da relatividade de Albert Einstein, em que espaço e tempo são relativos a depender do ponto de vista de um determinado observador.

20 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*Space is not merely the setting of stories but actually generates the narrative both in prose and films, assuming the status of a character and becoming the fabric of the narrative itself*” (KONSTANTARAKOS, 2000, p. 1).

Assim, o estudo do cinema dentro da Geografia tem sido classificado por uma infinidade de denominações, dentre algumas é possível citar *Geografia do Audiovisual*, *Geografia da Imagem*, *Geografia do Filme*, *Geografia de Cinema*, etc. passou a interessar aos geógrafos, especialmente acerca de “[...] estudos de caso, o papel dos filmes como objeto de estudo das ciências sociais, ou como recurso didático ao ensino de Geografia e outras áreas de conhecimento” (MOREIRA, 2011, pp. 86-87). Este ramo disciplinar significa o interlace entre a dimensão espacial e social dos personagens na trama. O espaço fílmico seria compreendido como o “espaço composto de territórios, paisagens, e metáforas: dentro e fora, amplo e restrito, subir e descer, movimentos diagonais, fronteiras diversas, percursos por estradas, rios e oceanos interiores, ambientes simbólicos traduzidos em florestas, desertos, montanhas, cidades...” (OLIVEIRA JUNIOR, 2005, p. 28).

Na década de 1980, os filmes do gênero documentário eram bastante difundidos entre os geógrafos. Para eles, era um modo de retratar lugares e grupos culturais que eram considerados, na perspectiva de seu tempo, “distantes” e “exóticos”. Assim, por descrever o espaço de forma objetiva, o cinema era um tipo de “*janela sobre a realidade*” (AZEVEDO, 2012, p. 72, ênfase nossa). Os “[...] modos convencionais de representação e da narrativa linear fazem com que esse ‘olhar’ cinematográfico seja, frequentemente, tido como descrição fidedigna da realidade, informando o observador relativamente sobre conteúdo geográfico do filme” (AZEVEDO, 2009, p. 99). A força ideológica dos filmes ficcionais ou documentários estava alicerçada em seus “enquadramentos sublimes e pitorescos proporcionados pela representação em paisagem” (AZEVEDO, 2012, p. 86).

Todos os enredos fílmicos do gênero documentário ou ficção possuem uma estrutura narrativa que contém a *seleção*, a *inclusão/omissão* ou a *invenção* de ambientes geográficos construídos pelos cineastas. Por isso, a noção de “realidade” espacial e cultural, muitas vezes, se confunde com representações estereotipadas ou realidades inventadas. Igualmente, filme de ficção, documentário, docudrama e *found footage*²¹ devem ser tratados como um conjunto de

21 - O *found footage* (filmes perdidos/filmagem encontrada) é um gênero fílmico criado para classificar gravações misteriosas, encontradas por terceiros, que simulavam documentários filmados com câmeras simples e ausência de roteiro elaborado por uma pequena equipe de filmagem que, supostamente, estavam desaparecidas. Por esta razão, a nomenclatura de *found footage* foi utilizada para remeter às fitas encontradas. Deste modo, *Cannibal Holocaust* (Ruggero Deodato, 1980, [*Holocausto Canibal*], Itália) foi o primeiro filme desta linhagem que narrou o encontro de documentaristas estadunidenses e italianos desaparecidos após uma viagem à Amazônia para filmar tribos canibais entre aldeias indígenas na Colômbia e no Brasil. Entretanto, em 1999, o *found footage* tornou-se um subgênero do horror de muito sucesso após o lançamento da produção independente *The Blair Witch Project* (Eduardo Sánchez; Daniel Myrick, 1999, [*A Bruxa de Blair*], EUA). A produção do filme custou aos produtores 60 mil dólares e recebeu 248.6 milhões de dólares com a bilheteria mundial. *The Blair Witch Project*, em particular, popularizou a estética de filmes amadores de baixos orçamentos em contraposição às caríssimas produções dominantes hollywoodianas. Visualmente, os filmes de

representações construídas a partir da perspectiva do seu criador, já que este seleciona aspectos específicos de uma realidade, baseando-se no seu ponto de vista. O conteúdo fílmico é composto pelo universo ideológico, filosófico e estético do autor. A grande maioria das produções possui a competência técnica e a assinatura estética do diretor, bem como a criação de sentido e significado que surge da relação entre o diretor e o conteúdo fílmico dirigido. Assim, este conteúdo invade o interior do espectador através da subjetividade em suas representações imagéticas e narrativas, sendo decodificado diferentemente de um indivíduo para o outro, a partir de sua experiência com o mundo vivido que lhe é representado por imagens em movimento. “A ideia das geografias de cinema é de que somos nós que ‘colocamos’ nas imagens e sons os sentidos que terão nessa interpretação espacializada das obras cinematográficas” (OLIVEIRA JUNIOR, 2005, p. 28).

A imagem cinematográfica possui um limite geométrico nomeado de quadro (*frame*) – assim como em uma fotografia revelada sobre uma folha (PIDNER, 2017), uma pintura em um quadro (NUNES, 2014), um grafite em uma parede – que funciona como uma fronteira entre o conteúdo da imagem e a área de projeção. Uma obra fílmica, em particular, é representada dentro de uma área retangular, diferente da imagem quadrada projetada por um aparelho televisor analógico de tubo. Por isso, a imagem fílmica “[...] é limitada em sua extensão pelo quadro, parece que estamos captando apenas uma porção desse espaço” (AUMONT, BERGALA, MARIE, VERNET, 2008, p. 21). Deste modo, percebe-se aqui uma semelhança entre o geógrafo e o cineasta, ambos: utilizam os limites geométricos para definir um recorte espacial, revelando e ocultando recortes da realidade, que será levado em consideração na sua obra geográfica e fílmica. Essas escolhas são feitas sob um olhar ideológico, político, cultural e histórico.

Harper e Rayner (2010) fazem uma analogia entre os mapas e os filmes; de acordo com os autores, é possível afirmar que, assim como os mapas representam o espaço sob determinadas características, os filmes também guiam o espectador para um *espaço reconstituído, concreto ou imaginado*. Cartógrafos e cineastas posicionam a audiência tanto em nível estético quanto

found footage utilizam filmagens com câmera na mão, câmera tremida, imagens de câmera de circuito fechado de televisão (*Closed-circuit Television Camera CCTV*) que possam proporcionar um aspecto de filmagens amadoras, mesmo sendo produzidas por equipe profissional de produção. Com a grande ascensão de conteúdos criados por internautas para a plataforma de vídeo *online*, YouTube, a partir de 2005, este subgênero difundiu-se mundialmente. Na contemporaneidade, o *found footage* passou a ser representado por produções independentes, como *Paranormal Activity* (Oren Peli, 2007, [*Atividade Paranormal*], EUA) – que teve o custo de produção de 11 mil dólares e bilheteria de 193.4 milhões de dólares, tornando-se uma lucrativa franquia – que inauguraram o formato de *pseudodocumentário* que simulava cenas reais de experiências com atividades paranormais filmadas por um casal dentro de sua residência (HELLER-NICHOLAS, 2014).

político, ideológico e geográfico, uma vez que o espectador entra em contato com um espaço construído a partir de um imaginário que vai se especializando. Finalmente, “como acontece com os mapas, o cinema adquire um poder de controle, que pode estabelecer ideias contraditórias acerca da construção do espaço social (KONSTANTARAKOS, 2000, p. 1)²². Por isso, “a paisagem fílmica, sendo fruto de uma construção, pode nem mesmo nos parecer a mesma que aquela vista ‘fora do filme’: uma bela colina com uma charmosa casa pode virar um lugar tenebroso, dependendo de como a imagem for construída” (BLUWOL, 2008, pp. 4-5).

1.3.2. PAISAGENS FÍSICAS, CULTURAIS E CINEMATOGRÁFICAS: “JANELAS SOBRE A REALIDADE”

Entendido como artefato cultural, o cinema configurava-se como objeto passível de proporcionar um vasto campo de análise em geografia humana. Redimensionado enquanto forma cultural, o cinema, nas suas mais variadas expressões, ajuda a compreender o papel da memória e dos diferentes imaginários geográficos na criação das imagens de lugar e na construção das paisagens culturais (AZEVEDO, 2009, p. 101).

A mediação das relações do ser humano com o mundo interior e exterior e “[...] a ideia de paisagem implicavam um posicionamento fixo do observador em relação ao objeto observado” (AZEVEDO, 2012, p. 72). O espaço terrestre transformar-se-ia em um artefato histórico de memória, contemplação, consumo e conexão entre o período do presente real e do passado alegórico. Por isso, a paisagem cinematográfica operaria de forma hegemônica, como uma “[...] janela sobre a realidade exterior [...] uma construção cultural que ‘naturalizava’ a separação entre o sujeito observador e o objeto observado” (AZEVEDO, 2012, pp. 72-73).

“O estudo da paisagem em cinema levanta questões de ordem complexas, uma vez que nos encontramos perante um efeito exponencial de mediação das estruturas de organização da experiência” (AZEVEDO, 2012, p. 65). O cinema é responsável por mediar, virtualmente e não verdadeiramente, a experiência visual de paisagem, tornando-se uma “tecnologia mediadora da experiência” (AZEVEDO, 2012, p. 65), projetado como uma nova técnica de observação e

22 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*as with maps, cinema acquires a power of control by fixing in place conflicting ideas about the constitution of social space*” (KONSTANTARAKOS, 2000, p. 1).

“mediação do território pela cultura moderna” (AZEVEDO, 2012, p. 65) mudando, inclusive, o modo como a sociedade vê e percebe o mundo e suas relações com o ambiente físico à sua volta. Por isso, em uma obra cinematográfica, a *paisagem* é muitas vezes o elemento central na formação de um *ambiente ou espaço filmico*. É “a paisagem que proporciona *significado* para os eventos cinemáticos e posiciona as narrativas dentro de uma escala particular e de um contexto histórico. Onde *lugar e paisagem* fundamentam a ação e a construção de *significados* e o espaço fornece o cenário para o desenrolar da história” (LUKINBEAL, 2005, p. 3, ênfase da autora)²³. Azevedo (2012, p. 117) conceitua a paisagem cinematográfica ou filmica como um resultado da:

[...] interpenetração entre as artes visuais e as tecnologias da visão e da representação na cultura ocidental [...] constitui uma problemática de análise que permite a compreensão das dinâmicas culturais que emergem do envolvimento do ser humano com o mundo físico [...] Investida pela estética que determinado realizador pretendeu fixar para o ambiente representado (pela cor, luz, ou tipo de enquadramento), a paisagem cinematográfica denota o nível de interpenetração entre *a arte e o território* (AZEVEDO, 2012, pp. 117-118).

Desse modo, as *paisagens físicas, culturais e cinematográficas* podem ser consideradas representações sociais, uma vez que são imagens construídas mental ou materialmente com o intuito de reproduzir e transmitir uma ideia de mundo de forma significativa para outros indivíduos. Os filmes têm a capacidade de proporcionar “a compreensão do envolvimento do ser humano com o ambiente, o cinema apresenta-nos uma matriz de códigos visuais e de símbolos cuja exploração permite a análise das mais diversas problemáticas que marcaram a construção da ideia de paisagem na cultura ocidental” (AZEVEDO, 2005, p. 1). As paisagens cinematográficas aproximam-se do ideal de realidade, pois a mídia (filme) consegue estimular alguns sentidos do sistema sensorial humano, como audição e a visão, graças às mais avançadas técnicas cinematográficas da edição de imagem e som. As “paisagens cinematográficas, também, podem ser construídas – formadas a partir do isolamento consciente e intencional e da ênfase de detalhe topográfico, e/ou da aplicação de técnicas e tecnologias específicas (escolhas de perspectivas e lentes, edição, visão, filtros, imagens geradas ou melhoradas por

23 - Publicada em inglês e traduzida pela autora. Originalmente: “*Landscape gives meaning to cinematic events and positions narratives within a particular scale and historical context. Where place and landscape ground action and the construction of meaning, space provides the stage for the story to unfold*” (LUKINBEAL, 2005, p. 3).

computadores) (HARPER; RAYNER, 2010, p. 22)²⁴. Essas técnicas manipuladas mecanicamente ou através da computação gráfica conseguem alterar ou enfatizar determinado elemento paisagístico que proporciona uma experiência de localização mais próxima de realidade. “O sistema cognitivo tem importância nessa apreensão, pelo fato de que toda nossa educação, formal ou informal, é feita de forma seletiva, pessoas diferentes apresentam diversas versões do mesmo fato” (SANTOS, 1991, p. 68).

As paisagens físicas e culturais apresentam-se como fatores importantes para a criação de paisagens cinematográficas. As duas primeiras são elementos fundamentais para a formação do espaço fílmico, enquanto a terceira produz significado e localiza o espectador em um determinado tempo e espaço onde são reproduzidas as ações e os eventos em uma narrativa fílmica. Por isso, os cineastas conseguem produzir paisagens cinematográficas com bastante realismo e riqueza de detalhes, graças a sua verossimilhança com paisagens do mundo “real”. Todavia, algumas paisagens cinematográficas não são apenas reproduções da realidade, mas reconstituições do passado ou projeções do futuro. Por isso, elas retratam paisagens simbólicas que serão reconhecidas ou identificadas pelo espectador, contribuindo, às vezes, para uma formação ideológica coletiva de um espaço existente ou virtualizado.

Se a paisagem é compreendida como um sistema simbólico, a paisagem cinematográfica é muito mais simbólica do que um mero pano de fundo que sustenta a descrição visual de eventos e ações em uma narrativa (GRANG, 1998). Este simbolismo proporcionado pelo cinema, por meio das paisagens cinematográficas, converterá o espaço “[...] em lugar, lugar do discurso e dos personagens, mas também de negociação de subjetividades múltiplas e diferenciais do espectador itinerante” (AZEVEDO, 2012, p. 121). Portanto, a “paisagem cinematográfica afigura-se tanto como uma resposta cultural a uma localidade material como à sua representação” (AZEVEDO, 2012, p. 121)

A vasta gama de aparatos tecnológicos disponíveis para edição de imagem e som foi responsável por uma mudança crucial na construção e criação de uma representação espacial em um filme ficcional e não-ficcional. A experiência cinematográfica contemporânea, transforma o áudio e o visual em elementos que se interpenetram, tornando-se indissociáveis. Além do caráter técnico, é muito importante ressaltar que essas tecnologias também alteraram artisticamente a compreensão de realidade espacial através das imagens geradas e manipuladas

24 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*Cinematic landscapes can also be constructed - that is, formed from the conscious and intentional isolation and emphasis of topographic detail, and/or the application of medium-specific techniques and technologies (choices of perspectives and lenses, editing, optical, filters, computer-generated or -enhanced imagery)*” (HARPER; RAYNER, 2010, p. 22).

por computação gráfica. Antes, a representação da paisagem estava alicerçada apenas no domínio do visual; era possível reconhecer e conhecer certos lugares por meio de imagens textuais, estáticas e em movimentos. Atualmente, várias técnicas e ferramentas mecânicas ou digitais auxiliam o cineasta na composição do cenário desejado, calibrando tonalidades, cores, texturas, iluminação, etc. Todavia, para a experiência de localização espacial ser ainda mais realista, em termos sensoriais, diversos elementos sonoros são inseridos nos filmes por meio dos trabalhos desenvolvidos pelos *sound designers* (diretores e coordenadores de som nos filmes que, também, projetam e criam sonoridades e músicas). Estes profissionais compõem paisagens sonoras (*soundscapes*) para serem editadas juntamente com as imagens em movimento, surgindo, assim, as *paisagens audiovisuais*.

O canadense Murray Schafer (1969) tornou-se um dos pesquisadores pioneiros nos estudos da paisagem sonora. “Uma paisagem sonora é formada de eventos ouvidos e não de objetos vistos. Além da percepção aural é a representação e a fotografia do som” (SCHAFER, 1977, p. 8)²⁵. Este termo é derivado do conceito de paisagem, pois se apresenta como um modo de descrever o ambiente acústico natural ou cultural. “A paisagem sonora é qualquer campo acústico de estudo. Podemos fazer de uma composição musical uma paisagem sonora, ou um programa de rádio uma paisagem sonora ou um ambiente acústico uma paisagem sonora” (SCHAFER, 1977, p. 7)²⁶. Os sons em uma paisagem sonora possuem determinadas características acústicas que podem diferenciar-se de lugar para outra. “Podemos isolar um ambiente acústico como um campo de estudo do mesmo modo como podemos estudar as características de uma dada paisagem” (SCHAFER, 1977, p. 7)²⁷. Os sons do universo são infinitamente variados; há aqueles produzidos pela natureza, pelos homens e pelos instrumentos mecânicos e eletrônicos manipulados pelos homens. Enquanto na modernidade se incluíam os sons industriais, na contemporaneidade é possível incluir os sons digitais das tecnologias da informação. Para o autor, a paisagem sonora da Terra, como corpo físico, tem mudado drasticamente desde o seu surgimento. A percepção das sonoridades do planeta Terra nos períodos antigo, moderno e contemporâneo tem-se diferenciado entre eles, principalmente após

25 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “A *soundscape* consists of events heard not objects seen. Beyond aural perception is the notation and photography of sound” (SCHAFER, 1977, p. 8)

26 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “The *soundscape* is any acoustic field of study. We may speak of a musical composition as a *soundscape*, or a radio program as a *soundscape* or an acoustic environment as a *soundscape*” (SCHAFER, 1977, p. 7).

27 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “We can isolate an acoustic environment as a *field of study* just as we can study the characteristics of a given *landscape*” (SCHAFER, 1977, p. 7).

a introdução de artefatos técnicos que mudaram o modo como o homem interagiu com a Terra (SANTOS, 2002).

As paisagens sonoras, em um ambiente acústico, são construídas por meio da combinação dos elementos trazidos da ecologia, como a geofonia (sons gerados por elementos da terra), a biofonia (sons gerados por elementos da natureza, animais e plantas) e a antropofonia (demais sons produzidos pelos homens) (SCHAFER, 1969). Por isso, “a ecologia da paisagem sonora pode ser descrita através de nossa definição de trabalho como todos os sons, aqueles da biofonia, geofonia e antropofonia, emanados de uma certa paisagem para criar padrões acústicos únicos através de uma variedade de escalas espaciais e temporais (PIJANOWSKI et al, 2011, p. 204)²⁸.

Recentemente, os filmes conseguem transmitir uma representação espacial mais precisa da realidade, mesmo o espectador possuindo uma breve consciência de que aquelas imagens e sons reproduzidos possam ter sofrido modificações digitais. É ainda importante salientar que o espaço audiovisual, em narrativas fílmicas, faz com que a experiência de apreensão espacial seja mais singular, dinâmica e multissensorial. Atualmente, a sonoplastia nos filmes já não se restringe apenas aos diálogos das vozes dos atores, mas a toda uma paisagem sonora que, conectada às paisagens visuais simbólicas, funciona também como ponto de identificação de um lugar. Desta forma, o espaço audiovisual do cinema contribui para uma formação social que impacta os espaços e os tempos sociais.

Desse modo, uma paisagem cinematográfica retrata uma paisagem simbolicamente reconhecida pelo público, pois a repetição visual de uma determinada área retratada em filmes ou programas televisivos como ícone de uma localização geográfica tem autonomia para designar um legado representacional e construir um senso comum de lugar. A paisagem cinematográfica “[...] muitas vezes contribui para a formação social, impactando sobre as associações humanas e normas sociais” (HARPER; RAYNER, 2010, p. 16)²⁹. As paisagens culturais possuem diferentes elementos de uma paisagem considerada natural, mas não compreendem exclusivamente a cultura que as criou; essas paisagens são compostas pelo acúmulo de antigos e novos artefatos humanos e das subjetividades que as agenciam. Os artefatos são resultados das ações da sociedade que modificam o espaço, pois ele “[...] é um

28 - Publicada em inglês e traduzida pela autora. Originalmente: “*Soundscape ecology thus can be described by our working definition as all sounds, those of biophony, geophony, and anthrophony, emanating from a given landscape to create a unique acoustical patterns across a variety of spatial and temporal scales*” (PIJANOWSKI et al, 2011, p. 204)

29 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “[...] *frequently contribute to social formation, impacting upon human association and societal norms*” (HARPER; RAYNER, 2010, p. 16).

produto social, resultado de ações acumuladas através do tempo, e engendradas por agentes que produzem e consomem o espaço” (CORRÊA, 1989, p. 10).

Por fim, os filmes de caráter ficcional e, também, os documentários, utilizam-se de fatos do cotidiano para construir suas narrativas elencadas à linguagem cinematográfica. Essas narrativas audiovisuais – que são distribuídas através dos mais variados meios de comunicação – estão repletas de representações que podem distorcer um determinado recorte espaço-temporal e ser perigosamente interpretadas pela audiência como sendo um recorte da “realidade”. De tal modo, as paisagens cinematográficas, alicerçadas pela arte, tecnologia e cultura audiovisual, manifestam-se como uma proeminente forma de representação do mundo na contemporaneidade. O *locus* da reprodução das relações sociais dá alicerce aos cineastas para desenvolverem paisagens cinematográficas que perpassam a representação dos espaços físicos e culturais reconstituídos (do passado), concretos (da contemporaneidade) e imaginados (do futuro).

Nessa ótica, a representação de determinado recorte espacial nos filmes possui um grande apelo simbólico que acompanha as ações e os eventos em um espaço. Uma paisagem cinematográfica se parece, genuinamente, com uma “realidade” registrada, porém ela é um elemento cinematográfico, esteticamente manipulado. É produzido pela seleção, construção, ou pela junção dos dois e possui certo grau correspondente de autenticidade e originalidade. Para Silva e Pinheiro (2004, p. 23) – que estabelecem um interessante paralelo entre a Geografia e a Literatura – uma obra de ficção não implica apenas a criação de um mundo imaginário completamente deslocado do contexto social, “o imaginado ou o imaginário, na verdade, é construído a partir de elementos da realidade, ressignificados e transpostos para um contexto imaginário, ou ainda de elementos imaginários sobrepostos no real”.

1.3.3. PERIODIZAÇÃO DA CINEMATOGRAFIA BRASILEIRA

“O cinema como livro das imagens luminosas” (Getúlio Vargas, 25 de junho de 1934).

Os discursos, as imagens e as simbologias presentes em obras cinematográficas trazem consigo declarações de uma época que refletem aspirações culturais, sociais, políticas e ideológicas de seus idealizadores (produtores, diretores, atores, equipe técnica e de criação) em um determinado período histórico. É também uma maneira pela qual o criador da obra vê,

entende o mundo e o representa para outros indivíduos, a partir de seu ponto de vista. Portanto, a obra cinematográfica transforma-se em um “[...] meio de negociação de identidades culturais e individuais específicas [...]” (AVEZEDO, 2012, p. 118) por onde o espaço geográfico será figurado e subordinado às “[...] imposições da percepção e da representação [...]” (AVEZEDO, 2012, p. 118) de seu criador. Por isso, a predominância visual e discursiva de determinadas regiões brasileiras nas narrativas fílmicas, especialmente a região Sudeste, desenvolveria também tendências artísticas e de gêneros fílmicos que se transformariam nacionalmente em padrões identitários e classificatórios, tanto espaciais quanto culturais.

Para compreender este contexto faz-se necessário debruçar-se sobre os estudos de Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977) – um crítico de cinema e historiador brasileiro que nasceu na capital de São Paulo e durante as décadas de 1950 e 1960 foi considerado o principal crítico de cinema no Brasil. Ademais, foi um importante membro para a comunidade acadêmica, colaborando para a fundação do Curso de Cinema na Universidade de Brasília (UnB) nos anos 60 e na Escola de Comunicações e Arte (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), também nos anos 60, onde se tornou docente da ECA e da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Nestas instituições, Paulo Emílio Salles Gomes liderou pesquisas e orientou trabalhos sobre a historiografia do cinema brasileiro; ainda hoje, é considerado um dos mais importantes desta temática.

Paulo Gomes contribuiu para a criação de uma cultura cinéfila e cinematográfica, para o estabelecimento de cursos acadêmicos em cinematografia no Brasil e criou bases para a criação da Cinemateca Brasileira³⁰, em São Paulo, bem como proporcionou uma compreensão abrangente e cultural do cinema brasileiro. Durante as décadas de 1960 e 1970, Gomes produziu uma trilogia intitulada “*Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*”, publicada em 1980, esta obra é considerada um clássico de referência cinematográfica que ilustra o estudo sobre o cinema brasileiro entre os anos de 1896 a 1966. Com esse trabalho, o referido autor elaborou uma cronologia que caracterizava os cinco períodos mais relevantes da cinematografia nacional, baseando-se em suas crises de produção. Assim, “a história da produção cinematográfica no Brasil não se apresenta como uma linha reta, mas como uma série de surtos em vários pontos do país” (BERNARDET, 2008, p. 29).

30 - No ano de 1940, Paulo Emílio Sales Gomes juntamente com Décio de Almeida Prado, Antônio Candido de Mello e Souza fundam o Primeiro Clube de Cinema de São Paulo, servindo de base para a criação da Cinemateca Brasileira, em 1946. É possível encontrar mais informações sobre a história da Cinemateca Brasileira em sua página na Internet, através do endereço <www.cinemateca.gov.br>.

Paulo Gomes, juntamente com Jean-Claude Bernardet, Alex Vianny, entre outros, faz parte do grupo de autores clássicos que fundaram os alicerces da historiografia clássica e moderna do cinema brasileiro e estabeleceram os primeiros recortes espaciais e temporais, bem como periodizações pertinentes para os pesquisadores contemporâneos. Por um lado, as obras dos autores clássicos não dão “[...] conta mais de explicar o passado do cinema brasileiro, sendo necessário formular novas considerações sobre ele com base em outras perspectivas” (AUTRAN, 2010, p. 116). Por outro lado, os autores contemporâneos precisam fazer uso destes clássicos para avançarem em suas pesquisas, uma vez que “seria ingênuo achar possível ou mesmo desejável partir de uma perspectiva totalmente nova” (AUTRAN, 2010, p. 116), sem retomar as obras tradicionais. “Somente a História nos instrui sobre o significado das coisas. Mas é preciso sempre reconstruí-la, para incorporar novas realidade e novas ideias ou, em outras palavras, para levarmos em conta o Tempo que passa e tudo muda” (SANTOS, 1997, p. 15). A periodização mostra-se importante pois, “Milton Santos, quando trata da duração diferenciada dos eventos, diz que um evento produzido no passado, tanto pode encerrar sua duração no passado, como pode chegar ao presente e até ir para o futuro” (DIAS, 2017, p. 10). Portanto, tais referências permitem compreender o passado, o presente e as projeções futuras do cinema brasileiro tanto em termos mercadológicos quanto estéticos e temáticos.

Assim, é imprescindível retomar aos principais aspectos políticos, culturais e econômicos que desempenharam papéis importantes para o desenvolvimento do cinema brasileiro, tornando-se uma escala local e global. Por isso, é necessário compreender o processo de estabelecimento do cinema nos cenários estadunidense e europeu, uma vez que estes foram, e ainda são, os mercados que influenciaram ideologicamente, esteticamente e tecnicamente a produção brasileira, desde o seu nascimento no início do século XX até os dias atuais. Desse modo, fatos endógenos e exógenos, que surgiam em uma determinada época, perduravam por tantas outras ou até mesmo tornar-se-iam elementos intrínsecos ao cinema nacional. Um bom exemplo são as representações da violência criminal no espaço urbano que se intensificariam a partir da década de 1960 por questões políticas e tecnológicas. Tais retratos da violência continuam a ser espacializados, com maior ênfase, no espaço urbano de maior degradação socioeconômica no cinema contemporâneo.

Na década de 1960, o cineasta brasileiro Glauber Rocha³¹ publicou o *Manifesto da “Estética da Fome”*, por meio do Cinema Novo, como um modo de trazer à luz a discussão

31 - Glauber Pedro de Andrade Rocha nasceu em 1939 em Vitória da Conquista, Bahia, onde estudou direito e trabalhou como jornalista de cinema e faleceu em 1981, no Rio de Janeiro. “Glauber Rocha é não só o mais

sobre a violência que permeava o cotidiano de indivíduos vivendo em condição de miséria e pobreza não somente no cenário rural, mas, também, no urbano. Este manifesto possui fortes associações com a obra de Josué de Castro “Geografia da Fome”, publicada originalmente em 1946. Nesta obra, Josué de Castro (2001) apresentou uma síntese das cinco regiões brasileiras e as principais características dos seus regimes e carências alimentares, traçando pela primeira vez *O Mapa da Fome no Brasil* por meio da ilustração de áreas de fome endêmica e epidêmica. Os resultados apresentados em *Geografia da Fome* trouxeram reflexões importantes para várias camadas da sociedade, inclusive junto às classes intelectual e artística. Este cenário favoreceu Glauber Rocha a construir narrativas instigantes acerca do êxodo rural e da indústria da seca, que se estabelecia com grande impacto no Nordeste brasileiro.

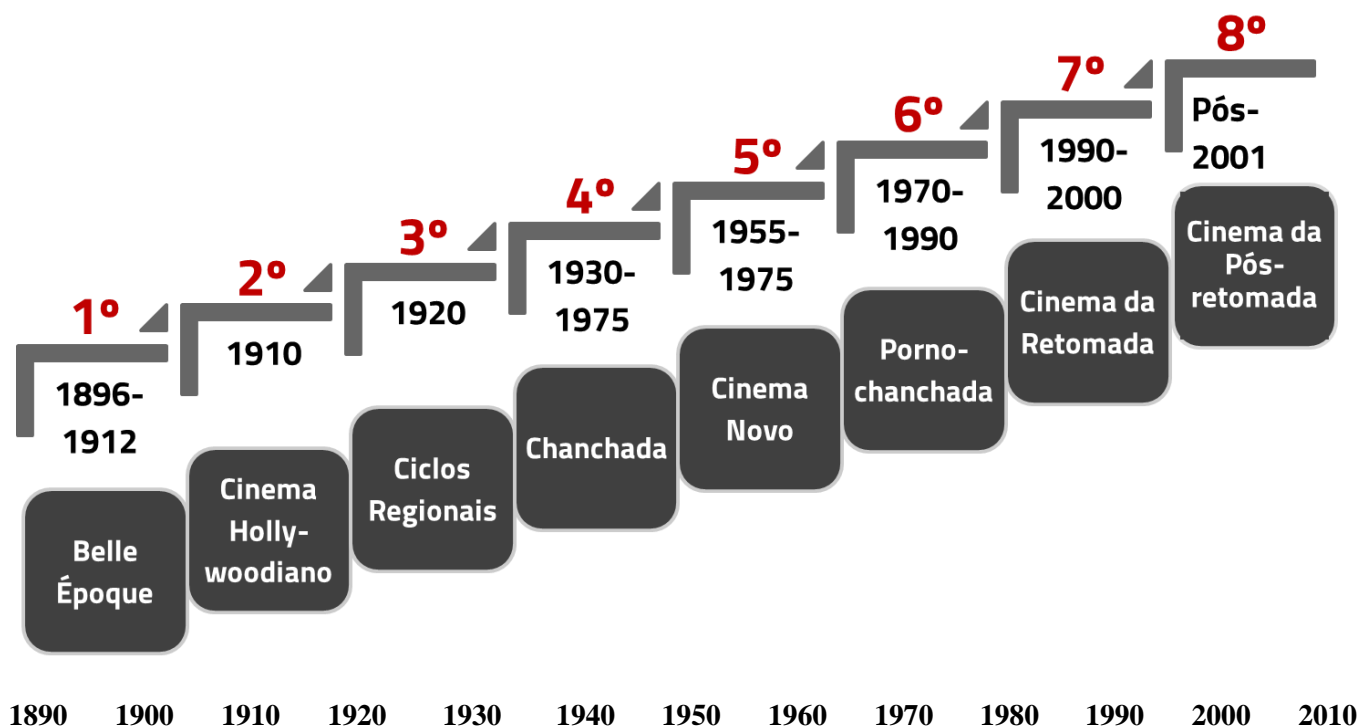
Todavia, no debate sobre a cinematografia contemporânea brasileira, concentrada em torno da violência e da miséria, esta produção recente vem sendo analisada por críticos contemporâneos, que a consideram uma “espetacularização” uma “Cosmética da Fome”. Este termo foi cunhado pela comunicóloga amazonense Ivana Bentes no início dos anos 2000, quando propunha uma oposição ao termo “Estética da Fome” de Glauber Rocha. Ivana Bentes buscou redefini-lo como uma nova padronização estético-temático do cinema brasileiro contemporâneo, na qual a miséria, a pobreza, a carência e a violência são fatores utilizados como recursos narrativos com o intuito de retratar a realidade de maneira mais fiel possível, atraindo conseqüentemente um grande público e alto lucro para as produtoras cinematográficas.

O estudo das fases do cinema no Brasil faz parte da metodologia adotada nesta pesquisa para delinear o estudo das representações da violência pelo cinema brasileiro, uma vez que, a periodização da cinematografia nacional constitui-se de épocas próprias, formadas de peculiaridades distintas que são demarcadas por fatores orientadores do cenário geopolítico, econômico, social e cultural. Assim, este estudo abrange oito fases, como ilustra a [Figura 8](#). Santos (1992, p. 95) alerta que “é sempre perigoso buscar reduzir a história a um esquema. Mas, aqui a simplificação se impõe, com todos os seus riscos, para apontar o início de um processo e o seu estágio atual”. Esta delimitação de períodos ou fases é uma tentativa de compreender o desenvolvimento do cinema brasileiro, bem como suas questões políticas, econômicas, sociais, culturais, geográficas e artísticas até o período mais recente, dentro de uma linha temporal. “A historiografia clássica nos conta que o cinema brasileiro atravessou uma série de ciclos – ou, como preferiu definir o cineasta e crítico Alex Vianny, ‘surto’” (ANCINE, 2017, p. 9).

aclamado como o mais estudado cineasta brasileiro. Sua obra, em âmbito nacional e internacional, gerou uma fortuna crítica sem paralelo em nosso cinema” (SILVA, 2016, p. 9).

O que os historiadores chamam de “ciclos” nada mais é do que o intervalo de tempo, em geral relativamente curto, entre as grandes expectativas e as crises que têm pontuado a história do cinema brasileiro. É um eterno recomeçar [...] A reincidência desse processo deveria servir como um sinal de alerta. A lição da história indica que a euforia pode ser passageira. Afinal, as crises parecem ser um traço definidor do nosso caráter subdesenvolvido (ESCOREL, 2005, p. 14).

Figura 8: Periodização da Cinematografia Brasileira



CONTEXTO BRASILEIRO

Primeira República (1889-1930)	Era Vargas (1930-1954)	Ditadura Militar (1964-1985)	(Re)Democratização (1985-)
Cinema Pré-Clássico	Cinema Clássico	Cinema Moderno	Cinema Contemporâneo

Fonte: Infográfico elaborado pela autora (2017).



A Chegada do Trem em Petrópolis (Vittorio Di Maio, 1897, Brasil)



In Old California (David Wark Griffith, 1910, EUA)



Sangue Mineiro (Humberto Mauro, 1929, Brasil)

2

Cinema Pré-Clássico: Primeiras Representações de Paisagens Naturais e Culturais

CAPÍTULO 2

Cinema Pré-Clássico: Primeiras Representações de Paisagens Naturais e Culturais

2.1. Belle Époque (1896-1912): Nascimento do Cinema Brasileiro na Era do Silêncio

- 2.1.1. Vistas Animadas: Visão da Realidade pelas Lentes do Cinematógrafo
- 2.1.2. Vistas da Realidade: Cinema de Atualidade e Cinema Proto-narrativo

2.2. Cinema Hollywoodiano (1910-): Imperialismo Ocidental

2.3. Ciclos Regionais (1920): Descentralização do Rio de Janeiro no Panorama do Cinema Nacional Sonoro

2.1. BELLE ÉPOQUE (1896-1912): NASCIMENTO DO CINEMA BRASILEIRO NA ERA DO SILÊNCIO

De 1908 a 1912 reinou a idade de ouro da Belle Époque, um período curto e feliz do cinema brasileiro correspondente ao sonho que acariciava o Rio de ser uma Paris do outro lado do Atlântico, aos gritos de “O Rio civilizou-se!” (DESBOIS, 2011, p. 29)³².

2.1.1. VISTAS ANIMADAS: VISÃO DA REALIDADE PELAS LENTES DO CINEMATÓGRAFO

A *Belle Époque* brasileira corresponde ao período entre os anos de 1896 a 1912, marcado pela primeira projeção cinematográfica no Brasil e pelo “nascimento do cinema brasileiro”. Este é um breve momento distinguido pela abolição da escravatura em 1888, pela queda da monarquia e pelo estabelecimento da Primeira República no Brasil em 1889. O Rio de Janeiro, como centro político do país, desempenhou importante papel no final do século XIX e início do século XX. A cidade abrigava agências bancárias, bolsa de valores, zona portuária, além de controlar e intermediar a economia cafeeira. Por esta razão, transformou-se em um ponto significativo para o fluxo migratório interno e estrangeiro, que se intensificava desde a vinda da Família Real e que resultou em um importante crescimento no contingente populacional. Assim, o Rio de Janeiro no século XX modernizou-se por conta das inúmeras transformações urbanas decorrentes de sua posição político-econômica em relação a outras cidades.

Com este fervor urbano, a cidade foi escolhida por imigrantes europeus para instalar serviços de exibições de vistas animadas. Em 1896, as primeiras imagens em movimento foram exibidas em território nacional, especificamente, na Rua do Ouvidor, nº 57, no Rio de Janeiro, em 8 de Julho, através do aparelho de projeção conhecido como *Omniographo*. O texto abaixo, extraído do periódico quinzenal *A Cidade de Ytú*, descreveu a experiência de um jornalista diante da exibição daquelas imagens dentro de uma sala de projeção na então capital federal do Brasil.

32 - Publicado em francês e traduzido pela autora. Originalmente: “*De 1908 à 1912 règne l’âge d’or de la Belle Époque, courte période heureuse du cinéma brésilien correspondant au rêve que caresse Rio d’être un Paris outre-Atlantique, aux cris de “Rio se civilise !”*” (DESBOIS, 2011, p. 29).

Mais desenvolvido do que o *kinetoscopia*, do qual é uma amplificação que tem a vantagem de *offerecer* a visão, não a um espectador, mas a centenas de espectadores, cremos ser este o mesmo *apparelho* a que se dá o nome *sinemotographo*. [...] Em uma vasta sala quadrangular, *illuminada* por *lampadas* eléctricas de Edison, paredes pintadas de vermelho escuro, estão umas duzentas cadeiras dispostas em filas e voltadas para o fundo da sala onde se acha *collocada*, em altura conveniente, a tela *reflectora* que deve medir *dous* metros de largura *aproximadamente* [...]. O *apparelho* se acha por de traz dos espectadores, em um pequeno gabinete fechado, *collocado* entre as duas portas da entrada [...]. Apaga se a luz *eléctrica* ficando a sala em trevas, e na tela dos fundos *apparece* a *projecção* luminosa, a princípio fixa e apenas esboçada, mas vai pouco a pouco se destacando [...]. Entrando em funções o *apparelho*, a *scena* anima-se e as figuras movem se. [...]. Talvez por defeito das *photographias* que se *sucedem* rapidamente, ou por *inexperiencia* de quem trabalha com o *apparelho*, algumas *scenas* moviam se *indistinctamente* em vibrações confusas; outras, porem, *resaltavara* nítidas, firmes, accusando-se em um relevo *extraordinario*, dando magnífica impressão da vida real [...] O *espectáculo* é curioso e merece ser visto (A CIDADE DE YTÚ, 1896, p. 3).

Para Johnson (1987, p. 257)³³, “o cinema chegou ao Brasil seis meses depois que Auguste Lumière revelaria pela primeira vez seu *cinématographe* em Paris [...] Embora não se saiba quem importou o primeiro projetor, uma pequena evidência sugere que o *omniographo* foi o nome dado localmente à invenção de Lumière”. A diferença entre o *omniographo* e o *kinetoscopia* de Tomas Edison dá-se pelo grande impacto visual do primeiro ao projetar a imagem em uma parede ou tela para um número maior de espectadores, enquanto no segundo, as imagens eram projetadas dentro de uma caixa e poderiam ser vistas por apenas uma pessoa por vez. É importante ressaltar que tanto o proprietário do primeiro *omniographo* utilizado no Brasil, quanto os filmes projetados naquele 8 de Julho de 1896 são desconhecidos. Porém, é evidente que ambos são de origem europeia, uma vez que a situação econômica e tecnológica do Brasil marcava profundamente o subdesenvolvimento de uma indústria cinematográfica originalmente brasileira. Os proprietários dos cineteatros, os importadores e as empresas estabelecidas em torno da cinematografia eram, nesse momento, dominados por estrangeiros no Brasil, principalmente, integrantes das famílias ítalo-brasileiras Segreto³⁴, Labanca, Staffa, e franco-brasileira, Ferrez, entre outros (JOHNSON, 1987).

Um ano depois, os “[...] aparelhos denominados *Animatographo*, *Cineographo*, *Vidamotographo*, *Biographo*, *Vitascopio*, ou mesmo *Cinematographo* são apresentados no Rio,

33 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “The cinema arrived in Brazil a short six months after Auguste Lumière first revealed his *cinématographe* in Paris. [...] Although it is not known who imported the first projector, the little evidence available suggests that the *omniographo* was the name given locally to Lumière's invention” (JOHNSON, 1987, p. 257).

34 - Os irmãos Segreto eram quatro imigrantes italianos, Afonso Segreto, Paschoal Segreto, Luiz Segreto e Gaetano Segreto, que residiam no Brasil.

em Petrópolis, e logo em seguida em São Paulo e outras cidades importantes” (GOMES, 1980, p. 19). No mesmo ano, é instalado o *Salão de Novidades Paris no Rio de Janeiro*, na mesma localidade mas em endereço diferente de onde ocorreu a primeira projeção, na Rua do Ouvidor, nº 141. O *Salão de Novidades* era um local fixo, o qual tornou-se o principal núcleo de entretenimentos visuais e mecânicos e o principal na projeção de “vistas animadas” da cidade, sendo administrado por quatro senhorios, os irmãos Segreto (Figura 9). O local popularizou-se extraordinariamente, pois os seus proprietários viajavam, com muita frequência, para Nova York e Paris em busca de aparelhos mais avançados e lançamentos de filmes para suprir uma significativa demanda que havia se formado a partir do ano de 1897.

Figura 9: Empresa Cinematográfica da Família Segreto



Empresa Paschoal Segreto – Rio de Janeiro

Fonte: Costa (1998).

A [Figura 10](#) ilustra com muita propriedade um anúncio impresso em um periódico acerca da exibição de imagens em movimento no *Cassino Fluminense* pela Empresa do italiano

Vittorio di Maio, através do cinematógrafo importado da Europa. No anúncio, é possível perceber que as imagens em movimento possuíam uma denotação de “vistas da realidade”.

Figura 10: Anúncio da Exibição de Imagens em Movimento no Cinematógrafo

Cassino Fluminense
 EMPRESA VICTOR DE MAIO
 HOJE HOJE HOJE
 E
 Amanhã, domingo
 DUAS ESTUPENDAS FUNÇÕES, NUNCA VISTAS NESTA CAPITAL
 Exibir-se-á o
CINEMATOGRAFO
 Do grande e nomeado EDISON

Esta última maravilha e grande descoberta tem chamado a atenção do mundo inteiro. Pela sua realidade devem todos assistir à sua exibição, que nos instrúe:

Esta estupenda maravilha é produzida pela electricidade, reproduzindo com a maior fidelidade todos os actos e movimentos, das coisas e da vida animada e qualquer das suas acções, em tamanho natural.

Venham, pois, ao CASSINO FLUMINENSE ver a maior das descobertas deste século, que só assim poderão julgar da verdadeira realidade, que tem attrahido a atenção de toda a Europa e America, e que em tão pouco tempo espalhou-se e impressionou a todos quantos têm assistido á sua exhibição.

Cassino Fluminense

Empreza Victor de Maior

HOJE HOJE HOJE

E

Amanhã, domingo

Duas estupendas funções, nunca vistas nesta capital

Exibir-se-á o

CINEMATOGRAFO

Do grande e nomeado EDISON

Esta última maravilha e grande descoberta tem chamado a *atenção* do mundo inteiro. Pela sua realidade devem todos assistir à sua *exibição*, que nos *instrúe*:

Esta estupenda maravilha é produzida pela *electricidade*, reproduzindo com a maior fidelidade todos os *actos* e movimentos, das coisas e da vida animada e qualquer das suas *acções*, em tamanho natural.

Venham, pois, ao CASSINO FLUMINENSE ver a maior das descobertas deste *século*, que só assim poderão julgar da verdadeira realidade, que tem *attrahido* a *atenção* de toda a Europa e America, e que em tão pouco tempo espalhou-se e impressionou a todos quantos têm assistido à sua *exibição*”

Convite no periódico Gazeta de Petrópolis, Rio de Janeiro, para a exibição do Cinematógrafo no Cassino Fluminense de Petrópolis, com películas de Vittorio Di Maio.

Fonte: Gazeta de Petrópolis (1897, p. 4).

2.1.2. VISTAS DA REALIDADE: CINEMA DE ATUALIDADE E CINEMA PROTO-NARRATIVO

De um modo geral, o cinema mudo na América Latina, sobretudo, no Brasil, era bastante limitado, desenvolvendo-se progressivamente em três estágios evolutivos: o *cinema de atualidade* (1897-1907), o *proto-narrativo* (1907-1915) e, por fim, o *das longas-metragens narrativas*, que se caracterizou pelas obras lançadas entre 1915 até aproximadamente 1930,

sendo qualificado pela introdução do som, da forma narrativa aristotélica³⁵ ainda arcaica, do longo formato com mais de uma hora de duração, da elaboração mais complexa de gêneros e de técnicas cinematográficas que haviam sido desenvolvidas durante o período do cinema proto-narrativo (RODRÍGUEZ, 2016).

O primeiro momento, classificado de *cinema de atualidade*, abrangeu o período de 1897 até 1907 e foi o mais primitivo de todos. As produções dos países latinos até 1907 limitavam-se em retratar as paisagens naturais e alguns eventos culturais e políticos, ou seja, não avançaram além da captação de “vistas”, “panoramas” e “paisagens”. Estes filmes documentais de pequenas-metragens mudos e em preto e branco não possuíam nenhuma edição de imagem, narração ou até mesmo elementos básicos do *mise-en-scène*. As cenas eram gravadas sem encenação teatral/cinematográfica na intenção de preservar a apresentação e o registro da realidade ao invés de produzir representações ou narrativas da realidade. Os filmes eram produzidos de modo artesanal com as primeiras câmeras disponíveis no mercado europeu. Por serem relativamente leves, elas permitiam que os operadores filmassem sem nenhuma base de conhecimento cinematográfico, uma vez que, a ciência cinematográfica ainda não havia se estabelecido, por exemplo, através de gênero fílmico, estilo de interpretação dos atores ou até mesmo escolhas de temas pré-estabelecidos.

Em 19 de junho de 1898, Afonso Segreto retornou de uma viagem à França, saindo de Bordeaux no navio *Brésil*, trazendo, além de um cinematógrafo Lumière adquirido em Paris, uma filmadora. Neste momento, Afonso Segreto “armou sua ‘máquina-de-tomada-de-vistas’ no convés e filmou fortalezas e navios de guerra ancorados na baía” (BERNARDET, 2008, p. 19), registrando, desse modo, as primeiras imagens brasileiras da Baía de Guanabara, sendo considerado o primeiro cinegrafista a gravar imagens em movimento, do Brasil, filme intitulado *Uma Vista da Baía de Guanabara* (Afonso Segreto, 1898, Brasil) marcando, assim, o nascimento do cinema brasileiro³⁶ (DESBOIS, 2011). Segundo Bernardet (2008, p. 19) “poderia antecipar-se o nascimento, caso se comprovasse que Vittorio di Maio ou Henrique Messiano filmaram em 1897. Como não se tem provas dessas filmagens improváveis, é voz corrente entre os estudiosos que o nascimento data mesmo de 1898”. Os irmãos Segreto, além

35 - De acordo com Economopoulou (2009), o discurso literário na Poética de Aristóteles, escrita há 2300 anos, serviu de base para a construção da estrutura narrativa aplicada à literatura, dramaturgia e, posteriormente, à cinematografia. Os roteiros cinematográficos utilizaram três importantes unidades constituintes da ação dramática em tempo, espaço e ação aplicada aos atos da obra em começo, meio e fim.

36 - “Vicente de Paula Araújo (1976), Paulo Emílio Salles Gomes (1980), Alex Vianny (1959), Jurandir Passos Noronha e Paulo Paranaguá (1981) aceitam que Afonso Segreto “um italiano (radicado no Brasil), com equipamento e material sensível europeus, filma, em território francês (o pacote Brasil), um filme brasileiro” (BERNARDET, 2008, p. 20).

de possuírem um rico repertório de filmes importados, passaram a registrar também diversos eventos políticos e populares na cidade do Rio de Janeiro. Os Segreto abriram em 1899 a sala *Parque Fluminense*. Na década de 1900 eles inauguraram o *Coliseu-Cidade Nova*, o *Maison Moderne*, o *Moulin Rouge*, o *Teatro Carlos Gomes*, o *Teatro São José*, o *Concerto Avenida*, o *Parque Novidades* e, por fim, o *Cinematographo Brasileiro*. Nessa oportunidade, eles expandiram seus empreendimentos em São Paulo, criando casas de entretenimento e projeções cinematográficas, resultando, assim, na abertura do *Polytheama-Concerto*, o *Teatro Sant'Anna*, o *Teatro Variedade* e o *Teatro Apolo* e outra casa que recebeu o nome de *Moulin Rouge*, isto acontece até 1912 (JOHNSON, 1987).

No contexto dos países da América Latina, alguns curtas-metragens foram realizados (Figura 11). *Un Célebre Especialista Sacando Muelas em el Gran Hotel Europa* (Manuel Trujillo Durán, 1897, [*Um Célebre Especialista Extraíndo Dentes Molares no Gran Hotel Europa*], Venezuela), que foi o primeiro filme gravado na Venezuela e estreado em 28 de janeiro de 1897 no Teatro Baralt de Maracaibo, inaugurando neste país o cinema mudo em preto e branco, o que ficou marcado como dia nacional do cinema venezuelano. No Uruguai, *Carrera de Bicicletas em el Velódromo de Arroyo Seco* (Félix Oliver, [*Corrida de Bicicleta no Velódromo de Arroyo Seco*], Uruguai, 1898) representou uma tentativa de registrar, visualmente, as primeiras reportagens da realidade deste país pelo operador cinematográfico espanhol Félix Oliver, sendo, também, o primeiro filme nacional.

Figura 11: Os Primeiros Curtas-metragens Latino-Americanos



Un Célebre Especialista Sacando Muelas em el Gran Hotel Europa

(Manuel Trujillo Durán, 1897, Venezuela)
Fonte: Fundación Visor da Venezuela



Carrera de Bicicletas em el Velódromo de Arroyo Seco
(Félix Oliver, 1898, Uruguai)

Fonte: Martínez Carril

Igualmente, no México, *Vistas al día siguiente de la inundación de Guanajuato* (Enrique Rosas Aragón, [*Imagens do Dia Seguinte da Inundação de Guanajuato*], México, 1905), filmado pelo pioneiro cineasta mexicano Enrique Rosas Aragón como uma reportagem jornalística sobre o local do desastre natural ocorrido na cidade de Guanajuato.

“O ano de 1907 representou um marco na história do cinema no Brasil e nos países onde o mercado cinematográfico já se instalara” (VALE, 2013, p. 19). No Rio de Janeiro e em São Paulo, as instalações de salas fixas de cinema compostas por telas, assentos, instalações elétricas e mobiliários adequados para as projeções em locais apropriados com endereços privados foram responsáveis por encerrar as exibições itinerantes de filmes em locais públicos, como feiras dos centros urbanos, levando-os para cidades interioranas “onde ainda não havia condições e público para a instalação de salas de exibição” (VALE, 2013, p. 19) (Figura 12).

Figura 12: As Primeiras Salas de Cinema Fixo no Brasil



Interior do cinema Paterzinho de Marc Ferrez em sociedade com Arnaldo Gomes de Souza em 1907 no Rio de Janeiro, Arquivo Família Ferrez.

Fonte: Vale (2013, p. 21).

Bernardet (2008) afirma que é a partir deste mesmo ano que a produção nacional se desenvolve: “aos documentários, acrescentam-se filmes de ficção de gêneros variados, muitos

dos quais obtêm notável sucesso, alcançando centenas de exibições. Até 1911, quando a produção cai bruscamente”. Este é o período oficial da *Belle Époque*³⁷ do cinema nacional.

A segunda fase, de 1908 até 1915, é nomeada de cinema *proto-narrativo*. O conceito de proto-narrativa na cinematografia representa um evento – que ainda não se estabelece, propriamente, como uma narrativa, pois não congrega outros eventos para que uma narrativa se desenvolva. “Em uma ‘proto-narrativa’ algumas ações acontecem e esse evento fornece uma unidade para uma composição maior, como uma sentença em uma prosa, mas sem necessitar das convenções linguísticas complexas da prosa narrativa” (MURPHET, 2005, p. 49)³⁸. Os filmes desse período “[...] são mais teatrais do que cinematográficos; há pouco uso de dispositivo fílmico, como *close-ups*, *crosscutting* ou pontos de vista subjetivos. Ao invés disso, as câmeras permanecem fixas, como no teatro, a atuação e o *mise-en-scène* revelam forte influência teatral” (RODRÍGUEZ, 2016, p. 20)³⁹.

Como muitos filmes brasileiros deste período eram produzidos pelos imigrantes italianos, eles traziam fortes correlações com os filmes populares italianos do começo do século XX. Estas produções possuíam um estilo de atuação muito melodramático, cenários arcaicos, decorações extravagantes e um decadente e precário *mise-en-scène*. A diferença do *cinema de atualidade* para o *proto-narrativo* está: na extensão dos filmes, que passam a ocupar mais de uma bobina, ou seja, tornando-se média-metragem; no uso, ainda tímido da edição; na introdução das operetas durante as exibições; nas convenções cinematográficas que começavam a se desenvolver de forma ainda tímida. Essa fase desenvolveu-se pela popularização do cinema após 1908, que ocorreu por diversos fatores. Incluem eles a lucratividade alcançada pelos curtas e médias-metragens que foram responsáveis por fidelizar um maior, estável e diferenciado público, a distribuição de energia elétrica em outras cidades brasileiras que iam além do eixo Rio-São Paulo, o estabelecimento de cineteatros, etc. Os curtas e médias-metragens buscavam atrair um maior e mais variado público, tanto popular quanto da elite brasileira, como ilustrado na [Figura 13](#). A estratégia aplicada buscava oferecer diversidade de entretenimento e de gêneros

37 - “No ensaio de 1966, Paulo Emílio não usa a expressão ‘Bela Época do cinema brasileiro’, mas se refere à *belle époque*, em francês: é uma maneira de comentar o mundanismo de divas que vieram ao Brasil e aqui ficaram prolongando ‘suas carreiras no teatro, com incursões no cinema de mistura às vezes com o mundanismo elegante e boêmio da *belle époque*’” (BERNARDET, 2008, p. 31).

38 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*In a ‘proto-narrative’ some action happens, and this event provides a unit for larger compositions, as a sentence does in prose, but without requiring the complex linguistic conventions of prose narrative*” (MURPHET 2005, p. 49).

39 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “[...] *are not so much cinematographic as theatrical, in that there is little use of filmic devices such as close-ups, crosscutting, or subjective points of view. Instead, cameras tend to remain in place, as one would in a theater, while the acting and mise-en-scène also reveal a strong theatrical influence*” (RODRÍGUEZ, 2016, p. 20).

narrativos através das reconstituições de crimes, comédias, jogos, adaptações literárias, performances de músicos e bandas, narrativas jornalísticas e documentais, entre outros.

Figura 13: Cineteatros para a Elite e para o Público Popular



Sala de espera do Cine Palais (Av. Central, 145/147, RJ). *Revista da Semana* (1915).



Fachada do Cinema Olímpia (Rua Visconde de Rio Branco, 53, RJ). “Com iluminação feérica, lembrando mais um circo que propriamente um cinema”.



Sala de espera do Cinema Odeon (Av. Central, 137, RJ). “Orquestra de senhoritas animava o público de um palco, no meio do salão”.



Saída de uma sessão do Cinematógrafo Rio Branco (Rua Gomes Freire, 21, RJ). “O público era predominantemente masculino, sem a elegância dos frequentadores dos cinematógrafos da Avenida”.

Fonte: Costa (1998).

No Brasil, após 1908, o cinema ficcional estabilizou-se no cenário nacional e o cinema “ficcional cantado” surgiu como uma novidade. Este possuía a participação de músicos que se posicionavam por detrás das telas, produzindo a sonoplastia das projeções. Porém, no segundo momento deste mesmo período, o cinema mudo tornou-se mais sofisticado, já que orquestras sinfônicas acompanhavam as projeções dos filmes produzindo sonoplastia, músicas e trilhas sonoras que proporcionavam mais riqueza de detalhes na movimentação das narrativas mudas

(GOMES, 1980). Os filmes ficcionais, chamados de “filmes posados”, possuíam enredos que variavam de 15 a 40 minutos e eram realizados a partir de: adaptações da literatura europeia e brasileira, temas históricos, patrióticos, religiosos, carnavalescos, além de canções ilustradas, operetas, sátiras políticas nos gêneros documentário, drama e comédia. As reportagens de eventos políticos e culturais também era popular, como mostrada na Figura 14.

Figura 14: *O Povo e a Cidade de Bebedouro, São Paulo* (Antônio Campos, 1911, Brasil)



Imagens do curta-metragem de aproximadamente 10'54" intitulado *Cidade de Bebedouro do Estado de São Paulo* (Antônio Campos, 1911, Brasil), restaurado pela Cinemateca Brasileira, que ilustra um filme baseado em reportagem sobre o povo e a cidade de Bebedouro.

Fonte: Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira

Entretanto, as narrativas ficcionais em torno de reconstituições de crimes eram muito comuns nos folhetins e periódicos da época e, por isso, estavam presentes também nos roteiros de filmes. McQuail (2010, p. 31)⁴⁰ afirma que “[...] a imprensa popular tem especializado sempre em histórias de ‘interesse humano’, em estilos dramáticos e sensacionalistas de fazer reportagens e apresentações, na cobertura de crimes, desastres, crises, escândalos, guerra e celebridades”. Entre os filmes de maior sucesso, estavam aqueles que retratavam grandes crimes urbanos da época, como *Os Estranguladores* (Francisco Marzullo, 1906, Brasil), *O Crime da Mala*⁴¹ (Alberto Botelho e G. Sarracino, 1909, Brasil), sendo o primeiro filme de

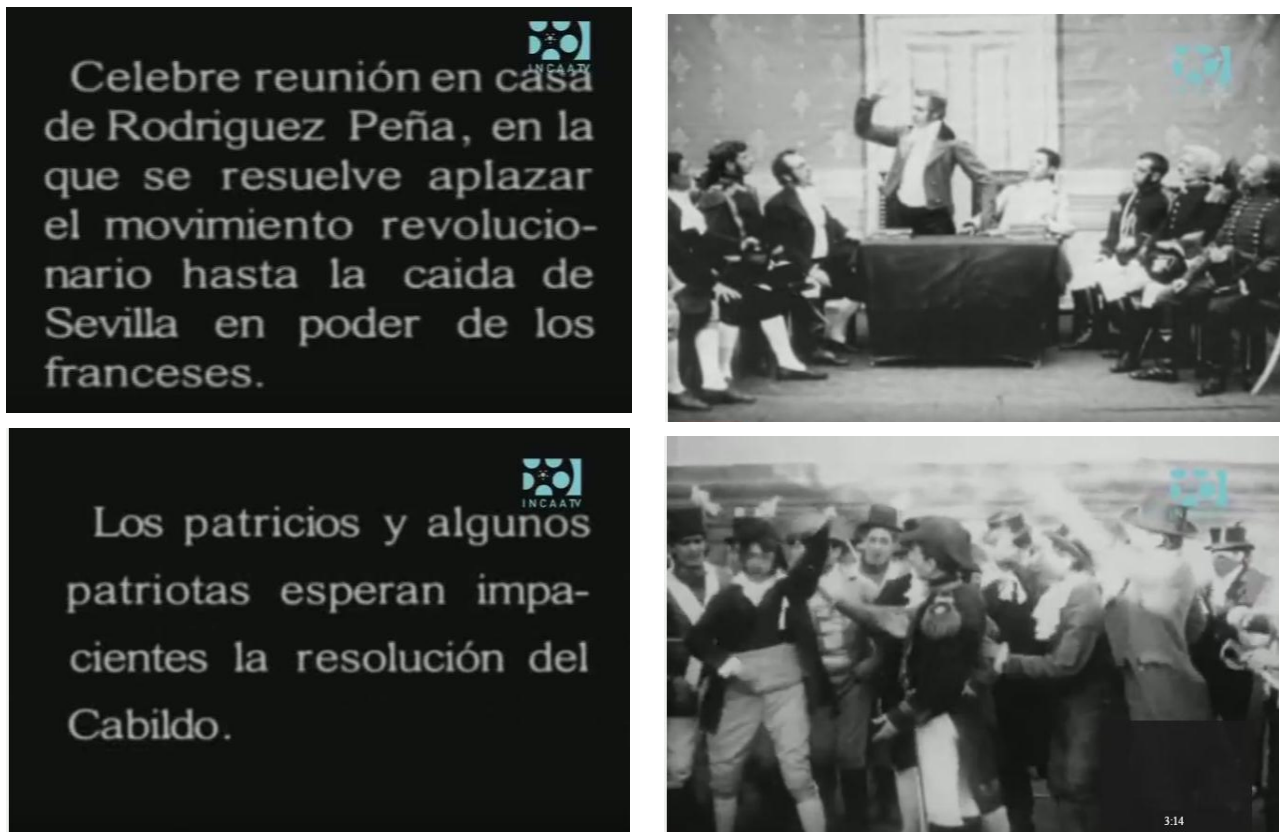
40 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “In general, the popular press has always specialized in ‘human interest’ stories, in dramatic and sensational styles of reporting and presentation, in the coverage of crime, disasters, crises, scandals, war and celebrities”(MCQUAIL, 2010, p. 31).

41 - “Reconstituição do assassinato de Elias Farhat por Miguel Traad, que esquartejou o cadáver, colocou-o dentro de uma mala, seguiu para Santos e tomou um navio com a intenção de jogá-lo no mar. A atitude do assassino, que se recusou a permitir que sua mala fosse transportada pelo pessoal de bordo, despertou suspeitas. A mala foi aberta e Miguel Traad preso. Cenas documentais do julgamento e de locais relacionados ao crime, ocorrido nas imediações da Rua Boa Vista, em São Paulo e da tentativa de fuga do assassino” (SILVA NETO, 2002, p. 228).

longa-metragem brasileiro, e *O Crime de Paula Matos* (Alberto Botelho e Paulino Botelho, 1913, Brasil).

Muitos filmes deste período ainda eram documentários e alguns docudramas e ficções, porém o fator da “representação” passava a ser percebido com mais nitidez, como em *Revolución de Mayo* (Mario Gallo [*A Revolução de Maio*], Argentina, 1910). A produção deste filme, em especial, usou cenários teatrais, com um longo tecido pintado, simulando uma parede e uma porta. Esta foi posicionada por detrás dos atores para representar um ambiente fechado onde debatiam os rumos da Revolução. O filme foi produzido a partir do ponto de vista nacionalista e romântico acerca do estabelecimento do governo local em Buenos Aires no ano de em 1810 ([Figura 15](#)).

Figura 15: O Cinema Proto-narrativo em *Revolución de Mayo*



Esse desenvolvimento, após 1907, foi possível por conta da regularização da distribuição de energia elétrica no Rio de Janeiro e em São Paulo, o que atraiu mais ainda técnicos estrangeiros e fotógrafos de estúdios. Entretanto, a falta de eletricidade em vários outros municípios do país apresentou-se como um fator central para a deficiência de canais de distribuição e exibição dos filmes, como salas de projeções. Durante o início da Primeira

República, o monopólio fílmico estabelecia-se no Rio de Janeiro e em São Paulo por razões de ordem estrutural e pela regulação estabelecida pela República do Brasil segunda a qual as formas públicas de entretenimento eram de responsabilidade exclusiva de cada estado brasileiro. Em 1908, a empresa Photo-Cinematographica Brasileira dos empresários, produtores e fotógrafos, o italiano Giuseppe Labanca e o português Antônio Leal, tornar-se-ia a mais bem sucedida companhia produtora do Rio de Janeiro; em 1909 instalava-se o primeiro estúdio cinematográfico no Brasil que lançou dezoito filmes (JOHNSON, 1987).

De 1907, quando começam a se estruturar no Rio de Janeiro e em São Paulo circuitos de exibição com salas fixas e programação regular, até 1910, por maior que fosse a avalanche de filmes importados, os historiadores notam, principalmente no Rio, certo volume de produção. Alguns destes filmes obtêm grande sucesso de público. À medida, porém, que o comércio cinematográfico internacional vai se estruturando e se fortalecendo, a ocupação do mercado interno torna-se cada vez mais violenta e diminuem as possibilidades da produção brasileira (BERNARDET, 1979, pp. 11-12).

Concomitantemente, os primeiros cineteatros são construídos nas maiores cidades da América Latina, como Rio de Janeiro, São Paulo, Buenos Aires, Cidade do México, Havana e, o cinema antes concentrado no espaço urbano, passa a se expandir para as zonas rurais, trazendo a dicotomia do *Campo v.s. Cidade* tanto para os habitantes do Brasil quanto do México e da Argentina que, juntamente, puderam experienciar os *anos dourados* dos filmes mudos. A *Belle Époque* foi considerada a era de ouro do cinema nacional, já que mesmo o mercado estando em um estágio de produção artesanal, não existia um mercado internacional ainda fortalecido ou um monopólio como o de Hollywood que se estabeleceu nos anos seguintes para concorrer diretamente com os produtores brasileiros. “Essa vinculação entre os papéis de produtor e exibidor – tão almejada no século XXI por diversos países – garantia um lugar nas telas para os filmes brasileiros, transformando o ato de assistir a filmes nacionais em rotina, sem que houvesse a supremacia das produções internacionais” (BALLERINI, 2012, p. 19).

Nos primeiros anos (de 1898 a 1911, aproximadamente), na denominada *belle-époque* do cinema brasileiro, encontramos características especiais que nunca se repetiram. Num estágio mais artesanal da produção cinematográfica em escala mundial, e mesmo num primeiro período de desenvolvimento da indústria de exportação, o mercado internacional não havia ainda adquirido o grau de organização e monopolização próprios aos anos posteriores à guerra mundial. Nos países como o Brasil, houve oportunidade para uma presença maior da produção local, que representava boa parcela dos filmes exibidos (XAVIER, 1978, pp. 120-121).

De toda maneira, o tímido mercado de exibição de filmes importados desenvolver-se-ia a passos mais largos do que o setor de produção e distribuição nacional, uma vez que, os imigrantes europeus, principalmente italianos, buscavam adquirir lançamentos internacionais fora do Brasil, pois não haviam instalado distribuidoras estrangeiras no país. O “cinema era tido como difícil, e qualquer tarefa de filmagens, laboratórios ou simplesmente projeção, foi de início executada exclusivamente por estrangeiros” (GOMES, 1980, p. 10). Mais tarde, figuras do empresariado europeu também atuaram como diretores e produtores de pequenas fitas nacionais. Os irmãos Segreto iniciaram a fórmula da verticalização ao integrar produção e exibição, já que eles gravavam e exibiam suas próprias fitas em seus teatros, cinemas e casas de entretenimento. “Entre 1900 e 1912 [...] os filmes brasileiros dominaram o mercado nacional, graças a este sistema verticalmente integrado de produção, distribuição e exibição [...] de filmes de vários gêneros” (SHAW; DENNISON, 2007, p. 17).⁴²

Todavia, a produção de uma cinematografia nacional tomaria forma no Rio de Janeiro e em São Paulo quando produtores e exibidores nacionais aliavam-se na ampliação das salas de cinema e dos repertórios nacionais. “A embrionária indústria cinematográfica brasileira continuou a crescer e a prosperar ao longo da década, produzindo cerca de 100 filmes (principalmente de bobina) por ano entre 1908 e 1911” (JOHNSON, 1987, p. 27)⁴³. Ainda de acordo com Rodríguez (2016), o cinema latino americano pairava dentro de um contexto de triangulação com o cinema europeu e o estadunidense. Porém, foi-se formando uma desigual circulação tripolar dentro da paisagem cinematográfica global, dominada primeiramente pelos Estados Unidos, seguida pela Europa e, na última posição, pelo Brasil, como região potencial da América Latina que desempenhava um papel marginal nas trocas de produtos e de influências. Nesta mesma linha de raciocínio, Gomes (1980) esclarece que desde o momento da *Belle Époque*, o Brasil inseriu-se no mercado internacional cinematográfico como um país de cinema subdesenvolvido, o qual mais tarde teve seu papel discutido pelo Cinema Novo da década de 1960.

O cinema estadunidense, o japonês e, em geral, o europeu nunca foram subdesenvolvidos, ao passo que o hindu, o árabe ou o brasileiro nunca deixaram de ser. Em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado:

42 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*Between 1900 and 1912 [...] Brazilian films dominated the domestic market, thanks to a vertically integrated system of production, distribution, and exhibition [...] films covering a wide range of genres*” (SHAW; DENNISON, 2007, p. 17).

43 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*The incipient Brazilian film industry continued to grow and prosper through out the decade, producing some 100 (most lyone-reel) films per year between 1908 and 1911*” (JOHNSON, 1987, p. 27).

os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por essa situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela. O cinema é incapaz de encontrar dentro de si próprio energias que lhe permitam escapar à condenação do subdesenvolvimento, mesmo quando uma conjuntura particularmente favorável suscita uma expansão na fábrica de filmes (GOMES, 1980, p. 85).

2.2. CINEMA HOLLYWOODIANO (1910-): IMPERIALISMO OCIDENTAL

As décadas de 1890 e 1900 foram períodos muito importantes para o surgimento da moderna cultura de massa norte-americana. Surgiram nesses anos os modernos instrumentos de comunicação de massa – o jornal de grande circulação urbana, o *best-seller*, a revista de mercado popular, as campanhas publicitárias nacionais e os filmes. Foram, também, nesses anos que a cultura norte-americana transformou-se em forma de entretenimento comercializado (MINTZ; ROBERTS; WELKY, 2016, p. 5)⁴⁴.

O Rio de Janeiro desempenhava papel fundamental nos primeiros anos da indústria cinematográfica como capital do cinema em razão da sua relevância cultural e cosmopolitismo. Da mesma forma, Nova York desempenhava esta mesma função, enquanto a maioria dos filmes era realizada em Nova York e Nova Jersey, alguns poucos eram produzidos em Chicago e na Flórida. Porém em 1908, um grande número de cineastas direcionou seus esforços para o sul da Califórnia, principalmente, para Hollywood, em decorrência dos baixos preços na aquisição da terra, da mão-de-obra barata, do acesso a uma variedade de paisagens e cenários naturais, clima favorável que permitia realizar muitas filmagens fora dos estúdios. No início dos anos de 1920, a cidade de Hollywood já havia se tornado conhecida mundialmente como a “capital do cinema”. Sua posição nesse cenário reforçou seu título de líder global, já que recrutava bons atores, diretores, operadores de câmeras, técnicos de iluminação, designers de interior e de cenário provenientes da Europa. Por esta razão, Hollywood simbolizaria uma mistura de urbanidade, extravagância, glamour, hedonismo e diversão (MINTZ; ROBERTS; WELKY, 2016).

Ainda de acordo com Mintz, Roberts e Welky (2016), a prática de ir ao cinema transformou-se na principal opção de entretenimento para os estadunidenses, devido à

44 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*The 1890s and 1900s were critical decades in the emergence of modern American mass culture. It was in those years that the modern instruments of mass communication - the mass-circulation metropolitan newspaper, the best-seller, the mass-market magazine, national advertising campaigns, and the movies - emerged. It was also in those years that American culture made a critical shift to commercialized forms of entertainment*” (MINTZ; ROBERTS; WELKY, 2016, p. 5).

disponibilidade de salas de projeção em vários bairros das cidades dos Estados Unidos. Porém, a experiência de ir ao cinema nos bairros de classe trabalhadora era diferente daquela direcionada às classes média e alta. Por um lado, nas adjacências populares, o público tinha acesso a outras atrações artísticas, como performances e apresentação de novos talentos provenientes do próprio bairro onde a exibição dos filmes ocorria de maneira contínua e com preços baixos. Por outro lado, os cineteatros eram localizados no centro da cidade ou nos arredores dos bairros de classe média; eram padronizados com decoração clássica do renascimento ou com temas exóticos para valorizar o aspecto de luxo; os filmes eram exibidos em horários pré-determinados como uma forma de reforçar sua coesão de alto padrão.

Com a popularização do cinema, as audiências foram segmentadas das cadeias locais para as regionais e as nacionais, aumentando o alcance que um filme poderia ter. Como resultado, a experiência de ir ao cinema foi estandardizada para distintos públicos que passaram a consumir a mesma programação em uma escala maior, dando assim seguimento para a *transnacionalização dos conteúdos estadunidenses* em vários pontos do mundo ocidental e em menor intensidade para o oriental. Por isso, “as nações hindus possuem culturas próprias de tal maneira enraizadas que criam uma barreira aos produtos da indústria cultural do Ocidente [...] os filmes americanos e europeus atraíam moderadamente o público potencial, revelando-se incapazes de construir por si um mercado” (GOMES, 1980, p. 85) estruturado neste território.

Enquanto isso no Brasil, o sucesso na produção de longas-metragens alcançado no final da primeira década do século XX declinou drasticamente a partir do ano de 1912, como demonstrado na Tabela 2, por conta de vários fatores. Nesta segunda década, os filmes estrangeiros estabeleceram-se hegemonicamente no mercado cinematográfico brasileiro, deixando um espaço insignificante para que as produções nacionais pudessem ter certa representatividade em seu próprio mercado interno. Desse modo, a indústria no Brasil esteve incapaz de alcançar os mesmos resultados do período da *Belle Époque*, devido aos altos investimentos necessários para se manter firme perante a dominação do cinema hollywoodiano. Portanto, a acumulação do capital pelas empresas estrangeiras intensificou-se e a concorrência desmesurada dificultou que os produtores europeus no Brasil dessem continuidade à produção cinematográfica brasileira.

Tabela 2: Filmes Brasileiros Produzidos entre 1898-1920

Ano	Documentário	Ficção	Musicais	Total
1898	13			13
1899	16			16
1900	20			20
1901	11			11
1902	15			15
1903	6			6
1904	4			4
1905	5			5
1906	12			12
1907	16	3	3	22
1908	107	12	28	147
1909	96	45	64	205
1910	144	21	44	209
1911	107	8		115
1912	65	8		73
1913	66	7		73
1914	44	1		45
1915	31	7		38
1916	9	10		19
1917	18	22		40
1918	16	8		24
1919	24	17		41
1920	25	12		37

Fonte: Johnson (1987, p. 25).

Apesar de muitos autores abordarem o desenvolvimento da indústria hollywoodiana como sendo o elemento exclusivo para a decadência do cinema nacional, Johnson (1987) sugere considerar também outros fatores endógenos e exógenos que levaram o mercado brasileiro a se tornar um dos principais consumidores mundiais de filmes estadunidenses a partir da segunda década do século XX. Dentre eles, está a inauguração de locadoras de filmes importados que passaram a disponibilizar películas estrangeiras a preços competitivos sem a necessidade do empresariado exibidor descolar-se pessoalmente aos países fornecedores para adquirir lançamentos. Os exibidores perceberam como desvantagem produzir seus próprios filmes para exibição em seus próprios estabelecimentos privados, por isso, eles projetavam com mais frequência filmagens importadas, as quais possuíam alta qualidade de imagem em relação à sua autoprodução. A produção nacional tornou-se economicamente inviável devido à incapacidade dos produtores brasileiros e estrangeiros em expandirem seus próprios mercados. Além disso, um novo padrão técnico de qualidade de imagem imposto pelos filmes estrangeiros tornava-se

impossível de ser alcançado pelos produtores no Brasil durante o período da Primeira Guerra Mundial (1914-1918).

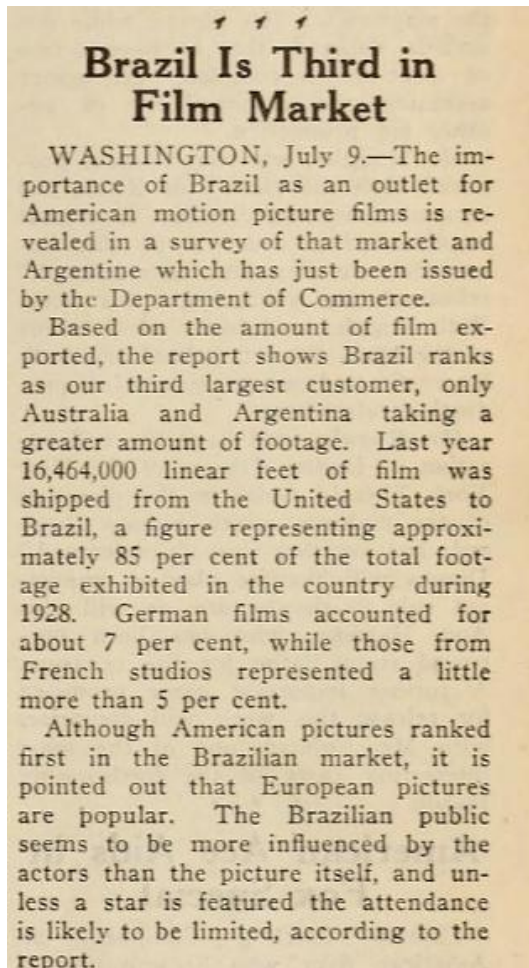
Além desses fatores, a indústria cinematográfica dos Estados Unidos, tendo Hollywood como seu principal expoente, organizou-se em escala internacional, deixando pouco espaço para pequenas e médias empresas. Alguns exibidores nacionais de pequeno porte foram forçados a deixar o mercado por conta da falta de integração dentro do seu próprio segmento e, sobretudo, pela incapacidade de competir com as grandes redes de distribuição e exibição dos filmes estadunidenses. Deste modo, o mercado brasileiro e, por conseguinte, o latino americano foram facilmente reprimidos pela indústria norte-americana que vinha competindo com a indústria europeia pelo mercado sul-americano. Devido a sua popularidade, os filmes estrangeiros lucravam com a bilheteria em seus países de origem e chegavam ao Brasil com preços mais baixos se comparados com aqueles produzidos dentro do próprio país. Deste modo, a *Era Hollywoodiana* caracterizou-se pela drástica diminuição da jovem produção cinematográfica brasileira e pela massiva introdução de filmes estadunidenses no mercado; assim os Estados Unidos passaram a colonizar, cinematograficamente, o Brasil no século XX (ARAÚJO, 1985).

A Primeira Guerra Mundial representou um ponto crucial para a cinematografia mundial. Primeiro, o mercado cinematográfico europeu desorganizou-se, e sua representatividade no Brasil diminuiu. É importante lembrar que, por conta da Guerra, muitos intelectuais, cientistas e artistas refugiaram-se nos Estados Unidos e, devido a isso, diversos cineastas europeus tiveram um importante papel na qualidade da produção fílmica norte-americana. O Brasil deixava de importar filmes da França, Alemanha, Itália, Reino Unido, por exemplo, para adquirir obras norte-americanas. Consequentemente, a competição dos EUA com a Europa pelo mercado brasileiro foi eliminada. Em segundo lugar, o mercado cinematográfico brasileiro – que era sustentado e produzido por imigrantes no Rio de Janeiro e em São Paulo – foi afetado pela Guerra, uma vez que dificultou a importação de aparelhos de gravação e reprodução, bem como das matérias-primas, como rolos de fitas virgens, que passaram a ser produtos escassos.

A economia estadunidense, especialmente do automobilismo e do entretenimento, encontrava-se em plena ascensão, pois a escassez de produções cinematográficas, tanto no mercado europeu quanto no brasileiro, foi sendo substituída por obras norte-americanas através da forte publicidade e da instalação de distribuidoras estrangeiras no país. A *Fox Films* em 1915, a *Companhia Películas de Luxo da América do Sul* que chegou ao país em 1916 e mudou

seu nome para *Paramount Films* em 1928, a *Universal* em 1921, a *MGM (Metro-Goldwyn-Mayer)* em 1926, a *Warner Brothers* em 1927 e a *Columbia Pictures* em 1929 (SIMIS, 1996). Estas distribuidoras fizeram com que as filmagens norte-americanas ocupassem cerca de 85% do mercado brasileiro no final da década de 1920, enquanto os filmes alemães e franceses representassem apenas 7% e 5%, respectivamente, (HOLLYWOOD FILMOGRAPHY, 1929, p. 5). Como ilustrado na Figura 16, no ano de 1928, a Austrália, a Argentina e o Brasil ocupavam, o primeiro, o segundo e o terceiro lugar, respectivamente, como maiores mercados consumidores mundiais de produções norte-americanas.

Figura 16: O Brasil como o Principal Mercado de Filmes Hollywoodianos



O Brasil é o Terceiro no Mercado de Filmes

WASHINGTON, 9 de julho. – A importância do Brasil como um canal de escoamento para os filmes americanos é revelada por uma pesquisa lançada pelo Departamento de Comércio sobre o mercado brasileiro e argentino.

Baseado no montante de filmes exportados, a pesquisa mostra que o Brasil classifica-se como nosso terceiro maior consumidor, apenas Austrália e Argentina adquirem uma quantidade maior de filmagens. Ano passado 16.464.000 pés lineares de filmes foram embarcados dos Estados Unidos para o Brasil, uma figura representando aproximadamente 85% do total de filmagens exibidas no país durante o ano de 1928. Filmes alemães contabilizaram 7%, enquanto aqueles dos estúdios francês representaram um pouco mais de 5%.

Apesar dos filmes americanos liderarem a primeira posição no mercado brasileiro, é apontado que os filmes Europeus são mais populares. De acordo com o relatório, o público brasileiro parece ser mais influenciado pelos atores do que pelos próprios filmes e, a menos que uma estrela seja destacada, o comparecimento dos brasileiros nos cinemas é provável de ser limitado.

O periódico *Hollywood Filmography* intitulava-se “A Voz da Indústria, Justa e Imparcial” e trazia informações de mercado e de arte sobre a indústria cinematográfica norte americana.

Fonte: *Hollywood Filmography*, (1929, p. 5).

Dentro deste cenário de concorrência, os cineastas que produziam filmes nacionais tentavam de várias maneiras desenvolver artifícios que possibilitassem restabelecer certa lucratividade no panorama marginal em que se encontrava o cinema brasileiro. Por isso, os

gêneros policiais e as releituras de clássicos da literatura brasileira, bem como pequenos filmes publicitários para anunciantes locais e documentários jornalísticos, foram algumas das contribuições que ajudaram a manutenção da produção brasileira neste período. Os enredos que retratavam os crimes que haviam ocorrido, sobretudo no eixo Rio de Janeiro e São Paulo, podem ser exemplificados com as obras *Um Crime Sensacional*⁴⁵ (Paulino Botelho, 1913, Brasil), *Albergue Sangrento* (Antônio Leal, 1916, Brasil) e *O Crime de Cravinhos* (Arturo Carrari, 1920, Brasil)⁴⁶. “[...] Os produtores tomavam de assuntos que mobilizavam a opinião pública, garantindo audiência” (BERNARDET, 2004, p. 81), uma vez que estes temas estavam em circulação nas reportagens da imprensa jornalística que acompanhava o andamento das investigações e processos criminais. Desta forma, os espectadores já tinham determinados conhecimentos sobre os enredos dos filmes a serem exibidos “[...] o que simplificava a tarefa narrativa dos cineastas, bastando para eles ilustrar um conhecimento prévio do público, e eliminando dessa forma complexidades narrativas” (BERNARDET, 2004, p. 81) devido à falta de diálogo sonoro e a precariedade de artefatos cênicos em cena.

Por fim, alguns roteiros baseados em obras da literatura brasileira serviram de inspiração para filmes como *A Moreninha* (Antônio Leal, 1915, Brasil), baseado no romance de Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), *A Viuvinha* (Luiz de Barros, 2014, Brasil), *Lucíola* (Luiz de Barros, 1916, Brasil), *O Guarani* (Vittorio Capellaro, 1916, Brasil) e *Iracema* (Vittorio Capellaro, 1919, Brasil) estes quatro baseados nos romances homônimos de José de Alencar (1829-1877). Entretanto, as poucas filmagens produzidas no Brasil não conseguiam competir com a qualidade técnica, estética e artística dos filmes estadunidenses. Além disso, a reprodução em cidades pequenas de filmes mudos do período da *Belle Époque* foi uma solução para suprir a ausência das grandes distribuidoras, já que o cinema internacional trazia maior rentabilidade para as salas de projeções dos grandes centros urbanos (SIMIS, 1996).

Deste modo, Johnson (1995) esclarece que esta dependência e o desenvolvimento periférico do cinema nacional provocaram efeitos ideológicos e culturais. Primeiramente, os produtores no Brasil tentavam a todo modo reproduzir as práticas do cinema europeu, sobretudo as delimitadas pelos irmãos Lumière, uma vez que filmavam-se no Brasil eventos cotidianos voltados aos interesses locais. Em segundo lugar, como a herança estética, narrativa e tecnológica provinha da Europa e dos Estados Unidos, qualquer distanciamento dos padrões

45 - “Reconstituição do assassinato do industrial Adolfo Freitas pelo jardineiro Augusto Henriques, ocorrido no Rio de Janeiro” (SILVA NETO, 2002, p. 230).

46 - “Reconstituição do chamado ‘crime da rainha do café’, Dona Sinhá Junqueira, fazendeira de Ribeirão Preto, acusada de ter mandado assassinar o genro” (SILVA NETO, 2002, p. 229).

pré-estabelecidos era considerada imperfeição, assumindo-se uma legitimidade dos valores universais ditados por estas indústrias estrangeiras. Por isso no Brasil o fator tecnológico associado à produção de longas-metragens foi transferido erroneamente para a noção econômica de uma cultura cinematográfica nacional periférica em comparação com a hollywoodiana ou europeia. Isto se torna verídico porque o próprio público foi sendo condicionado, historicamente, aos padrões fílmicos de cinemas europeu e estadunidense, que já haviam dominado os mercados locais e continentais.

As fitas estrangeiras apresentavam um nível tão alto de perfeição técnica que eram impossíveis de serem reproduzidas pelos cineastas no Brasil por conta de todas as limitações tecnológicas e técnicas da época. Esta perfeição transformou-se em um padrão “tradicional” imposto, culturalmente, nas formas discursivas do cinema mundial. Por isso, o público brasileiro era relutante em apreciar outra convenção cinematográfica que não fosse aquela padronizada, mesmo que produzida localmente. “Os filmes brasileiros foram vistos pelo público brasileiro como de má qualidade e indignos de apoio. A presença maciça de filmes estrangeiros – em grande parte estadunidense – dentro do mercado brasileiro tendeu a reforçar o viés da audiência a seu favor” (JOHNSON, 1995, p. 258)⁴⁷.

Este período, nomeado de *Era Hollywoodiana*, inaugurou a era da histórica dominação da indústria cinematográfica e, posteriormente, do entretenimento estadunidense, que ainda permanece nos dias atuais. Diferentemente de outras formas artísticas, a linha de produção cinematográfica massiva fundamentada pela pré-produção, realização, distribuição e exibição é moldada por vários fatores, que incluem o econômico, o industrial, o cultural, o ideológico e o estético. Por esta razão, como uma indústria que necessitava de materiais cinematográficos importados, ela estava atrelada a uma contínua dependência das leis e das políticas governamentais de importação. Lamentavelmente, o desenvolvimento do cinema brasileiro era constantemente travado pelos acordos comerciais internacionais, pressionado pela indústria hollywoodiana nas Américas, a qual fazia acordos para que ocorresse um livre fluxo de seus produtos através das fronteiras internacionais nas Américas (JOHNSON, 1995).

47 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “Brazilian films came to be seen by the Brazilian public as of poor quality and unworthy of support. The massive presence of foreign - largely American - film in the Brazilian market has tend to reinforce audience bias in their favor” (JOHNSON; STAM, 2000, p. 372).

2.3. CICLOS REGIONAIS (1920): DESCENTRALIZAÇÃO DO RIO DE JANEIRO NO PANORAMA DO CINEMA NACIONAL SONORO

O termo “ciclo” aparece no sentido que ficou consagrado pela historiografia – o de conjunto de filmes de ficção realizados nos anos 1920 numa região fora do eixo Rio-São Paulo – foi escrito por um diretor que nunca exerceu a atividade crítica de maneira profissional: Humberto Mauro (AUTRAN, 2010, p. 118).

Embora a produção cinematográfica nacional tenha diminuído consideravelmente nos anos anteriores, ela nunca deixou de existir, já que era esporádica e seguia um modo artesanal muito diferente da lógica industrial estabelecida por Hollywood. Nesta terceira década, o tímido avanço na produção nacional foi também impulsionado pelas comemorações do *Centenário da Independência Brasileira* (1922), resultando no lançamento de muitas gravações jornalísticas e documentários.

O período dos *Ciclos Regionais* iniciou-se na década de 1920, sendo caracterizado, principalmente, pela instalação da rede elétrica em algumas cidades brasileiras, o que favoreceu a disseminação de salas de projeções e a expansão do circuito cinematográfico fora do eixo Rio de Janeiro – São Paulo. Conforme se percebe na [Figura 17](#), a ida a um cineteatro fixo, como aqueles estabelecidos no Rio de Janeiro e nos Estados Unidos, representava um evento importante que já fazia parte da realidade de várias outras cidades brasileiras. A partir do início dos Ciclos Regionais, filmes de ficção e, sobretudo, documentários, boletins, filmes institucionais e caseiros foram produzidos de forma contínua e em diversas cidades brasileiras. Assim, novos polos de produção passaram a ser reconhecidos em Manaus, na Amazônia, em João Pessoa, na Paraíba, em Recife, em Pernambuco, em Belo Horizonte, Cataguases, Barbacena, Guaranésia, Ouro Fino, Pouso Alegre e outras cidades mineiras do interior, em Campinas, em São Paulo, em Curitiba, no Paraná, em Pelotas e Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. Entre os anos de 1921 e 1930 o fôlego nacional foi sendo retomado e as produtoras de liderança no mercado foram dirigidas por Luiz de Barros da *Guanabara Filmes*, no Rio de Janeiro, os irmãos del Picchia da *Sincrocine*, em São Paulo, Gentil Ruiz da *Aurora Filmes*, em Recife, Eduardo Abelim proprietário da *Gaúcha Filmes*, em Porto Alegre, Humberto Mauro da *Phebo Sul America Film*, em Cataguases. A estruturação dos ciclos regionais foi satisfatória por conta da iniciante popularização de materiais técnicos, do espraiamento das salas de cinemas pelo Brasil e, especialmente, do forte engajamento e da atuação de muitos grupos de

teatro amador em conjunto com jovens técnicos de projeção e de filmagem de fitas. Muitos dos filmes ficcionais produzidos na década de 1920 carregavam consigo uma forte influência do cinema hollywoodiano do gênero de aventuras (AUTRAN, 2010).

Figura 17: O Cinema Mineiro como Forte Representante dos Ciclos Regionais



Notas Elegantes – a hora *chic* em Belo Horizonte é a da matinê do Cinema Odeon, onde se reúne a nossa melhor sociedade. Belo Horizonte, 1918.

Fonte: Lino, (2009, pp. 94-101).



Cartão-postal do Cine Theatro Central de Juiz de Fora. Década de 1930. Coleção Otávio Dias Filho, Belo Horizonte.

Todavia, o movimento cinematográfico mineiro alcançou maior proeminência em relação ao cinema gaúcho tanto em qualidade quanto em quantidade de produção, pois este último restringia-se muito a Porto Alegre e a algumas cidades do interior gaúcho (GOMES, 1980). A cidade mineira de Cataguases proporcionou real importância cinematográfica para o estado de Minas Gerais e, o cineasta mineiro de descendência italiana Humberto Mauro (1897-1983) (Figura 18) foi um dos primeiros profissionais da cinematografia nacional a se destacar entre os cineastas internacionais nos anos de 1930 e a ser canonizado como o *Pai do Cinema Brasileiro* na década de 1960 pelos integrantes do Cinema Novo, Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha. “Humberto Mauro constrói um Brasil em imagens que vêm a se tornar, elas mesmas, matrizes do cinema brasileiro. E o próprio Mauro torna-se um símbolo de brasilidade e autenticidade” (SCHVARZMAN, 2004, p. 16). Mauro construiu uma longa carreira na cinematografia documental e ficcional entre os anos de 1925 até 1974. Interessado

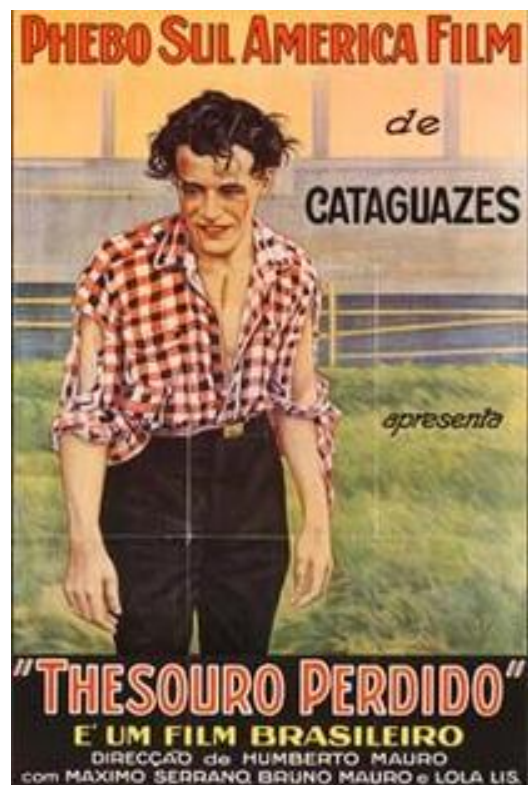
principalmente por temas nacionais, ele ajudou a disseminar – apesar da falta de atores profissionais, equipamentos técnicos e conhecimento de teorias estéticas – uma bucólica Minas Gerais como centro da nação. O segundo filme da Phebo Sul America Film, *Tesouro Perdido* (Humberto Mauro, 1927, Brasil) (Figura 18) obteve sucesso comercial e aclamação da crítica, por possuir influências do Expressionismo Alemão, dos Clássicos de Hollywood e do primeiro movimento de Vanguarda Francês. Além disso, concorreu com outros 14 filmes e foi o primeiro filme na história do Brasil a ganhar o prêmio nacional de *Melhor Filme Brasileiro* em 1927 pela revista *Cinearte* (SHAW; DENNISON, 2007). Todavia, é após o lançamento do quarto filme pela sua produtora, *Sangue Mineiro* (Humberto Mauro, 1930, Brasil) que Humberto Mauro muda-se para o Rio de Janeiro, tornando-se mais tarde um dos mais ilustres pioneiros do cinema mudo brasileiro quando inicia seus trabalhos nos estúdios da *Cinédia*, produtora integrada à revista especializada em cinema, a *Cinearte*.

Figura 18: O Cineasta Humberto Mauro e o Ciclo de Cataguazes



Humberto Mauro

Fonte: Lino (2009, p. 99).



Tesouro Perdido

Fonte: Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira

Dentro deste panorama frutífero de lançamentos regionais, Pernambuco foi o estado que mais produziu, com um total de 33 filmes no período entre 1925 a 1927 (SARAIVA, 2013). Ao que se refere à produtividade, eram os estados de Minas Gerais e de Pernambuco que

ultrapassavam o Rio de Janeiro; este último apresentou um inexpressivo número de filmes lançados entre 1923 e 1933. A princípio, Edson Chagas e Gentil Roiz foram os cineastas precursores do ciclo pernambucano, e mais tarde, jovens jornalistas, artesãos, atletas, músicos e atores, sobretudo entre 20 e 25 anos de idade, tiveram maior participação na cinematografia pernambucana. Muitas obras documentais eram encomendadas por políticos que almejavam divulgar a cidade e as obras públicas por eles realizadas em busca de autopromoção de um “governo modernizador”, enquanto os filmes ficcionais eram idealizados pelos próprios cineastas. O cinema pernambucano sofria com as precárias condições técnicas, cenográficas, artísticas e econômicas. Porém, a exaltação ao regionalismo nos discursos fílmicos e políticos foi fator essencial para que este cinema pudesse alcançar bons resultados, especialmente nos dias de estreias de fitas no Cinema Royal. As *premiers* eram tão importantes que se comparavam a grandes festas populares “[...] com a rua embandeirada, a fachada enfeitada com rosas e a sala perfumada com folhas de canela profusamente espalhadas pelo chão [...] algumas dessas estreias tinham tanta repercussão quanto [...] bailes de carnaval” (GOMES, 1980, p. 59). Todavia, o fervor artístico dos filmes pernambucanos não ultrapassaria suas fronteiras estaduais e não lograriam representatividade nacional, como os filmes cariocas e paulistas.

De toda forma, este período foi culturalmente rico pelo fato de ter beneficiado a difusão de diferentes representações identitárias do povo brasileiro no território nacional, mesmo que em uma pequena escala. Os temas regionais nas narrativas perpassavam pelas reproduções dos jangadeiros em *Aitaré da Praia* (Gentil Roiz, 1925, Brasil), dos coronéis e dos cultivadores de cana, como aquelas retratadas em *Revezes* (Chagas Ribeiro, 1927, Brasil) e *Sangue de Irmão* (Jota Soares, 1927, Brasil), pelos cangaceiros reproduzidos em *Filho sem Mãe* (Tancredo Seabra, 1925, Brasil) e *Lampião, A Fera do Nordeste* (Guilherme Gaudio, 1930, Brasil), antes mesmo da morte de Lampião em 1938.

Em Campinas, São Paulo, notou-se a relevância do veterano cineasta Amilar Alves (1881-1941), que dirigia comédias bastante populares nas cidades interioranas. Além disso, a peça teatral regional *João da Mata* dirigida pelo 1º Bispo de Campinas, Dom Nery, possuía diálogos imbuídos de dialeto “caipira” e foi adaptada para o cinema, tornando-se um dos mais importantes expoentes do ciclo campineiro. “[...] O filme *João da Mata* não só conservou e transmitiu a visão da realidade cabocla que a peça continha, mas realçou os seus valores” (GOMES, 1980, p. 60). O filme *João da Mata* (Amilar Alves, 1925, Brasil) tem o enredo tomado pelo tema da reforma agrária e do jogo de poder entre os coronéis e os pequenos agricultores. O filme consegue obter boa visibilidade na capital paulista e críticas positivas dos

jornais cariocas, fazendo com que o ciclo campineiro fosse ampliado através do estabelecimento de produtoras e da construção de estúdios. Desta forma, o cinema de Campinas contribuiu para o avanço das produções de melodramas rurais brasileiros. Entretanto, o cineasta carioca Luiz de Barros (1893-1982) produziu os primeiros filmes falados deste gênero ao dirigir o personagem *Jeca Tatu*, inspirado na obra do escritor Monteiro Lobato (1882-1948) pela figura do autor paulista Genésio Arruda (1898-1967) em vários filmes. Dentre eles, *Acabaram-se os Otários* (Luiz de Barros, 1929, Brasil), *Lua-de-Mel* (Luiz de Barros, 1930, Brasil) e *O Babão* (Luiz de Barros, 1930, Brasil). A [Figura 19](#) ilustra o cartaz de *Acabaram-se os Otários* como um grande marco para a cinematografia brasileira por conta da introdução de diálogos sonoros.

Figura 19: Representação do Jeca em *Acabaram-se os Otários*



TOM BILL, GENESIO ARRUDA e CAIAFA
na super-comédia em 6 partes, dirigida por LUIZ DE BARROS.
FALADA E CANTADA EM PORTUGUEZ

Abrirá o espectáculo um acto no palco, em que GENESIO, TOM BILL e CAIAFA, em carne e osso, representarão uma scena comica, cantando trechos do film, como se faz nos Estados Unidos.

É UM FILM PAULISTA

As extraordinarias aventuras de dois forasteiros em S. Paulo.

O MAIOR ACONTECIMENTO CINEMATOGRAFICO DE 1929!

Anúncio do primeiro filme sonoro em São Paulo (1929)

Fonte: Efemérides do Éfemello (s.d).

Também tiveram representatividade nessa década as reconstituições históricas, como *Anchieta entre o Amor e a Religião* (Arturo Carrari, 1931, Brasil) ([Figura 20](#)), *Alma do Brasil* (Líbero Luxardo; Alexandre Wulfes, 1931, Brasil) sobre a reconstituição dramática da “Retirada da Laguna” durante a Guerra do Paraguai e adaptações de obras literárias, como *O Guarani* (Vittorio Capellaro, 1933, Brasil), *Iracema* (Jorge Konchin, 1931, Brasil) e *Escrava Isaura* (Isac Saindemberg, 1929, Brasil). Produção de filmes cívicos e militares, como o *Amor*

e *Patriotismo* (Achille Tartari, 1930, Brasil) e *Alvorada e Glória* (Victor del Picchia, 1931, Brasil).

Figura 20: Representação Histórica em *Anchieta entre o Amor e a Religião*



Fonte: Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira

Os trabalhos da Semana de Arte Moderna de 1922 tiveram grande repercussão no panorama artístico brasileiro. Na literatura, os escritores buscavam mudar a tradicional forma e estilos que julgavam ser obsoletos e, por isso, admiravam a linguagem cinematográfica como uma nova instância literária. Os vanguardistas modernistas, através da *Revista Klaxon* (1922-

1923), divulgavam seus manifestos expondo que o cinema era a mais representativa forma artística dos tempos modernos. O consumo da cinematografia tornou-se parte do projeto estético dos modernistas como um modo de reconfigurar a literatura e as produções artísticas brasileiras. Devido a isso, o cinema da década de 1920 teve uma enorme aproximação com as ideias vanguardistas de 1922, exaltando o símbolo da cidade como sinônimo de modernização, por exemplo, nas reformas urbanistas do Rio de Janeiro adaptadas do modelo haussmaniano de Paris (CONDE, 2012). A nova cultura fílmica incentivava a criação de centros de estudos cinematográficos, revistas especializadas de forma descentralizada e sem uma unidade geográfica, temática, estratégica e econômica, fizeram com que os ciclos regionais se fechassem e o posto de “capital do cinema” retornasse para o Rio de Janeiro.

A falência dos frutíferos Ciclos Regionais é ocasionada principalmente pela grande dificuldade que os produtores dos filmes tinham com a distribuição de suas fitas fora de suas microrregiões, em consequência da dominação dos filmes hollywoodianos no mercado exibidor. Os distribuidores dos filmes brasileiros regionais “não conseguiam manter a continuidade da produção devido à falta de retorno financeiro dos filmes, que, na maioria das vezes, eram exibidos apenas na cidade de origem” (AUTRAN, 2000, p. 126). Este período se encerra quando uma nova fase do cinema brasileiro emerge após os anos de 1930, fundando as bases para a disseminação visual e narrativa de representações homogêneas tanto espaciais quanto identitárias do povo brasileiro.

Identifica-se aqui o período de exponencial importação de filmes estrangeiros, especialmente, os musicais hollywoodianos, e da expressividade na produção cinematográfica brasileira graças a sua ascendente regionalização. As revistas especializadas em cinema passavam, então, a proporcionar notoriedade às produções nacionais graças à publicidade e à propaganda que estimulavam sua circulação. Deste modo, a comunicação propiciou o surgimento da Chanchada, criada para representar um típico gênero nacional.



Triumph des Willens (Leni Riefenstahl, 1935, Alemanha)



Cine Jornal Brasileiro. (D.I.P., 1945, Vol. 4, No. 022, Brasil)



That Night in Rio (Irving Cummings, 1941, EUA)



Tico Tico no Fubá (Adolfo Celi, 1952, Brasil)

3

Cinema Clássico: Controle Estatal e a Hegemonia do "Espaço Civilizado"

CAPÍTULO 3

Cinema Clássico: Controle Estatal e a Hegemonia do “Espaço Civilizado”

3.1. Chanchadas (1930-1975): Nacionalismo, Urbanização e Processo Civilizatório no Cinema Sonoro

- 3.1.1. Cinema como Aparato de Estados Totalitários na Europa
- 3.1.2. Cinema como Ferramenta à Integração do Território Nacional Brasileiro
- 3.1.3. “Rio, Cidade Maravilhosa” e Capital do Cinema na Formação da Identidade Nacional

3.1. CHANCHADAS (1930-1975): NACIONALISMO, URBANIZAÇÃO E PROCESSO CIVILIZATÓRIO NO CINEMA SONORO

Durante os primeiros trinta anos, a indústria cinematográfica cresceu exponencialmente e, o filme foi a espinha dorsal do ramo do entretenimento de massa, moldando os gostos e os padrões da cultura popular. Na realidade, isto tem sido praticado quase no mundo inteiro, desde Hollywood passando pela Europa, Índia até o Japão e a China (SYSKA, 2011a, p. 15)⁴⁸.

3.1.1. CINEMA COMO APARATO DE ESTADOS TOTALITÁRIOS NA EUROPA

Notadamente, o cinema hollywoodiano predominou no cenário mundial e influenciou, em sua totalidade, a produção cinematográfica de muitos países do Ocidente. O cinema sonoro do início do século XX foi sendo aperfeiçoado, mundialmente e, a partir dos anos de 1930 até a década de 1940, o cinema estadunidense já havia alcançado um nível de maturidade bastante expressivo, tornando-se um cinema tradicional ao estabelecer uma linguagem cinematográfica padronizada em torno dos seguintes gêneros: (*Comédia, Burlesco, Musical, Policial* e de *Gângsteres, Drama Psicológico* ou *Drama Social, Horror, Fantasia, Faroeste*), que se popularizaram em muitos países e asseguraram a supremacia hollywoodiana (BAZIN, 2005, [1958]).

Bazin (2005, [1958]), constatou que o cinema francês, em especial do gênero *Realismo Noir* ou *Realismo Poético*, transformava-se no segundo mais importante durante este mesmo momento, pois sua tendência manifestou-se em outros cinemas europeus. Os regimes autoritários dos anos 30 e 40, especialmente, o alemão e o italiano, realizaram filmes sobre autoritarismo e supremacia de raça que tiveram influência em outros países que tratavam desses assuntos. Assim, é importante ressaltar o impactante significado do cinema como ferramenta basilar na constituição de regimes autoritários, totalitários e democratas. Dentre alguns deles, o

48 - Publicado em polonês e traduzido pela autora. Originalmente: “*Niemniej właśnie w ciągu tych trzydziestu lat intensywnie rozwijał się przemysł kinematograficzny, a film stanowił główną gałąź masowej rozrywki, kształtując gusta i wzory kultury popularnej. Działo się tak niemal na całym świecie, od Hollywood, przez Europę, Indie, po Japonię i Chinę*” (SYSKA, 2011a, p. 15).

alemão nazista (1933-1945), o cinema italiano fascista (1922-1954), o português salazarista (1933-1958), o espanhol franquista (1939-1975) e o cinema brasileiro varguista (1930-1954).

Os ditadores da época [...] entendiam que o culto ao líder dependia diretamente do poder da indústria cinematográfica nacional, de modo que colocaram todo o seu esforço em fortalecê-la. Sua política de fomento do cinema era, por sua vez, de controle: cotas de exibição, créditos [...], monopólio de noticiários, etc. (PEREIRA, 2008, p. 167).

O governo alemão reconhecia o cinema como *arma de educação e influência* (Figura 21) e por isso, destinava verbas nacionais para o fomento da propaganda e grandes quantias eram absorvidas pelas produções fílmicas. Buscava-se a “centralização da indústria cinematográfica alemã [...] encarada como ‘uma urgente necessidade militar’. A produção foi então nacionalizada para contra-atacar a propaganda inimiga como produções de caráter patriótico” (PEREIRA, 2008, p. 30). Assim, o regime nazista propiciou a ascensão de uma das mais fortes indústrias fílmicas europeias através do controle dos meios de comunicação e sobre as produções realizadas por cineastas alemães para divulgação em massa de filmes nacionalistas. Tais filmagens eram projetadas com o intuito de enaltecer a imagem do chanceler alemão, Adolf Hitler (1889-1945), e de seu *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei* (Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães), ou o *Nationalsozialist* (Partido Nazi) (TEGEL, 2007). Na obra autobiográfica de Hitler (2010), *Mein Kampf*⁴⁹ (Minha Luta), escrita na prisão de Landsberg e publicada originalmente em alemão em 1925, “o *Führer* se investe da missão de predestinado, a quem cabe a tarefa de purificar o mundo” (CRUZ-NETO; MINAYO, 1994, p. 203). De acordo com Hitler (2010), uma propaganda eficiente para as massas seria alcançada através do uso intermitente da imagem estática e, sobretudo, da imagem em movimento, com o mínimo possível de recursos textuais. Com esta estratégia, a ideologia transmitida seria mais bem absorvida, pois o texto requereria maior dedicação, concentração e esforço mental para ser decodificado.

A imagem, em todas as suas formas, incluindo o filme, possui melhores prospectos. Aqui há menor necessidade de elaboração ao apelo da inteligência. Basta ter cuidado para que se tenham textos muito curtos, porque muitas pessoas estão mais dispostas a aceitar uma apresentação pictórica do que lerem uma longa descrição escrita. Em resumo, de uma só vez eu poderia dizer que as pessoas entenderão uma apresentação

49 - Hitler afirmou em seu prefácio que esta obra deu a oportunidade de descrevê-lo com próprias palavras acerca do seu desenvolvimento como líder a fim de destruir as “[...] lendárias “invenções que a imprensa judaica circulou” sobre ele” (HITLER, 2010, p. 7, traduzido pela autora).

pictórica de algo que requererem deles um longo e laborioso esforço de leitura para entender (HITLER, 2010, p. 365)⁵⁰.

Figura 21: Propaganda Nazista através da Cinematografia



Hitlerjunge Quex

(Hans Steinhoff, [*Jovem Hitlerista Quex*], 1933, Alemanha).



Triumph des Willens

(Leni Riefenstahl, [*Triunfo da Vontade*], 1935, Alemanha).

Fonte: Internet Movie Database

Além disso, Hitler (2010) acreditava que a propaganda nazista atingiria uma maior parcela da população se fossem utilizados recursos simples, emotivos e populares, com a inserção de estereótipos patrióticos, pois presumia que a “massa” era “débil”.

Os poderes receptivos das massas são tão restritos, e sua compreensão é débil. Por outro lado, elas esquecem rapidamente. Sendo assim, toda a propaganda efetiva deve estar confinada a alguns simples fundamentos e esses devem ser expressos tanto quanto possível em fórmulas estereotipadas. Esses slogans devem ser, persistentemente, repetidos até que o último indivíduo tenha conseguido entender a ideia que lhe foi apresentada. Se este princípio for esquecido e se uma tentativa de ser

50 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “The picture, in all its forms, including the film, has better prospects. Here there is less need of elaborating the appeal to the intelligence. It is sufficient if one be careful to have quite short texts, because many people are more ready to accept a pictorial presentation than to read a long written description. In a much shorter time, at one stroke I might say, people will understand a pictorial presentation of something which it would take them a long and laborious effort of reading to understand” (HITLER, 2010, p. 365).

abstrato e comum for feita, a propaganda tornar-se-á ineficaz; desta forma, o público não será capaz de digerir ou reter o que lhes é oferecido (HITLER, 2010, p. 148)⁵¹.

Dentro do panorama da propaganda, Hitler e o ministro do *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda* (Ministério da Educação e da Propaganda do III Reich), Joseph Goebbels (1897-1945), acreditavam que o rádio e a imprensa eram consumidos de forma dispersa em relação ao cinema. As imagens cinematográficas fortaleciam-se como uma arma de guerra para o estabelecimento de uma união nacionalista que prezava a continuidade da suposta raça ariana e da imagem de Hitler. “Juntamente com os norte-americanos e soviéticos, os nazistas foram um dos principais dirigentes do século XX a perceber o imenso potencial do cinema como arma de propaganda política” (PEREIRA, 2008, p. 70) (Figura 22).

Figura 22: Cinema como Arma da Propaganda Nazista



Adolf Hitler e Joseph Goebbels durante exibição de um filme em Babelsberg, 1939

51 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*The receptive powers of the masses are very restricted, and their understanding is feeble. On the other hand, they quickly forget. Such being the case, all effective propaganda must be confined to a few simple essentials and those must be expressed as far as possible in stereotyped formulas. These slogans should be persistently repeated until the very last individual has come to grasp the idea that has been put forward. If this principle be forgotten and if an attempt be made to be abstract and general, the propaganda will turn out ineffective; for the public will not be able to digest or retain what is offered to them in this way*” (HITLER, 2010, p. 148).



Premiere do filme *Olympia* (Leni Riefenstahl, 1938, Alemanha) no cineteatro da UFA. Hans von Tschammer und Oster (Líder dos Esportes), Joseph Goebbels (Ministro da Propaganda), Adolf Hitler e Walter Funk (Ministro da Economia). 20/04/1938.

Adolf Hitler e a cineasta alemã Leni Riefenstahl durante as filmagens de *O Triunfo da Vontade* em 1934.

Fonte: Pereira (2014).

O filme *Triumph des Willens* (Leni Riefenstahl, [*O Triunfo da Vontade*], 1935, Alemanha) (Figura 23), em particular, é um grande exemplo da força da propaganda nazista. Esta obra representou a grandiosidade do Partido Nazista através de imagens que remetiam à monumentalidade, à dinâmica e à massificação da propaganda do regime. Os cenários, as estruturas dramáticas e a edição seguiram este princípio para concretizar nas mentes da nação um arquétipo do regime nazista. Desta forma, as câmeras estavam em constante movimento, circulando e movendo-se, criando uma energia entusiasmante nos espaços hermeticamente construídos e ao redor das massas de espectadores que se aglutinam em formação organizada para saudar o *Führer*. O filme usa uma iluminação que reproduz um ambiente místico e as tomadas alternam-se em cenas longas e *close-ups* (primeiro plano) de indivíduos nas massas e centralizando na figura do *Führer* com o ângulo de baixo para cima para contrastar a grandeza de Hitler com a imensidão do céu, imagens essas que se tornaram parte da memória coletiva da sociedade alemã (KAES, 1992).

Figura 23: A Grandiosidade do Nazismo através de *Triumph des Willens*



Concomitante, a *Propaganda Fascista Italiana* objetivava projetar uma imagem positiva do violento regime idealizado e liderado pelo ditador Benito Mussolini (1883-1945). Por isso, o cinema italiano transformou-se em base fundamental para a propagação desta ideologia, tanto dentro quanto fora da Itália, pois atuava, primordialmente, como porta-voz do Estado totalitário. Em 1922, após a Revolução Fascista, o rei italiano, Vittorio Emmanuelle III (1869-1947) nomeia Mussolini como primeiro-ministro. Assim, juntamente com a adesão da burguesia e da Igreja Católica, Mussolini inicia uma massiva campanha para consolidar a legitimidade de seu poder, controlando todos os meios de comunicação, de produção e distribuição de conteúdo de cunho artístico e informativo. Na década de 1930, Benito Mussolini recebeu apoio militar do regime alemão nazista. Em 1939 fixou laços diplomáticos com este país para cooperar na importação/exportação de filmes sob o controle da instituição *Deutsch-Italienische Film-Union (DIFU)* (União Cinematográfica Teuto-Italiana) como forma de consolidar uma dominação teuto-italiana cultural na Europa através de suas respectivas produções cinematográficas (MARTIN, 2016).

Entre 1924 e 1937 as principais obras de Mussolini foram as seguintes: *L'Unione Cinematografica Educativa* (União Cinematográfica Educativa), *Federazione Nazionale Fascista degli Industriali dello Spettacolo* (Federação Fascista das Indústrias de Espetáculos), *Ministero per la Stampa e la Propaganda* (Ministério para Imprensa e Propaganda), a inauguração da *1ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia* (Festival de Veneza) e, ao mesmo tempo, criou o *Ministero della Cultura Popolare* (Ministério de Cultura Popular), para controlar todas as atividades artísticas e culturais nacionais e, inclusive, a indústria cinematográfica, sua produção e sua distribuição.

Por já ter atuado anteriormente como propagandista nos meios de comunicação, Mussolini adaptou técnicas de persuasão de massa para construir sua imagem e transmiti-la para telas do cinema, cristalizando-se como um importante líder do regime. Além disso, o ditador controlava e participava da produção dos roteiros e na fase de pós-produção dos filmes nacionais e assim como no processo de censura e autorização de filmes nacionais e importados, como um modo de evitar a deturpação de sua imagem pela audiência. Desta forma, a representação de Mussolini nos filmes estava também associada ao trabalho rural e ao culto físico.

Para isso, ele era retratado recolhendo a safra agrícola com os camponeses, ajudando os operários nas obras públicas, praticando hipismo e esportes de inverno [...] buscando sempre estar ao lado de um camponês, de uma criança ou de um pobre ao apresentar-se nas telas do cinema (PEREIRA, 2008, pp. 166-167).

A partir da década de 40, aparece a figura de Roberto Rossellini (1906-1977) como um promissor cineasta dirigindo filmes mesmo durante a Segunda Guerra Mundial, sendo convidado pelo governo fascista a dirigir obras que glorificassem o exército, a marinha e a aeronáutica italiana como uma coesa força armada eficiente e moderna. Deste modo, Rossellini alavancou sua carreira, transformando-se em um admirável cineasta mundial, com a *Trilogia da Guerra*, composta por *La Nave Bianca* (Roberto Rossellini, [*O Navio Hospital*], 1941, Itália), *Um Pilota Ritorna* (Roberto Rossellini, [*Um Aviador Regressa*], 1942, Itália) e o *L'Uomo Dalla Croce* (Roberto Rossellini, [*Homem da Cruz*], 1943, Itália) (Figura 24). Os protagonistas da Trilogia eram interpretados por atores não profissionais, como soldados, marinheiros e aviadores.

Figura 24: A Trilogia da Guerra de Roberto Rossellini



Fonte: International Movie Poster; Internet Movie Database

Assim como Hitler e Mussolini, António de Oliveira Salazar (1889-1970), em Portugal, foi um político inclinado ao conservadorismo cristão, reconhecendo igualmente o cinema como uma ferramenta eficaz para a propagação de ideologias políticas. A propaganda salazarista era transmitida principalmente pelos documentários, não sendo abordada com tanta ênfase pelo cinema de ficção, como ocorreu na Alemanha Nazista e na Itália Fascista, porém os seus valores ideológicos estavam presentes de forma simbólica. Azevedo (2006) enfatiza que o cinema sonoro instalado em 1931 em Portugal durante o regime salazarista (1933-1968) enaltecia as imagens das cidades modernas através das “representações da paisagem de território nacional, da fisionomia da capital do país, ou retratos determinados dessa mesma fisionomia” (AZEVEDO, 2006, p. 523) que perdurou até 1974. “A paisagem cinematográfica integrava, pois, as novas concepções da forma urbana evidenciando características específicas do ambiente urbano e o realinhamento entre natureza, capital, tecnologia e sociedade” (AZEVEDO, 2006, p. 523). Por isso, as obras públicas inauguradas e os demais projetos de infraestrutura urbana, que ocorriam durante o período do Estado Novo eram transformados em objetos simbólicos e cênicos dos filmes salazaristas a fim de enaltecer o sentimento de união e o pertencimento do seu povo à nação portuguesa.

Ao contrário de Mussolini, Salazar compreendia que o cinema era um importante veículo para o entretenimento popular das massas. Por isso, criou o Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) em 1933 e, em 1944, transformou-o em Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo. Esta instituição produziu diversos filmes que exaltavam a figura de Salazar sob a direção de António Lopes Ribeiro (1908-1995), reconhecido como o cineasta oficial do Salazarismo. Suas obras incluíram alguns documentários, tais como *A Manifestação a Carmona* e *Salazar pela Paz Portuguesa* (1945, Portugal) ([Figura 25](#)), *O Jubileu de Salazar* (1953, Portugal), *30 Anos com Salazar* (1957, Portugal) e *Salazar e a Nação* (1958, Portugal) (MURTINHEIRA, s.d).

Figura 25: Exaltação à Figura de Salazar em *A Manifestação a Carmona e Salazar pela Paz Portuguesa*



Isto mostra que o cinema, além de ser utilizado como arma ideológica, era um aglutinador artístico, por isso, Salazar valorizou os movimentos artísticos etnográfico-folclóricos. Assim, os ideais do Estado Novo Salazarista, que prevaleceram durante as décadas de 30 e 40, eram alicerçados na trilogia *Deus, Pátria e Família* (Figura 26) e foi-se transferindo para o *Fado, Futebol e Fátima* nas décadas seguintes, como uma conexão mais próxima à cultura popular e ao cotidiano do povo português. As comédias musicais portuguesas privilegiaram o fado e a música folclórica e elas “[...] alcançaram níveis de maior popularidade num contexto ideológico nacional” (AZEVEDO, 2006, p. 526) de instabilidades geopolíticas na Europa. Porém, ao contrário do que se profetizava no Brasil, como será relatado posteriormente, as autoridades portuguesas consideravam o gênero comédia e a comédia musical como o “cancro do cinema nacional”, enquanto os filmes históricos e nacionalistas eram proclamados como cultura erudita (AZEVEDO, 2006).

Figura 26: A Tríade Conservadora e Tradicionalista de Salazar

A Lição de Salazar: Deus, Pátria, Família – A Trilogia da Educação Nacional (Martins Barata, Lisboa, “Escola Portuguesa”, 1938. Lisboa: Bertrand Irmãos. 1 cartaz: color; 78x113 cm) integra um conjunto de cartazes pedagógicos da série *A Lição de Salazar* direcionados para as escolas primárias de Portugal produzidos pelo Secretariado da Propaganda Nacional do Estado Novo em 1938.

Fonte: Biblioteca Nacional Portuguesa

Já as transformações que marcaram a sociedade e a política espanhola sob a égide do franquismo foram, nitidamente, percebidas no âmbito cinematográfico, uma vez que, “o Governo de Franco, também, se aproveitou dos meios cinematográficos e das suas possibilidades ideológicas” (LERA, 1983, p. 22)⁵². Durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), a produtividade fílmica da Espanha decaiu consideravelmente ao ponto dos regimes totalitários alemão, italiano e português cooperarem com apoio técnico e infraestrutural na produção de filmes. Por isso, a *Hispano Filmproduktion* (Produções Cinematográficas Espanholas) foi fundada em Berlim e funcionou entre 1936 e 1944, onde eram editadas imagens coletadas na Espanha e de onde foi produzido o clássico do período propagandístico do regime franquista, *España Heroica* (Joaquín Reig Gozalbes, 1938, Espanha; Alemanha). Porém, as películas espanholas produzidas e exibidas no exterior primavam pelo estereótipo do povo

52 - Publicado em espanhol e traduzido pela autora. Originalmente: “*el Gobierno de Franco también se ocupó del medio fílmico y sus posibilidades ideológicas*” (LERA, 1983, p. 22).

espanhol, que era retratado como cigano ou toureiro com as características fenotípicas dos mouros.

Em abril de 1939, o General Franco declarava o fim da Guerra Civil e tanto o país quanto a indústria cinematográfica encontravam-se muito debilitados. A vitória de Franco foi uma válvula propulsora para que artistas e cineastas fossem exilados ou fugissem para o exterior. A partir daí, se instaurou uma forte censura nos meios de comunicação, especialmente, sobre a imprensa e as produções cinematográficas, que eram coordenadas pelo Exército Franquista e pela Igreja Católica através dos órgãos *Comisión de Censura Cinematográfica* e *Junta Superior de Censura Cinematográfica*. Os filmes limitar-se-iam “a apoiar diretamente o regime e a servir aos seus interesses” (PEREIRA, 2008, p. 268).

No início dos anos 40, o cinema espanhol recuperou-se e a cultura fílmica foi apoiada pelas revistas especializadas que, aliadas ao regime totalitário, dedicavam editoriais para exaltar e popularizar atrizes e atores, bem como difundir as ideias franquistas. Neste período, o Governo estabelecia uma série de medidas oficiais que tinham por função regularizar a produção fílmica nacional. Tais medidas incluíram a dublagem para o espanhol de todas as fitas estrangeiras, a fim de controlar o conteúdo divulgado, novas normas de censura, criação de prêmios e de proteção econômica aos filmes nacionais. O Estado, também, investia recursos financeiros em gêneros comerciais, como musicais, comédias e dramas religiosos, patrióticos e históricos.

3.1.2. CINEMA COMO FERRAMENTA À INTEGRAÇÃO DO TERRITÓRIO NACIONAL BRASILEIRO

[...] os anos 30 são representativos deste caráter do Estado influenciado por eventos internacionais, como a crise de 29, estado bélico mundial, ascensão dos regimes nazifascistas. Com estes eventos, houve uma completa desmoralização das instituições liberais e, com elas, a democracia. Questões como unidade nacional, incorporação de novos setores sociais e modernização institucional conduziram o pensamento político da época em direção ao autoritarismo, identificado com o “Brasil Real” (PENHA, 1993, p. 52).

No caso brasileiro, com o autoritarismo vigente na primeira fase do governo de Vargas (1930-1945), o cinema brasileiro tinha como finalidade, segundo a orientação de Getúlio Vargas (1882-1957), a incorporação ao projeto de integração nacional e desenvolvimento

urbano e industrial, bem como a integração como um instrumento pedagógico, civilizatório, educativo e formativo.

Os processos brasileiros de industrialização e de urbanização, especialmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, favoreceram a expansão da mídia impressa⁵³. No final do século XIX e início do século XX, o jornalismo literário foi, gradualmente, substituído por uma escrita narrativa mais direcionada aos fatos urbanos relacionados à vida social e política da população. Nesta perspectiva, a fotografia desempenhou um papel muito importante na representação visual da realidade. Havia alta taxa de analfabetismo⁵⁴ no país. De acordo com os Censos de 1872 e 1890, 77% da população brasileira acima de 15 anos eram analfabetos. A taxa caiu para 64,9% no ano de 1920 e para 50% em 1950 (BORTONI-RICARDO; SILVA; CAXANGÁ; LINS, 2008). A imprensa, principalmente, o jornal, tornou-se, contraditoriamente, uma mídia de massa no Brasil no início do século XX, em decorrência dos avanços tecnológicos, da concentração de leitores nas zonas urbanas e dos baixos custos de produção e de escoamento. Para Paiva, Sodré e Custódio (2015), a partir deste período, inaugura-se no país uma mídia impressa industrializada nos principais centros urbanos, enquanto nas cidades interioranas a atividade ainda era relacionada a uma produção artesanal.

Após o fim da República Velha, em 1930, e a emergência do Estado Novo brasileiro, a ideologia nacionalista refletia-se nas mudanças dos ideais políticos e culturais pelas reformas nas instituições. “Essa percepção de reforma institucional marca, igualmente, as obras dos teóricos que prepararam a justificativa ideológica do Estado Novo, com base numa nova dimensão do político: o nacionalismo, associado às ideias de construção de uma identidade nacional e de ‘cultura popular’” (PENHA, 1993, p. 52). É neste período que os programas de rádio, transmitidos de modo experimental como programas educativos amadores em 1922, tornaram-se, amplamente, populares na década seguinte, uma vez que o rádio foi percebido por Vargas como um poderoso instrumento político e pelos proprietários de mídia como um meio midiático altamente rentável. Porém, o desenvolvimento técnico desta mídia estava vinculado nos investimentos privados internacionais, principalmente, provenientes dos Estados Unidos. No Brasil, o rádio foi controlado e censurado pela administração ditatorial do Estado Novo e

53 - A mídia impressa oficial no Brasil foi inaugurada após a chegada da Família Real Portuguesa em 1808 com a criação do periódico A Gazeta do Rio de Janeiro.

54 - “A concepção, na melhor das hipóteses, ingênua do analfabetismo o encara ora como uma “erva daninha” – daí a expressão corrente: “erradicação do analfabetismo” –, ora como uma “enfermidade” que passa de um a outro, quase por contágio, ora como uma “chaga” deprimente a ser “curada” e cujos índices, estampados nas estatísticas de organismos internacionais, dizem mal dos níveis de “civilização” de certas sociedades” (FREIRE, 2001, p. 15).

foi através deste que o Samba foi convertido em um símbolo musical brasileiro e as transmissões de futebol em uma paixão nacional. Por fim, Vargas fez uso do rádio “tanto para construir uma identidade nacional quanto para construir sua imagem populista de ‘Pai dos Pobres’” (PAIVA; SODRÉ; CUSTÓDIO, 2015, p. 114)⁵⁵.

A década de 1930 no Brasil é compreendida pelo significativo investimento governamental na produção nacional cinematográfica sobre o pilar da tríade *educação, nacionalismo e modernidade*. Como ilustra a Figura 27, a necessidade de criar unidades escolares pelo Brasil surge após a instalação da República, quando o governo priorizou a educação para “[...] formar quadros de trabalhadores, alfabetizar e unificar culturalmente os inúmeros imigrantes que aqui aportavam” (SCHVARZMAN, 2004, p. 109). Além disso, “a urbanização, a dinamização da economia com o café e o surgimento de uma incipiente indústria levam à diversificação de funções e do setor de serviços, o que redundou numa grande demanda social por educação, sobretudo nas cidades” (SCHVARZMAN, 2004, p. 109).

Figura 27: Unidades Escolares e Universitárias no Brasil



Aula na Escola Araújo Porto Alegre. Rio de Janeiro, 1935



Aula na Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil, entre 1934 e 1945

Fonte: Hasenbalg (2006, pp. 99-106).

Neste período, a elite intelectual buscava desconectar-se da reminescente colonização portuguesa para alcançar as benesses da modernidade e o planejamento do Governo almejava o desenvolvimento político e econômico da nação pela exaltação ao nacionalismo, que se apresentava em vários movimentos artísticos desde a década de 1920 (PENHA, 1993). Dentro deste cenário, o *cinema mudo* – que surgiu como um moderno meio de comunicação através de imagens em movimento acompanhadas de letreiros narrativos – veio a se estabelecer como mais

55 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “[...] both to construct a national identity and to build his populist image as the ‘father of the poor’” (PAIVA; SODRÉ; CUSTÓDIO, 2015, p. 114).

uma opção de entretenimento, informação e educação para a população brasileira, sobretudo, para aquela formalmente educada e letrada. Entretanto, o *cinema falado*, incorporado às práticas do cotidiano urbano, passou a proporcionar maior inclusão para a grande parcela analfabeta brasileira. O presidente Getúlio Vargas, em 1934, declarou, em seu discurso para os cineastas, que o cinema “para a massa dos analfabetos, será [...] a disciplina pedagógica mais perfeita, mais fácil e impressiva” (VARGAS, 1934, p. 187). Além disso, Vargas, assim como Hitler, fazia alusão ao grande esforço de concentração e compreensão exigido pela leitura, os quais eram desnecessários graças às “representações da tela sonora”, uma vez que, o cinema era um:

Elemento de cultura, influenciando diretamente sobre o raciocínio e a imaginação, ele apura as qualidades de observação, aumenta os cabedais científicos e divulga o conhecimento das coisas, sem exigir o esforço e as reservas de erudição que o livro requer e os mestres, nas suas aulas, reclamam (VARGAS, 1934, p. 187).

Em 1935, um colaborador da revista Cinearte publicaria naquele ano que o cinema se tornou um:

Vehiculo de propaganda dos melhores que tenham surgido até hoje, o cinema não só leva a todas as partes do mundo o conhecimento do progresso e as possibilidades dos povos, mas também educa, esclarece e *illustra* na variedade dos seus aspectos e dos seus *themas* [...] Sabe-se isso já de longo tempo, mas somente agora o cinema vem impressionando vivamente a *atenção* de *differentes* governos que, guiados pelo espírito *admiravelmente pratico* do americano, começam a olhar com uma *sympathia* profunda para esse moderno sementeiro de civilização (CINEARTE, 1935, p. 8).

Deste modo, Getúlio Vargas, durante a primeira fase do seu governo, utilizou o cinema como um meio auxiliar no plano da educação escolar. Todavia, vale ressaltar que o *cinema educacional* já era incluído no currículo escolar da educação básica como uma ferramenta pedagógica desde a década de 1920, quando tramitava a proposta de reforma educacional por Fernando Azevedo (1894-1974), que mais tarde transformar-se-ia no Decreto No. 2.940 de 22, de dezembro de 1928.

O antropólogo Edgar Roquette-Pinto (1888-1954) foi uma figura pública muito significativa para o projeto educacional planejado pelo Governo Vargas. Entre os anos de 1920 e 1930, ele desempenhou papéis importantes na vida acadêmica, cultural e pública do país. Em 1926, tornou-se diretor do Museu Nacional, transformando-o em um grande centro de pesquisas. “Nos onze anos em que ali permaneceu como diretor vai marcar a sua atuação justamente pelo enlace entre a pesquisa, a guarda e exposição de documentação etnográfica, arqueológica, geológica, botânica e zoológica sobre o Brasil” (SCHVARZMAN, 2004, p. 107).

Em 1932, Roquete Pinto foi nomeado presidente da Comissão de Censura Cinematográfica. Em 1937, tornou-se diretor do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), criado em 1937 por Gustavo Capanema (1900-1985), Ministro da Educação e Saúde, em razão das ameaças aos padrões da moral e da educação do país cometidas pelos filmes comerciais. O INCE estava sob a direção técnica do cineasta mineiro Humberto Mauro até 1967, o qual produziu nesse espaço de tempo 357 filmes educativos. Os temas dos documentários produzidos pelo INCE eram baseados em obras literárias ou retratavam eventos históricos, herança colonial e preservação histórica, eventos patrióticos, celebrações ou comemorações oficiais, projetos de desenvolvimento da nação, avanços na indústria, progresso no campo, na saúde pública e na medicina através de fitas com operações cirúrgicas e campanhas de vacinação, higiene, saúde, além de eventos esportivos e folclóricos com danças e músicas regionais (SHAW, 2006). “O INCE claramente inspirou-se nos institutos cinematográficos criados sob os regimes autoritários na Europa, e Roquette-Pinto visitou a França, a Itália e a Alemanha em dezembro de 1936 para estudar o uso feito em cada país de filme educacional” (SHAW; DENNISON, 2007, p. 24)⁵⁶.

O INCE (Figura 28) foi um órgão dedicado à produção e distribuição de filmes educativos, que eram exibidos gratuitamente em escolas, cinemas, centros operários, agremiações esportivas e sociedades culturais. Tanto Fernando Azevedo quanto Roquete-Pinto foram responsáveis pelo projeto de instalação de retroprojetores em escolas, no Brasil, e, “em 1931 existiam 50 escolas com projetores, em 1935 esse número subia para 482 escolas, sendo que destas 244 eram públicas” (PEREIRA, 2008, p. 330). De acordo com a mentalidade de seus idealizadores, o gênero documentário era o mais apropriado para a educação, pois a qualidade técnica dos filmes ficcionais brasileiros ainda se encontrava distante do padrão de qualidade estadunidense. As autoridades públicas reconheciam o cinema como vantagem pedagógica, contribuindo para o desenvolvimento da nação (SIMIS, 2002). “Sem dúvidas, o primeiro regime de Vargas estava mais interessado no potencial educativo e patriótico do cinema do que no desenvolvimento de uma indústria cinematográfica” (SHAW; DENNISON, 2007, p. 22)⁵⁷.

56 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*The INCE clearly took some of its inspiration from the film institutes created under authoritarian regimes in Europe, and Roquette-Pinto visited France, Italy and Germany in December 1936 to study the use made in each country of educational film*” (SHAW; DENNISON, 2007, p. 24)

57 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*There is little doubt that the first Vargas regime was more interested in the education and patriotic potential of film than the development of a film industry*” (SHAW; DENNISON, 2007, p. 22).

Figura 28: Tela de Projeção Instalada no INCE, Rio de Janeiro



Auditório do Instituto Nacional de Cinema Educativo inaugurado em 1942

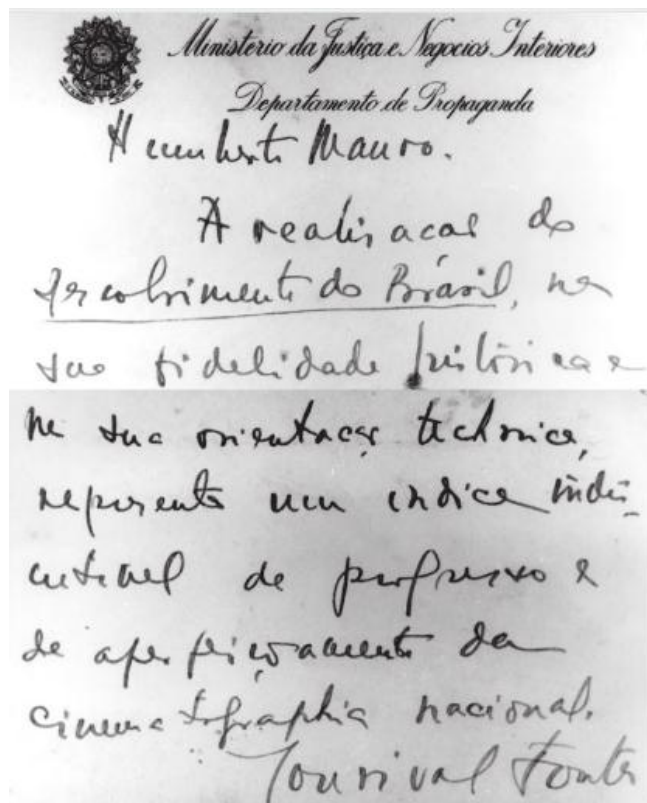
Fonte: Schvarzman (2004, p. 142).

Toda a questão do uso educativo do cinema no Brasil desde o final dos anos 20 está ancorada nessa crença. O cinema é um artifício, uma “arma” moderna, portadora e transmissora da modernidade. Pensava de igual forma Getúlio Vargas, para quem o cinema seria o lugar de contato entre brasileiros que poderiam se conhecer, reconhecer, ver-se como “povo” uno, apesar das múltiplas diferenças; os militares, desde os anos 10, já usavam o cinema como meio de documentação e de divulgação de seus feitos na conquista e incorporação das fronteiras. Dos “cavadores” de imagens aos educadores, políticos, militares, e até mesmo aos artistas, o cinema circunscrevia o Brasil (SCHVARZMAN, 2004, p. 18).

O longa-metragem ficcional *O Descobrimento do Brasil* (Humberto Mauro, 1937, Brasil), produzido conjuntamente entre o Rio de Janeiro e a Bahia, foi um dos filmes educativos de grande repercussão nacional. Com o subsídio do INCE, a obra foi idealizada por Humberto Mauro para o Instituto do Cacau na Bahia com trilha sonora e coros dirigidos por Heitor Villalobos (1887-1959) e produzido nos estúdios da Cinédia e Brasil Vita Filmes, no Rio de Janeiro. Seu lançamento, em novembro de 1937, foi acompanhado apenas por autoridades, inclusive pelo diretor do Departamento Nacional de Propaganda do Ministério da Justiça e Negócios Interiores, Lourival Fontes ([Figura 29](#)).

Figura 29: *O Descobrimento do Brasil*Pôster do filme *O Descobrimento do Brasil*.

Fonte: Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira



Carta de Lourival Fontes a Humberto Mauro (1937)

“A realização do *Descobrimento do Brasil*, na sua fidelidade histórica e na sua orientação técnica, representa um índice indiscutível de progresso e aperfeiçoamento da cinematografia nacional”

Fonte: Schvarzman (2004, p. 149).

Descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro, faz parte de um amplo cenário cultural que buscava legitimar simbolicamente o regime de Getúlio Vargas, visto como responsável pela consolidação do Estado Nacional. Apesar de não ser pura e simplesmente uma “peça de propaganda”, a obra de Mauro, em função do próprio tema, encaixava-se perfeitamente na ideia de formação de um corpo coeso em torno de objetivos comuns e comandados por um líder que se punha acima das possíveis divergências sociais (MORETTIN, 1999, p. 175).

Analisando o cinema brasileiro dentro de um contexto mundial de nacionalismo nas produções cinematográficas e do controle dos meios de comunicação, Getúlio Vargas também considerava o cinema como um potencial transmissor de ideologia nacionalista, sendo uma ferramenta que fomentava o senso de pertencimento à nação brasileira, fenômeno esse alcançado por *Descobrimento do Brasil*.

Entre os anos de 1930 e 1960, o Governo Federal fundou institutos e órgãos oficiais governamentais com a finalidade de institucionalizar a Geografia Brasileira, instalar modernas instituições de pesquisa para alavancar o projeto modernizador do Brasil com o foco na

centralização, desenvolvimento e discurso nacionalista. Desta forma, o IBGE é criado no Rio de Janeiro. Em 1934, foi estabelecido como um instrumento técnico-científico de administração do território brasileiro que estava encarregado de elaborar estudos e levantamentos de informações sobre todos os aspectos da vida nacional em suas estruturas político-administrativas (PENHA, 1993). Everardo Backheuser (1879-1951), uma importante figura pública, vice-presidente da Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro e pioneiro nos estudos sistemáticos de Geopolítica no Brasil, defendia um projeto de unificação nacional através da criação de institutos que pudessem projetar a modernização do Estado Nacional em processo de expansão e urbanização. Propôs a re-divisão territorial brasileira com regiões subjugadas a um poder central para amenizar as diferenças de desenvolvimento regional; a expansão territorial através da campanha Marcha para o Oeste⁵⁸; a consolidação do Estado como uma unidade territorial que fosse dirigida pela elite intelectual e; a criação de um Estado Central onde a capital federal fosse o lugar da centralização política. Estas propostas fomentariam uma consciência nacionalista e solucionaria também o problema racial sob um viés darwinista social por meio de: miscigenação da população com elementos raciais superiores (branqueamento da população) e da promoção do ensino superior para as elites e do ensino primário para as massas populares a fim de promover o progresso nacional (ANSELMO, 2000).

Backheuser (1933) considerava o Brasil como um país do futuro, pois de acordo com Ratzel, uma “Grande Área” significava um Estado que ultrapassasse 5 milhões de Km², e o Brasil era um Grande Espaço na Terra com 8.5 milhões de Km² excluindo as “áreas fictícias” como mares (costa brasileira), desertos secos (parte da região nordeste), desertos frios (parte da região sul) e florestas densas (floresta amazônica). O Brasil ocupava o sexto lugar no quadro de países com maiores áreas terrestres, porém ao excluir as áreas coloniais, este tornar-se-ia “o país de maior ‘espaço’ próprio” (BACKHEUSER, 1933, p. 19) nos anos 30.

A partir da década de 1930, o cinema já era considerado o mais importante meio de comunicação e a mídia posicionava-se em segundo lugar. Neste panorama, Joaquim Canuto Mendes de Almeida publicou em 1937 sua obra *Cinema contra Cinema*, por onde enfatizava que, além do cinema possuir uma vantagem pedagógica por estimular a curiosidade e prender a atenção dos estudantes, funciona, também, como um meio extremamente importante para a transmissão de ideias nacionalistas. Desta forma, Vargas reconhecia que “os filmes poderiam

58 - “A campanha ‘Marcha Para o Oeste’, postulada pelo pensamento político e geopolítico no decorrer dos anos 30 e 40, se propunha não só garantir a efetiva integração nacional, mas subjacente a ela o interesse de povoar e explorar as imensas áreas ‘desertas’ do País, supostamente riquíssimas em recursos naturais (as quais, dizia-se na época, cobiçadas pelas potências estrangeiras)” (PENHA, 1993, p. 57).

ser transportadores de uma ideologia nacionalista que identificasse uma coletividade histórica representada pela nação e garantiria a solidariedade ao longo de linhas étnicas, geográficas e culturais” (SIMIS, 2002, p. 107)⁵⁹. A partir daí, o cinema brasileiro concretizou-se como veículo transmissor de nacionalismo, uma vez que Vargas já havia institucionalizado em 1932, o Decreto-lei No. 21.240, com o qual estabelecia incentivos federais à produção nacional (BRASIL, 1932). O discurso em torno da expressão *cinema “nacional”* tomava forma e força em contrapartida à expressão *cinema brasileiro*.

O cinema nacional desempenhou significativo papel para consolidar esta ideologia, pois, para Backheuser (1933), as vantagens das “Grandes Áreas” para o poder público estavam na ação psicossocial que a “grandiosidade do espaço exerce no *espírito* do povo” (BACKHEUSER, 1933, p. 31). A grande potência daria ao brasileiro ânimo nacional, orgulho e entusiasmo. “A grande extensão desenvolve, pois, a confiança otimista. É coisa importante em psicologia social, poder ter o povo uma forte dose de otimismo” (BACKHEUSER, 1933, p. 32). Outra vantagem é a possibilidade desenvolvimentista que o grande espaço favorece, por meio da variedade de riquezas mineral, agrícola e pecuária, aumento do comércio, maior contato do homem com a natureza e o aumento da população. A desvantagem estaria nos regionalismos e na possibilidade de desagregação territorial e surgimento de países independentes e menores, por isso Backheuser desencorajava o retalhamento do território brasileiro.

O nosso grande território, indo do Equador até muito além do *tropico* de *Capricórnio*, *permite-nos* gozar de uma larga diversidade de zonas *climatericas*, dando-nos uma feliz variedade de produção *agrícola*, o que evidencia a grande vantagem *economica* que usufruímos pelo só *fáto* de termos um “grande espaço”. [...] A *ânsia* de crescer é cada vez maior em todas as potencias, exatamente porque todos os povos sentem instintivamente a *importância* que lhes dá a ocupação de vastos *territórios*. [...] Os povos, portanto, que, como o brasileiro, foram aquinhoados de modo feliz, não deverão nunca pensar em se desfazer dessa vantagem permitindo o retalhamento do seu país. Devem conservá-lo na sua pujança, quer atual, quer como fonte de riquezas futuras, ou seja, de toda sorte de “possibilidades” (BACKHEUSER, 1933, p. 43).

Enquanto a censura no início dos anos de 1930 estava mais inclinada à moralidade e à preocupação com a representação da identidade nacional; em 1939 voltava-se para o controle dos meios de comunicação. O controle foi mais efetivo em proteger ideais políticos e a imagem

59 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*Movies could be the conveyors of a nationalist ideology that identified a historical collectivity represented by the nation and guaranteed solidarity along ethnic, geographic, and cultural lines*” (SIMIS, 2002, p. 107).

do Brasil no exterior, inclusive, proibindo a divulgação de filmes que pudessem exportar uma representação desfavorável do país ou que impusesse ameaça à soberania do Estado. Em 1939 foi estabelecido o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) – que funcionava como principal órgão de censura do Estado – atuando como mecanismos de propaganda e de controle da opinião pública. Este órgão foi ancorado nas inspirações e experiências bem sucedidas tanto políticas e militares quanto culturais dos regimes totalitários que se estabeleceram na Europa a partir dos anos de 1930. “Os organizadores da propaganda varguista, atentos observadores da política de propaganda nazifascista, procuraram adotar os métodos de controle dos meios de comunicação e persuasão usados na Alemanha e na Itália, adaptando-os à realidade brasileira” (CAPELATO, 1999, p. 169). A propaganda política destes países, segundo a autora, buscava usar:

[...] insinuações indiretas, veladas e ameaçadoras; simplificação das ideias para atingir as massas incultas; apelo emocional; repetições; promessas de benefícios materiais ao povo (emprego, aumento de salários, barateamento dos gêneros de primeira necessidade); promessas de unificação e fortalecimento nacional (CAPELATO, 1999, p. 167).

Assim, como Joseph Goebbels atuou na unificação da Alemanha através do uso da propaganda e da construção do estereótipo de “Pai da Nação” para Adolf Hitler, o jornalista e diretor do DIP, Lourival Fontes (1899-1967)⁶⁰, desempenhou papel similar ao criar a imagem de “Pai do Povo” ou “Pai dos Pobres” para Getúlio Vargas, o qual seguia uma política antiliberal e de extrema direita e passou a ser considerado o “Defensor da Pátria” tanto pelas camadas mais populares quanto pela elite e pelos militares.

A persuasão das massas deu-se pela divulgação dos ideais políticos através dos comícios públicos que envolviam multidões, o cinema, o rádio, panfletos, folhetins, cartazes e jornais divulgados pelo território nacional que exaltavam o regime; entre eles pode-se citar *A Noite Ilustrada*, *A Manhã*, *a Cultura Política*, etc. A [Figura 30](#) ilustra peças impressas veiculadas pelos órgãos oficiais da propaganda nazista e do Brasil. Assim, a criança brasileira “[...] passou

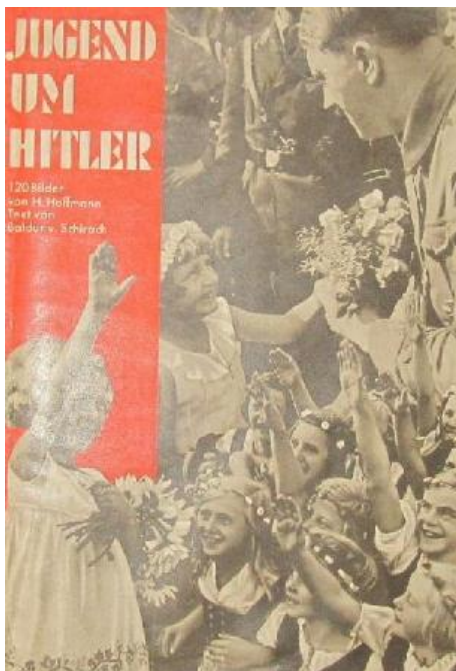
60 - “Lourival Fontes controlou os meios de comunicação de massa. Sua atuação, enquanto diretor do DIP, e sua orientação ideológica refletiram-se para a censura. [...] Sendo um grande administrador, soube produzir meios para orientar ideologicamente as massas: criou jornais, revistas e programas de rádio, além de ter atraído outros intelectuais para trabalhar em prol dessa política, pois reconhecia a importância deles para produção e condução de informações que legitimassem o governo. Enquanto diretor do DIP fez com que o órgão promovesse suas ações de forma eficaz. Conduziu com mão-de-ferro um departamento que era o ponto cerne de uma estrutura e configuração estatal que não podia ruir, desmoronando mais tarde por conta de sua própria ideologia, que foi contestada pelas esferas internacionais da época. Durante a permanência de Lourival no DIP, o órgão teve atuação satisfatória” (SANTOS; SANTANA, 2010, p. 7).

a ser compreendida como promessa de um futuro melhor no âmbito de uma nação soberana, tornando se um dos alvos da propaganda de corte nacionalista dirigida pelo Estado” (SCHMITZ; COSTA, 2017, p. 400).

Figura 30: Propaganda dos Chefes de Estados Direcionados às Crianças



Capa do Livro: MORGENROTH; Hermine, et al. *Kinder, was wißt ihr vom Führer?* Leipzig: Franz Schneider, 1933. (*Crianças, o que vocês sabem do seu Führer?*)

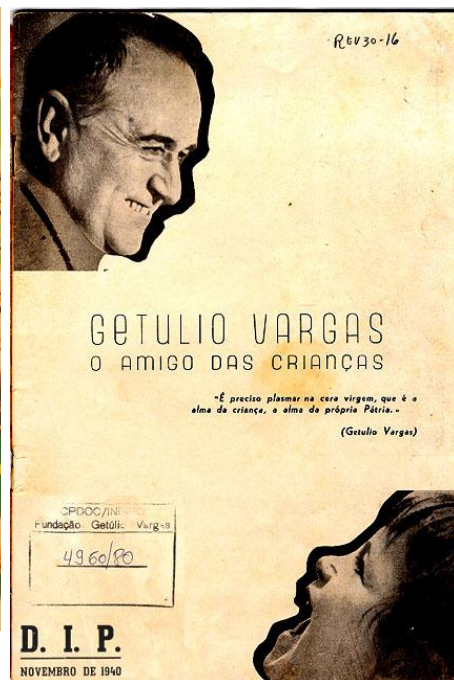


Capa do Livro: HOFFMANN, Heinrich Friedrich Max. *Jugend um Hitler*. Berlin: Zeitgeschichte, 1935. (*Juventude por Hitler*)



Dem Führer - die Jugend (O Líder – A Juventude) Peça em litografia 15 x 10,5 cm, Berlin, 1939

Fonte: Deutsches Historisches Museum, Berlin



Fonte: DIP. *Getúlio Vargas o Amigo das Crianças*. Rio de Janeiro, 1940.

É possível notar que a estética aplicada à imagem hitleriana foi inserida no contexto brasileiro pelo DIP como forma de doutrinar as crianças em idade escolar. Acerca das cartilhas didáticas dirigidas às crianças Maciel *et al.* (2004) argumenta:

Os livros didáticos tornam-se dispositivos privilegiados da escolarização. Eles contêm não apenas a “matéria”, mas também valores morais, comportamentais e nacionais. O gênero de livro didático conhecido como “livros de leitura” presta-se bem a isso. A título de exercitar a leitura e a escrita, privilegiando ou não certos saberes, esses livros constituem um imenso repositório de conselhos de moral, de bom comportamento, de boa conduta, da piedade, de respeito ao próximo, de amor à família e à Pátria, de rememoração de feitos e datas considerados da “nacionalidade” ou da “humanidade” e até mesmo de exaltação ao regime político de plantão, além de tudo aquilo que se considera digno da formação da criança e do jovem (MACIEL, *et al.*, 2004, p. 60).

O DIP buscou controlar tanto a imagem do Brasil quanto de seu Chefe de Estado para consumo interno e externo, bem como, promover, com incentivos estatais, os filmes que enalteciam as belezas naturais e paisagísticas, obras de infraestrutura urbana, importantes eventos históricos e as conquistas do regime varguista. Foi sancionada, ainda em 1939, uma cota obrigatória anual de um filme de longa-metragem e um de curta-metragem nacional que deveriam ser exibidos nos cinemas, cassinos, casas de exibição, associações, dentre outros. Essa cota para filmes nacionais aumentou de um para três no ano de 1945 e em 1951 foi sancionada a “Lei 8 por 1”, a qual instituiu a obrigatoriedade de exibir um filme brasileiro a cada oito filmes estrangeiros exibidos nos cinemas. Por fim, o DIP controlava todos os filmes produzidos no país; participava nos estágios de produção e pós-produção das fitas nacionais; organizava competições e prêmios; em 1940 instituiu a Cooperativa Cinematográfica Brasileira, que vinha a ser uma distribuidora nacional que garantia a distribuição das produções oficiais e que abrigava o Conselho Nacional de Cinematografia em 1942; produziu notícias oficiais do regime através do *Cine Jornal Brasileiro*, o qual era exibido no início e no encerramento de cada sessão fílmica. Deste modo, o conteúdo desses noticiários orientava o discurso patriótico através da modernidade brasileira, do desenvolvimento industrial e das obras públicas, como as barragens no Nordeste, os hospitais, as rodovias e, os túneis, além disso, enalteciam a chegada de aviões militares e a construção de aeródromos (SHAW; DENNISON, 2007).

Estas instituições públicas, como o INCE, DIP, entre outras, mantinham contato com órgãos similares situados na Itália, Alemanha, bem como União Soviética. Pois,

A utilização do cinema como um instrumento de educação e propaganda pelos chamados “regimes totalitários” europeus seduzia não apenas os intelectuais e

burocratas, empregados em órgãos públicos do Estado Novo, mas também os produtores e cineastas brasileiros, interessados nas vantagens advindas da organização de tal aparato propagandístico no Brasil (PINHEIRO, 2008, p. 331).

3.1.3. “RIO, CIDADE MARAVILHOSA” E CAPITAL DO CINEMA NA FORMAÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL

Com o investimento do Estado Novo na produção de um “cinema nacional”, muitos atores, técnicos e cineastas participaram ativamente deste processo, proporcionando aos estúdios e às revistas comerciais conteúdo a ser explorado. As revistas brasileiras fundadas nos anos 1920, como a *A Scena Muda* (1921-1955), *Para Todos* (1924-1926), *Cinearte* (1926-1942), etc. e produtoras e estúdios cinematográficos, como a *Cinédia* (1926-1942), *Brasil Vita Filme* (1932-1959), *Sonofilmes* (1937-1943), *Atlântida* (1941-1962) passavam a apoiar o projeto civilizatório e de modernização do Brasil, tanto com filmes comerciais quanto com propagandas políticas.

Os periódicos, com a divulgação de imagens estáticas, e os estúdios, com imagens em movimento, desempenhavam importante papel em modelar a percepção e as expectativas do público em relação às estrelas nacionais e internacionais do cinema. Além disso, as revistas disseminavam padrões de beleza, moda e comportamento feminino ao estabelecer uma estética homogeneizada de beleza feminina importada do cinema hollywoodiano (SHAW; DENNISON, 2007) (Figura 31).

O modelo ariano de pele branca foi adotado no Brasil tanto para astros femininos e masculinos, e ativamente promovido pela *Cinearte*. Na revista, havia apenas espaço para uma imagem e um Brasil. Seus editores ditaram que filmes de qualidade deveriam ser fotogênicos, de acordo com os ideais de beleza relacionados à higiene, ao luxo e à juventude (SHAW; DENNISON, 2007, p. 118)⁶¹.

61 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*The Aryan model of White skin was adopted in Brazil for both female and male screen stars, and actively promoted in Cinearte. In the magazine, there was only space for one image, one Brazil. Its editors dictated that quality films had to be photogenic, in line with ideals of beauty linked to hygiene, luxury and youthfulness*” (SHAW; DENNISON, 2007, p. 118).

Figura 31: Padrão de Beleza Feminino (Morena, Loira, Ruiva) pela Cinearte



Lia Torá (1928, No. 136)

Mae Clarke (1932, No. 342)

Joan Crawford (1938, No. 495)

Fonte: Biblioteca Digital das Artes do Estetáculo Jenny Klabin Segall, São Paulo.

A Cinearte, fundada por Adhemar Gonzaga e Mário Behring, transformou-se no espaço do “intercâmbio entre os cineastas, divulgando informações técnicas e abordando as dificuldades inerentes ao exercício da atividade cinematográfica no Brasil; Cinearte tornou-se o centro irradiador das primeiras campanhas em favor do cinema nacional” (ALMEIDA, 1999, p. 121). Todavia, o conteúdo e a forma da revista foram inspirados nos periódicos estadunidenses, como a *Photoplay* (1911-1980). Adaptada ao público feminino, a Cinearte era editorada com fotos de atores americanos provenientes dos estúdios estadunidenses juntamente com imagens de atores brasileiros fotografados em poses idênticas aos estadunidenses, a fim de exaltar as “estrelas do cinema”. Como era natural que as produções estadunidenses objetivassem o lucro em primeira instância, a estética comercial de seus filmes e de seus “astros” eram considerados os principais sustentáculos dessa indústria internacional. O cinema brasileiro clássico adaptou as características técnicas, organizacionais e culturais norte-americanas por conta da padronização industrial e do desenvolvimento estético das imagens e do *status* que as estrelas e astros carregaram. Esta prática determinou o poder de influência política e econômica do cinema no contexto mundial (SYSKA, 2011a)

Com o passar dos anos, a Cinearte tornou-se um instrumento auxiliar na promoção do cinema e dos astros brasileiros ajustados ao estilo estadunidense. Para os editores da revista, era preciso valorizar o cinema nacional através da sofisticação, de personagens fotogênicos em cenários urbanos com uma aparência cosmopolita que pudesse projetar, através do seu fenótipo, um Brasil moderno, higiênico e civilizado, a fim de ignorar os problemas estruturais e

inconvenientes, bem como a realidade de uma nação predominantemente agrária, com oligarquias rurais e povoada por uma sociedade mestiça (SCHVARZMAN, 2004). Os parâmetros de qualidade técnica e artística dos “produtos” importados eram enaltecidos pela revista e, para que o cinema brasileiro fosse modernizado, ele deveria utilizar os mesmos padrões adotados por Hollywood. Isto significava que os atores brasileiros deveriam apresentar a mesma boa aparência física e a juventude dos estadunidenses (Figura 32). O recorte do artigo publicado na Cinearte por Paulo Wanderley, em 1929, o quanto era favorável aos filmes de enredo em contrapartida aos documentários, especialmente, porque o primeiro selecionava apenas aquilo que deveria ser exposto para o público interno e externo.

Fazer um bom cinema no Brasil deve ser um ato de purificação de nossa realidade através daquilo que merece ser projetado na tela: nosso progresso, as obras de engenharia moderna, nossos brancos bonitos, nossa natureza. É preciso um cinema de estúdio, como o norte-americano, com interiores bem decorados e habitados por gente simpática (CINEARTE, 1929, *apud* LINO, 2009, p. 96).

Figura 32: Padrão de Beleza Masculino pela Cinearte



Fonte: Revista Cinearte (1926)

Por este motivo, os documentários passaram a ser repudiados pelos críticos de cinema, que instigavam os cineastas e os estúdios a produzir mais conteúdo de enredos tanto para os filmes ficcionais quanto para os de propaganda política. Assim, estimulava-se reproduzir a estética e as técnicas hollywoodianas atribuídas aos cenários e aos personagens, como ilustra o trecho publicado em 1926 de um leitor que mostrava sua indignação ao criticar veementemente um filme documentário ao selecionar um recorte espacial com vários elementos culturais e naturais que assemelhavam o Brasil a Angola.

Fui assistir “*O Brasil Pittoresco*” [...] Mas, como ia dizendo, entrei *esperançadíssimo* e *sahi* mais do que *desiludido*: o *film* é uma droga, a *photographia* é o que *ha* de *peor* [...]

Quando deixaremos, Sr. Operador desta mania de mostrar *índios*, caboclos, negros, bichos e outras “*avis-rara*” desta infeliz terra, aos olhos do espectador *cinematographico*? Vamos por um acaso um destes *films* vá parar no exterior? Além de não ter arte, não haver *technicanelle*, deixará o *extrangeiro* mais convencido do que *elle* pensa que nós somos: uma terra igual ou *peor* a Angola, ao Congo ou cousa que o valha.

Ora vejam, se até não tem graça, deixarem de filmar as ruas *asphaltadas*, os jardins, as praças, as obras de arte, etc., para nos apresentarem aos olhos, aqui um bando de cangaceiros, ali, um mestiço vendendo garapa em um *purungo*, acolá, um bando de negrotos se banhando num rio, e cousas deste jaez.

Qual! o futuro da *cinematographia* se resume nos *films*, de enredo, com *boa technica*, *boa direcção*, bom desempenho, e, acima de tudo, *bôa* adaptação, sim, porque a maior parte de nossos *films* é *extrahida* de obras de literatura, e, como é sabido, estas obras quase que nunca dão *boas producções cinematographicas*, de modo que devemos dar *preferencia* aos contos que forem escritos especialmente para o cinema.

Prestaríamos *tambem* outro serviço não menos á nossa querida *Patria*, fazendo-a conhecida, não só por nós como pelos *extrangeiros*, que baniriam de uma vez para sempre, de seus *cerebros*, as lendas que a força de imaginação, pensam ainda haver no Brasil: *índios antropophagos*, negros *nús*, aventureiros devorados dentro das cidades por *féras*, febre *amarella* no Rio [...] (BIRCK, 1926, p. 2).

Juntamente com a direção da Cinearte, Adhemar Gonzaga funda o estúdio da Cinédia, (1930-1951) no Rio de Janeiro, adotando uma lógica industrial do modelo de produção e distribuição em série e implantando aparelhos modernos de gravação e edição. Dentro do contexto de popularização do rádio, de valorização do cinema ficcional, de investimentos estatais na produção cinematográfica nacional e de cotas obrigatórias impostas aos cineteatros para exibição de filmes brasileiros, a Cinédia encontrou um ambiente favorável para se transformar no estúdio mais respeitável da Era Vargas – já que era o estúdio oficial da produção das propagandas varguistas – e produzir uma significativa quantidade de filmes em simbiose com sua revista Cinearte. Além da Cinédia, o Rio de Janeiro também abrigou outros três importantes estúdios, o *Brazil Vita Filme* de Carmem dos Santos (1904-1952) – sendo este o

segundo maior estúdio brasileiro – a *Sonofilmes*, e a *Atlântida*. Durante a década de 1950 a Atlântida cuja identidade estava nas comédias carnavalescas com grande aceitação do público. Entretanto, esta fórmula foi, paulatinamente, desinteressando o público e, a partir daí, a empresa investiu em paródias de filmes estadunidenses recém lançados no Brasil. “Porém, no ano de 1962, totalmente enfraquecida financeiramente e sem a mesma capacidade de se reinventar, a Atlântida Cinematográfica encerra suas atividades” (SILVEIRA; CARVALHO, 2016, p. 79).

No meado do século XX, Humberto Mauro, além de ocupar a direção técnica do INCE, também, produzia e dirigia filmes para estes três estúdios privados, estabelecendo-se como o mais importante cineasta desde período (1930-1950). A partir deste momento, a cidade do Rio de Janeiro transformou-se no maior expoente de produções cinematográficas brasileiras, fato que perdura até os dias atuais. Cinearte, Brazil Vita Filme e Sonofilmes imitariam a fórmula norte-americana dos musicais da Broadway na produção de entretenimento para as massas em escala industrial e adotariam o gênero musical sonoro para compor enredos, dada a popularidade do cinema cantado. Um dos primeiros contatos do público com esta temática fez-se pelo semidocumentário musical sobre o carnaval carioca com a participação de Genésio Arruda e lançado em 1933, *O Carnaval Cantado de 1933 no Rio de Janeiro* (Léo Marten; Fausto Muniz, 1933, Brasil) onde imagens de desfile com músicos, incluindo Carmem Miranda (1909-1955)⁶², eram intercaladas com bailes de carnaval. Logo em seguida, os diversos documentários carnavalescos, como *A Voz do Carnaval* (Direção: Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro, 1933) – um dos mais famosos musicais brasileiros e o primeiro filme nacional a incluir diálogos gravados na própria fita – contavam com trilha sonora de Noel Rosa (1910-1937) e muitas marchinhas e samba enredos de carnaval que inspiraram muitos cineastas a compor ficção musical para o cinema. No elenco deste documentário estavam as principais celebridades do rádio carioca.

O filme *A Voz do Carnaval*, incorporava definitivamente o som na experiência fílmica, até então privilégio da experiência radiofônica, e anunciava um casamento promissor entre os dois veículos, permitindo que os fãs não apenas ouvissem os seus ídolos sem vê-los ou os vissem sem ouvi-los. Agora, era possível ver e ouvir os grandes “cartazes” do rádio (NAPOLITANO, 2009, p. 143).

Apesar do cinema nacional ter sido bastante valorizado no regime varguista, a indústria brasileira de filmes comerciais tentava, de todos os modos, competir com os filmes

62 - Carmem Miranda (Maria do Carmo Miranda da Cunha) foi uma atriz e cantora portuguesa radicada no Brasil e de fama internacional.

estadunidenses e, por isso, adotou um gênero fílmico de baixo orçamento para evitar gastos e garantir a adesão de uma audiência de massa. Emergiu, no meado da década de 1930, as comédias musicais estreladas por cantores e cantoras do rádio e que foram, pejorativamente, classificadas de *Chanchadas* por críticos e jornalistas; por causa de sua ineficiência cultural, má qualidade e enredos simples. As chanchadas transformaram-se em um dos gêneros fílmicos com maior aceitação popular entre as décadas de 30, 40 e 50, e era o Rio de Janeiro que concentrava a maior quantidade de produções desse gênero. “Diante de um mercado cinematográfico completamente dominado pela produção estrangeira de origem norte-americana, a chanchada tornou-se, para o bem ou para o mal, a forma mais visível e contínua de presença brasileira nas telas do país” (MIRANDA; RAMOS, 2000, p. 117)

A designação pejorativa, adotada por vários críticos de cinema, possui origem etimológica no italiano *cianciata*, que significa um discurso sem sentido, uma espécie de arremedo vulgar, argumento falso. Os críticos repetiam exaustivamente que as chanchadas não tinham qualidade técnica, os roteiros eram banais e superficiais, os atores, por sua vez, não tinham a formação necessária para atuar no cinema e as produções não tinham acabamento, não passando, muitas vezes, de imitações caricatas de filmes hollywoodianos (MIRANDA; RAMOS, 2000, p. 117).

Este gênero é uma vertente artística do cinema que mistura elementos teatrais com os gêneros burlescos, literários e musicais, previamente estabelecidos nos Estados Unidos; todavia, as características mais marcantes estão na comicidade, na paródia e na sátira com forte apelo popular embalados pelos ritmos carnavalescos e humor circense. Nesse panorama, coexistiu em uma relação simbiótica com a mídia impressa, pois as sátiras de suas narrativas estavam voltadas aos problemas estruturais urbanos, bem como as questões políticas que o país enfrentava. As chanchadas estabeleceram-se como um gênero fílmico por conta da contínua repetição de formato (música popular, paródia e elementos carnavalescos) e da previsibilidade narrativa que garantiram popularidade entre uma massiva audiência. “O público brasileiro adquiriu certas expectativas sobre os filmes produzidos por estúdios como o Atlântida, expectativas que foram endossadas por material publicitário como cartazes e anúncios de revistas, exibindo famosas estrelas da comédia” (SHAW; DENNISON, 2007, p. 77)⁶³.

Os estúdios cariocas traçavam parcerias com os cantores do rádio para compor enredos musicais com apelo cômico e, assim, as celebridades radiofônicas consolidavam a parceria entre

63 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*Brazilian audiences acquired particular expectations about films produced by studios such as Atlântida, expectation that were endorsed by publicity material such as posters and magazine advertisements, featuring well-known comic star*” (SHAW; DENNISON, 2007, p. 77).

o cinema e o rádio, pois os roteiros eram escritos propositalmente para promover músicas populares, cantores e compositores. Como é de amplo conhecimento, autores de samba popular, como Noel Rosa (1910-1937), Ari Barroso (1903-1964), Braguinha (1907-2006) e Lamartine Babo (1904-1963), escreviam sambas e marchinhas para os carnavais da década de 1930 e, conseqüentemente, suas obras eram incluídas nos roteiros e nas trilhas sonoras das chanchadas. Tais repertórios e enredos ganhavam visibilidade e tornavam-se atração nacional para todas as classes sociais que apreciavam as comédias (SHAW, 2006). Essas comédias musicais transformaram-se em um gênero dominante até meado da década de 1960 e isso esteve presente em quase todas as produções cariocas, mas, “[...] artisticamente, permanece Humberto Mauro a figura de maior relevo” (GOMES, 1980, p. 71) neste período.

A popularidade das comédias musicais nas modalidades carnavalescas e, posteriormente, no gênero chanchada, solidificava-se graças aos interesses industriais e comerciais do mercado nacional, sendo uma importante forma de entretenimento de massa em momentos de tensões sociais. Sua fórmula foi adotada por muitos diretores e produtores que, pressionados pelo mercado, não internalizavam as críticas que, paulatinamente, cessaram. O gênero burlesco da chanchada e sua estrutura narrativa assemelham-se com as produções mexicanas e italianas ao combinar sátira política com comicidade circense interpretadas por cantores de rádio. Isto mostra que a chanchada brasileira adaptou-se às transformações de uma época para delinear um gênero tipicamente brasileiro quando introduziu o carnaval carioca como matéria-prima. “A comicidade quase histriônica desses filmes foi o que caracterizou as chanchadas, mais do que a ausência de elaboração nas produções marcadas, por diversos autores, como traço comum do gênero” (BASTOS, 1997, p. 121).

Nesse panorama, a canção popular, divulgada pelo rádio, em parceria com o cinema, impunha um modo de pensar à população em um alcance nacional através dos seus símbolos visuais (os atores e os espaços de modernização). Por isso, “a ‘cultura nacional’ vinha sendo delimitada, homogeneizada e irradiada a partir do centro do poder político, o Rio de Janeiro, então Capital Federal – para todas as outras regiões dispersas pela desmesurada grandeza geográfica do país” (LINO, 2007, pp. 167-168). Entretanto, com o sucesso dos musicais, o carnaval tornar-se-ia um tema bastante utilizado para construção de narrativas fílmicas em torno dos ritmos populares que encontravam no samba a música popular de preferência. É interessante observar que em meados dos anos de 1930, o crítico brasileiro Hamilton Burns buscava “desmitificar” a ideia de que o samba era um estilo musical arraigado às tradições das favelas,

já que o estilo musical tinha passado por uma reforma estética e encontrava-se mais aprimorado e belo, não sendo somente uma expressão artística provinda dos morros cariocas.

O samba... [...] Já se torna *difficil* dizer algo novo e expressivo sobre a nossa querida música. Sente-se a mesma *difficuldade* que um caricaturista para reproduzir traços *physionomicos* que lhe são *familiarissimos*... [...] O seu *rythmo* modificou-se muito. Hoje, *elle* tem uma feição bem mais bonita. E já não é mais um *privilegio* dos morros da cidade. Hoje os maiores sambistas – *aquelles* que melhor sabem sentir a nossa *musica* – moram em apartamentos e vivem no mais central e moderno ponto da cidade... [...] Hoje, o samba não se veste mais de camisa de malandro nem usa lenço no pescoço. O samba de hoje usa terno *sport* e é entoado entre goles de “*cock-tails*” (CINEARTE, 1936, p. 21).

A exaltação ao nacionalismo através da imagem do Rio de Janeiro como “cidade maravilhosa” foi largamente difundida pelo filme *Allô! Allô! Brasil* (Wallace Downey; Alberto Ribeiro Braguinha, 1935, Brasil) (Figura 34), produzido pela Cinédia. Este filme “estabeleceu a tendência, possibilitando que a audiência visse suas estrelas favoritas do rádio na tela, tanto em cena quanto nos bastidores, dando ao público uma visão geral e voyeurística da vida nos bastidores” (SHAW, 2007, p. 69). Um ano depois, o diretor da Cinédia lança *Allô! Allô! Carnaval!* (Adhemar Gonzaga, 1936, Brasil). Ambos os filmes tiveram sucesso de bilheteria e estabeleceram a chanchada como um tradicional gênero “nacional”. Segundo um artigo da Cinearte, “a maior vantagem de *Allô! Allô! Brasil*, é que o *paiz* inteiro terá *oportunidade* de ouvir as nossas *musicas regionaes* interpretadas por legítimos expoentes do *genero*” (CINEARTE, 1935, p. 8). Deste modo, O samba, um ritmo musical nascido na Bahia e no Rio de Janeiro, é conotado como música regional que se amplificava para todo o território nacional como forma de se nacionalizar. Entretanto, o “regionalismo” carioca através do sotaque, dialeto, pensamento e comportamento eram difundidos para todo o país como representação identitária única da capital do Estado Nacional que caracterizaria toda a nação, como forma de extirpar a possibilidade de glorificação de outros regionalismos, uma vez que, nesse período, Backheuser (1933) já apresentava os princípios da equipotência⁶⁴ aplicado à divisão territorial do Brasil como uma forma de solucionar o problema do regionalismo no território brasileiro.

64 - “O *principio científico* fundamental da *subdivisao* de *territorios* de um país, especialmente de um país submetido ao *regimen* federativo, é o da *equipotencia*” (BACKHEUSER, 1933, p. 45).

Figura 33: Estabelecimento da Chanchada através de *Allô, Allô, Brasil!*



Carmem Miranda atuando no filme e nos bastidores das gravações de *Allô, Allô, Brasil!*

Backheuser (1933) propôs uma divisão territorial, julgada na época como eficiente, para manter e aumentar a unidade nacional, repudiando tudo que fosse prejudicial ou facilitasse o

desmembramento do território, inclusive o regionalismo. Por isso, o federalismo dos estados e as rivalidades regionais eram condenados, para manter e consolidar a unidade nacional. “Em bem da unidade nacional não há terras deste ou daquele Estado, mas do Brasil. O Brasil é quem as possui, e delas pode dispor” (BACKHEUSER, 1933, p. 78). Por isso, *Allô! Allô! Brasil* exaltaria os costumes e o espaço urbano do Rio de Janeiro, como artifício para defini-los como um único modelo nacional, isto é reafirmado por Backheuser, que argumentou: “Mas o *peior* é o regionalismo, isto é, o demasiado amor ao ‘torrão natal’, com a exagerada preocupação de usos e costumes locais [...]” (BACKHEUSER, 1933, p. 48).

Carmem Miranda foi uma artista da indústria fonográfica, do rádio e do cinema falado, largamente reconhecida pela mídia de todo o país. No início de sua carreira já era considerada uma das mais populares intérpretes de samba nos festivais e concertos organizados junto à classe média e, por conta de seu *status*, tornou-se a *Embaixadora do Samba* e a *Rainha da Radiodifusão do Rio* em 1933 e 1934, respectivamente. Por isso, foi escolhida para estrear o documentário *A Voz do Carnaval*, e os longas-metragens *Allô! Allô Brasil* e *Allô! Allô Carnaval*. Shaw (2006) afirma que sua visibilidade levou o Presidente Getúlio Vargas a transformá-la em uma embaixadora cultural brasileira no contexto nacional e internacional. Desta forma, Carmem Miranda realizou “[...] uma ‘tournée’ pela Argentina e foi a primeira a levar os ritmos populares brasileiros às *plateias* portenhas” (SOARES, 1955, p. 11). Porém sua derradeira participação em produções nacionais deu-se através de *Banana-da-Terra*⁶⁵ (Ruy Costa, 1939, Brasil) ([Figura 34](#)), que alavancou sua carreira para os estúdios internacionais e garantiu-lhe participação nos musicais da Broadway, nos Estados Unidos. Em *Banana-da-Terra*, Carmem Miranda incorporou a personagem da baiana⁶⁶ ao interpretar o samba de Ari Barroso *O que é que a baiana tem?* transformando este símbolo em um ícone da imagem brasileira nos Estados Unidos. Seu figurino incorporava todos os aspectos da vestimenta afro-brasileira da baiana, inclusive os balangandãs e o pano-da-costa (MACEDO, 2014).

Como embaixatriz da música popular brasileira na América do Norte. Carmem Miranda levou sua orquestra composta de elementos brasileiros, [...] não somente nos Estados Unidos tem apresentado o nosso samba, pois tem feito vitoriosas «*tournées*» pela Inglaterra, Bélgica. Itália, Suécia, Dinamarca e até Honolulu (SOARES, 1955, p. 30).

65 - “Bananolândia, uma ilha, produz muitas bananas, mas não consegue vendê-las, causando pânico na população. A rainha da ilha, por sugestão do chefe da campanha publicitária a favor da banana, resolve viajar para o Brasil para tentar vender sua produção” (SILVA NETO, 2002, p. 102).

66 - Nas chanchadas dos anos 50, a personagem da baiana passou a ser representada por Eliana Macedo, uma atriz brasileira de tez branca.

Figura 34: *Banana-da-Terra*



As chanchadas serviam para fortalecer o cinema nacional em termos de participação popular, em um período no qual os Estados Unidos introduziam, massivamente, seus símbolos nacionais e impunham-se, culturalmente e economicamente, em vários países da América Latina durante a Política de Boa Vizinhança (1933-1945). Conseqüentemente, Carmem Miranda interpretou a *Musa* da Política da Boa Vizinhança tanto para a administração americana, quanto para a brasileira (SHAW; DENNISON, 2007). Muitos filmes com enredos latino-americanos foram produzidos por Hollywood, inclusive pela empresa Wall Disney, que produziria *Saludos Amigos* (Wilfred Jackson; Jack Kinney, EUA, 1942) (Figura 35). Porém, as exageradas representações da cultura brasileira e hispânica e sua homogeneização pelo olhar estrangeiro causaram desconforto em parte dos críticos brasileiros dado que, Carmem Miranda, um ícone associado ao esplendor do Rio de Janeiro como “Cidade Maravilhosa” e a fetichização da imagem do Brasil, agora moderno⁶⁷, ainda era representada no exterior como algo exótico. Porém, “a personificação de Miranda acerca do Brasil como ‘terra fértil de

67 - O Brasil apresenta-se como Estado Moderno a partir do alcance que a Semana de Arte Moderna de 1922 trouxe a divulgação de uma cultura brasileira renovada.

abundância/república das bananas’ em Hollywood foi vista por muitos brasileiros como paternalista e levemente ofensiva” (SHAW; DENNISON, 2007, p. 124)⁶⁸.

Figura 35: Homogeneização Cultural da América Latina pelo Olhar Estrangeiro em *Saludos Amigos*



Fonte: Internet Movie Database

68 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “Miranda’s personification of Brazil as ‘fertile land of plenty/banana republic’ in Hollywood was seen by many Brazilians as patronizing and mildly offense” (SHAW; DENNISON, 2007, p. 124).

Da mesma forma, as chanchadas disseminaram imagens masculinas de duas figuras emblemáticas: o *Caipira Paulista* e o *Malandro Carioca*.

Em São Paulo, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949-1954) adotou como modelo técnico os estúdios americanos da MGM e empregou diversos técnicos e diretores europeus e americanos a fim de produzir longas-metragens, inspirados nas chanchadas cariocas da Atlântida, com alto padrão de qualidade. A Vera Cruz promoveu a popularização do caipira denominado *Jeca*, interpretado por Amácio Mazzaropi (1912-1981), que além de ator era comediante e diretor, em todos os filmes desta natureza, entre 1951 e 1958. Seu personagem era uma composição do caipira, descendente de europeu, especialmente do imigrante italiano, com o caboclo. Esta mistura personificou na tela do cinema a imagem do mestiço rural e pobre convertendo-se em figura popular reconhecida em todo o Brasil. O Jeca, por Mazzaropi, foi baseado no personagem criado por Genésio Arruda para o teatro de revista e filmes mudos dos anos de 1920. A partir de 1958, Mazzaropi estabeleceu seu estúdio, o PAM Filmes, em sua fazenda no Vale do Paraíba, sendo o protagonista em todos os filmes até o momento de seu falecimento em 1981. A estrutura narrativa simples das chanchadas de Mazzaropi era focada no protagonista em conflito com um antagonista ou da experiência de um caipira na cidade grande destacando apresentações musicais, sequências acrobáticas e textos cômicos com alusão às comédias hollywoodianas. “Assistir a um filme de Mazzaropi é como assistir a um espetáculo circense, com humor, música, dança, melodrama com sua atuação exagerada, luta greco-romana em forma de uma sequência obrigatória de luta ensaiada” (SHAW; DENNISON, 2004, p. 151)⁶⁹.

O personagem do *Malandro Carioca*, por sua vez, foi instituído pelas chanchadas da Atlântida, no Rio de Janeiro, durante as décadas de 1940, 1950 e 1960, e produzia o arquétipo do indivíduo que vivia à margem da sociedade, desvencilhando-se do trabalho árduo para viver uma vida regada a preguiça, boemia, festas populares e samba. Ele era o triunfante anti-herói oprimido pelo sistema regente, e graças ao seu “jeitinho brasileiro” conseguia ultrapassar os obstáculos da vida urbana e frequentar espaços exclusivos da classe média, driblando além de autoridades, a própria elite social. Oscarito e Grande Otelo foram os dois atores/comediantes que melhor interpretaram este papel (Figura 36). Enquanto Oscarito (1906-1970) – nascido Oscar Lorenzo Jacinto de la Inmaculada Concepción Teresa Diaz em Málaga, na Espanha, filho de pais espanhóis que imigraram para o Brasil como artistas de circo itinerante – era um ator

69 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “Watching a Mazzaropi film is like watching such a circus performance, complete with music, dance, melodrama with its hammy acting, wrestling in form of an obligatory stylized fight sequence, and humor” (SHAW; DENNISON, 2004, p. 151).

branco de baixa estatura com olhos inocentes e arregalados (SHAW; DENNISON, 2004), Grande Otelo (1915-1993) – nascido Sebastião Bernardes de Souza Prata, em Uberlândia, MG – integrou o grupo de teatro liderado por Genésio Arruda em Campinas e foi um dos mais importantes atores negros brasileiros que ganhou visibilidade no cinema nacional interpretando papéis cômicos e dramáticos em mais de cem longas-metragens. Em seus personagens, Grande Otelo era racialmente estereotipado e infantilizado, como um modo de remover qualquer ameaça que pudesse estabelecer hierarquias socio-raciais. Ambos representavam papéis popularescos cômicos através dos gestos extravagantes, das expressões faciais exageradas e das acrobacias corporais. “No mesmo período, delineia-se no Rio a silhueta muito mais atual de Zé Trindade, personagem bizarra e rica de cafajeste maduro e sem o menor encanto, mas cuja confiança em si próprio fascina as mulheres” (GOMES, 1980, p. 79).

Figura 36: Oscarito e Grande Otelo em *A Dupla do Barulho* (Carlos Manga, 1953, Brasil)



Fonte: Acervo O Globo

A dicotomia entre a figura do caipira paulista e do malandro carioca foi percebida como um preconceito explícito dos meios de comunicação ao atribuir ao cidadão do morro estereótipos de marginalidade, irracionalidade, comicidade bem como hipersexualidade.

Entretanto, o mito da Democracia Racial era muito presente nas chanchadas através da comunhão entre atores negros e brancos, entre a favela e o centro da cidade, onde os personagens dividiam o mesmo espaço em harmonia. Todavia, “a chanchada encena a união entre classes e etnias. Porém, um olhar mais atento identifica o modo estereotipado como os negros são representados, quase sempre silenciosos e segregados a espaços distintos” (CARVALHO, 2013, p. 83). É importante ressaltar que o primeiro longa-metragem brasileiro protagonizado por um ator negro foi *Moleque Tião* (José Carlos Burle, 1943, Brasil) (Figura 37), que obteve grande sucesso de bilheteria. Este filme foi o único em que Grande Otelo em toda a sua vida de artista “[...] desempenhou o papel principal, embora tivesse participado com destaque em vários outros” (CABRAL, 2007, p. 105). Este filme apresenta uma narrativa autobiográfica inspirada na romantização da vida de Grande Otelo, em que um “jovem negro sonha ser astro do teatro de revista. Com a ideia fixa na cabeça, muda-se do interior para o Rio de Janeiro, perambula pelas ruas, sofre inúmeras decepções até conseguir uma oportunidade de mostrar seu talento” (SILVA NETO, 2002, p. 539). A Atlântida produziu um dos filmes pioneiros em fazer locações em cenários com fragilidade socio-racial, em que colocou as classes mais pobres do Rio de Janeiro no centro do enredo.

Figura 37: *Moleque Tião*



Fonte: Núcleo de Memória da PUC-Rio

A narrativa de *Moleque Tião* assemelha-se a *Favela dos Meus Amores* (Figura 38) (Humberto Mauro, 1935, Brasil) em alguns aspectos. Primeiro, o respeitável diretor incluiu filmagens externas da favela Morro da Providência em um momento, no qual o peso das câmeras e a qualidade das lentes impossibilitavam gravações externas de boa qualidade, já que as aparelhagens técnicas permitiam apenas filmagens em estúdio. Em segundo lugar, a narrativa é mais densa do que as típicas chanchadas da época, uma vez que, os moradores da favela, os quais eram atores não profissionais, foram incluídos como atores coadjuvantes inaugurando o neorealismo no cinema brasileiro. Deste modo, os moradores do Morro da Providência, primeira favela a ser reconhecida como tal no Rio de Janeiro, contracenam com a protagonista Carmen Santos que interpreta uma professora do morro. O Morro da Providência fez parte do romance musical entre a professora e um rapaz recém chegado da França que inaugura, na favela, um cabaré, compondo trilha sonora com músicos percussionistas de desfiles carnavalescos. Este filme possui uma significativa importância, pois incorpora uma favela na paisagem fílmica brasileira. “O cartaz do filme destacava, entre outras coisas, a paisagem como elemento central no filme e prometia que *Favela* seria uma virada no cinema brasileiro” (NAPOLITANO, 2009, p. 148). “Exagero à parte, trazia à cena uma favela e seus moradores negros e mulatos, o que valeu a Mauro uma noite na cadeia sob suspeita de comunista (estamos em 1935) por criar essas imagens que teriam por objetivo denegrir o país” (SCHVARZMAN, 2006, p. 12).

Figura 38: *Favela dos Meus Amores*



Fonte: Núcleo de Memória da PUC-Rio

Para a crítica conservadora ou ufanista, a presença dos negros e do ambiente da favela era vista como “pitoresca” e “folclórica”. Para os intelectuais de esquerda, era a primeira aparição cultural, em forma de cinema, das classes populares e da realidade brasileira. Para estes, bem ou mal, era a primeira vez que as classes populares brasileiras apareciam na tela, encenando a si mesmas (NAPOLITANO, 2009, p. 147).

As referidas películas tinham a propriedade de contemplar o lirismo da população mais pobre da cidade e, ao mesmo tempo, abririam espaço para as questões sociais que não eram abordadas pelo cinema brasileiro até aquele momento, uma vez que as produções estavam voltadas à divulgação de musicais carnavalescos e propagandas políticas do regime varguista. Estes filmes “[...] se tornaram referências de um cinema de linguagem popular que propunha conciliar realismo, música e melodrama” (NAPOLITANO, 2013, p. 140). Como o Rio de Janeiro desempenhava um papel importante como polo disseminador da cultura “[...] o culto ao lazer estabelecia a nova identidade cultural do Rio. Belezas naturais, praia, samba, carnaval, todos frequentados pelas boas famílias, a herança negra e a pobreza deveriam ser despachados para as margens da cidade” (MACEDO, 2014, p. 104). Todavia, o samba e o carnaval foram responsáveis por incorporar os morros cariocas nas paisagens cinematográficas, especialmente, através de *Favela dos meus Amores*. As formas espaciais e as paisagens culturais das favelas do Rio de Janeiro foram disseminadas para o resto do país. Porém, as favelas em outros filmes do mesmo período, não eram divulgadas como uma representação da realidade, e sim como um lugar folclórico e exótico. “O morro ainda não era visto nem como ameaça à ordem, nem como reserva de identidade nacional, mas como [...] ambiente pitoresco, exótico e folclórico, para deleite dos espectadores citadinos” (NAPOLITANO, 2009, p. 149), isto era uma forma de distanciar e minimizar as desigualdades sociais e a segregação espacial que se acentuavam no Rio de Janeiro. Assim, a produção de estereótipos, com a solidificação de preconceito de classe foi transmitida de forma singela pelas imagens e pelas representações simbólicas do cinema brasileiro, que se apresentam como importantes fontes de análise na abordagem cultural da ciência geográfica.

Além disso, o cinema era interpretado, também, como “[...] um símbolo da modernidade urbana, expressão da sociedade industrial e científica que mudou a percepção do mundo, da natureza e da relação tempo-espaço” (LINO, 2009, p. 93) graças aos avanços técnicos e científicos que possibilitaram à sociedade registrar, cinematograficamente, as ações humanas no espaço. As décadas de 30, 40 e 50 são marcadas por uma concentração de produções fílmicas no Rio de Janeiro, pela introdução das chanchadas como um gênero tipicamente brasileiro e, por uma significativa presença de filmes estadunidenses em

concomitância com os filmes nacionais nos cinemas e nos cineteatros. O cinema passou a desempenhar um papel importante durante períodos de grandes conflitos tanto na política interna quanto no espaço mundial, refletido pelo regime varguista e pela Segunda Guerra Mundial, em que o cinema foi tomado como veículo de entretenimento popular e instrumento da propaganda política totalitarista.



Nóż w Wodzie (Roman Polanski, 1961, Polônia)



5 Vezes Favela, "Couro de Gato"(Joaquim Pedro de Andrade, 1962, Brasil)



Deus e o Diabo na Terra do Sol (Glauber Rocha, 1964, Brasil)



O Exorcismo Negro (José Mojica Marins, 1974, Brasil)

4

Cinema Moderno: Iluminação de Espaços "Invisíveis e Marginais"

CAPÍTULO 4

Cinema Moderno: Iluminação de Espaços “Invisíveis e Marginais”

4.1. Cinema Novo (1955-1975): “Uma Câmera na Mão e uma Ideia na Cabeça”

4.1.1. Modernismo no Cinema Mundial

4.1.2. Movimentos Internacionais do Cinema Novo

- 4.1.2.1. Representações do Espaço Proletário pelo English Free Cinema (Cinema Livre Inglês)
- 4.1.2.2. Junger Deutscher Film (Cinema Jovem Alemão) e o Neuer Deutscher Film (Cinema Novo Alemão): Ruptura da Tradição Nazista
- 4.1.2.3. Cinema Soviético através da Polska Szkoła Filmowa (Escola Cinematográfica Polonesa), da Československá Nová Vlna (Nova Onda Checoslovaca) e do Cine Imperfecto Cubano
- 4.1.2.4. Novo Neorrealismo Italiano: Realidades Contrastantes
- 4.1.2.5. Nouvelle Vague Francesa: La Caméra-stylo

4.1.3. Cinema Novo Brasileiro

- 4.1.3.1. A Construção Política do Cinema Novo
- 4.1.3.2. Rio 40 Graus, entre o Grotesco e a Realidade Socioespacial
- 4.1.3.3. Estética da Fome Rural e Urbana pelas Lentes do Cinema Novo, do Cinema Marginal e do Cinema Underground

4.2. Pornochanchada (1970-1990): Olhares Avessos à Região da Boca do Lixo

- 4.2.1. Empresa Brasileira de Filmes S/A (EMBRAFILME)
- 4.2.2. A Boca do Lixo Paulista, Reduto dos Marginais

4.1. CINEMA NOVO (1955-1975): “UMA CÂMERA NA MÃO E UMA IDEIA NA CABEÇA”

4.1.1. MODERNISMO NO CINEMA MUNDIAL

Apesar de possuírem um mesmo fio condutor, os diversos movimentos do Cinema Novo repercutiram em vários países de formas muito distintas por conta da sua particularidade vernácula. Em sua totalidade, estes movimentos artístico-políticos buscaram renunciar: “a estética soberana de Hollywood; aos filmes de estúdios que mascaravam a verdadeira “realidade” socioeconômica e espacial de seus territórios; “a exaltação aos discursos nacionalistas e ditatoriais proclamados pelos Chefes de Estado, já que exaltavam a emergência de uma produção cinematográfica orquestrada por uma juventude revolucionária inserida na vertente dos movimentos contra culturais a fim de construir uma cinematografia artística, neorrealista e modernista.

Para Stelmach (2016), o modernismo cinematográfico tem raízes na história da arte e na literatura do período pós-guerra; sua expressão refere-se a uma linguagem inovadora e autoral em decorrência da ruptura com as normas pré-estabelecidas pelo cinema clássico dominante. Os movimentos relacionados ao modernismo no cinema é conhecido como Cinema Novo ou Nova Onda dos anos de 1960 e 1970; sua narrativa é mais visual do que oral, já que a ênfase é dada às representações comportamentais e psicológicas dos personagens, que por vezes são construídas por atores não profissionais. O produto final do Cinema Novo se opõe aos filmes contemporâneos *blockbusters*⁷⁰ que possuem grandes investimentos financeiros, longas cenas com muita ação física, espetaculares e violentas. A estética muito particular dos filmes

70 - O termo *blockbuster* (do inglês *block* + *buster* = bloco + destruidor) foi, primeiramente, aplicado durante a Segunda Guerra Mundial para denotar uma imensa bomba aérea capaz de destruir, por completo, um quartelão inteiro; sua tradução literal remete a *arrasa-quartelão*. Após o fim da Guerra, a indústria do entretenimento fez uso do termo para referir a um filme que se tornava um grande evento no dia da sua estreia em um contexto metropolitano dos grandes cineteatros. Na contemporaneidade, o *blockbuster* se transformou em um produto essencialmente comercial realizado a partir de orçamentos exorbitantes e detentores de massiva divulgação, fazendo-o se converter em um grande sucesso de bilheteria com ótimos retornos financeiros (STRINGER, 2003).

modernistas não prioriza o apelo comercial, porém ganha aclamação acadêmica, da crítica e de festivais.

Uma das principais características que uniram diversos cineastas do Cinema Novo era a necessidade de corrigir aspectos falsos ou enganosos sobre o modo de vida de suas populações em seus respectivos territórios. Estes diretores propuseram criar uma imagem alternativa que pudesse retratar, com mais nitidez, uma representação da “realidade” mais precisa ou mais relevante da vida moderna, sem o intuito de delimitar uma única representação nacional, como realizado em períodos anteriores. Um bom exemplo pode ser dado ao estilo de vida carioca estereotipado dos morros em harmonia com a elite do asfalto, que foi transformado na iconografia nacional brasileira para o consumo interno e externo.

O Cinema Novo, cujo começo deu-se a partir do meado da década de 1950, fortalecendo-se na década de 1960, espalha-se por diversos países latino-americanos, asiáticos e europeus. As obras eram filmadas nos países de origem de seu próprio criador e os recursos financeiros para a sua produção eram, na sua totalidade, local/regional. Além disso, muitos filmes foram projetados para atender, exclusivamente, a uma audiência local em primeira instância, com elementos culturais, sociais e geográficos bastante delimitados. “Eles também tendem, nessa base geográfica, a construir um universo semântico que torna o seu lugar de origem um ponto central de referência tanto para o público doméstico quanto para o público internacional” (NOWELL-SMITH, 2012, p. 112)⁷¹. Os elementos de significação do Cinema Novo são a linguagem, as tradições regionais, religiosas e culturais, além dos elementos físicos e culturais das paisagens.

Dialeticamente, a experiência da modernidade na arte cinematográfica representa ao mesmo tempo um fenômeno transnacional e vernáculo, já que o filme é produzido, transmitido e consumido a partir de uma escala local/nacional para uma escala global, por conta do fluxo de obras que ultrapassaram barreiras geolingüísticas (CARDOSO, 2017) quando introduzidas em um contexto de festivais internacionais. “O caminho da Geografia Linguística é, por sua vez, amplo, diversificado, também cheio de veredas porque vai ao encontro da língua nas suas diferentes realizações vinculadas a cada sítio e à natureza de cada um dos falantes” (CARDOSO, 2017, p. 88).

Os anos de 1950 foram frutíferos para o cinema mundial, pois com o final da Segunda Guerra Mundial, os estúdios cinematográficos em vários países buscavam recuperar-se e

71 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*They also tend, on this geographic basis, to construct a semantic universe which makes their place of origin a central point of reference for both home and export audience*” (NOWELL-SMITH, 2012, p. 112)

competir, diretamente, com os filmes produzidos nos Estados Unidos. Muitos cineastas e artistas europeus, perseguidos pelos regimes totalitários, refugiaram-se na Califórnia, continuando lá, pois encontraram o espaço que lhes propiciou florescer artisticamente. Foi o caso do austríaco Fritz Lang (1890-1976), que migrou para Beverly Hills, e do inglês Alfred Hitchcock (1899-1980), para Bel-Air, Los Angeles; ambos se naturalizaram cidadãos americanos em 1939 e 1955, respectivamente.

O cinema estadunidense estava organizado em produzir obras que se adequassem a gêneros populares das décadas de 30 e 40, dentre elas comédias, dramas familiares e criminais, musicais e faroeste (BAZIN, 2005, [1958]). Todavia, os filmes que representavam os integrantes de máfias europeias ou filmes de gângster dos anos 30, como *Little Ceaser* (Mervyn LeRoy, [*O Pequeno César*], 1931, EUA) e *Scarface* (Howard Hawks; Richard Rosson, [*Scarface – A Vergonha de uma Nação*], 1932, EUA) foram renovados e classificados como *filmes noirs* na década de 1950. O termo “*filme noir*” foi criado por críticos franceses para classificar, ao mesmo tempo, um gênero e um movimento ou ciclo cinematográfico de alguns filmes estadunidense produzidos durante a década de 1940 e 1950 que não eram disponíveis na França até o momento do final da Segunda Guerra Mundial. A indústria norte-americana lhes atribuía as características pejorativas, e apenas nas décadas de 60 e 70 tornou-se um sinônimo de cinema clássico. Os *filmes noirs* eram incluídos nas categorias de filmes de *thriller* de investigação policial ou detetive particular, como *The Lady in the Lake* (Robert Montgomery, [*A Dama do Lago*], 1947, EUA), gângster, como *They Live by Night* (Nicholas Ray; Charles Schnee, [*Amarga Esperança*], 1948, EUA), militares reformados que se encontravam inconscientemente envolvidos em algum crime, como *Somewhere in the Night* (Joseph L. Mankiewicz, 1946, [*Uma Aventura na Noite*], EUA), *femme fatale*, como *Gilda* (Charles Vidor, 1946, EUA). A princípio, as características deste gênero fílmico estavam mais nos padrões narrativos e estruturais do que na temática em si (alienação, solidão, amnésia, paranoia, desilusão), bem como nos elementos estilísticos (*mise-en-scène* fragmentado), trabalho de câmera desorientado, uma sombria variação luminosa de claro-escuro e narração não-linear, sobretudo, com uso intensivo de *flashbacks*). Estes filmes tendiam a refletir as nuances sociais do período do pós-guerra na sociedade norte-americana (CHAPMAN, 2003).

Apesar da contínua exportação para a Europa de filmes americanos de gêneros populares que exaltariam o “*American Way of Life*” (Modo de Vida Americano) em detrimento do Comunismo, este mercado desenvolveria internamente uma produção não convencional, sendo rotulada de *cinema artístico*, pois se diferenciava do *cinema comercial (mainstream)*. Estes

produtos artísticos possuem menos efeitos especiais e cinematográficos. Foram realizados pelo propósito estético e experimental e não eram distribuídos para audiências de massa, já que o Novo Cinema requeria mais conhecimento e esforço intelectual dos seus espectadores para ser compreendido, ao contrário dos cinemas produzidos sob a proteção dos órgãos governamentais para exaltar a imagem dos Chefes de Estado nos regimes totalitários. É por esta razão que o termo “Cinema Novo”, e suas diversas variantes, foi introduzido em muitos países com a finalidade de classificar filmes artísticos oriundos de movimentos cinematográficos como uma resposta contrária ao absolutismo estético instaurado pelos filmes comerciais nacionalistas e musicais de estúdios das décadas anteriores.

A estética proposta por vários destes cineastas europeus, latino-americanos e asiáticos estava alicerçada na indisciplina, já que os cineastas rebelaram-se contra o falso perfeccionismo atribuído aos atores e aos cenários dos filmes de estúdios, principalmente, daqueles fabricados em Hollywood. Este movimento foi esmaecido no meado dos anos de 1970, quando cessaram os investimentos em filmes contra culturais e popularizavam-se filmes para a audiência familiar transmitidos pela televisão, diminuindo, assim, a presença de espectadores nos cinemas⁷². Enquanto os aparelhos de TV distribuía imagens em preto e branco seguindo um formato que atendesse a todas as idades, os filmes introduziam cores, telas amplas e sistema de som estéreo que atraíam a atenção do público mais jovem, o que instigou cineastas a produzirem conteúdo mais atrativo para este público-alvo (NOWELL-SMITH, 2012).

A princípio, os festivais de filmes e as críticas publicadas em periódicos por cineastas aderentes ao movimento do Novo Cinema foram essenciais para o sucesso de bilheteria e para a consolidação de uma seleta e significativa plateia para o cinema artístico. O baixo orçamento e um público imprevisível denotaram a essa corrente o sinônimo de *cinema pobre*; contudo, a relação entre cineasta e público tornava-se cada vez mais próxima. Alguns desses movimentos, destacados aqui com mais ênfase, são: o *Free Cinema* (Cinema Livre), na Inglaterra; o *Junges Deutsches Kino* (Cinema Jovem Alemão) ou o *Neues Deutsches Kino* (Cinema Novo Alemão), na Alemanha Ocidental; Cinema Soviético, através da *Polska Szkoła Filmowa* (Escola Cinematográfica Polonesa) na Polônia, da *Československá Nová Vlna* (Nova Onda Checa), na Checoslováquia, e do *Cine Imperfecto* (Cinema Imperfeito) em Cuba; do *Neorealismo Italiano*, na Itália, da *Nouvelle Vague* (Nova Onda), na França e do *Cinema Novo*, no Brasil.

72 - As audiências de massa declinavam por conta do desenvolvimento e da introdução do aparelho televisivo no cotidiano da população urbana após os anos de 1950.

4.1.2. MOVIMENTOS INTERNACIONAIS DO CINEMA NOVO

4.1.2.1. REPRESENTAÇÕES DO ESPAÇO PROLETÁRIO PELO ENGLISH FREE CINEMA (CINEMA LIVRE INGLÊS)

O movimento que emergiu na Inglaterra, no final dos anos 50, objetivava capturar a “realidade” por meio de *docuficção*. Este era um período crítico para a geopolítica do Reino Unido, pois coincidia com a saída do Primeiro Ministro Winston Churchill (1874-1965), com o colapso do Império Britânico e com a crise do Canal de Suez. Este movimento, alicerçado por uma emergente revolução cultural juvenil, foi liderado principalmente por quatro jovens cineastas: Lindsay Anderson (nascido na Índia – 1923-1994), Karel Reisz (na República Checa – 1926-2002), Lorenza Mazzetti (na Itália – 1928) e Tony Richardson (na Inglaterra – 1928-1991), que, juntos, cunharam o termo *Free Cinema* (Cinema Livre), em 1956, no *National Film Theatre*, em Londres (Cine Teatro Nacional).

Nesta ocasião, eles exibiram seus três curtas-metragens, que tinham como aspecto central o cotidiano da Londres urbana: *Momma Don't Allow* (Tony Richardson; Karel Reisz, [*Mamãe não Permite*], 1956, Inglaterra), um filme sobre a subcultura do proletariado jovem que através dos concertos de *jazz* no clube Wood Green encontrava a libertação social e sexual (Figura 39). O *Dreamland* (Lindsay Anderson, [*Terra dos Sonhos*], 1953, Inglaterra) narrava o funcionamento de um famoso parque de diversão na cidade costeira de Margate e ironizava o lazer manufaturado. *Together* (Lorenza Mazzetti, [*Juntos*], 1956, Inglaterra) contava a estória de dois estivadores surdos-mudos que transitavam pelas paisagens devastadas por bombas, armazéns sujos e mercados de ruas na localidade de East End, em Londres (Figura 40). Ao final da exibição dos três filmes, os quatro cineastas assinaram o *Free Cinema Manifesto* (Manifesto do Cinema Livre). A partir de então, outras exibições no período de três anos foram programadas e outros Manifestos foram publicados expondo o retrato da “vida real” britânica (NOWELL-SMITH, 2012).

Figura 39: *Momma Don't Allow*



Figura 40: *Dreamland*



O Cinema Livre era, também, classificado pelos críticos como “*British Working-class Realism*” (Realismo Britânico do Proletário), ao enfatizar o ambiente da classe trabalhadora, por “*Kitchen-sink Realism*” (Realismo da Pia de Cozinha), quando se referia a cenários voltados aos espaços domésticos e, a “*British New Wave*” (Nova Onda Britânica). A expressão *Livre* denotava a característica basilar destes filmes, já que eram produzidos à margem da estrutura da indústria cinematográfica britânica, ou seja, suas condições de produção incluíam atores não profissionais e técnicos não remunerados, com produções de baixo orçamento, câmeras filmadoras de mão, um estilo novo de edição de imagem e som, afastando-os do aspecto comercial dos demais filmes (LEE-WRIGHT, 2010).

Este movimento criticava o cinema britânico da década de 1950 por retratar, majoritariamente, a classe média na região sul a partir de estereótipos que foram acumulados ao longo do tempo de uma pré-fabricada e única *britishness* (identidade britânica). Esta identidade estaria relacionada a um determinado estado ou qualidade de ser britânico definida por hábitos, comportamentos e símbolos singulares da classe média. A força do movimento estava mais centralizada na discordância com a narrativa clássica do que com o conteúdo do cinema, bem como na denúncia da representação não pertinente do povo suburbano e da classe proletária pela burguesia. Até meado do século XX, duas grandes produtoras, a Rank Organisation e a ABPC (Associated British Picture Corporation), filial da norte americana Warner Brothers, eram responsáveis pelos longas-metragens de comédia sobre filmes de guerra que glorificavam os soldados britânicos e trivializavam os horrores da guerra, além de perpetuarem a tradição do sistema de classe (HAYWARD, 2000). Por isso, os integrantes do Cinema Livre propuseram pôr no centro do cenário os personagens da classe proletária da região Norte e retratar seu cotidiano da maneira mais realista possível, com a finalidade de trazer à luz, uma nova visão da Inglaterra. Deste modo, adotaram como enredo central os problemas de indivíduos comuns utilizando a própria linguagem destes sujeitos como um ponto de convergência para estes cineastas. Para isso, eles proclamaram em seu manifesto no Cine Teatro Nacional o direito à liberdade de produzir filmes sem a preocupação com as demandas comerciais de produtores e distribuidores, bem como a promoção da liberdade de expressão (BARSAM, 1973).

Desta forma, o realismo social da estética documental do Cinema Livre Britânico dos anos 60 influenciou a produção subsequente de dramas televisivos e longas-metragens, pois trazia imagens em preto e branco de protagonistas da classe trabalhadora nas áreas industriais centrais do Norte da Inglaterra, projetando maior importância às locações externas. Este projeto

rompeu com as convenções clássicas do cinema, uma vez que criaram outra linguagem para comunicar-se com o espectador. O movimento enfraqueceu-se em meado dos anos 60 pela falta de coesão entre seus representantes, que seguiram carreiras independentes ao buscar desenvolver um cinema lírico não ficcional que restaurasse a apreciação do público para as mazelas urbanas.

4.1.2.2. JUNGER DEUTSCHER FILM (CINEMA JOVEM ALEMÃO) E O NEUER DEUTSCHER FILM (CINEMA NOVO ALEMÃO): RUPTURA DA TRADIÇÃO NAZISTA

Após a Segunda Guerra Mundial, a economia da *Bundesrepublik Deutschland* (BRD) (República Federal da Alemanha) ou Alemanha Ocidental ultrapassava a francesa e a inglesa, tornando-se a maior da Europa por meio da assistência monetária do *European Recovery Program* (Programa de Recuperação Europeia) financiado pelos EUA através do Plano Marshall, em 1948. Além disso, a BRD possuía importantes regiões econômicas que abrigavam a indústria do aço, ao contrário dos parques industriais da Alemanha Oriental, que eram desmantelados pela ocupação soviética. Na década de 1950, tornou-se um aliado da OTAN (Organização do Tratado do Atlântico Norte). Por isso, após os anos de 1960, as cidades que integravam o território da BRD já se encontravam recuperadas, resplandecendo um ar moderno e higiênico, com poucos sinais de devastação e alcançavam um alto padrão de vida com um generoso sistema de assistência social. Apesar desse frutífero panorama na economia, a indústria fílmica havia estagnado nos anos de 1950, pois o mercado de filmes nacionais era irrisório e o gasto com importação excedia o de exportação; a situação agravou-se mais ainda na década de 60 com a introdução do aparelho televisivo nos lares alemães. Naquela época, os filmes nacionais competiam no mercado com os estrangeiros.

Neste período, formavam-se pequenos grupos de jovens cinéfilos que projetavam filmes europeus, sobretudo, da *Nouvelle Vague* Francesa, do *Neorealismo* Italiano, do *Free Cinema* Britânico, etc. com a iniciativa de acompanhar o desenvolvimento dos países vizinhos, discutirem o futuro da indústria e produzir documentários de curtas-metragens, dado o baixo custo na produção. As cidades de Ulm, Berlin Ocidental e Munique instalaram institutos que ofereciam estudos fílmicos teóricos para a formação desses novos jovens cineastas. Em 1962, um coletivo de 26 jovens, participantes destes grupos, vinculou-se para exibir suas produções no *Internationale Kurzfilmtage Oberhausen* “(Festival Internacional de Curtas-Metragens de

Oberhausen), um dos eventos criados pelo governo da Alemanha para incentivar o cinema nacional” (CÁNEPA, 2006, p. 313), na região industrial de Ruhr. Na oportunidade, eles lançaram o *Oberhausener Manifest* (Manifesto de Oberhausen) (Figura 41) na qual criticavam a estagnação da indústria fílmica nacional, mais tarde, instaurariam o movimento cinematográfico alemão *Junger Deutscher Film* (Cinema Jovem Alemão). “Esse manifesto é uma extraordinária declaração de guerra contra o cinema convencional” (BROCKMANN, 2010, p. 292)⁷³. O Manifesto de Oberhausen possui uma natureza coletiva como modo de resistência contra a conformidade, os dogmas e a estrutura conservativa da política e da indústria hollywoodiana que influenciavam, esteticamente, a cultura fílmica da Alemanha Ocidental.

Figura 41: *Oberhausener Manifest*



Coletiva de imprensa do Manifesto de Oberhausen 1962, com 26 cineastas, incluindo Alexander Kluge (no pódio), Edgar Reitz, Peter Schamoni e Hans-Jürgen Pohland, exigiram mudanças drásticas no destino dos filmes alemães.

Fonte: Beier (2012).

73 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*This manifesto is a remarkable declaration of war against conventional cinema*” (BROCKMANN, 2010, p. 292).

Ao contrário da realidade da Alemanha Ocidental, a *Deutsche Demokratische Republik* (DDR) (República Democrática Alemã) ou Alemanha Oriental, continuava bastante desconhecida tanto interna quanto externamente, pois, as fitas possuíam um sistema de distribuição complexo e caro. Sua estrutura foi caracterizada por constantes mudanças entre liberalização e restrição de conteúdo. Os representantes políticos da DDR demonstraram interesse na cultura fílmica não valorizada pelos líderes da BRD. O fundador da União Soviética, Vladimir Lenin (1870-1924), e um dos primeiros ministros da URSS, Nikita Khrushchev (1894-1971), consideravam o cinema como uma poderosa arma ideológica e um dos mais importantes meios artísticos para a educação da juventude. Por isso, o objetivo principal era moldar ideologicamente a sociedade socialista, apoiar a criação de um cinema que fosse acessível a todos e aliado aos interesses do partido. Após a morte de Joseph Stalin (1878-1953), os cineastas dos anos 60 incluíram em seus roteiros problemas reais vividos pela sociedade soviética da Alemanha Oriental, aventuras de ficção e dramas românticos.

Já a Alemanha Ocidental buscava transformar o cinema das massas não educadas em um cinema intelectual e cultural que fosse respeitável e compreendido como arte e não um entretenimento banal. Entre 1950 e 1960, o cinema alemão estava mais direcionado à audiência doméstica, carregando a imagem da Alemanha como o *Heimat* (pátria), onde os seus cidadãos poderiam sentir-se confortáveis e seguros, o *Heimatfilm* (“filme da terra natal” ou “filme de pátria”) tornou-se um gênero popular tanto na Alemanha, quanto na Áustria e Suíça, mesmo já sendo popular deste a ocupação nazista na década de 1930.

Como ilustrado na [Figura 42](#), os filmes deste gênero narraram a beleza da terra germânica e da integridade moral de seus cidadãos que permaneceram ali, em resposta a migração que ocorreu durante o período da Segunda Guerra Mundial. Filmes como *Schwarzwaldmädel* (Hans Deppe, [*A Jovem da Floresta Negra*], 1950, Alemanha Ocidental), *Grün ist die Heide* (Hans Deppe, [*O Urze é Verde*], 1951, Alemanha Ocidental) e *Der Förster vom Silberwald* (Alfons Stummer, [*O Guarda Florestal da Floresta Prateada*], 1954, Áustria) traziam em seus enredos as paisagens fílmicas como fotografias belas dos campos germânicos e austríacos que poderiam reconfortar os habitantes da Europa de que sua identidade cultural encontrar-se-ia intacta mesmo depois do brutal período da guerra.

A pátria, tal como retratada no *Heimatfilm*, era um lugar que nunca tinha sido dividido por convulsões e onde todos, mesmo aqueles vivendo nas cidades, tinham raízes no campo. Assim, embora a cidade moderna possa ser o lar da juventude delinquente e ameaçadora [...] a Alemanha Ocidental poderia ainda ser significada para si mesma

no cinema como um lugar de paz consigo mesmo e com o mundo (NOWELL-SMITH, 2012, p. 114)⁷⁴.

Figura 42: Heimatfilms



Schwarzwaldmädel,
(Hans Deppe, [Jovem da Floresta Negra], 1950, Alemanha Ocidental)



Grün ist die Heide
(Hans Deppe, [O Urze é Verde]1951, Alemanha Ocidental)



Der Förster vom Silberwald
(Alfons Stummer, [O Guarda Florestal da Floresta Prateada], 1954, Áustria)

Fonte: Internet Movie Database

Porém, foi apenas no começo da década de 70 que este cinema recebeu um positivo reconhecimento internacional projetando a Alemanha para o resto do mundo sob a alcunha de *Neuer Deutscher Film* (Cinema Novo Alemão). “Em meados da década de 1970, o Cinema Novo Alemão foi proclamado, internacionalmente, como um dos mais bem-sucedidos e interessantes cinemas nacionais” (BROCKMANN, 2010, p. 297)⁷⁵. O Cinema Novo Alemão “despertou a curiosidade internacional, pois o país, dividido após 1945 e traumatizado com o comprometimento político de seus cineastas durante o período nazista, demorou mais que seus ex-aliados para dar uma resposta cinematográfica significativa ao momento histórico do pós-guerra” (CÁNEPA, 2006, p. 311). Um dos cineastas, que também advogava e era integrante da Escola de Frankfurt, Alexander Kluge (1932-), veio a se transformar no maior “representante

74 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “Home as portrayed in the Heimatfilm was a place which had never been riven with convulsions, and where everyone, even if they lived in the cities, had roots in the countryside. So although the modern city might be home to threatening delinquent youth [...] West Germany could still be signified to itself in the cinema as a place at peace with itself and the world” (NOWELL-SMITH, 2012, p. 114).

75 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “By the mid-1970s the New German Cinema was being proclaimed internationally as one of the most successful and interesting national cinemas” (BROCKMANN, 2010, p. 297).

do cinema independente alemão e deu início a grandes *lobbies* nos meios governamentais” (CÁNEPA, 2006, p. 315), sendo um dos primeiros a produzir longa-metragem, especialmente, o *Abschied von Gestern* (Alexander Kluge, [*Saudades de Ontem*], 1966), onde introduziu uma nova forma narrativa “com comentários em *voz-over*, intertítulos, cenas documentais e justaposição de fotos e textos” (CÁNEPA, 2006, p. 316). A década de 70 foi a mais expressiva para o Cinema Novo Alemão, mas a sua falência ocorreu, concomitante, com a morte por overdose em Munique, em 1982, de um de seus mais importantes cineastas, Rainer Werner Fassbinder (1945-1982). “De fato, a ausência desse diretor no momento em que seus filmes alcançavam o auge da popularidade foi sentida de maneira generalizada como um sinal de declínio dessa cinematografia” (CÁNEPA, 2006, p. 326). Entretanto, a cinematografia alemã do Cinema Jovem Alemão foi sendo substituída pela popularização de comédias sexuais contemporâneas nas décadas de 1980 e 1990.

4.1.2.3. CINEMA SOVIÉTICO ATRAVÉS DA POLSKA SZKOŁA FILMOWA (ESCOLA CINEMATOGRAFICA POLONESA), DA ČESKOSLOVENSKÁ NOVÁ VLNA (NOVA ONDA CHECOSLOVACA) E DO CINE IMPERFECTO CUBANO

O bloco de países do leste europeu formado pela Alemanha Oriental, Polônia, Checoslováquia, Hungria, Romênia, Bulgária, Iugoslávia e Albânia foi controlado pela ocupação nazista e governado pelo regime totalitário da União Soviética. Este regime controlava todos os aspectos da vida do indivíduo sob o peso moral da Igreja Cristã e da censura arbitrária aos conteúdos artísticos e culturais. As mudanças políticas na Europa Central, em 1956, proporcionaram aos artistas da Polônia certa liberdade poética frente ao regime socialista. Neste período, foram criados pelo *Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego* (Ministério da Cultura e do Patrimônio Nacional) a *Filmoteka Narodowa* (Cinematoteca Nacional) e o *Naczelny Zarząd Kinematografii* (Conselho Central de Cinema) em Varsóvia.

Com isso, novos canais de distribuição permitiram o estabelecimento de novos cineteatros tanto nas zonas urbanas, quanto nas zonas rurais, além de cinemas itinerantes e clubes amadores em universidades e centros culturais na Polônia. A partir daí, surgiram cineclubes com o objetivo de promover a expansão do conhecimento relacionado ao cinema artístico internacional dentro do território polonês. Muitos filmes censurados pela política comunista e que não estavam no circuito convencional foram, conseqüentemente, “disponibilizados” para uma parcela de críticos, professores, estudantes e cineastas. Além disso,

o governo estabelecia a ordem de que 50% dos filmes disponibilizados no circuito comercial deveriam ser derivados de produções do Bloco Soviético, enquanto 42% eram filmes soviéticos, 27% eram franceses, 21% estadunidenses, 20% poloneses, 17% checoslovacos, etc. (NOWELL-SMITH, 2012).

O cinema polonês ganhava notoriedade entre a audiência local e, no meado do século XX, o crítico Aleksander Jackiewicz (1915-1988) expressava a necessidade da criação de uma academia fílmica para jovens cineastas com a mesma qualidade das academias de belas artes. Assim, ele propôs a criação de uma *Polska Szkoła Filmowa* (Escola Cinematográfica Polonesa) para educar a nova geração de cineastas. Estes novos estudantes treinados na recém fundada *Szkoła Filmowa w Łodzi* (Academia Cinematográfica de Łódź), um dos mais prestigiados centros acadêmicos de estudos fílmicos na Europa, que buscava romper com os modelos clássicos de seus predecessores, esses, refletindo, a essência stalinista ao retratar temas vitais da nação através do estilo neorrealista italiano (NOWELL-SMITH, 2012).

Este dramático experimento ainda era enclausurado em exposições fechadas dentro da Academia de Łódź. Todavia, Antoni Bohdziewicz (1906-1970), um catedrático da Academia de Łódź, empregou com mais propriedade o termo *Escola Cinematográfica Polonesa* para referir-se a um novo cinema criado entre cineastas jovens, tendo como principal representante Andrzej Wajda (1926-2016), que estreava seu longa-metragem *Pokolenie* (Andrzej Wajda, [Geração], 1955, Polônia) (Figura 43). Este filme foi gravado no ambiente da classe trabalhadora com jovens proletários e atores desconhecidos, inclusive com a participação do recém-formado cineasta polonês, Roman Polański (1933-). Andrzej Wajda iniciou a obra com uma visão do subúrbio empobrecido de Varsóvia, rodeado por muitas autoconstruções irregulares e prédios industriais abandonados e improdutivos. Por isso, essa representação muito realista de uma paisagem que havia sido bombardeada, pouco tempo atrás, durante a Segunda Guerra Mundial, ainda guardava em sua paisagem os resquícios do seu passado por meio dos escombros do pós-guerra, o que aludia a uma contradição defendida pelo discurso ideológico e poético do realismo socialista soviético stalinista (HALTOF, 2002).

Figura 43: *Pokolenie*



A Escola Cinematográfica Polonesa que se iniciou em 1955 e estendeu-se até 1965, com uma multiplicidade de tendências estéticas e expressões autorais, trazia em seus enredos a mitologia romântica polonesa por via dos épicos históricos, sátiras, drama de guerra, dramas psicológicos, dramas do Holocausto, etc. Os filmes da Escola Polonesa passaram a receber aclamação internacional quando foram incluídos em diversos festivais, como o Festival de Cannes e de Veneza. Os demais recém formados pela Escola tiveram a oportunidade de manifestar seus pontos de vista pessoais contra o regime stalinista, porém, as altas doses de realismo foram duramente repreendidas pela censura, pois os filmes passaram a reportar a temas corriqueiros da sociedade da época, como delinquência juvenil, hooliganismo, prostituição,

alcoolismo, que não eram mencionados nos filmes das décadas anteriores, por meio do *czarny realizm* (realismo negro), uma versão polonesa da estética neorrealista italiana. A falência do movimento deu-se por diversos fatores, incluindo a pressão, a perseguição de cineastas e a intolerância à liberdade de expressão pelo regime comunista. Por isso, muitos cineastas migraram para Estados Unidos, França e Inglaterra, como Roman Polański, que produziu *Repulsion* (Roman Polański, [*Repulsa ao Sexo*], 1965, Inglaterra), seu primeiro filme em língua estrangeira, na Inglaterra (NOWELL-SMITH, 2012).

Enquanto isso, na Tchecoslováquia, hoje dividida em República Tcheca e Eslováquia, surgiu um novo gênero cinematográfico com um curto período de existência, nomeado *milagre fílmico checo*. Esta denominação deu-se pela qualidade estética e de roteiro por conta de suas metáforas incompreendidas pelas autoridades comunistas, porém, seu curso foi interrompido por conta da invasão soviética em agosto de 1968. Este movimento floresceu no momento em que artistas compreendiam que o realismo social estético exposto na arte, literatura e na cinematografia não condizia com a realidade cotidiana. Por isso, a *Československá Nová Vlna* (Nova Onda Checa) surgiu no centro de um grupo questionador das realidades políticas e sociais estabelecidos em Praga, e tendo no grupo Miloš Forman (1932-), um dos mais aclamados representantes. Mesmo com uma breve existência, o cinema checo entrou no circuito internacional, conquistando por duas vezes o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro. Todavia, dentro de seu próprio território, as autoridades comunistas julgavam estes filmes como decadentes, pessimistas e reacionários. Por exemplo, a produção de Miloš Forman *Lásky Jedné Plavovlásky* ([*Os Amores de uma Loira*], 1965, Checoslováquia) foi, veementemente, criticada de amoral por conter cenas de nudez (BUCHAR, 2004) e *Démanty Noci* (Jan Němec, [*Diamantes da Noite*], 1964, Checoslováquia) (Figura 44) provocou incômodo ao retratar a situação de fome e de miséria de alguns fugitivos do campo de concentração em Praga em um contexto pelo qual o país, recém libertado da ocupação nazista, vivia sob dominação do regime comunista com uma realidade sociopolítica de corrupção, onde a população almejava as benesses do Ocidente capitalista dentro de um regime comunista.

Figura 44: *Démanty Noci*



No panorama latino americano, muitos críticos contemporâneos reconheciam a importância dos cineastas cubanos, Ramón Peón (1887-1971) e Ernesto Caparrós (1907-1992), que se destacaram no período pré-revolucionário quando o mercado interno era dominado pelas produções mexicanas e hollywoodianas. Porém, as obras destes diretores eram baseadas em narrativas fílmicas estrangeiras que exploravam a imagem da cultura cubana, submetendo-a aos interesses hegemônicos do exterior. Esta fase foi financiada, principalmente, pelas coproduções mexicanas, por isso, ocasionou em uma visão folclorista da ilha, uma vez que, “os cineastas cubanos copiaram os melodramas mexicanos como um modelo fílmico para exportar ao resto da América Latina” (GARCÍA, 2015, p. 7)⁷⁶. O musical *Tam Tam o el Origen de la Rumba* (Ernesto Caparrós, [*Tam Tam ou a Origem da Rumba*], 1938, Cuba) é um exemplo nítido desta crítica, pois retratava um escravo que se utilizou de magia afro-cubana para enfeitiçar uma mulher que rejeitava seu galanteio. “Este é o arquétipo do enredo musical tradicional baseado

76 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “Cuban filmmakers copied the Mexican melodramas as a cinematic model to export to the rest of Latin America” (GARCÍA, 2015, p. 7).

em estereótipos raciais que seriam reutilizados durante a maior parte desta fase pré-revolucionária” (GARCÍA, 2015, p. 8)⁷⁷.

Deste modo, García (2015) afirma que quando Cuba desvinculou-se dos Estados Unidos e aliou-se à União Soviética, o país pode contemplar a proeza de ser um território livre nas Américas, o que serviu de inspiração para diversos artistas e intelectuais, sobretudo, no cinema. Em 1959, o novo governo pós-revolucionário estabelecido em Havana por Fidel Castro (1926-2016) instituiu o ICAIC, *Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficas*, com a finalidade de desenvolver uma nova cinematografia e uma nova cultura fílmica para o país que estivessem distantes do modelo estadunidense, mexicano, espanhol e argentino, já que estes exploravam uma imagem exótica da ilha caribenha. Por esta razão, recebeu alguns cineastas de viés político comunista para proferir palestras, discussões e auxiliar em roteiros e filmagens. Graças aos esforços do ICAIC, os filmes cubanos apresentaram qualidade estética e inovações culturais. As técnicas praticadas pelos cineastas de filmes não ficcionais foram adaptadas do estilo de montagem soviético com fotografias estáticas, cenas históricas, o que elevou os documentários a um lugar de nobreza no cinema cubano, pois produziu, cinematicamente, uma fusão da realidade com a arte. A paisagem passou a assumir uma posição de maior importância, pois, através dela mediavam-se ou determinavam-se ações humanas no espaço. “Enquanto uma grande parte da denominada paisagem natural é modificada pelo homem através da agricultura ou silvicultura, a paisagem urbana é inteiramente uma criação humana, de fato, ambas refletem a sociedade pela qual foram formadas” (BRITTON, 2010, p. 181)⁷⁸.

Britton (2010) esclarece que, após ser colonizada por espanhóis, a população nativa cubana foi dizimada e substituída por escravos africanos e o espaço foi remodelado para acomodar plantações de café e açúcar, assim a paisagem natural cubana do século XX é resultado de quatro séculos de agricultura colonial. Por isso mesmo, representar as paisagens cubanas tornou-se um processo particular para retratar o desenvolvimento dos atores nos cenários reais. A parceria do ICAIC com os diretores europeus e do leste europeu resultou em diversos filmes que celebrariam a Revolução Cubana, tais como *Cuba Si!* (Chris Marker, 1961, França), *Soy Cuba* (Mikhail Kalatozov, 1962, Cuba; União Soviética) (Figura 45), *Salut les Cubains* (Agnès Varda, 1963, Cuba; França). Além disso, os filmes subsidiados pelo ICAIC

77 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “This is the archetype of the traditional musical plot relying on racial stereotypes that would be reused throughout most of this pre-revolutionary phase” (GARCÍA, 2015, p. 8).

78 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “While a great deal of so-called natural landscape is man-made through agriculture or forestry, and urban landscape is entirely the creation of human kind, in fact both reflect the society by which they have been fashioned” (BRITTON, 2010, p. 181)

refletiam uma nova ideologia revolucionária, que se tornava o movimento cinematográfico mais esquerdista da América Latina durante as décadas de 1960 e 1970. Entretanto, com o colapso do bloco do leste europeu, em 1989, e da União Soviética, em 1991, Cuba entrou em uma gigantesca crise econômica, que verberou por anos, impactando na vida da maior parte da população e da próspera indústria cinematográfica (GARCÍA, 2015).

Figura 45: *Soy Cuba*



4.1.2.4. NOVO NEORREALISMO ITALIANO: REALIDADES CONTRASTANTES

Conforme narra Nowell-Smith (2012), a Itália dos anos 60 possuía, concomitantemente, um dos mais prósperos cinemas “antigo” e “novo” da Europa, não havendo a crucial necessidade de desenvolver uma “nova onda”, como ocorreu em muitos países europeus, americanos e asiáticos. Então, um novo movimento cinematográfico surgiu, organicamente, antes mesmo do fim do regime fascista, por conta da evolução do cinema antigo em direção a um cinema mais artístico, perpetuando a estética neorrealista das décadas passadas. Um irrisório número de jovens dissidentes da esquerda política publicava seus manifestos nos periódicos de cinema, no final dos anos 50, ajudando a estabelecer os pilares centrais do *Novo Neorealismo Italiano*. Estes filmes eram classificados de *film documentato* (filme documentário) e sua estrutura narrativa combinava aspectos da ficção com a reconstituição material de eventos; as locações possuíam um alto grau de verossimilhança que, plausivelmente, poderiam ter sido ou não gravadas no local real do evento.

Ademais, foi um momento em que as produções hollywoodianas passaram a reocupar valioso espaço no cotidiano dos italianos, o que gerou inquietude no seio da classe intelectual do país, que ansiava por mais vida cultural italiana nas telas do cinema. Este movimento crítico foi conduzido, majoritariamente, por esquerdistas estimulados pelo Partido Comunista Italiano. Nesta perspectiva mais radical, jovens cineastas propuseram dissolver as instituições burguesas. A esquerda convencional estava mais interessada em promover mudanças políticas, além de denunciar abusos de poderes; fenômeno que, também, foi diagnosticado no cinema latino americano. Assim, o controverso diretor Pier Paolo Pasolini lançou as obras *Accattone* (Pier Paolo Pasolini, [*Accattone – Desajuste Social*], 1961, Itália) e *Mamma Roma* (Pier Paolo Pasolini, 1962, Itália), apresentando Roma como um microcosmo que abrigava duas realidades contrastantes: velho e novo; rico e pobre; desenvolvido e primitivo; norte e sul. Os demais filmes de outros diretores focavam na deterioração do tecido social italiano, como: recessão e depressão econômica; enfraquecimento das classes mais desfavorecidas; perda da confiança no poder governamental e político; colapso das relações tradicionais no seio familiar; medo e insegurança socioespacial etc. (BRUNETTA, 2009 [2003]).

Por outro lado, investia-se, também, em renomados diretores e elenco para produzirem conteúdos com alto padrão de “qualidade” convencional, como aqueles realizados por Federico Fellini, diretor que se tornou uma referência deste período por conta de seus trabalhos de grande sucesso, tais como, *La Dolce Vita* e *La Strada* (1954), este último vencedor do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, em 1956. “O gênero cômico cresceu por conta do roteiro inteligente, do

talento extraordinário dos atores e dos produtores que começaram a investir cada vez mais recursos financeiros nas comédias” (BRUNETTA, 2009 [2003], p. 182)⁷⁹. As comédias italianas transformaram-se em um dos gêneros mais importantes do período pós-guerra, estendendo-se até meado da década de 70. Isto ocorreu porque os enredos das comédias foram pouco a pouco se expandindo para temas pertinentes e de enorme importância sociocultural para os italianos, desde filmes sobre a luta dos trabalhadores no século XIX até críticas às Guerras Mundiais e ao regime fascista, como uma tentativa de promover o debate sobre as questões antro-espaciais contemporâneas. “Esses filmes permitiram aos italianos reviver seu passado e refletir acerca de seus ganhos e perdas em tempo quase real. Os espectadores riam de personagens em trajes ou uniformes e divertiam-se com a originalidade das performances” (BRUNETTA, p. 182, 2009 [2003])⁸⁰. Todavia, as constantes modificações espaciais decorrentes do crescimento urbano redesenharam as paisagens fílmicas das comédias por meio da degradação e abandono humano e ambiental das imagens cinematográficas que impactaram na percepção do público em relação à sua nação.

Contudo, além da maior ênfase dada às questões que permeavam a região industrial do norte, os filmes desta década passaram, também, a se interessar pela representação socioespacial da região agrária do sul, do fluxo migratório do sul para o norte, da territorialização da máfia na região siciliana e napolitana por onde os personagens desenvolviam-se pelo submundo da corrupção, como *Salvatore Giuliano* (Francesco Rosi, 1962, Itália) e *Le Mani sulla Città* (Francesco Rosi, 1963, [As Mãos Sobre a Cidade], Itália), respectivamente.

Deste modo, ressalta-se também a seguir algumas das importantes obras do Novo Neorealismo Italiano, como o filme que marcou o início deste movimento, *Roma, Città Aperta* (Roberto Rossellini, 1945, [Roma, Cidade Aberta], Itália), além de *Viva a Itália!* (Roberto Rossellini, 1961, Itália); *Rocco i suoi Fratelli* (Luchino Visconti, 1960, [Rocco e os seus Irmãos], Itália), *Il Gattopardo* (Luchino Visconti, 1963, [O Leopardo], Itália), *Morte a Venezia* (Luchino Visconti, 1971, [Morte em Veneza], Itália); *Umberto D* (Vittorio De Sica, 1952, Itália), *Boccaccio 70* (Vittorio De Sica, 1962, Itália; França), *Il Giardino dei Finzi-Contini* (Vittorio De Sica, 1970, [O Jardim dos Finzi-Contini], Itália; Alemanha); *L'avventura*

79 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “The comic genre grew thanks to intelligent screenwriting, the extraordinary talents of the actors, and producers who began to invest more and more money in comedies” (BRUNETTA, p. 182, 2009 [2003]).

80 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “These movies allowed Italians to relive their past and to reflect on their gains and losses in near real time. Viewers laughed at characters in costumes or uniforms and they were amused by the originality of the performances” (BRUNETTA, p. 182, 2009 [2003]).

(Michelangelo Antonioni, 1960, [*A Aventura*], Itália; França), *La Notte* (Michelangelo Antonioni, 1961, [*A Noite*], Itália), *L’eclisse* (Michelangelo Antonioni, 1962, [*O Eclipse*], Itália; França), *Blow-Up* (Michelangelo Antonioni, 1966, [*Blow-Up – História de um Fotógrafo*], Itália; Inglaterra); *Padre Padrone* (Vittorio Taviani; Paolo Taviani, 1977, [*Pai Patrão*], Itália).

4.1.2.5. NOUVELLE VAGUE FRANCESA: LA CAMERA-STYLO

Durante a ocupação nazista da França em 1940, a produção nacional foi reduzida por conta da forte presença de filmes hollywoodianos, da execução arbitrária de diretores e da fuga de sobreviventes para o exterior, principalmente, para os Estados Unidos, onde retomavam suas carreiras em Hollywood. No meado desta década, a Alemanha nazista financiou filmes franceses, banuiu a importação de obras inglesas e norte-americanas e liberou as alemãs e italianas. Este fato resultou em um aumento da produção nacional, uma vez que a indústria fílmica francesa passou a ser controlada e censurada pela Alemanha, que monopolizava uma audiência aprisionada. Neste período, 85% da bilheteria derivavam de filmes franceses. Conforme o regime nazista, o conteúdo destes filmes deveria ser vazio e estúpido, isolados das influências internacionais, dominados por temas históricos, líricos e fantásticos, com cenários remotos filmados em ambiente de estúdio fechado sob a violenta censura alemã para evitar comportamentos insurgentes do público. Por isso, no período do pós-guerra, a indústria francesa continuou a explorar o sucesso comercial estabelecido durante a ocupação nazista através dos roteiros literários e históricos sob a nomenclatura de “*la tradition de qualité*” (a tradição da qualidade) (AUSTIN, 1996).

Em 1957, a jornalista francesa Françoise Giroud (1916-2003) publicou no periódico semanal *L’Express* o termo *Nouvelle Vague* (Nova Onda) e um ano depois este tema retornou como pauta para uma pesquisa científica focando nos leitores jovens de 18 a 30 anos, que responderam a uma série de perguntas sobre seus hábitos, pensamentos e ideias acerca da Guerra na Argélia, do papel da mulher na sociedade, das experiências com colaboração social e resistência política. Em 1958, o resultado deste estudo foi publicado em forma de livro, intitulado *La Nouvelle Vague: Portraits de la Jeunesse* (A Nova Onda: Retratos de uma Juventude), por Françoise Giroud. Como conclusão, ela “descobriu uma geração impaciente com as atitudes de seus antepassados e ansiosa para se livrar de muitos aspectos do legado

pretérito” (NOWELL-SMITH, 2012, p. 138)⁸¹. Assim, os críticos de cinema demonstravam seu desejo em participar de uma revolução da sétima arte. Estes sinais já eram visíveis nas tímidas obras que surgiam no início dos anos 50, essencialmente, pelo trabalho do cineasta francês Robert Bresson (1901-1999), que passou a adotar a estética realista europeia do pós-guerra, muito semelhante ao Neorrealismo Italiano, por meio de locações reais e atores amadores nas obras *Journal d'un curé de campagne* (Robert Bresson, [Diário de um Padre do Campo], 1950, França), *Un Condamné à mort s'est échappé* (Robert Bresson, [Um Condenado a Morte Escapou], 1956, França), *Pickpocket* (Robert Bresson, 1959, França). Estes filmes precederam o surgimento da *Nouvelle Vague*, “um estilo de filmagem que buscava aniquilar os altos valores financeiros de produção e o formato ortodoxo da *la tradition de qualité*” (AUSTIN, 1996, p. 12)⁸².

“A *Nouvelle Vague* Francesa foi inegavelmente influenciada pelo Neorrealismo Italiano, sobretudo, senão exclusivamente, por Rossellini” (APRÀ, 2017, p. 222)⁸³. Essa influência foi explicitamente associada à resistência aos modos de produção industrial e à ruptura das convenções técnicas e narrativas. Em contrapartida, a influência da *Nouvelle Vague* para o novo Neorrealismo Italiano foi muito mais limitada, uma vez que a anarquia presente nas obras dos franceses foi recebida com críticas negativas na Itália. Os cinemas italianos e franceses dialogaram com maior ênfase no campo teórico dos estudos fílmicos em decorrência da abertura de cursos universitários para formação de profissionais nesta área. O teórico francês André Bazin (1918-1958) veio a compor uma das principais referências bibliográficas para os novos estudantes (APRÀ, 2017).

Dentre os diversos movimentos cinematográficos do Cinema Novo das décadas de 50 e 60, a *Nouvelle Vague* passou a ser a mais popular, documentada, discutida e difundida, influenciando outros movimentos posteriores ao seu declínio. Em 1951, André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze (1920-1989) e Joseph-Marie Lo Duca (1910-2004) fundam o *Cahiers du cinéma* (Cadernos do Cinema). Bazin, como editor chefe, tornou-se o principal influenciador de jovens cineastas, que contribuiriam, enormemente, para a difusão do periódico mensal, especialmente, os cineastas franceses François Truffaut (1932-1984), Jean-Luc Godard (1930-

81 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*She found a generation impatient with the attitudes of its elders and eager to throw off many aspects of the legacy of the past*” (NOWELL-SMITH, 2012, p. 138).

82 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*A style of film-making which sought to destroy the high production values and orthodox format of la tradition de qualité*” (AUSTIN, 1996, p. 12).

83 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*The French nouvelle vague was undeniably influenced by Italian neorealism, above all if not exclusively, through Rossellini*” (APRÀ, 2017, p. 222).

), Claude Chabrol (1930-2010) e Éric Rohmer (1920-2010). As edições de *Cahiers du cinéma* proclamavam a difusão de um *d’auteur cinéma* (cinema autoral), na qual o cineasta, como um artista de qualquer natureza, deveria utilizar o meio cinematográfico para expressar sua visão pessoal de mundo. Além disso, o *Cahiers du cinéma* popularizou o conceito da “*caméra-stylo*” (câmera caneta), em 1948, e Jean Renoir (1894-1974) foi classificado como um clássico cineasta autoral, pois ele escrevia os roteiros, dirigia e atuava em seus próprios filmes. Algumas longas-metragens foram concebidas como precursores da *Nouvelle Vague*, projetando o movimento para um aclamado patamar estético e comercial, entre eles, *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959, França), *Orfeu Negro* (Marcel Camus, 1959, Brasil; França) que exportou imagens da população negra do Rio Janeiro nas favelas, sendo vencedor do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, em 1960, *Le Beau Serge* (Claude Chabrol, [*Nas Garras do Vício*], 1959), que foi filmado em uma pequena comunidade rural com um rigoroso estilo realista (AUSTIN, 1996).

Com a grande repercussão da *Nouvelle Vague*, após alguns anos, seus integrantes mostraram divergências nos ideais e o movimento dividiu-se em três vertentes: o *cinema artístico*, a *nova onda* e os *não-pertencentes*. Enquanto, o primeiro grupo encabeçado por Alain Resnais, interessava-se nos tempos e na representação da experiência, rompendo com a ação narrativa linear tradicional, o segundo, coordenado pelos integrantes do *Cahiers du cinéma*, propagava um cinema de baixo orçamento, espontâneo e composto por uma trama bastante tradicional, estruturada para oferecer coesão e unidade narrativa. O grupo apadrinhado pelo *Cahiers du cinéma* prosperou em busca de conceber filmes que proporcionassem visibilidade à “verdade”. Neste período de ruptura, Jean-Luc Godard tornou-se um dos mais originais cineastas, que conseguia atrair um maior número de espectadores e a atenção dos críticos. Cineastas independentes participaram dos protestos de Maio de 1968, popularizando a estética da *Nouvelle Vague* ao reportar os confrontos a partir de um ponto de vista contrário àquele governamental transmitido pela televisão (NOWELL-SMITH, 2012).

A *Nouvelle Vague* Francesa aparece, também, com obras relevantes das quais, escolheu-se as seguintes: *Pierrot le Fou* (Jean-Luc Godard, [*O Demônio das Onze Horas*], 1965, França), *La Chinoise* (Jean-Luc Godard, [*A Chinesa*], 1967, França), *Deux ou Trois Choses que je Sais d’elle* (Jean-Luc Godard, [*Duas ou Três Coisas que eu Sei dela*], 1967, França; Itália); *Paris nous Appartient* (Jacques Rivette, [*Paris nos Pertence*], 1960, França), *Suzanne Simonin, la Religieuse de Diderot* (Jacques Rivette, [*A Religiosa*], 1966, França); *L’Année dernière à Marienbad* (Alain Resnais, [*O Ano Passado em Marienbad*], 1961, França;

Itália); *La Collectionneuse* (Éric Rohmer, [*A Colecionadora*], 1967, França), *Ma Nuit chez Maud* (Éric Rohmer, [*Minha noite com ela*], 1969, França), *La Femme Infidèle* (Claude Chabrol, [*A Mulher Infiel*], 1969, França).

4.1.3. CINEMA NOVO BRASILEIRO

4.1.3.1. A CONSTRUÇÃO POLÍTICA DO CINEMA NOVO

No Brasil, o Cinema Novo surgiu no início dos anos de 1950 a partir de um processo de renovação cultural que também envolvia o teatro, a literatura e a música popular, sendo fortalecido pela ideologia desenvolvimentista encabeçada pela política governamental de Juscelino Kubitschek (1956-1961). Todavia, este desenvolvimentismo era criticado pelos artistas por sua natureza contraditória, pois a pobreza e a não-densidade técnica⁸⁴ espacial apenas se aprofundavam e se acentuavam nas regiões historicamente traumatizadas, neste caso, o Norte e o Nordeste do país.

O governo de Juscelino Kubitschek trazia um fervor nacionalista, baseando sua política econômica nos investimentos estrangeiros. Desse modo, a falência dos estúdios da Vera Cruz, em 1954, serviu para conscientizar críticos, cineastas e autoridades brasileiras acerca do problema estrutural que acometia a indústria cinematográfica nacional e da verdadeira necessidade de intervenção e de amparo do Estado para a sua manutenção. Além disso, “com a derrocada da Vera Cruz, as ideias do cinema neorrealista, visto como um cinema voltado para as questões sociais voltam a circular com maior intensidade e se começa a relacionar os resultados artísticos alcançados pelo neorrealismo com o seu sistema de produção” (FABRIS, 1994, p. 69). Por isso, desde o início dos anos 50 tais preocupações levavam cineastas a realizar

84 - “A densidade técnica é dada pelos diversos graus de artifício [...] de um lado, uma área natural jamais tocada pelo homem, de outro lado, uma área onde houvesse [...] objetos técnicos maduros, como no centro de negócios de uma grande cidade” (SANTOS, 1999b, p. 17). Em contrapartida, as regiões do agronegócio do Sudeste, na contemporaneidade, mantém seu padrão de “desenvolvimento”, tanto no campo, altamente, tecnicizado, quanto na cidade. Foram formando-se os “[...] espaços inteligentes dispostos para atender prontamente às intenções dos que os conceberam e produziram objetos muito mais perfeitos que a própria natureza” (SANTOS, 1999b, p. 17). Os espaços onde há densidade técnica são, também, “os espaços da globalização que apresentam cargas diferentes de conteúdo técnico, de conteúdo informacional, de conteúdo comunicacional. Os lugares, pois, se definem pela sua densidade técnica, pela sua densidade informacional, pela sua densidade comunicacional” (SANTOS, 1999b, p. 17).

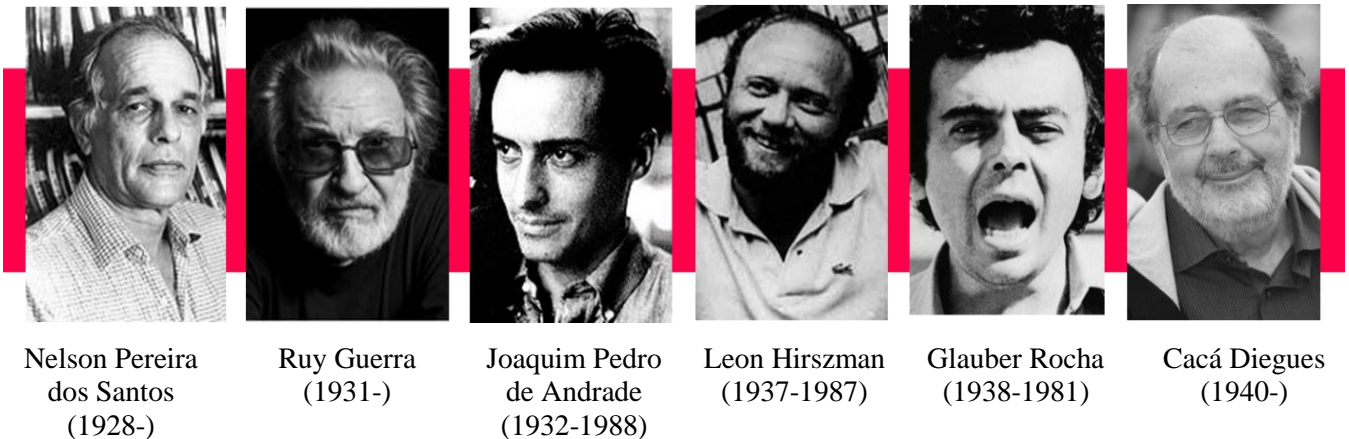
uma série de encontros no Rio de Janeiro e em São Paulo para discutir caminhos e soluções sobre a crise de produção nacional e a iminente instalação de um *Cinema Novo* através da construção de uma “[...] cinematografia ‘nacional popular’ que fosse produzida fora dos circuitos dos grandes estúdios e que valorizasse temas e personagens brasileiros” (NAPOLITANO, 2013, p. 133). Os cinemanovistas propuseram criar um “cinema brasileiro no Brasil”, o qual pudesse revelar a verdadeira face de uma realidade brasileira contraditória àquela disseminada pelo cinema nacional e internacional e, para isso, contribuir para transformá-lo em um cinema novo, renovado, original e “verdadeiramente brasileiro”.

Por esta razão, os filmes desta época possuíam mais comprometimento com o conteúdo dos temas e menos com a forma estética e qualidade técnica. Foi delineada uma nova linguagem cinematográfica que melhor refletisse a realidade socioespacial brasileira em relação àquela produzida durante as Chanchadas. O Cinema Novo retratava o povo brasileiro a partir das técnicas existentes no país naquele período e construía um cinema experimental, na qual as paisagens faziam parte da narrativa e eram construídas, juntamente, com os personagens. Assim, a paisagem como categoria de análise do espaço deixava de ser apenas um mero cenário e passava a ser elemento central da narrativa.

Glauber Rocha (1938-1981) escrevia que, entre 1957 e 1958, ele e alguns jovens cineastas da classe média reuniam-se em bares do Catete e em Copacabana, para dialogar sobre os problemas do cinema nacional. “Havia uma revolução no teatro, o concretismo agitava a literatura e as artes plásticas, em arquitetura a cidade Brasília evidenciava que a inteligência do país não encalhara. E o cinema? [...] sofriamos na carne a tirania da chanchada” (ROCHA, 1981, p. 15). Além de Glauber Rocha, Ruy Guerra (1931-), Nelson Pereira dos Santos (1928-)⁸⁵, Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988), Leon Hirszman (1937-1987) e Cacá Diegues (1940-) foram estimados como os principais integrantes do Cinema Novo (Figura 46). O movimento foi interpretado como uma versão latino-americana do Neorealismo italiano e da Nouvelle Vague francesa, uma versão tropical do cinema de vanguarda pós-guerra (SHAW; DENNISON, 2007).

85 - O cineasta brasileiro Nelson Pereira dos Santos, nascido em São Paulo, foi muito influenciado no começo de sua carreira pela literatura de Jorge Amado e Graciliano Ramos, especialmente, pela descrição da pobreza endêmica do nordeste através das narrativas da zona rural pobre e da classe proletária urbana. cursou direito e filiou-se ao PCB (Partido Comunista Brasileiro) e, durante seus estudos, viajou a Paris para estudar cinema no renomado *Institut Supérieur d'Études Cinématographiques*, porém retornou ao país por conta do alistamento do serviço militar obrigatório.

Figura 46: Principais Cineastas do Cinema Novo Brasileiro



O diretor brasileiro e fundador do movimento do *Cinema Novo Brasileiro*, Nelson Pereira dos Santos, e os colaboradores da revista *Fundamentos: Revista de Cultura Moderna*⁸⁶ acreditavam que os temas históricos “[...] deveriam ser tratados por um cinema brasileiro de caráter nacional e popular: Canudos, a Abolição da Escravatura, a Inconfidência Mineira [...], isto é, momentos em que o povo oprimido se tornava protagonista” (FABRIS, 1994, p. 67). Estes críticos desaprovavam o modo como a “Vera Cruz transmitia uma imagem desmoralizante, falsa e humilhante do povo brasileiro, uma representação derivada da mentalidade burguesa dos fundadores da Vera Cruz” (JOHNSON, 1987, p. 68)⁸⁷. Nelson Pereira dos Santos e o grupo da *Fundamentos* criticavam veementemente a postura da Vera Cruz, acusando o estúdio da incapacidade em retratar a realidade brasileira, devido ao compromisso contratual fixado com os estúdios estadunidenses da Universal Pictures e Columbia. Conseqüentemente, o estúdio era uma *Hollywood brasileira* que produzia conteúdo de massa de baixa qualidade cultural com subsídio do Estado brasileiro.

“Se a burguesia progressista recusava uma realidade nacional medíocre e vulgar, a intelectualidade de esquerda recusava reconhecer-se em filmes que degradavam a sociedade brasileira como um todo” (FABRIS, 1994, p. 68), pois negavam a realidade e a nacionalidade brasileira em que viviam com a finalidade de assemelhar-se ao estilo de vida europeu ou

86 - A *Revista Fundamentos* foi lançada em 1948, encerrando o expediente em 1955, pela editora Brasiliense, em São Paulo, e estava relacionada ao PCB. Nesse mesmo período são lançadas a *Para Todos* no Rio de Janeiro, a *Seiva* em Salvador, a *Orientações* em Recife e a *Horizontes* em Porto Alegre, todas com relações muito próximas ao PCB. A *Fundamentos* foi “fundada em um momento de intenso debate em torno da exploração do petróleo brasileiro, a revista busca compreender o Brasil, seus problemas e sua posição no cenário político e econômico internacional, defendendo a ideia de que ‘a tese nacionalista é a única compatível com a dignidade nacional’” (FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL, sp, sd.). Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/projetos/expo/caioprado/pubrevistasfb.htm>

87 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*Vera Cruz for transmitting a demoralizing, false and humiliating image of the Brazilian people, a depiction deriving from the bourgeois mentality of Vera Cruz's founders*” (JOHNSON, 1985, p. 68).

estadunidense. Além disso, Nelson Pereira dos Santos desaprovava o cosmopolitismo criado pela Vera Cruz, já que era um reflexo característico da burguesia nacional. “Se o cinema brasileiro não existia – uma vez que as realizações promovidas pela burguesia nacional refletiam seu cosmopolitismo e, conseqüentemente, seu servilismo ao imperialismo norte-americano –, urgia fundá-lo” (FABRIS, 1994, p. 67). O intuito destes críticos era desenvolver um cinema concomitantemente industrial e independente. “Além disso, trabalhavam para conseguir que o Estado elaborasse leis que apoiassem o cinema brasileiro e defendessem da avassaladora hegemonia do cinema norte-americano sobre o circuito de exibição” (NAPOLITANO, 2013, p. 133).

Neste contexto, a *Comissão Nacional do Cinema* (CNC), instaurada em 1951, objetivava estabelecer um monopólio estatal na indústria fílmica brasileira com capital misto (público e privado). Para isso, a CNC orientava o desenvolvimento do cinema nacional, produzia filmes documentários de cunho social e educacional, inspecionava a importação, a exportação, a distribuição e a exibição de filmes, bem como exercia a censura sobre tais conteúdos, desenvolvia leis protecionistas a fim de garantir a estabilidade industrial, juntamente, com a promoção de financiamento de curta e longa-metragem, estabelecia padrões técnicos e estéticos para os filmes exibidos em solo nacional.

Ainda em 1951, Nelson Pereira dos Santos publicou que o “cinema brasileiro na verdade será *aquêle* que reproduzir na tela a vida, as histórias, as lutas, as aspirações de nossa gente do litoral ou do interior, no árduo *esfôrço* de marchar para o progresso, em meio a *tôdo* o atraso e a toda a exploração, impostos pelas *fôrças* de reação” (SANTOS, 1951a, p. 45). E para isso, Nelson Pereira dos Santos enfatizou que tanto os jovens cineastas brasileiros quanto os críticos que almejavam presenciar “[...] o nascimento do verdadeiro cinema nacional têm, portanto, o dever de tomar posição decisiva nessa luta, em prol da utilização de assuntos que reflitam a realidade, os sentimentos e a vida do povo de nossa terra” (SANTOS, 1951b, p. 46).

Um ano depois da criação da CNC, foi realizado em 1952 o *I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro* com escopo de elaborar uma definição sobre cinema nacional e propor medidas para defender, promover e garantir o desenvolvimento cultural e econômico do cinema brasileiro. Assim, ficou definido que o filme brasileiro deveria ser produzido apenas com capital nacional, em estúdios e laboratórios no Brasil, ter uma estória adaptada, um enredo ou diálogos falados em português, ser realizado por uma equipe técnica e artística composta por, ao menos, dois terços de brasileiros e, finalmente, ser dirigido por um nativo ou um estrangeiro com permanência no Brasil. Baseado nos resultados do Congresso Paulista, foi realizado entre 22 a

28 de setembro do mesmo ano o *I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro* no Rio de Janeiro, que para Ortiz (1953):

Se caracterizou como um evento inédito na história dos 57 anos de cinema tanto nas Américas quanto na Europa, pois [...] nunca se ouvira falar num Congresso nacional de homens de cinema, reunidos durante uma semana para debaterem teses e votarem resoluções sobre problemas *economicos* e profissionais, técnicos, estéticos e culturais da *industria* de filmes (ORTIZ, 1953, p. 27).

Nelson Pereira dos Santos, durante o seu discurso no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro, apresentou duas questões importantes que permearam os debates entre os cineastas em 1952. Em primeiro lugar, ele expôs a necessidade de criar um cinema brasileiro livre e independente e, em segundo lugar, alertou para a importância que deveria ser dada ao problema do conteúdo dos filmes brasileiros:

Mas, que quer dizer cinema brasileiro livre e independente? Significa, principalmente, a superação dos problemas de origem econômica, originados pela situação de dependência da economia brasileira; significa o rompimento *dêsses* liames; significa a liberdade de produção, a remoção de todos os obstáculos que impedem a indústria cinematográfica brasileira de solidificar-se; significa, enfim, que a maior produção para o mercado interno seja a produção nacional. O cinema brasileiro tornar-se-á livre e independente no dia em que, ao invés de um filme brasileiro para oito programas de fitas estrangeiros, se faça a colocação em mercado na proporção inversa.

O conteúdo de um filme é fator preponderante para sua aceitação pública. Os frequentadores das salas escuras querem ver e sentir o que as histórias dos filmes lhes contam. A *êles* nada interessa mais de perto. A técnica, mesmo que facilita ou dificulta a compreensão de um argumento, é comentada pelo público num plano secundário. Isto não quer dizer que *êles* não saiba apreciar a qualidade técnica de uma película e que não deseje encontrar nas produções nacionais um bom padrão de realização. Os espectadores que repletam os cinemas vão em busca de um assunto que, narrado com *fôrça* e calor, lhe *dêem* o reflexo das experiências humanas.

E o público brasileiro, que espécie de histórias quer ver no cinema, de que assuntos *êles* gosta? Pelos resultados de bilheterias, único critério para *êsse* *juízo*, podemos afirmar que o nosso público aprecia em primeiro lugar as histórias dos filmes brasileiros. Nosso público tem dado apoio irrestrito às obras do nosso cinema, porque espera ver nele o reflexo de sua vida, de seus costumes [...] (SANTOS, 1952, p. 2).

Estes posicionamentos levantados por Nelson Pereira dos Santos acerca da importância de desenvolver outra indústria fílmica brasileira mostraram-se como alternativas para o cosmopolitismo perpetuado pela Vera Cruz, além de ter sido as bases para o surgimento do movimento do Cinema Novo Brasileiro. A ênfase maior deveria ser dada ao conteúdo, enquanto

a forma de produção dos filmes nacionais deveria ser alternativa. Por isso, era imprescindível criar um modo de produção baseado em técnicas de produção simples, com uma reduzida equipe técnica, locações externas, baixo orçamento e a aplicação de temas brasileiros; isto seria uma opção para romper com a dominação estrangeira e criar um cinema nacional livre e independente.

4.1.3.2. RIO 40 GRAUS, ENTRE O GROTESCO E A REALIDADE SOCIOESPACIAL

Das reflexões surgidas nos Congressos, do fracasso da Vera Cruz, da reavaliação das chanchadas [...], nascem os filmes mais representativos dessa fase do cinema brasileiro, aqueles filmes que significaram a afirmação da produção independente. *O Saci* (1953), de Rodolfo Nanni, *A Carrocinha* (1955), de Agostinho Martins Pereira, *Cara de Fogo* (1958), de Galileu Garcia, todos de temática rural, e *A Estrada* (1957), de Oswaldo Sampaio, que retratava a vida dos caminhoneiros, além de *Agulha no Palheiro* (1953) de Alex Vianny, e, principalmente, *Rio, Quarenta Graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos, e *O Grande Momento* (1958), de Roberto Santos, crônicas urbanas inspiradas nas ideias neorrealistas, que abriram caminho para um cinema nacional realmente engajado (FABRIS, 1994, p. 75).

Neste contexto, analisando a renomada obra de Nelson Pereira dos Santos, *Rio 40 Graus* (1955, Brasil), temos um filme inspirado no Neorrealismo Italiano que representou o divisor de águas entre o cinema clássico e o cinema modernista brasileiro. Nesta fita de enredo melodramático com características documentais, o diretor dá visibilidade ao espaço social de segregação através da representação neorrealista da favela brasileira⁸⁸ e de seus habitantes até então pouco representados pelo cinema nacional. Esta obra foi recebida com grande admiração pela crítica esquerdista brasileira, pois “rompeu com um tipo de estética e de abordagem social que vinha imperando desde as chanchadas e os filmes da Vera Cruz” (ROSSINI, 2003, p. 29). Apesar de apresentar uma péssima repercussão no circuito comercial nacional, foi aclamado pelo público internacional, especialmente, nos festivais de cinema artístico, fato este que fez com que Nelson Pereira dos Santos recebesse um prêmio de melhor jovem diretor no festival na Checoslováquia naquele ano.

De acordo com Sadlier (2003), Nelson Pereira dos Santos mudou-se para o Rio de Janeiro e alocou-se no subúrbio carioca muito próximo da favela onde filmaria *Rio 40 Graus*. Na ocasião, o diretor passou a ter mais contato com os moradores que o inspiraram a produzir

88 - Vale ressaltar que *Favela dos Meus Amores* (Humberto Mauro, 1935, Brasil) foi o primeiro filme a projetar, para a tela do cinema, uma favela carioca não cenográfica, juntamente, com seus moradores ainda na década de 1930, pois foi gravada no Morro da Providência utilizando os habitantes como atores coadjuvantes.

este filme, além disso, a maior parte da equipe técnica e artística era moradora do Morro do Cabuçu, localizado em Campo Grande, no Rio de Janeiro. Para produzir este filme, o diretor buscou minimizar todos os gastos ao alugar equipamentos, estabelecer cooperativas com produtores e financiadores, os quais tinham participação nos lucros, gravar todas as cenas em ambiente externo e contratar um elenco de atores não profissionais.

Por conta de sua topografia, a imagem da favela no Rio de Janeiro era muito mais visível do que as periferias de São Paulo. Enquanto em São Paulo os cortiços eram espalhados horizontalmente, dificultando a percepção da dimensão real da sua totalidade, no Rio de Janeiro as favelas integravam a paisagem da cidade de forma vertical e eram nitidamente visíveis desde o pavimento urbano até o topo dos morros; por isso, os cariocas acostumaram-se mais com a sua presença.

Entretanto, quando a favela surgiu de forma muito “realista” nas telas do cinema em *Rio 40 Graus*, a censura repreendeu imediatamente, pois a elite carioca recusava-se a aceitar uma imagem tão “grotesca” associada à Cidade Maravilhosa. Por esta razão, a quebra de paradigma deu-se quando Nelson Pereira dos Santos pôs os moradores/personagens do Morro do Cabuçu como protagonistas vivenciando seus problemas reais, suas lutas diárias, suas esperanças tanto no próprio morro quanto nos demais espaços turísticos cariocas, dentre eles Copacabana, Pão de Açúcar, Corcovado, Maracanã, que foram territorializados de forma distinta se comparado aos moradores das áreas urbanas centrais. Ou seja, os mesmos espaços fílmicos foram projetados sob diferentes perspectivas.

O enredo de *Rio 40 Graus* é centrado em torno de cinco garotos pobres e negros que descem do Morro do Cabuçu para vender amendoins nas ruas do Centro da cidade, nos principais pontos turísticos e seus arredores em uma manhã de domingo com o intuito de comprar uma bola de futebol e angariar recursos financeiros para complementar a renda doméstica de suas famílias. Estes meninos são tratados pelos demais personagens da Zona Sul como marginais, mas que aos olhos de Nelson Pereira dos Santos, são “[...] pequenos trabalhadores, porém, não são marginais. Eles são antes de tudo crianças pobres, cujo sonho da infância foi abreviado pela dura realidade” (ROSSINI, 2003, p. 30). Além deles, outros personagens importantes são retratados pelas lavadeiras de ganho que são chefes de família, esposos alcoólatras, jovens moças que sonham em sair da favela e habitar a Zona Sul do Rio de Janeiro. A favela, em que vivem estes meninos, é descrita através de habitações precárias, ruelas sem pavimentação, falta de saneamento e animais percorrendo o mesmo espaço dos personagens. Durante o filme, as ações e os diálogos dos personagens remetem a temas como

racismo, segregação socioespacial e da mesma forma que norteia a ideia de que o morro é habitado por indivíduos de boa índole. Isto reflete a mudança da imagem das áreas pobres no cinema e na literatura, através de duas questões basilares: o processo de favelização como um desenvolvimento crescente e irreversível e a negação do determinismo geográfico que começava a ser considerado preconceituoso. A pobreza e a contravenção são elementos inseridos no enredo deste filme para denunciar a difícil vida dos personagens do Morro do Cabuçu, que sofrem, diariamente, com a violência estrutural. Nesse filme, “a favela é, assim, o lugar da pobreza, habitada por trabalhadores cujos salários não são suficientes para morar em outro lugar. É também o lugar da família, da amizade, onde os vizinhos apoiam uns aos outros em seus afazeres e sofrimentos” (ROSSINI, 2003, p. 30).

No que se refere à cinematografia (Figura 47), o filme estabeleceu uma dialética entre as imagens de cartões postais da Cidade Maravilhosa que foram construídas ao longo do tempo pelo cinema nacional e estrangeiro através das perspectivas panorâmicas aéreas do Corcovado e do Maracanã que são conectadas com o olhar realístico de Nelson Pereira dos Santos por meio dos *close-ups* da favela e de seus moradores. Este contraste, proporcionado pelo olhar de Nelson Pereira dos Santos, é reforçado com movimentos de câmeras posicionadas de baixo para cima do morro, formando um ângulo que favorece à audiência uma visão crua da grandiosidade e da inclinação do morro formado por casebres de madeira habitados por uma população pobre e privada de saneamento básico, pavimentação e água potável. Assim, as cenas posteriores aos cartões postais são centralizadas “[...] em um garoto subindo o morro com uma lata de água na cabeça e muitos outros habitantes seguindo seu caminho pelas vielas estreitas em direção as ruas pavimentadas da cidade repleta de mercados, cafês e palmeiras” (SADLIER, 2003, p. 11). São essas imagens iniciais do filme que “[...] deixam claro o quanto a favela está próxima do centro da cidade; mas a vida na metrópole é muito mais opulenta que parece ser um outro planeta” (SADLIER, 2003, p. 11)⁸⁹.

A cidade era ainda a grande protagonista, mas o diretor pretendeu dar vez e voz a outras personagens: a gente do povo. É bem sintomático, portanto, que a canção que abre e fecha o filme seja o samba *A Voz do Morro*. Se não era a primeira vez que o cinema brasileiro subia o morro, era pelo menos a primeira vez, depois de *Favela dos Meus Amores*, que se tentava dar visão menos folclórica ou idealizada de seus habitantes (FABRIS, 1994, p. 82-83).

89 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “[...] a boy walking up the hill with a can of water on this head and several other making their way down narrow paths and onto the paved city streets filled with marketplaces, cafês, and palm trees. [...] make a clear that the favela is quite close to the city; but life in the metropolis is so much richer that it seems like another planet” (SADLIER, 2003, p. 11).

Figura 47: *Rio 40 Graus*



Os contrastes econômicos e a disparidade social são reforçados em *Rio 40 Graus* quando os vendedores de amendoins são reprimidos por diversos personagens que os julgam como marginais abandonados pela família. Porém, a mãe de um deles encontra-se enferma e acamada, precisando da ajuda de sua vizinha lavadeira que lhe serve comida e a auxilia com a lavagem da roupa de seus clientes. Com isto, o filme busca enfatizar as relações de solidariedade, laços familiares e de camaradagem entre os moradores do Morro do Cabuçu, um fato muito distinto da representação da favela contemporânea de *Cidade de Deus* (ROSSINI, 2003). “Como muitos

filmes neorrealistas feitos em todo o mundo nos anos quarenta e cinquenta, *Rio 40 Graus* é, em parte, uma alegoria sentimental ou mesmo melodramática sobre o sistema de classes” (SADLIER, 2003, p. 14)⁹⁰. Desse modo, o diretor criticou os integrantes das classes média e alta classificando-os de egoístas, insensíveis e amorais. O filme “é um produto do realismo social direto e utópico – sendo o trabalho de um cineasta comunista que tem como foco as disparidades econômicas entre as classes sociais, a integridade e o senso de comunidade dos favelados, a possibilidade de mudança social e, uma vida melhor” (SADLIER, 2003, p. 16)⁹¹. *Rio40 Graus* passa a influenciar novos cineastas por sua estética realista ao retratar temas sociais em espaços de exclusão e extrema pobreza. “A influência de Mauro e também do neorrealismo italiano marcaram os filmes iniciais de Nelson Pereira dos Santos e de vários outros cineastas entre meados dos anos 50 e 60” (ROSSINI, 2003, p. 31).

Deste modo, *Rio 40 Graus*, juntamente com *Rio Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957, Brasil, RJ) e *O Grande Momento* (Roberto Santos, 1958, Brasil, SP) foram marcos da cinematografia do Cinema Novo brasileiro, pois delineados sob a estética neorrealista italiana, influenciados pelos debates dos Congressos Cinematográficos paulista e carioca da década de 1950, realizados sob a estética do docudrama assemelharam-se aos demais cinemas de vanguarda da nova onda europeia. A essência dos filmes deste período estava em combater o “neocolonialismo” estadunidense e, concomitantemente, desfazer a imagem do paraíso tropical configurado pelas Chanchadas.

4.1.3.3. ESTÉTICA DA FOME RURAL E URBANA PELAS LENTES DO CINEMA NOVO, DO CINEMA MARGINAL E DO CINEMA UNDERGROUND

O período entre o final dos anos de 1950 e o início dos anos 1960 apresentou uma aparente expansão econômica subsidiada pelo investimento estrangeiro. A classe média tornava-se mais politizada e havia um forte sentimento nacionalista, simbolizado, inclusive, pela arquitetura moderna de Brasília que refletia a mentalidade eufórica e desenvolvimentista da nação. Após a fase desenvolvimentista associada ao governo de Juscelino Kubitschek, a

90 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*Like many neorealist films made throughout the world in the late forties and fifties, Rio 40 Graus is in part a sentimental or even melodramatic allegory about the class system*” (SADLIER, 2003, p. 14).

91 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “[...] *is the product of a more straightforward and utopian social realism - the work of a communist filmmaker whose focus is on the economic disparities between the social classes, the integrity and community of the favelados, and the possibility of social change and a better life*” (SADLIER, 2003, p. 16).

economia brasileira dava indícios de enfraquecimento e o presidente Jânio Quadros (1961-1961) enfrentava dificuldades para dar continuidade ao programa de modernização do país encabeçada pelo seu antecessor. Além disso, com a falta de apoio da direita política e da pouca representatividade da esquerda, Jânio Quadros não obteve o suporte suficiente para conduzir suas decisões políticas, o que resultou em sua renúncia da presidência em 1961. Seu posto foi ocupado por João Goulart (1961-1964), que recebeu adesão dos setores progressistas da sociedade, da classe trabalhadora e dos partidos esquerdistas brasileiros.

Todavia, seu programa governamental centrado na reforma agrária, redistribuição de renda, leis protetoras para as classes desfavorecidas e esquemas de nacionalização de empresas importunou os representantes da direita e da classe militar. Com a pressão da oposição, os militares tomaram o poder através do *Golpe de Estado de 1964* e João Goulart foi exilado no Uruguai. O General Castelo Branco (1964-1967) foi eleito presidente pelo Congresso Nacional e, logo em seguida, o General Costa e Silva (1967-1969), do Exército Brasileiro, ocupou a presidência por meio do chamado *Golpe dentro do Golpe* instalando o AI-5 (Ato Institucional). Posteriormente, foram substituídos por Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), Ernesto Geisel (1974-1979) e João Baptista Figueiredo (1979-1985) num período de maior opressão, repressão e brutalidade deste regime ditatorial brasileiro.

Dentro deste panorama do meado da década de 1950 até a década de 1970, o movimento do Cinema Novo Brasileiro dividiu-se em três momentos (JOHNSON; STAM, 1995):

- O primeiro, de 1960 a 1964, intitulado de *Cinema Novo*;
- O segundo, de 1964 a 1968, nomeado de *Cinema Novo Marginal*;
- O terceiro, de 1968 a 1975, classificado como *Cinema Novo Underground*.

Esta divisão é compreendida pelo moçambicano radicado no Brasil, Ruy Guerra (1931-), como um fato que dificultou a concretização do movimento do Cinema Novo no Brasil em uma escala linear ou harmônica. Cada um dos três ciclos durava um curto período de tempo, período este que impossibilitava o seu desenvolvimento ou aprimoramento e sendo esmaecido por razões políticas e econômicas. Segundo Ruy Guerra:

Acontece que na época do Cinema Novo – ele teve muito pouco tempo. Na verdade nós começamos a fazer os primeiros filmes em 62 e em 64 houve o golpe do Estado. Quer dizer, teve 2 anos. A partir de 64 a 68, ainda houve um espaço *pra* um certo tipo de produção, um certo espaço político e econômico, mas que foi cada vez mais raro, mas que ainda criou um certo espaço. Mas, na verdade, o nascimento, o apogeu e o declínio do Cinema Novo foi numa rapidez incrível em termos de tempo. E, além do mais, as condições econômicas do Cinema Novo passaram a partir de 64 a inexistirem (GUERRA, 1976, s.p.).

Cineastas como Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha opuseram-se ao cinema comercial principalmente às produções hollywoodianas, pois desejavam produzir cinema independente e de escala não-industrial. Para isso, suas obras foram baseadas em dois modelos estrangeiros, o novo Neorealismo italiano e a *Nouvelle Vague*, fazendo intensivo uso de atores não profissionais, locações externas e estratégia de produção independente de baixo orçamento. O propósito político dos cineastas vinculava-se ao processo de conscientização popular em relação a sua situação de subdesenvolvimento e colonialismo. Apesar de tratar de temas como fome endêmica, seca, reforma agrária, violência (imagética, estética, física e estrutural), alienação religiosa, exploração e marginalização econômica, abismos sociais, a perspectiva da primeira fase era otimista em decorrência do legado desenvolvimentista.

A partir daí, muitas obras cinematográficas denunciaram problemas sociais e econômicos no espaço urbano e no campo. Os cinemanovistas desta época buscavam dar visibilidade aos espaços mais invisíveis do Brasil. Se “toda fotografia carrega entrelinhas, produz visibilidade, mas também abrange o invisível” (PIDNER, 2017, p. 307), o cinema, como uma mídia audiovisual, conseguia promover, através de metáforas, “um exercício escalar de projetar o que não está na imagem, mas que é remetido por ela, em um jogo do *visível* e do *invisível*” (PIDNER, 2017, p. 307). Com isto, a crítica cinematográfica às representações espaciais turísticas ou pitorescas propiciava uma releitura espacial muito distinta da tradicional imagem criada pelos cânones do cinema clássico brasileiro. As narrativas eram construídas em locações reais (fora dos estúdios) onde as contradições sociais apareciam mais violentamente, tanto no Nordeste quanto no Sudeste, ora nas favelas e nas periferias urbanas através dos favelados e dos lumpemproletariados, ora nos sertões rurais pelas figuras dos cangaceiros e dos sertanejos.

Narrando os problemas da metrópole carioca, *Os Cafajestes* (Ruy Guerra, 1962, Brasil) foi influenciado pela *Nouvelle Vague* e trouxe às telas temas em torno da marginalidade, degradação dos bons costumes e da moral religiosa e cívica, dentro do espaço de destruição da metrópole carioca que agredia os valores da burguesia tradicional. *O Assalto ao Trem Pagador* (Roberto Farias, 1962, Brasil) retratou a atuação de uma gangue de assaltantes que buscava refúgio na favela carioca após roubarem um trem. No mesmo ano, o filme *Cinco Vezes Favela* (Vários Diretores, 1962, Brasil) ([Figura 48](#)), subdividido em cinco narrativas, envereda em torno da vida de moradores de distintas favelas na cidade do Rio de Janeiro, o qual foi re-

filmado em 2010 com com a mudança de título para *5x Favela, Agora por nós Mesmos*, também em cinco narrativas⁹².

Figura 48: Retratos das Metrôpoles Brasileiras na Primeira Fase do Cinema Novo



Os Cafajestes
(Ruy Guerra, 1962, Brasil)



Cinco Vezes Favela
(Vários Diretores, 1962, Brasil)



O Assalto ao Trem Pagador,
(Roberto Farias, 1962, Brasil)

Fonte: Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira

O filme *Cinco Vezes Favela* foi produzido pelo Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC-UNE), editado por Nelson Pereira dos Santos e Ruy Guerra que montaram cinco estórias (*Um Favelado*, por Marcos Farias, *Zé da Cachorra*, por Miguel Borges, *Escola de Samba Alegria de Viver*, por Cacá Diegues, *Couro de Gato*, por Joaquim Pedro de Andrade e *Pedreira de São Diogo*, por Leon Hirszman) em um único longa-metragem. Para Desbois (2011), as cinco estórias escolhidas são uma homenagem aos cinco vendedores de amendoins do filme *Rio 40 Graus*; todas estas narrativas trazem à tela representações da “realidade” cotidiana dos habitantes das favelas cariocas, mescladas em performances convincentes de atores profissionais e não profissionais.

Por outro lado, as impactantes narrativas cinematográficas em torno da região Nordeste proporcionaram uma visão imagética de sua grandiosidade, de sua diversidade e de seus problemas estruturais. Das cinco regiões geográficas brasileiras, o Nordeste apresenta, pelos dados do IBGE, uma superfície de 1.554.257 km². Isso a transforma na terceira maior “[...]”

92 - *Fonte de Renda* (Wagner Novais; Manaíra Carneiro, 2010), *Arroz com Feijão* (Cacau Amaral; Rodrigo Felha, 2010), *Deixa Voar* (Cadu Barcelos, 2010), *Acende a Luz* (Luciana Bezerra; Wagner Novais, 2010) e *Concerto para Violino* (Luciano Vidigal, 2010).

região em extensão territorial do país, inferior apenas ao Norte e ao Centro Oeste, e bem maior que o Sudeste e o Sul” (ANDRADE, 2006, p. 13). Outra problematização da região Nordeste gira em torno das condições naturais e nível de desenvolvimento dado às suas diversificações climática e vegetativa, sendo formada por “regiões geográficas que se sucedem do leste para o oeste em uma região quente e úmida, a Mata e Litoral Oriental, uma sub-úmida, o Agreste, uma predominantemente semi-árida, o Sertão, e, finalmente, uma úmida continental, o Meio Norte” (ANDRADE, 2006, p. 14).

Uma subdivisão territorial do Nordeste foi realizada a partir de duas vertentes; aquela delimitada “[...] pelo IBGE, graças à divisão regional do Brasil feita por Fábio de Macedo Soares Guimarães” (ANDRADE, 2006, p. 13) e aquela limitada “[...] para efeito de planejamento pela Sudene⁹³, em 1958, por ocasião da designação da área em que esta agência de desenvolvimento deveria atuar” (ANDRADE, 2006, p. 13). Esta última demarcação foi decorrente da necessidade de direcionar ações públicas para uma região denominada de *Polígono das Secas*. Instituída após duas secas de grande proporção em 1952 e 1958, englobava uma grande área do Nordeste e uma parte de Minas Gerais. O Polígono das Secas integra a região semiárida diferenciada das outras “[...] pela escassez de precipitações pluviométricas, que provocam um déficit na relação entre estas e a perda da umidade quer pelo escoamento fluvial, quer pela evaporação” (ANDRADE, 2006, p. 15). Segundo Ab’Sáber (1999)

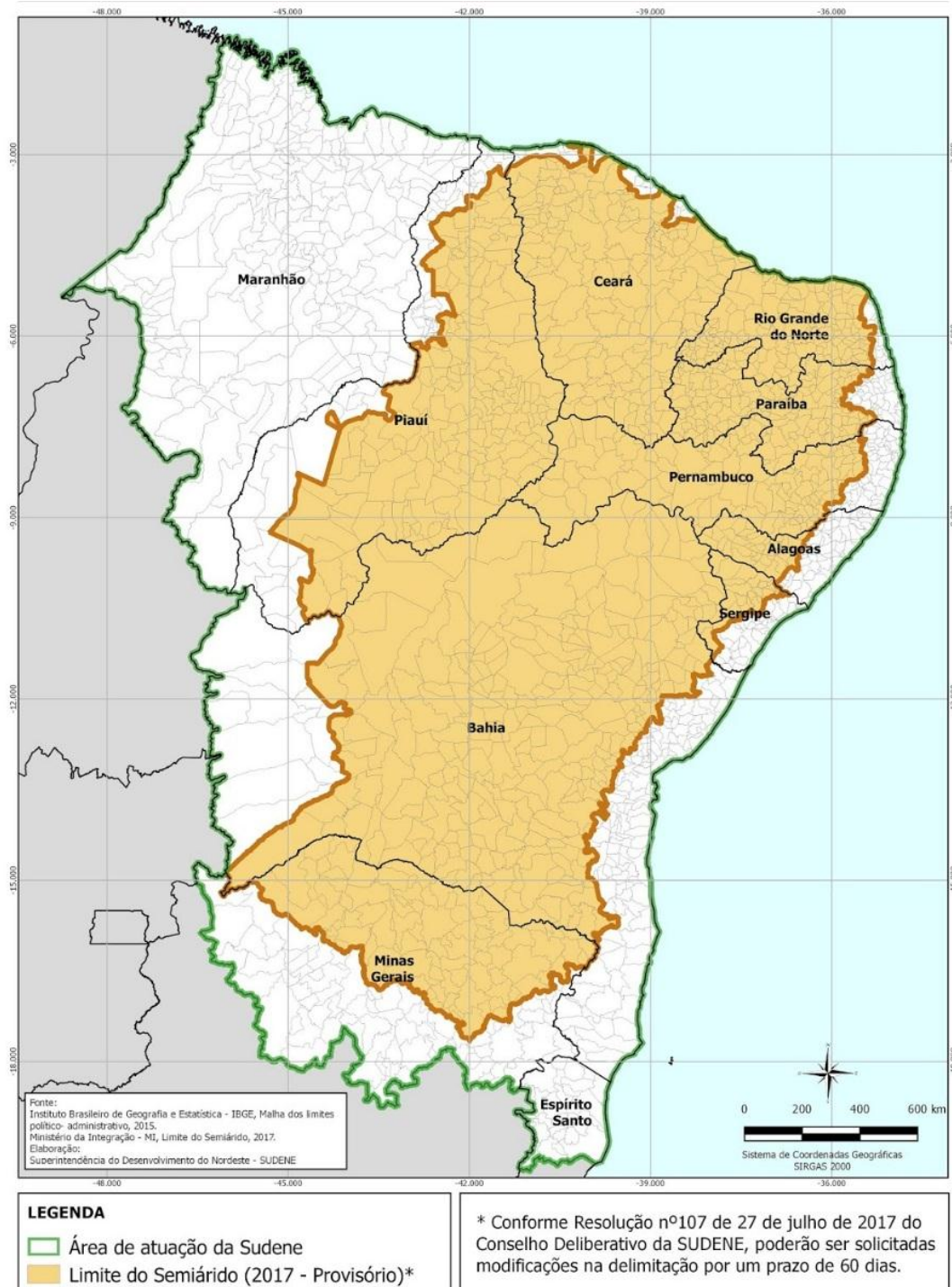
Quando os engenheiros da antiga Inspetoria de Obras contra as Secas introduziram a noção de *polígono das secas*, estavam realizando a própria delimitação grosseira da área nuclear do domínio morfoclimático, fitogeográfico, hidrológico e geoecológico dos sertões secos. Ali, o balanço da evapotranspiração é predominantemente negativo durante um intervalo da ordem de seis a nove meses por ano. O excesso de calor descompensa o nível e o volume das precipitações estacionais até fazer secar os cursos d’água à chegada da estação sem chuvas ou com muito pouca chuva. À medida que as chuvas cessam, os restos de água existentes no solo se evaporam rápida e progressivamente. Os lençóis d’água subsuperficiais se aprofundam até que os próprios rios passam a alimentar os lençóis mais próximos de seus leitos (AB’SÁBER, 1999, p. 14)

Em 2005, o Ministério da Integração Nacional propôs uma nova delimitação para incluir novos municípios na região do semiárido (Figura 49) a partir de três critérios: “I – precipitação pluviométrica, média anual inferior a 800 milímetros; II – índice de aridez de até 0,5, calculado pelo balanço hídrico que relaciona as precipitações e a evapotranspiração potencial, no período entre 1961 e 1990; III – risco de seca maior que 60%, tomando-se por base o período entre 1970

93 - Sudene (Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste).

e 1990” (BRASIL, 2005, p. 3). Isto resultou na ampliação dessa região hostilizada pela falta de chuvas, índices insuficientes de água, “[...] má distribuição, associada a uma alta taxa de evapotranspiração, que resultam no fenômeno da seca, a qual periodicamente assola a população da região” (BRASIL, 2005, p. 2).

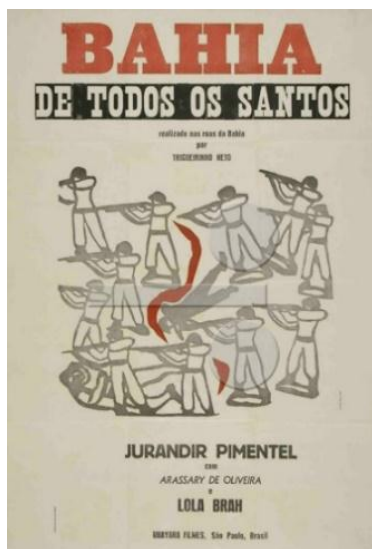
Figura 49: Delimitação do Semi-árido Brasileiro (2017)



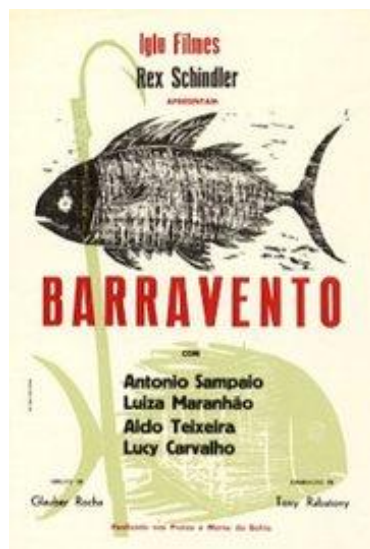
Fonte: Sudene (2017)

Passando para o contexto do Litoral nordestino, como mostra a [Figura 50](#), os filmes *Bahia de Todos os Santos* (Trigueirinho Neto, 1960, Brasil), *Barravento*, (Glauber Rocha, 1961, Brasil) e *A Grande Feira* (Roberto Pires, 1961, Brasil), que fizeram parte da *Nova Onda Baiana*, buscavam centralizar as narrativas nos problemas socioeconômicos do litoral soteropolitano do Nordeste na *Trilogia da Fome* (CARVALHO, 2002). Enquanto *Barravento* tratava das questões da vida de pescadores, expondo o papel alienante da religião dentro de suas comunidades pesqueiras e de como a vida da população era alterada por conta da expansão da cidade de Salvador, *Bahia de Todos os Santos* narrava o conflito de um jovem oprimido pela miséria social e pelo preconceito religioso que encontra na criminalidade um modo de sobrevivência; já *A Grande Feira*, versou sobre o cotidiano da Feira da Água de Meninos na capital baiana.

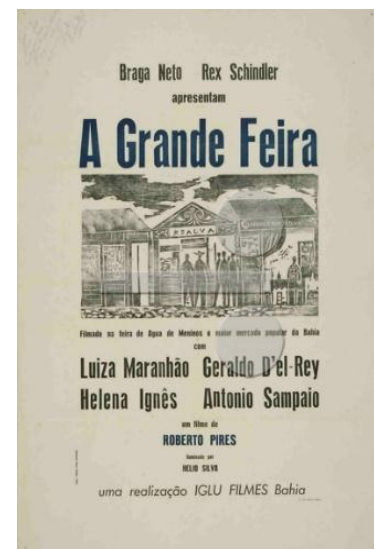
Figura 50: Trilogia da Fome do Cinema Novo Baiano



Bahia de Todos os Santos,
(Trigueirinho Neto, 1960, Brasil)



Barravento
(Glauber Rocha, 1961, Brasil)



A Grande Feira
(Roberto Pires, 1961, Brasil)

Fonte: Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira

Salvador, “construída para ser a capital do país, durante três séculos foi a aglomeração urbana mais importante. Seu porto, por onde escoava a produção da agricultura comercial do Recôncavo, era o mais movimentado” (SANTOS, 2008c, p. 19). Entretanto, como o centro da economia do país se transferia para a região Sudeste, “[...] a capital baiana viveu um período de quase estagnação, de crescimento lento, situação que somente mudou a partir de 1940; de um lado porque um novo dinamismo lhe foi comunicado, e de outro lado porque acolheu enormes vagas de rurais, tangidos do campo” (SANTOS, 2008c, p. 19). Segundo Carvalho (2002), os filmes da Trilogia da Fome foram realizados no momento em que a capital baiana,

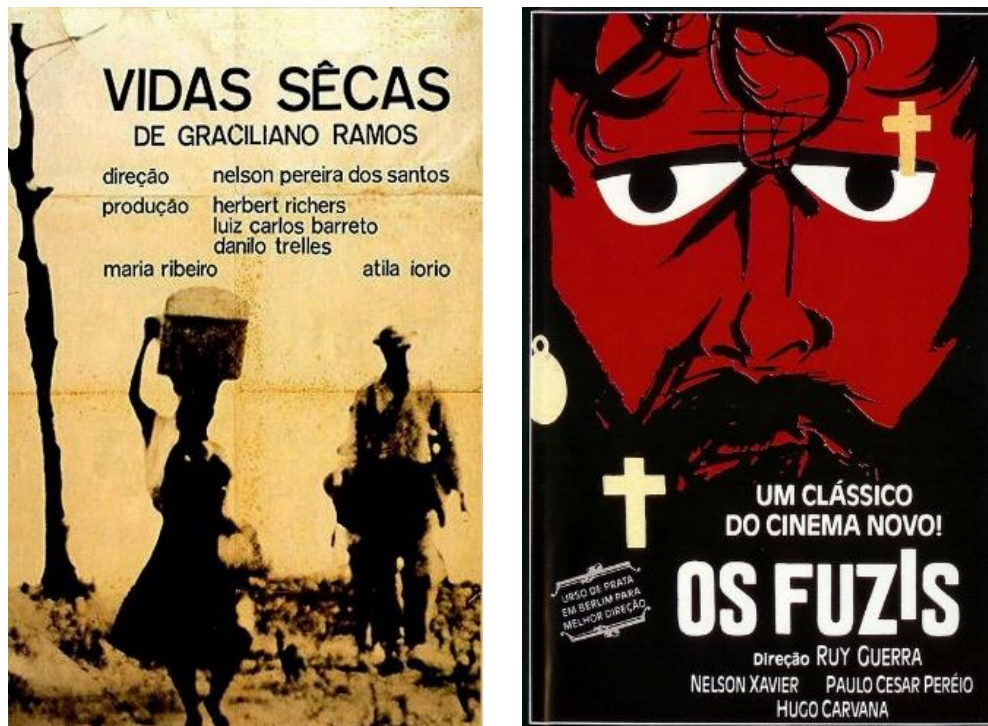
na década de 1950, acentuava seu processo de expansão urbana na busca da modernização. Este processo foi caracterizado pelas modificações paisagísticas da cidade com aumento do número de automóveis, alargamento das vias urbanas, construção de novos edifícios, arranha-céus, avenidas de vale, etc. (SANTOS, 2008c). Além disso, o fervor cultural proporcionado pela Universidade Federal da Bahia abriu espaço para novas formas de expressão artísticas plásticas, musicais, teatrais e cinematográficas, formando um público mais receptivo ao cinema artístico. Por isso, “*Bahia de Todos os Santos, Barravento e A Grande Feira* serão vistos como a trilogia da fome, relevando preocupações comuns dos jovens cineastas e indicando propostas estéticas que mais tarde definirão o Cinema Novo brasileiro” (CARVALHO, 2002, p. 42). Estes filmes são resultado de “[...] uma reação à exploração estrangeira do fecundo e colorido ambiente baiano, quase um protesto contra aqueles cineastas alemães e franceses que estavam sempre desfigurando a nossa realidade em busca do exótico” (CARVALHO, 2002, p. 49) já que “a Bahia era vista como um rico e belo cenário natural” (CARVALHO, 2002, p. 49). Desse modo, após a segunda metade do século XX, a Bahia e estados do litoral nordestino, converteram-se em zona turística devido a “[...] adoção de políticas de desenvolvimento [...] evidenciada na importância econômica atribuída a esta atividade” (DANTAS, *et al*, 2006, p. 24).

Por fim, surgem, também, narrativas em torno do sertão nordestino, “[...] povoado desde o século XVI em função da caça ao índio e da conquista de campos para a pecuária [...] intensificou a partir do século XVIII, quando a revolução industrial estimulou o desenvolvimento da cultura do algodão” (ANDRADE, 2006, p. 18) para exportação. O plantio de feijão e milho foi destinado ao consumo dos novos habitantes e dos animais domésticos. As áreas de brejos – compreendidas como “[...] planícies alveolares encharcadas, existentes em serras úmidas sob a forma de vales suspensos [...] fundamentais para a produção de alimentos no domínio dos sertões, como mostra qualquer apanhado sobre a origem dos produtos comercializados nas feiras locais ou nos agrestes” (AB’SÁBER, 1999, pp. 19-20) – foram utilizadas para produção de outras culturas, servindo, também de “[...] refrigério e abrigo para o gado e para os homens por ocasião das grandes secas” (ANDRADE, 2006, p. 18). As culturas cafeiras e frutíferas foram razões para que no século XIX as florestas nativas, que faziam parte do sertão, fossem destruídas.

Consequentemente, os impactos negativos acumulados, historicamente, por conta das monoculturas intensivas, do uso demasiado de água, do desmatamento nas áreas de brejos, etc. provocaram a “aceleração dos processos erosivos e o empobrecimento dos solos e da vegetação [...] As secas se tornaram maiores e mais frequentes e, como atingiam uma população cada vez

mais numerosa, passou a ter uma forte repercussão” (ANDRADE, 2006, p. 18) tanto na vida real quando na ficção. Assim, surgem obras cinematográficas como *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1963, Brasil) – com seu roteiro original readaptado pelo moçambicano para a realidade brasileira ao tratar de uma população faminta no bolsão de pobreza do sertão baiano saqueando um depósito de alimentos – e *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963, Brasil) (Figura 51).

Figura 51: Retratos do Sertão na Primeira Fase do Cinema Novo



Vidas Sêcas
(Nelson Pereira dos Santos, 1963, Brasil)

Os Fuzis
(Ruy Guerra, 1964, Brasil)

Fonte: Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira

O filme *Vidas Secas* foi idealizado por Nelson Pereira dos Santos após uma visita ao Nordeste em 1958, durante uma das mais severas secas no sertão; sua experiência com aquela realidade de miséria o inspirou a adaptar o romance neorrealista de Graciliano Ramos, *Vidas Secas*, publicado em 1938. Segundo Leopoldino (2017), Graciliano inspirou-se em histórias e experiências de sua infância em Alagoas para escrever a obra literária relacionada às mazelas da seca, versando sobre “[...] uma família de retirantes – guiada pelo pai Fabiano e acompanhada pela cachorra Baleia, dois dos personagens mais famosos da literatura nacional – parte em busca de uma condição mais humana para a sobrevivência (LEOPOLDINO, 2017, p. 55). A obra imortalizou-se tanto na literatura quanto no cinema, pois as paisagens descritas

pela câmera de Nelson Pereira dos Santos ainda estão vivas no imaginário coletivo brasileiro acerca do interior do Nordeste

Uma obra literária pode revelar universos interpretativos capazes não só de enriquecer a experiência dos conceitos-chave estudados pela geografia, como servir de convite à imaginação geográfica. [...] *Vidas Secas* [...], é passado num dos povoados do município de Minador do Negrão, localizado no agreste alagoano, distante apenas 35 km da cidade natal do autor Graciliano, onde tanto no filme como na obra, a descrição da paisagem permite ao leitor-telespectador imaginar um cenário inóspito que muito se assemelha ao do sertão, mesmo não sendo geograficamente referenciado como tal. *Vidas Secas* conserva a mesma austeridade do romance que lhe deu origem, ao narrar a vida de retirantes da seca em luta pela sobrevivência num meio hostil (LEOPOLDINO, 2017, p. 49).

O filme retrata a vida de uma família de retirantes nordestinos e a opressão dos camponeses pelos latifundiários, o que contribuiu para os debates em torno da urgente necessidade de reforma agrária e assistência governamental para os habitantes daquela região. “A natureza foi apropriada pelo imaginário coletivo mediante imagens que serviram de suporte ao aparato ideológico propagandista político nordestino. Sob bases ideológicas e naturalistas, as oligarquias formularam e difundiram seus argumentos acerca do território nordestino” (DANTAS, *et al*, 2006, p. 23), como uma zona vitimada pelas secas. Mesmo com o repasse de verbas federais para transformar áreas pobres e afetadas pela seca em terras produtivas, os governantes locais ao desviarem as verbas “[...] para atender a interesses privados, ajudaram a construir a tal malfadada indústria da seca” (COSTA, 2006, p. 77). Segundo Shaw e Dennison (2007), este filme é considerado uma das melhores obras do Cinema Novo no cenário mundial, servindo como um bom exemplo de inovação cinematográfica, estilística e da capacidade do Cinema Novo brasileiro trazer à superfície, problemas estruturais que acometem a vida de indivíduos que sobrevivem em ambientes de extrema pobreza.

Todavia, *Deus e o Diabo na Terra no Sol* (Glauber Rocha, 1964, Brasil) (Figura 52) ainda é considerado uma das mais aclamadas obras-primas do Cinema Novo em termos estéticos, narrativos, simbólicos e geográficos. Este filme foi responsável por inaugurar a *Estética do Horror*, a *Estética da Fome*, a *Estética da Violência Imagética* escrito por Glauber Rocha em seu manifesto *Manifesto da Eztetyka da Fome* (1965). “Da fome. A estética. A preposição ‘da’, ao contrário da preposição sobre, marca a diferença: a fome não se define como tema, objeto do qual se fala. Ela se instala na própria forma do dizer, na própria textura da obra” (XAVIER, 2007, p. 13). A tese de Glauber Rocha foi apresentada pela primeira vez na *V Rassegna del Cinema Latino-Americano* (V Resenha de Cinema Latino Americano) em

Gênova, Itália, em janeiro de 1965, depois publicada em português na Revista Civilização Brasileira 3 (1965), posteriormente publicada no Reino Unido, como *Aesthetics of Violence* (1970) e nos Estados Unidos como *Aesthetics of Hunger* (1983).

Figura 52: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*



Fonte: Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira

De acordo com Rocha (1981), este Manifesto possui múltiplas críticas. Discorre sobre a relação entre a cultura brasileira e a dita cultura civilizada do observador europeu em relação às misérias da América Latina, que é lamentada pelos povos latinos e cultivada com enorme interesse pelo povo estrangeiro. “Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino” (ROCHA, 1981, p. 28). O observador europeu interessa-se, principalmente, pelos processos criativos do mundo subdesenvolvido no afã de satisfazer sua “nostalgia do primitivismo”, o

qual tem significado de suas heranças pretéritas que os fizeram tornarem-se mundo civilizado. Além disso, o Manifesto buscou romper com a condição de povo colonizado, pois “a América Latina permanece colônia e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizar” (ROCHA, 1981, p. 29).

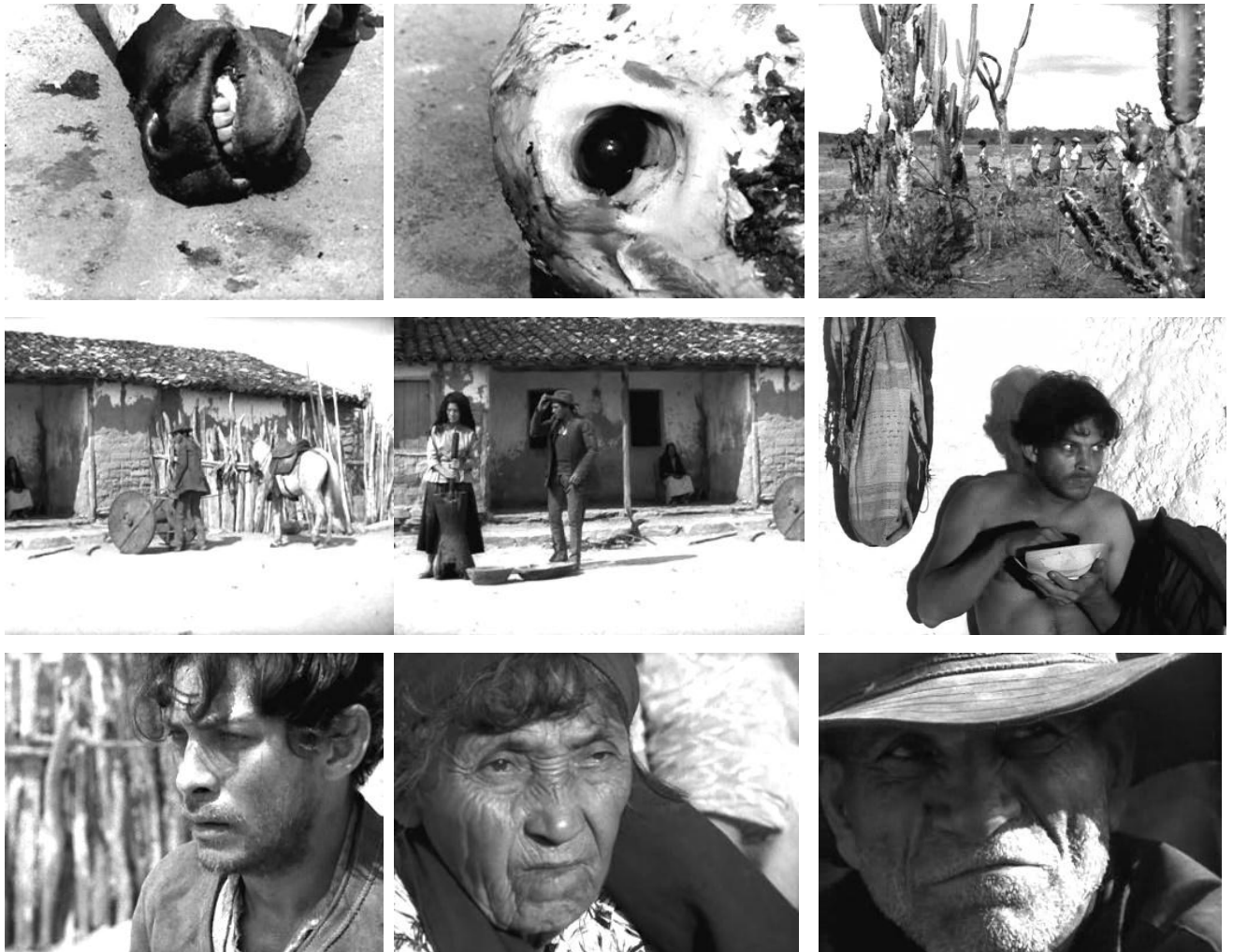
O colonialismo europeu, segundo Glauber Rocha, é substituído na contemporaneidade pelo colonialismo cultural e consumista estadunidense. Para isso, Glauber Rocha propôs que a carência técnica não se constituía um obstáculo, mas representava um elemento intrínseco das obras cinemanovistas, sobretudo, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Isto era uma forma de romper com o “ranço” do brasileiro de ser um povo subdesenvolvido, ou seja, a falta da técnica não significaria o seu subdesenvolvimento, mas sim um fator que caracterizava sua força para produzir em meio às adversidades. “A estética da fome faz da fraqueza a sua força, transforma em lance de linguagem o que até então é dado técnico. Coloca em suspenso a escala de valores dada, interroga, questiona a realidade do subdesenvolvimento a partir da sua própria prática” (XAVIER, 2007, p. 13). Por isso, Glauber Rocha deixava evidente que:

Nossa geração tem consciência: sabe o que deseja. Queremos fazer filmes *anti-industriais*; queremos fazer filmes de autor, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo; queremos [...] construir no Brasil um patrimônio cultural. [...] Não existe na América Latina um movimento como o nosso. A técnica é *haute couture*, é frescura para a burguesia se divertir. No Brasil o cinema novo é uma questão de verdade e não *fotografismo*. Para nós a câmera é um olho sobre o mundo, o *travelling* é um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia, mas pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social no Brasil! Isto é quase um manifesto (ROCHA, 1981, p. 17).

Glauber Rocha trouxe a questão da fome na América Latina para o centro de suas discussões em vista à nostalgia do primitivismo e do neocolonialismo. “A fome está no cerne da sociedade latina, aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida” (ROCHA, 1981, p. 30) (Figura 53). Juntamente com *Vidas Secas* e *Os Fuzis*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* estava alicerçado no discurso da Geografia da Fome de Josué de Castro, tanto como uma questão da fome como tabu, como, também, a fome como fenômeno concentrado em determinadas áreas do território brasileiro. Os esforços de “dar visibilidade” aos “espaços invisíveis” derivam das críticas aos filmes produzidos para as massas nas décadas anteriores que cristalizaram uma falsa realidade brasileira. Estes “[...] filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo: filmes alegres, cômicos, rápidos, sem

mensagens, de objetivos puramente industriais” (ROCHA, 1981, p. 30). A proposta do Cinema Novo se opõe a estes clássicos do cinema brasileiro, a qual almejava desmascarar a miséria moral sem uso de materiais técnicos, cenográficos ou manipulação dos estúdios capazes de esconder a verdadeira face da fome e da miséria brasileira. Conseqüentemente, o Cinema Novo encarregou-se de manter “seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político” (ROCHA, 1981, p. 30).

Figura 53: Estética da Fome por Glauber Rocha em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*



O Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras: foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo como *miserabilismo* tão

condenado pelo Governo e [...] pelo público, este último não suportando as imagens da própria miséria (ROCHA, 1981, p. 30).

Glauber Rocha afirmou que os cinemanovistas tentaram entender essa “fome” incompreendida pelo estrangeiro e pela grande maioria dos brasileiros, pois, enquanto o primeiro acreditava que a fome é um “surrealismo tropical”, a segunda, simplesmente, a tem como uma “vergonha nacional”. O brasileiro tem fome, mas, envergonhado, não admite tê-la, e, ao mesmo tempo, desconhece suas origens. Desta maneira, os cinemanovistas acreditaram que a fome estrutural não será sanada pela iniciativa pública; “somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se, qualitativamente: e, *a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência*” (ROCHA, 1981, p. 31, grifo nosso). Nessa situação, o povo faminto vai utilizar-se da violência como arma única de sua luta contra as desigualdades e não como um aspecto que o transforme em ser primitivo. “Uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado” (ROCHA, 1981, p. 32). Por esta razão, é que somente através da violência, “o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo (ROCHA, 1981, p. 32) (Figura 54). A violência torna-se a consequência da fome e, ao mesmo tempo, possibilidade de sua superação. A Estética da Fome introduziu o tema da violência como um artefato contra hegemônico, frente à imposição das instituições e dos sujeitos colonizadores.

Figura 54: Quando o Colonizado vira-se contra o Colonizador





Manuel: Bom dia Coronel Moraes

Coronel Moraes: Bom dia.

M: Trouxe as vacas, mas morreram quatro

C M: Ah... Beberam no Açude no Norte?

M: Sim Senhor. Era onde tinha água. Foram mordidas de cobra. Trouxe dozes vacas. Queria fazer a partilha para ajustar as contas.

C M: Não tem conta para acertar. As vacas que morreram eram todas suas.

M: Mas Senhor Moraes, as vacas que morreram tinham o ferro do Senhor. Não pode ser logo as minhas, que sou um homem pobre. Foi azar, mas foi verdade. As cobras morderam as reses do Senhor.

C M: Já disse. Tá dito! A lei tá comigo.

M: Dá licença outra vez Seu Moraes, mas que lei é essa?

C M: Quer discutir?

M: Não Senhor, só quero saber que lei é essa que não protege o que é meu.

C M: Já disse tá dito, você não tem direito a vaca nenhuma.

M: Mas Seu Moraes, o Senhor não pode tirar o que é meu.

C M: Tá me chamando de ladrão?

M: Quem tá falando é o Senhor.

C M: Prá você aprender seu ordinário!

Diferentemente da representação da violência pelo cinema brasileiro atual, a “Estética da Violência” do Cinema Novo recusava “[...] as fórmulas do espetáculo convencional, pois estas não podem ser usadas impunemente; via de regra, levam à realização da lógica do mercado e tendem a neutralizar o tom revolucionário da proposta” (XAVIER, 2007, pp. 192-193). A violência foi introduzida no cinema brasileiro tanto em termos da agressividade estética das imagens e sons de paisagens cinematográficas devastadas, desoladas, carentes e periféricas, quanto em termos de metáforas, narrativas e enredos de miséria e exclusão social para um público que vinha, por décadas, apreciando histórias tecidas por uma estética hollywoodiana.

Uma breve análise de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* orienta o entendimento de um determinismo geográfico no Nordeste, onde as paisagens fílmicas tornam-se elementos principais da narrativa a produzir a violência do cangaço, como uma “[...] guerrilha mística e anarquista. A palavra cangaço descreve essa desordem violenta” (ROCHA, 1995, p. 78)⁹⁴. Ambiente propício para o embate de dois personagens. O cangaceiro e fora da lei, Corisco (Othon Bastos), pretende seguir os ideais de Lampião a fim de salvar seu povo da fome e da miséria. Para isso, pretende “fazer justiça com suas próprias mãos” sob a proteção divina do

94 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “[...] mystic, anarchist guerrilla: the word cangaço describes violent disorder” (ROCHA, 1995, p. 78).

seu “*Padrinho Padre Cícero*” contra os representantes da lei na figura de Antônio das Mortes (Maurício do Valle) ([Figura 55](#)).

Figura 55: Cangaceiro (Corisco) e Justiceiro (Antônio das Mortes)



Glauber Rocha fez uso das *Lentes Nuas* ou *luz nacional*, técnica introduzida pelo produtor cinematográfico e fotógrafo brasileiro, Luiz Carlos Barreto (1928-), responsável por fotografar *Vidas Secas* e introduzir uma nova estética na cinematografia nacional. Este estilo é baseado na superexposição do obturador, rejeitando o uso de todos e quaisquer filtros para que a intensidade luminosa da luz natural do Nordeste, captada pelas lentes das câmeras, não fosse alterada. Esta técnica favoreceu tanto Nelson Pereira dos Santos quanto Glauber Rocha a representar, esteticamente, o sertão de forma mais avassaladora, austera e cruel, com a finalidade de transmitir o calor, o incômodo e a angústia da seca no sertão. Além disso, utilizou em grande parte cenários externos em Monte Santo, Feira de Santana, Salvador, Canché (Cocorobó) e Canudos na Bahia; filmou com a técnica da câmera na mão ([Figura 56](#)) para proporcionar agitação da imagem e produzir o caos narrativo; escolheu uma narrativa simples com poucos diálogos e ações lentas; integrou a população local no elenco, como atores não profissionais. Esta longa-metragem ficcional possui um apelo documental baseado na estética do Neorealismo italiano e na *Nouvelle Vague* francesa, visto que a dramatização e os artefatos tecnológicos são mínimos, além de usar o narrador de cordel e a tradição da oralidade para conectar as imagens às narrativas do cangaço a fim de refletir a experiência da população pobre de forma estética (TOLENTINO, 1995).

Figura 56: Câmera na Mão



Manoel (Geraldo Del Rey) e atores não profissionais sendo dirigidos por Glauber Rocha

Por fim, Glauber Rocha debatia sobre a alienação religiosa, por meio do misticismo, violência, crueldade e sacrifício; sobre liderança política e religiosa, através de Santo Sebastião (o Deus Negro) (Lídio Silva) e do Cangaceiro Corisco (o Diabo Branco) que eram admirados pelo protagonista Manuel (Geraldo Del Rey); sobre uma identidade nacional que recusava integrar a população miserável do Nordeste brasileiro; a violência em forma de lutas pessoais, vingança e relação de poder; o socialismo revolucionário da reforma agrária e das revoltas populares; a fome e a miséria, como resultados da falta de intervenção Estatal.

Mesmo opondo-se aos modos de produção e às formas estéticas tradicionais, as obras cinemanovistas não tiveram boa recepção do público nacional condicionado ao estilo estadunidense; por isso, o Cinema Novo esteve mais próximo de um público intelectual e muito distante das classes mais empobrecidas (JOHNSON, 1987). O segundo período, que se estendeu de 1964 até 1968, entrelaçou o Golpe de 64 com o Golpe dentro do Golpe de 68, momento a partir do qual a frágil democracia foi presidida pelos setores mais reacionários do Exército brasileiro. As formas democráticas foram substituídas pelo autoritarismo militar, as leis econômicas internas foram subordinadas aos interesses do capital internacional, garantindo maior lucro para as corporações estrangeiras, sobretudo, para as estadunidenses, por onde o capital tinha livre circulação.

Após 1964, o “tempo das ideologias desenvolvimentistas com participação popular estava sendo deixado para trás; o desenvolvimento econômico passou a se realizar sob a égide da segurança nacional e não mais das reformas sociais e da incorporação do povo ao processo de crescimento econômico” (MALAFAIA, 2012, p. 47). A área cultural recebeu pouca atenção nos anos iniciais, pois o governo buscou repreender, censurar, afastar e perseguir artistas e intelectuais esquerdistas e críticos. Os anos seguintes da Ditadura Militar foram os mais prósperos em termos de financiamento estatal para o cinema. Em 1966, o Governo Militar criou o *Conselho Federal de Cultura* e instaurou o *Instituto Nacional do Cinema* (INC), este último, extinto em 1969 com a criação da *Empresa Brasileira de Filmes* (EMBRAFILME), suprimida em 1990, coordenada por intelectuais conservadores. O INC funcionava como uma agência reguladora que possuía grandes poderes e estava fortemente vinculada ao Governo ditatorial, pois se constituía como uma interventora estatal na cultura brasileira com o argumento de proteger a ideologia da segurança nacional que priorizava filmes patrióticos. Por esta razão, os cineastas receavam perder sua liberdade de expressão e criação.

Entretanto, apesar dos integrantes do Cinema Novo e dos intelectuais, militantes e políticos esquerdistas terem sido repreendidos pela Ditadura Militar, eles ainda encontravam meios de discutir o panorama político e cultural brasileiro de forma muito desprotegida. Assim, os filmes deste segundo período já não centralizam em temas, marcadamente, rurais ou urbanos, mas sim em torno das próprias angústias dos cineastas e na intenção de compreender o fracasso da esquerda intelectual política frente à Ditadura brasileira que iniciou em 1964. Além disso, o Cinema Novo, por ser taxado de bi temático por apenas representar problemas espacializados nos sertões e nas favelas “[...], responde com temas urbanos, de classe média; projetam na tela as mazelas da classe a que pertencem o realizador e o público, e o cineasta mostra-se severo com o mundo mesquinho, conservador e ativista de uma pequena-burguesia que aparece medrosa, cega, imediatista” (XAVIER, 2001, p. 62).

A proposta anarquista de Glauber Rocha não se configurava mais como uma solução para o panorama daquele período, fazendo com que os cineastas buscassem adequação à emergente indústria cultural que se estabelecia por conta da simbiose entre o rádio e a televisão⁹⁵, que se populariza, principalmente, nos centros urbanos. “Diferentemente do rádio, que foi, inicialmente, operado por clubes de amadores, a indústria televisiva surgiu no Brasil sob a égide do setor comercial, a qual estava direcionada ao aumento do mercado de produtos

95 - No Brasil, a transmissão televisiva foi inaugurada nos anos 50 pelo jornalista brasileiro Assis Chateaubriand (1892-1968), que lançou seu programa televisivo através do canal da TV TUPI estabelecido em São Paulo, em 18 de Setembro de 1950.

de bens duráveis brasileiros” (GUEDES-BAILEY; BARBOSA, 2008, p. 50)⁹⁶. No meado do século XX, o Brasil já era o quarto país no mundo e o primeiro na América Latina a ter estabelecido o sistema de televisão aberto. “Os primeiros canais televisivos foram assistidos pelas mais altas classes socioeconômicas em algumas das principais metrópoles, porque os aparelhos de televisão eram produtos importados de luxo, que não eram acessíveis à população mais pobre” (GUEDES-BAILEY; BARBOSA, 2008, p. 51)⁹⁷. O período classificado como os *Anos Dourados da Televisão Brasileira* foi marcado, também, pela ditadura militar, quando o meio televisivo se tornou a mídia mais popular em meio às elites dos centros urbanos, especialmente, no Rio de Janeiro e em São Paulo. “De fato, até 1960, dez anos após o início das transmissões da TV TUPI, apenas 4,6% das casas brasileiras possuíam um aparelho de televisão. Apenas em termos comparativos, cerca de 90% das casas nos Estados Unidos já tinham um aparelho de televisão em 1960” (CARTER, 2013, p. 15)⁹⁸. Mais tarde, a audiência televisiva brasileira, também, crescia como resultado da adaptação dos programas de sucesso do rádio transformados em programas televisivos, especialmente, no quesito musical, *shows* de variedades e transmissões ao vivo de partidas de futebol.

Esse panorama político e econômico impactou na forma como os cinemanovistas produziam obras sem o mesmo otimismo proveniente do desenvolvimentismo anterior, mas com um pessimismo e angústia impregnados em seus enredos. Apesar do comprometimento com o estilo realista nos filmes da primeira fase, os da segunda fase direcionavam-se, com mais ênfase, para a auto-referencialidade. O cinema autoral foi uma forma de enfrentamento do Estado autoritário e das intempéries da indústria cultural.

Todavia, para produzirem e enfrentarem as dificuldades do mercado, controlado pelas produções estrangeiras, os cinemanovistas fundaram a DIFILM⁹⁹, uma cooperativa de

96 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*Unlike radio, which was initially operated by clubs of amateurs, the television industry emerged in Brazil under the aegis of the commercial sector which was aiming to increase the marketing for Brazilian goods*” (GUEDES-BAILEY; BARBOSA, 2008, p. 50).

97 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*The first television channels were watched by the economic and social upper classes in a few major cities, because television sets were a luxurious imported good, not affordable for ordinary people*” (GUEDES-BAILEY; BARBOSA, 2008, p. 51).

98 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*In fact, by 1960, ten year after TV TUPI's inception, a mere 4.6% of Brazilian homes had a television set. As a point of comparison, although it had been around longer, roughly 90% of homes in the United States had a television set in 1960*” (CARTER, 2013, p. 15).

99 - A Difilm foi inaugurada no Rio de Janeiro em 1965 e fechada em 1969, como uma iniciativa pioneira de alguns produtores e cineastas do Cinema Novo na associação para distribuírem seus próprios filmes. Segundo Rocha (1981, p. 85) a Difilm “[...] congrega a maioria dos produtores e diretores independentes do ponto de vista cultural e político. A Difilm, distribuindo filmes destes produtores no mercado brasileiro, e coordenando a distribuição internacional, recebe os fundos econômicos que permitem o desenvolvimento da produção independente. Neste caso é realmente independente, pois a Difilm, defendendo uma posição que é a mesma da ideologia do Cinema Novo (é o Cinema Novo que constitui a Difilm!) estimula e mesmo exige o aumento da

distribuição. A DIFILM, além de atuar no mercado brasileiro, estabelecia relações internacionais para incluir suas obras em festivais no exterior no período em que diversos países seguiam a tendência dos Cinemas Novos e revolucionários.

Ademais, a narrativa cinematográfica abdicava dos simbolismos e das metáforas do período anterior, e adotava uma linha mais direta tanto nos diálogos quanto na interpretação, criando uma estética mais realista por meio da narrativa verbal. Além disso, os cineastas utilizaram com mais ênfase a técnica de montagem de cenas e novos enquadramentos de câmera para evitar quebras narrativas e cortes abruptos, proporcionando uma melhor sensação de linearidade da narrativa. Assim, eram lançados filmes como, *São Paulo, Sociedade Anônima* (Luiz Sergio Person, 1965, Brasil), *Grande Cidade* (Cacá Diegues, 1966, Brasil), *O Desafio* (Paulo César Saraceni), *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967, Brasil), *A Margem* (Ozualdo Ribeiro Candeias, 1967, Brasil), *Fome de Amor* (Nelson Pereira dos Santos, 1968, Brasil) e *O Bravo Guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968, Brasil) (Figura 57).

Estas obras “dirigiam-se a um público determinado: militantes políticos, intelectuais, artistas de esquerda e estudantes em geral” (MALAFAIA, 2012, p. 52), ou seja, se popularizava para uma plateia ainda seleta, pois não alcançariam dimensões industriais que pudessem atender uma audiência de massa.

Em especial, destacam-se nessa fase: *O Desafio*, que lida com a estória de um jovem jornalista impotente e angustiado com a sua vida pós-golpe militar no Brasil; *O Bravo Guerreiro*, que tem sua narrativa em torno de uma luta interna de um deputado jovem e idealista; *Fome de Amor*, sobre líderes revolucionários incapazes de agir perante a situação presente; *Terra em Transe* representa a incerteza de um poeta perante os ditames da esquerda e da direita política; *A Margem*, filmado em uma favela às margens do Rio Tietê, em São Paulo, foi montado de uma forma a proporcionar temporalidades conflitantes e angustiantes de uma mesma área geográfica. A assimetria é percebida através dos espaços vazios e das ruínas à margem do Tietê, e na história que é narrada com lentidão de tempo em contrastes com o espaço, já densamente, povoado em ritmo acelerado da cidade paulistana. Nessa constituição, a vida de personagens como prostitutas e ex-detentos é acalentada pelo destino trágico e finito que lhe salvam da sua condição de degradação humana. Este filme foi considerado um

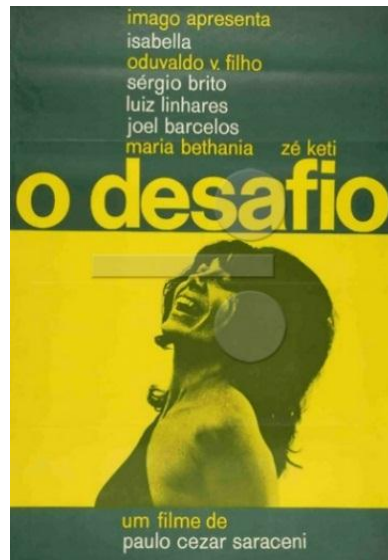
qualidade. [...] a Difilm não está apenas criando um mercado, mas está criando um público para seu produto, um público novo que começa a se desligar dos vícios do cinema comercial nacional e estrangeiro para preferir o filme brasileiro de caráter cultural”. Entretanto, “Tenho de esclarecer que a Difilm não é casa de assistência social nem banco. Constituiu-se com o esforço pessoal de todos e já ajudou muito, sem importar-lhe prejuízos, que os tem financiado filmes de jovens, embora até agora tenha podido compensar-se por outros” (ROCHA, 1981, p. 158).

importante expoente do cinema realista não-comercial. Por esta razão, o segundo período é definido como *Cinema Marginal* e os filmes expressam a desilusão e o desespero dos intelectuais burgueses após os eventos de 1964.

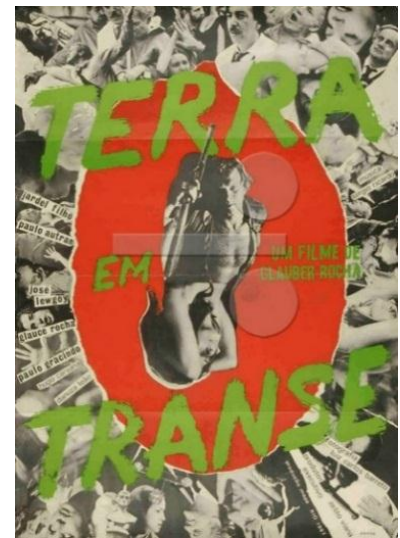
Figura 57: Filmes da Segunda Fase do Cinema Novo



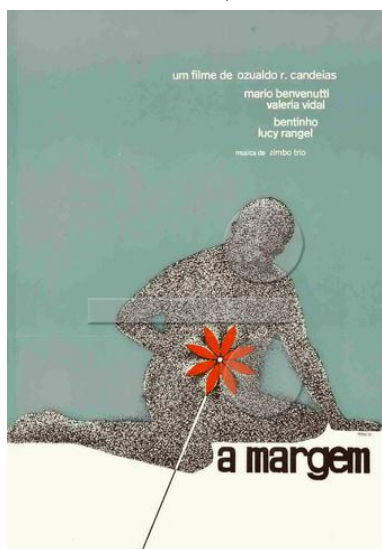
São Paulo, Sociedade Anônima
(Luiz Sérgio Person, 1965, Brasil)



O Desafio
(Paulo César Saraceni, 1965, Brasil)



Terra em Transe
(Glauber Rocha, 1967, Brasil)



A Margem
(Ozualdo Ribeiro Candeias, 1967, Brasil)



O Bravo Guerreiro
(Gustavo Dahl, 1968, Brasil)



Fome de Amor
(Nelson Pereira dos Santos, 1968, Brasil)

Fonte: Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira

Mesmo adaptando-se às inovações técnicas proporcionadas pela expansão dos meios de comunicação e pelo mercado de bens culturais, alguns cineastas buscavam preservar os seus

ideais políticos. Porém, cineastas e produtores enfrentaram dificuldades para que a pós-produção, a distribuição e a exibição de seus filmes fossem financiadas, em decorrência da situação política desfavorável para competir no circuito comercial com seus filmes de baixo orçamento. Além disso, a instituição do AI-5 representou uma árdua repressão política, gerando obstáculos ao desenvolvimento do cinema alternativo e perspicaz. Por isso, o terceiro e último período, abrangeu os anos de 1968 a 1975. Neste contexto, a censura às artes, a prisão, a tortura, as execuções arbitrárias e o desaparecimento de presos políticos, bem como o exílio de integrantes da classe artística e política, foram muito mais violentos.

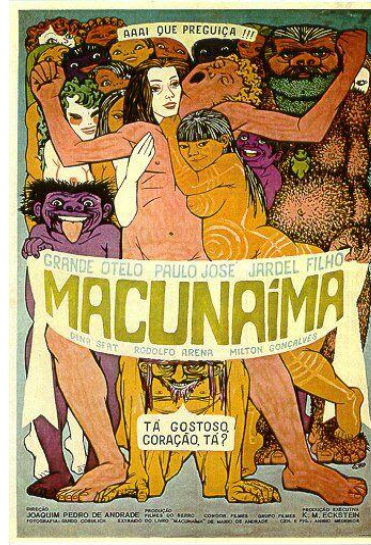
Durante esta última fase, enquanto muitos filmes de diretores cinemanovistas foram financiados, coproduzidos ou distribuídos pela Embrafilme, outros cineastas, como Glauber Rocha, buscaram produzir e distribuir suas obras em um circuito alternativo, passando a ser intitulado de cinema “*underground*”, “*subterrâneo*”, “*experimental*”, “*maldito*”, “*do lixo*”, “*da boca*”. O propósito deste circuito era radicalizar com o projeto inicial do movimento do Cinema Novo e fortalecer a estética do horror e da violência, que neste período era transmitido pelo cinema em cores. Os cineastas adotam formas alegóricas de representação como uma resposta à repressão política. Instaurou-se o cinema tropicalista canibal com a finalidade de atingir uma audiência popular através da estética suja e do lixo. Os filmes desta época celebravam a preguiça, um estilo de vida alternativo, o uso de drogas recreativas, a falta de respeito aos valores tradicionais da família, religião, propriedade, comportamento normativo, empatia com grupos tradicionalmente marginalizados, negros, homossexuais, prostitutas, mulheres, população indígena. Alguns filmes desta época são representados na [Figura 58](#).

Porém, o cinema desta última fase concentrou-se mais em São Paulo, sendo marginalizado e perseguido pela censura e pelo boicote dos exibidores. Mais uma vez, os remanescentes do Cinema Novo continuavam a sofrer repressões políticas pelo aparato coercitivo do Estado na forma da censura que passava a limitar os temas que pudessem ser abarcados nos enredos. O exílio de Glauber Rocha, Ruy Guerra, Cacá Diegues, no início da década de 1970, intensificou este cenário, fazendo com que o movimento esmaecesse, progressivamente, até o seu fim no meado da década de 1970. Glauber Rocha já anunciava o fim do Cinema Novo brasileiro durante seu exílio em revistas francesas.

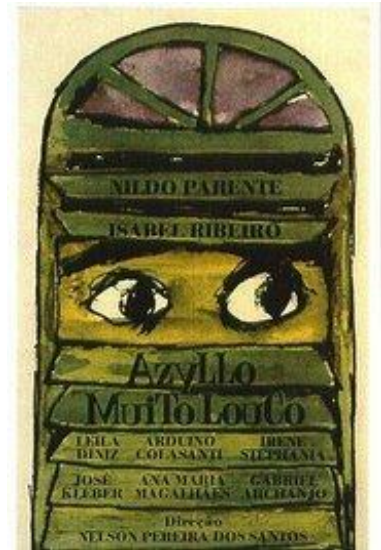
Figura 58: Filmes da Terceira Fase do Cinema Novo



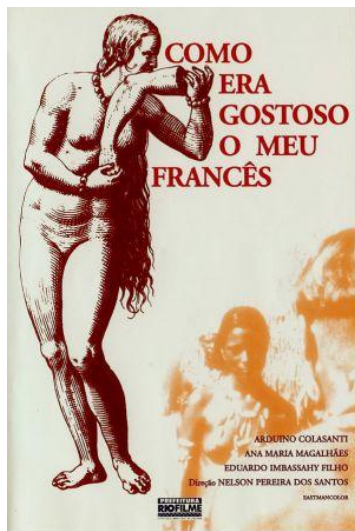
Antônio das Morte
(Glauber Rocha, 1968, Brasil)



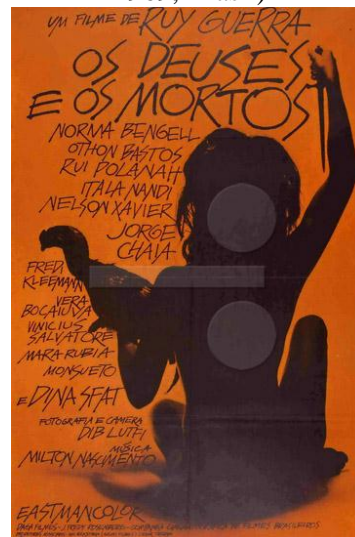
Macunaíma
(Joaquim Pedro de Andrade, 1969, Brasil)



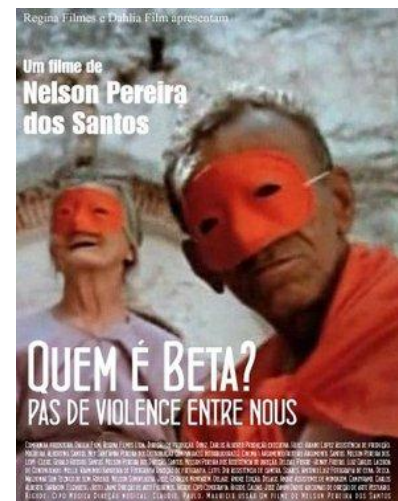
Azylo Muito Louco
(Nelson Pereira dos Santos, 1969, Brasil)



Como Era Gostoso o meu Francês
(Nelson Pereira dos Santos, 1970, Brasil)



Os Deuses e os Mortos
(Ruy Guerra, 1970, Brasil)



Quem é Beta?
(Nelson Pereira dos Santos, 1972, Brasil)

Fonte: Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira

Deste modo, por causa da produção que se estendeu entre meado dos anos 50 até o começo dos 70, muitos cineastas europeus, como Roberto Rossellini, visitaram o Brasil, devido à boa recepção dos filmes do Cinema Novo brasileiro em festivais internacionais, tais como o Festival de Cannes, na França, e os Festivais de Veneza e de Pésaro, na Itália. Os europeus tomaram aquela oportunidade para conhecer tanto o cenário espacial, político, cultural e econômico, quanto para compreender as representações das produções cinemanovistas que

eram apresentadas nos festivais, juntamente, com folhetins contendo explicações sobre este complexo contexto brasileiro da época.

Os exibidores comerciais julgavam os filmes cinemanovistas como excessivamente intelectuais para fazerem sucesso no mercado nacional e, por isso, davam vazão às produções mais popularescas. Desse modo, a ênfase no mercado tornou-se prioridade em relação ao conteúdo crítico e ideológico. “Ou seja, o Cinema Novo abandonou, em grande parte, sua tentativa de usar filme como uma ferramenta política na luta por uma libertação nacional, pelo menos nos termos propostos antes de 1964, e fez mais um esforço para agradar ao público” (JOHNSON, 1987, p. 128)¹⁰⁰. Enquanto alguns cinemanovistas passaram a dirigir filmes sem cunho político e com apelo popular, outros se voltaram aos enredos mais próximos dos clássicos da literatura brasileira. Jovens cineastas e, até mesmo, cinemanovistas adentraram no circuito do *Cinema da Boca do Lixo*, onde eram produzidos, concomitantemente, filmes sobre as trágicas realidades sociais com personagens marginais ou filmes do gênero da *Pornochanchada*, que eram comédias com alto teor de conteúdo sexual. Posteriormente, o gênero da Pornochanchada foi perdendo a sua essência e transmutando para o gênero erótico e pornográfico com presença de violência sexual, que exaltava a vida de luxo e requinte da burguesia através de seus carros, festas e ambientes luxuosos em meio à vulgaridade e à exploração sexual da imagem feminina.

4.2. PORNOCHANCHADA (1970-1990): OLHARES AVESSOS À REGIÃO DA BOCA DO LIXO

4.2.1. EMPRESA BRASILEIRA DE FILMES S/A (EMBRASILME)

Assim como em outros setores da economia, o capital misto e público foi investido em empresas estatais como forma de garantir a segurança nacional, a exemplo da Petrobras. Diante

100 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*Namely, Cinema Novo largely abandoned its attempt to use film as a political tool in the struggle for national liberation at least in the terms proposed prior to 1964) and made more of an effort to please the public*” (JOHNSON, 1987, p. 128).

deste panorama, a Sociedade de Economia Mista denominada de Empresa Brasileira de Filmes S/A (EMBRAFILME) foi criada em 1969 pelo Estado militar sem consulta prévia com membros da classe cinematográfica ou mesmo com a participação do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica¹⁰¹, consolidando a política de controle do Estado sobre esta indústria. A EMBRAFILME estava subordinada ao Ministério da Educação e da Cultura, constituindo-se como uma empresa de propriedade mista, na qual 70% das ações pertenciam ao Governo Federal, 29,4% ao Instituto Nacional do Cinema (INC) e 0,6% a acionistas privados. Era através da EMBRAFILME, que o Ministério da Educação e Cultura e o Ministério da Justiça realizavam a censura e a classificação da faixa etária dos filmes, além de serem responsáveis pelos cortes de cenas que julgassem impróprias nas fitas avaliadas.

A princípio, a EMBRAFILME foi fundada para distribuir filmes brasileiros no exterior, segundo o Decreto-lei No. 852, de 12 de setembro de 1969; seu objetivo era, dentre outros, a “[...] distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentações em festivais, visando à difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais, artísticos e científicos, como órgão de cooperação com o INC, podendo exercer atividades comerciais ou industriais relacionadas com o objeto principal de sua atividade” (BRASIL, 1969, Art. 2). Porém, muito se argumentou que a indústria fílmica brasileira ainda não havia se firmado em território nacional e a divulgação de suas produções no exterior pela EMBRAFILME seria, portanto, muito prematura; em consequência disso, a Empresa enfrentou diversos problemas nessa primeira função.

Em 1975, a EMBRAFILME passou por uma reorganização interna, extinguindo o Instituto Nacional do Cinema através da Lei No. 6.281, de 9 de dezembro de 1975 (BRASIL, 1975) e absorvendo o seu capital, ou seja, 99,4% da Empresa tornou-se de responsabilidade do Estado brasileiro, o que ampliou as suas atribuições. Em 1976, foi fundado o Conselho Nacional de Cinema (CONCINE) para assumir as funções legislativas do extinto INC, que determinava as políticas que deveriam ser executadas pela EMBRAFILME. De acordo com a Lei No. 6.281, a EMBRAFILME estava autorizada pelo Presidente Ernesto Geisel (1974-1979) a abranger outras atividades no seu campo de ação, como participar da:

I – coprodução, aquisição, exportação e importação de filmes; II – financiamento à indústria cinematográfica; III – distribuição, exibição e comercialização de filmes no

101 - Em 1945, a pedido da Associação Profissional das Empresas Cinematográficas, foi criado o Sindicato das Empresas Cinematográficas do Rio de Janeiro que, em 30 de setembro de 1952, teve sua base ampliada para âmbito nacional e passou a chamar-se Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica. Em 2000, recebe o nome de Sindicato Interestadual da Indústria Audiovisual (SICAV, 2017, sp.).

território nacional e no exterior; IV – promoção e realização de festivais e mostras cinematográficas; V – criação, quando convier, de subsidiárias para atuarem em qualquer dos campos de atividade cinematográfica (BRASIL, 1975, Art. 6).

Em resumo, a EMBRAFILME tornou-se um monopólio na atividade cinematográfica brasileira tanto na produção, na divulgação, quanto na distribuição. Além disso, a EMBRAFILME desempenhou diversas atividades comerciais e não comerciais no campo da cultura cinematográfica, tais como:

- Produziu conteúdos culturais, científicos, técnicos e educacionais, dando preferência para curtas-metragens e documentários e os distribuía, nacionalmente, para escolas e outras associações sem fins lucrativos;
- Ajudou a fundar cursos de audiovisual em nível técnico e superior para capacitar profissionais, além de oferecer, juntamente, à CAPES (Coordenação do Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) bolsas de estudos no exterior na área de produção cinematográfica;
- Responsabilizou-se na preservação da memória cinematográfica brasileira quando envolveu-se na restauração e conservação de filmes clássicos e antigos deteriorados pela ação do tempo, ademais, cooperou em estabelecer cinematecas, especialmente, no Rio de Janeiro e em São Paulo e, recuperou nos anos 80, a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro para promover manifestações culturais cinematográficas;
- Publicou livros e revistas na área de cinematografia, inclusive dossiês sobre cineastas, como Humberto Mauro, em 1984 e Glauber Rocha, em 1985;
- Reuniu, produziu e divulgou relatórios sobre a indústria através de estatísticas coordenadas pela CONCINE;
- Inspecionou o trabalho dos pontos de exibição de filmes a fim de garantir que as legislações fossem cumpridas, especialmente, das cotas obrigatórias para exibição de filmes brasileiros em estabelecimentos registrados (BRASIL, 1975).

O financiamento da EMBRAFILME às produtoras nacionais, evidenciava que a Empresa tinha como público-alvo as produtoras bem-sucedidas e estabelecidas no mercado brasileiro, uma vez que, proporcionava até 60% de recursos para firmas deste porte, que eram capazes de produzir uma média de dois a três filmes por ano. Em contrapartida, os outros 40% estavam divididos entre 20% da cota para aquelas produtoras que se responsabilizavam de um até dois filmes anualmente e, a última cota de 20% era designada para produtores iniciantes ou independentes, ou seja, alguns cinemanovistas – que haviam se estabelecido no mercado interno

e no exterior pelas suas obras aclamadas em festivais internacionais – tinham mais probabilidade de serem agraciados pelos patrocínios da EMBRAFILME em relação aos cineastas com suas produtoras recém inauguradas ou que não tinham representatividade econômica no mercado brasileiro.

Porém, em 1974, a direção da EMBRAFILME reavaliou esta divisão e excluiu todos os pequenos produtores das cotas de financiamentos, concentrando todo o investimento financeiro do Estado apenas nas empresas com maior capital, isto é, aquelas que já recebiam 60% do patrocínio. Isto foi um modo de estimular o acúmulo de capital nas produtoras já estabelecidas no mercado nacional para que, posteriormente, a EMBRAFILME participasse apenas na coprodução dos filmes brasileiros. Desta forma, a produção cinematográfica brasileira atingiu seu ápice durante as décadas de 1970 e 1980 em decorrência desta ação direta do Estado. Por esta razão, a decisão para financiamento da EMBRAFILME dependia, sobretudo, do perfil das empresas solicitantes, sendo levado em consideração o seu porte, histórico de atuação no mercado, quantidade de produções e prêmios nacionais e internacionais que recebiam. A qualidade artística ou cultural da obra pleiteada neste estágio possuía menos relevância, pois a Estatal direcionava a operar em termos industriais ao invés de culturais. Neste período, os filmes de maior rentabilidade foram aqueles de cunho erótico ou sensual, como ilustrado na [Figura 59](#).

Figura 59: Filmes Financiados ou Distribuídos pela EMBRAFILME no Período da Ditadura Militar no Brasil entre 1975-1978



O Padre que Queria Pecar
(Lenine Otoni, 1975, Brasil)

Já não se Faz Amor como Antigamente
(A. Duarte; J. Herbert, 1976, Brasil)

Pequenas Tarsas,
(Maria do Rosário, 1978, Brasil)

A Dama da Lotação
(Neville de Almeida, 1978, Brasil)

Fonte: Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira

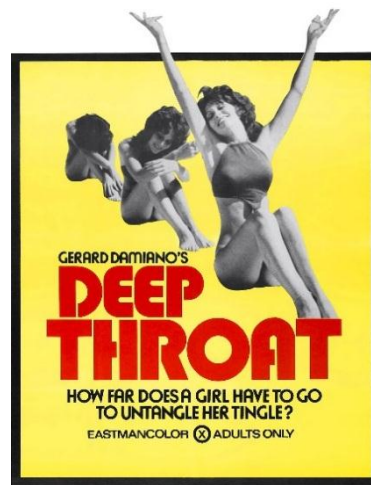
Como a década de 1960 foi culturalmente influenciada pelas questões ligadas à revolução sexual em muitas capitais do mundo, o cinema trouxe cenas de nudez e de conteúdos

sexuais (Figura 60). Na Europa, na América e na Ásia os filmes que mostraram cenas de nudez em situações adultas buscavam garantir alguma bilheteria após o estabelecimento dos televisores domésticos, da queda de público nos cinemas e do surgimento, além da continua dominância no mercado internacional pelas produções hollywoodianas. No Brasil, a competição do cinema com o televisor foi refletida na diminuição dos estabelecimentos de exibição de filmes de 3.276 em 1975 para 1.553 em 1984 (SHAW; DENNISON, 2007).

Figura 60: Filmes Eróticos dos Anos de 1970



Ultimo Tango a Parigi,
(Bernardo Bertolucci, [*Último Tango em Paris*], 1972, Itália)



Deep Throat,
(Gerard Damiano, [*Garganta Profunda*], 1972, EUA)



愛のコリーダ,
(Nagisa Oshima, [*O Império dos Sentidos*], 1976, Japão)

Fonte: Internet Movie Database

Todavia, a censura em muitos países ainda era presente, inclusive onde a Igreja Católica possuía forte tradição, como na Itália, na Espanha, em Portugal. A Europa possui uma vasta e diversificada perspectiva ideológica, política, linguística, estética e cultural do cinema alternativo europeu erótico do pós-guerra denominado de *Lixo Europeu*, *Cinema Underground* e *Cinema de Exploração* (MATHIJS; MENDIK 2004). A introdução do erotismo na arte cinematográfica e as comédias sexuais foram fenômenos estabelecidos em muitos países, como por exemplo, as comédias italianas (*Commedia Sexy all'Italiana*), como aquelas estreladas pelo ator italiano Lando Buzzanca (1935-), que alcançavam sucesso de bilheteria tanto no Brasil quanto na Europa por conter enredo simples e não requerer muita erudição dos dramaturgos. Da mesma forma, as comédias pornográficas da Bavária (*Lederhosenfilm*) (Bavarian Porn), da década de 1970 e 1980, que priorizavam as paisagens dos Alpes da região da Bavária e do Tyrol, na Alemanha, para compor sátiras em um local fortemente conservador e formado, em grande parte, por uma população envelhecida e, ainda, integrada ao legado do regime Nazista.

No Brasil, as comédias sexuais foram, sobretudo, produzidas na localidade da *Boca do Lixo* na cidade de São Paulo e foi intitulada *Pornochanchada*, com influência das comédias sexuais italianas (Figura 61) (SHAW; DENNISON, 2007).

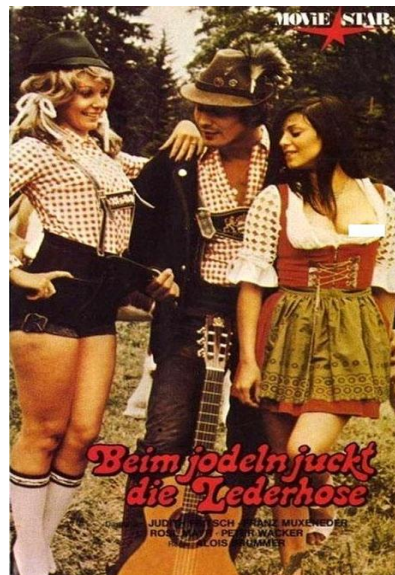
Figura 61: Comédias Eróticas da Década de 1970

Commedia Sexy all’Italiana



Il Vichingo Venuto dal Sud
(Stefano Vanzina, [A Loira no Filme Azul], 1971, Itália)

Lederhosenfilm



Beim Jodeln juckt die Lederhose
(Alois Brummer, [Não há Sexo como o Sexo da Neve], 1974, Alemanha Ocidental)
Fonte: Internet Movie Database

Pornochanchada



O Libertino
(Victor Lima, 1973, Brasil)

4.2.2. A BOCA DO LIXO PAULISTA, REDUTO DOS MARGINAIS

Todos os conhecedores do assunto sabem que as pornochanchadas eram produções do final dos anos 60, reinaram na década de 70 e perduraram até meados de 80. Filmes de baixo orçamento, rentabilidade alta, com conotação erótica, sem sexo explícito e milhares de espectadores. Alguns desinformados ainda confundem pornochanchada com filme pornográfico. Como há muito mal-entendido a respeito, quero deixar bem claro que fazíamos pornochanchada e não filmes de sexo explícito (PUZZI, 2007, p. 10).

Nicole Puzzi (1958-) publicou o livro “A Boca de São Paulo”, em 2007, relatando suas experiências como uma atriz e símbolo sexual da Pornochanchada paulistana, quando trabalhou na área denominada de *Boca do Lixo de São Paulo*. Nicole Puzzi atuou nos filmes dirigidos, contracenados e produzidos pelo grupo que congregava o “*peçoal da Boca*” e afirmou que o

trabalho lá desenvolvido era repleto de ética, profissionalismo, respeito e dedicação por parte da equipe técnica e artística. A atriz alega ter usado o seu corpo como expressão artística para o cinema nacional, que tinha como público-alvo todos os tipos de classes sociais. Segundo ela, o *grupo da Boca*, compreendida como uma categoria constituinte do remanescente terceiro período do Cinema Novo vivia à margem de uma sociedade moralista e normativa, enaltecendo a irreverência, o gozo pela vida, a falta de regras em um ambiente formado por “[...] artistas, intelectuais, homens de negócios, mulheres lindas, gênios, idealistas, visionários, desregrados demais ao lado de seres apátridas, bêbados, prostitutas, mendigos, criminosos, trombadinhas e, ainda assim, humanos” (PUZZI, 2007, p. 6).

“Esta região ficou conhecida por Boca do Lixo devido ao fato da área ser um local em que ocorria prostituição, assaltos e tráfico de drogas” (SILVEIRA; CARVALHO, 2016, p. 85). A Boca do Lixo, antes de receber esta designação, era um polo da indústria cinematográfica localizado na Rua do *Thiumpo* (Triunfo), Bairro de Santa Efigênia, nas adjacências das ruas Aurora, Andradas e Vitória, na zona central de São Paulo, desde o início do século XX. Nas décadas de 1920 e 1930, empresas nacionais e distribuidoras de filmes internacionais, como a Paramount Pictures, a Fox Film e MGM – Metro-Goldwyn-Mayer, instalaram aí seus escritórios. Nos anos de 50 e 60, o local passou a abrigar lojas e fábricas de equipamentos cinematográficos, fotográficos e sonoros, oferecendo, também, serviços de manutenção técnica para estes aparelhos, além de comercializar latas de fitas de filmes virgens.

Esta região, também, era demarcada pelas representações de crônicas de suspense policiais do meado do século XX e foi, aos poucos, constituindo-se em território da prostituição, dos pequenos crimes e da contravenção, ou seja, carregou o peso de um ambiente degradado aos olhos da sociedade normativa onde a marginalidade e a promiscuidade conviviam lado a lado com os migrantes recém chegados do Nordeste de trem ou de ônibus pelas Estações da Luz e de Júlio Prestes e da remota rodoviária municipal da Avenida Duque de Caxias, todas elas portas de entrada para a migração nordestina em São Paulo.

Os anos dourados da Boca do Lixo de São Paulo, na década de 60 e 70, representavam o glamour da malandragem, das histórias contadas em bares, principalmente, no Bar Soberano e nas calçadas, do código de ética existente entre os contraventores, as prostitutas e as equipes de cinema. Portanto, no final dos anos 60, este centro tornou-se o ponto de encontro do “cinema independente brasileiro, onde as produções cinematográficas ocorriam de forma totalmente livre de incentivos governamentais” (SILVEIRA; CARVALHO, 2016, p. 76). Por conseguinte, os cineastas, produtores, atores, estudantes de cinema, transformaram a Rua do Triunfo no

reduto mais importante da produção cinematográfica de São Paulo e, logo, do país, já que o Rio de Janeiro perdia sua imponência cinematográfica. “Dos anos 60 até o final dos 80, a produção do cinema da Boca foi muito fértil. ‘São Paulo chegou a ultrapassar a produção carioca, com mais de 100 filmes por ano. A Boca representava uns 80% disso’, lembra o baiano José Lopes (BARROS; LOPES, 2004, sp.), principalmente de filmes dos gêneros Pornochanchada e *das fitas dos marginais*.

A popularidade da Pornochanchada cresceu durante a década de 70 como resultado de vários fatores, dentre eles: das cotas compulsórias de filmes nacionais nos estabelecimentos de exibição, que eram rigorosamente fiscalizadas, da cadeia de produção, fazendo com que os produtores fossem, ao mesmo tempo, agentes de todo o processo desde a produção, distribuição e exibição.

Os produtores coordenavam os projetos de longas-metragens, com a obrigação de captação de verbas, administrar, investir e negociar, sendo eles os responsáveis pela circulação do dinheiro, e também pelo investimento em meios de produção como, por exemplo, câmeras, material de iluminação, maquinaria entre outros (SILVEIRA; CARVALHO, 2016, p. 86).

Alguns grupos de produtores/exibidores produziam seus próprios filmes com ou sem as pequenas cotas de patrocínio dos pequenos comerciantes e empresários da área da Boca. Do mesmo modo, o barateamento das produções decorria, também, da inserção de mão-de-obra informal e marginalizada (prostitutas, boêmios, desocupados) – que tinham aquele trabalho como uma fonte de renda – para a realização de funções básicas e de apoio, como uma alternativa para a não contratação de profissionais especializados com altos salários.

A Pornochanchada remetia ao termo *pornô* – referente à qualidade das cenas que simulariam o intercuro sexual, que “[...] pela alta dose de erotismo que, em uma época de censura no Brasil, levava à associação ao gênero pornográfico, embora não houvesse de fato inicialmente cenas de sexo explícito nos filmes” (SILVEIRA; CARVALHO, 2016, p. 85) – com a *chanchada* – por conta da particularidade do humor nos enredos e da paródia de filmes de sucessos. Como não havia pornografia nas imagens, os cineastas da Boca do Lixo procuravam criar títulos mais agressivos como uma forma estratégica de atrair o público, como em *As Cangaceiras Eróticas* (Roberto Mauro, 1974, Brasil).

Em geral, o roteiro vinha com um título simples, sem nenhuma apelação, e, por mais que perguntasse se seria modificado, a resposta era sempre a mesma: absolutamente!

[...] O leitor verá o título original que nos era dado no roteiro e o definitivo que nos surpreendia nos cartazes e nas telas (PUZZI, 2009 p. 9).

Assim o termo *Pornô + Chanchada* foi usado para classificar o gênero fílmico de apelo popular e sexual produzidos durante as décadas de 1970 até 1990 que se constituíam de comédias com conteúdo erótico ou sexual de forma leve (*soft-core*) e humorada (SHAW; DENNISON, 2007). Este gênero foi condenado por alguns cineastas devido à falta de qualidade estética, técnica e poética, o que contribuía para a formação de cinema vazio construído sobre o machismo, preconceito e desrespeito com a imagem do ser feminino em uma época de intensos questionamentos sobre gênero.

Por conta da censura nos anos da Ditadura Militar, o conteúdo das Pornochanchadas dependia do uso intensivo de conotação, já que não poderiam divulgar conteúdo com sexo explícito, o corpo das mulheres era velado de tal forma que “[...] dois seios não poderiam estar no mesmo negativo. A bunda só podia aparecer de lateral ao lado de um seio. Enfim, cortavam o corpo e dividiam suas partes feito gado. [...] Imaginem o malabarismo e criatividade de diretores e atrizes, para mostrar essas partes juntas numa mesma tomada” (PUZZI, 2007, p. 7). Entretanto, filmes com cenas de nudez já eram corriqueiros desde a década de 70 e, por não serem associados à Pornochanchada, carregam a alcunha de filmes culturais (*cult*), entre eles, *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, *A Dama da Lotação* e outros adaptados das obras de Nelson Rodrigues (1912-1980), por exemplo.

Assim, o conteúdo pornográfico tornou-se lugar comum e estava presente em mais de 80% dos filmes lançados entre 1970-1980, produzidos tanto de modo independente quanto por empresas estrangeiras, e pela própria EMBRAFILME. Por conta da popularidade da pornochanchada, elas ocupavam as cotas de exibição nas salas dos cinemas e possuíam grande participação nas locadoras de fitas VHS durante o final dos anos 80 e início dos anos 90. Então, a Pornochanchada foi, progressivamente, sinônimo de lucro financeiro imediato. Diante disso, os diretores de cinema de filmes de horror brasileiro, Zé do Caixão (José Mojica Marins) e até mesmo o diretor de filmes das chanchadas paulistas de Mazzaropi, falecido em 1981, passaram a trabalhar intensivamente com este gênero, como em *Perversão* (José Mojica Marins, 1978, Brasil), *Sem Vaselina* (José Miziara, 1985, Brasil) e *Bacanal de Colegiais* (Juan Bajon, 1983, Brasil) (Figura 62).

Figura 62: Filmes Pornográficos



Perversão
(José Mojica Marins, 1978, Brasil)

Sem Vaselina
(José Miziara, 1985, Brasil)

Bacanal de Colegiais
(Juan Bajon, 1983, Brasil)

Fonte: Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira

Durante a recessão da década de 80, muitos cinemas nos centros das cidades brasileiras mantiveram-se em operação ao se converter em cinemas pornográficos e em territórios associados à imoralidade, doenças sexualmente transmissíveis, uso de drogas, crime e violência. Em 1985, 44 dos 53 cinemas no centro de São Paulo eram dedicados aos filmes de sexo explícito, bem como na Cinelândia próximo do Teatro Municipal, da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, que se transformou em um tipo de distrito da “luz vermelha” em decorrência da enorme quantidade de estabelecimentos dedicados aos filmes pornográficos. Por esta razão, no final dos anos 80, o gênero da Pornochanchada desgastou-se por falta de criatividade, pela grande quantidade de filmes do mesmo gênero no circuito e pela concorrência com obras pornográficas estrangeiras e domésticas com conteúdo pornográfico e eróticos com cenas gráficas de coitos, orgias, zoofilia e de violência sexual (*hard-core*) que adentraram no país com permissão judicial e conseguiram boas bilheteria.

Além disso, os filmes pornográficos de alto custo de produção foram sendo divulgados nos anos de 1990 sob a designação de *Pornochanchada de Luxo*, e por isso, eram respeitados e representavam o cinema nacional “autêntico” ao contrário da Pornochanchada de baixo orçamento da Boca do Lixo que eram *underground* e subversiva, não sendo “capaz” de representar o cinema nacional. “A pornochanchada é contemporânea de outras produções

paulistas mais elaboradas [...] patrocinadas pela EMBRAFILME” (PUZZI, 2007, p. 11). Com um tom irônico Puzzi (2007) classifica a diferença entre a Pornochanchada de Luxo e do Lixo:

Alguns longas patrocinados pela Embrafilme, com produção riquíssima, costumavam ter forte apelo sexual, mulher pelada, cenas de sexo simulado gratuitas, exatamente igual às produções da Boca do Lixo, mas não eram pornochanchadas. Mas eram iguais? Absolutamente! As lingerie retiradas das pernas das atrizes eram mais caras e os negativos não eram riscados [...] E o som não vem do fundo do poço. Impossível confundir, não é mesmo? (PUZZI, 2007, p. 11).

A decadência da Pornochanchada foi a razão para que os cineastas da Boca do Lixo adotassem os conteúdos pornográficos dos filmes estrangeiros. Entretanto, mesmo abraçando tal estratégia, o grupo da Boca já não contava mais com a presença massiva do público devido ao conteúdo de baixa qualidade técnica e pouca criatividade e drástica redução do financiamento privado às produções cinematográficas da Boca. “No final da década de 80, a produção da Boca do Lixo cessava. A crise econômica, as lutas constantes com a censura e com o governo local, a competição do vídeo *hard-core* dos EUA, significou que mesmo a produção de filmes baratos de *hard-core* brasileiro não era mais viável” (SHAW; DENNISON, 2007, p. 100)¹⁰². O declínio da área da Boca do Lixo a partir da década de 1990 foi resultado da transferência do centro financeiro para a Avenida Paulista e da maior rotatividade de homens e mulheres socialmente excluídos prostituindo-se e consumindo substâncias recreativas¹⁰³, tais como o *crack*. Deu formação à Cracolândia, à atuação do crime organizado, à presença de pequenos comércios de eletrônicos com produtos falsificados e importados da China. Teles (2007), afirma que a recuperação e a valorização dos equipamentos públicos do Bairro de Santa Efigênia, por parte do poder público e da iniciativa privada fazem parte do projeto de revitalização do centro antigo de São Paulo como um modo de inseri-lo numa estética urbana limpa, moderna e globalizada.

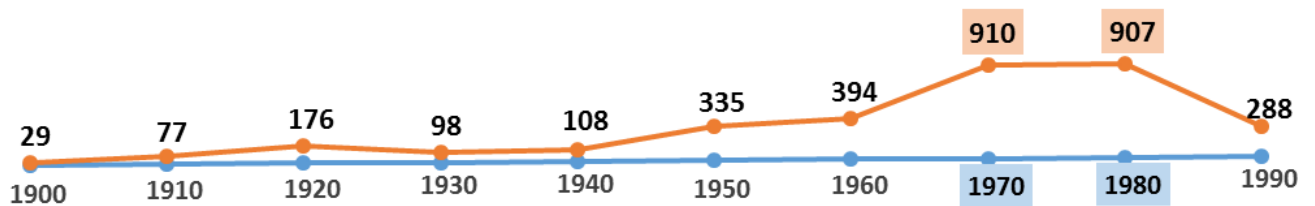
Desde modo, a EMBRAFILME foi financiadora, produtora e distribuidora de diversas longas-metragens e tornou-se a segunda maior distribuidora de filmes nacionais no mercado interno e externo durante 21 anos, posicionada atrás da Cinema International Corporation, que

102 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “By the end of the 1980s films production in the Boca do Lixo had ceased. Economic crisis, the constant struggles with the censor and local government, and competition from *hard-core* video from the USA meant that even the production of cheap *hard-core* films was no long viable” (SHAW; DENNISON, 2007, p. 100).

103 - As drogas sempre estiveram presentes na história da humanidade. Elas são classificadas como substâncias naturais ou sintéticas, de natureza lícita ou ilícita e; consumidas para fins religiosos (culturais), terapêuticos ou recreativos. Uso recreativo diz respeito às substâncias consumidas em circunstâncias sociais, podendo implicar em desenvolvimento ou não da dependência química ou outros problemas comportamentais relacionados.

incluía a MGM, Paramount, Buena Vista, Disney e Universal. Na década de 1970, a EMBRAFILME respondeu pela distribuição de 30% e por 50% de produção de filmes brasileiros (SHAW; DENNISON, 2007). Como visto na [Figura 63](#), este período do Regime Militar foi marcado pelos anos de maior produção cinematográfica, atingindo seu ápice nas décadas de 1970 e 1980 em decorrência da ação direta do Estado. Todavia, o ex-presidente Fernando Collor de Melo (1990-1992), em seu primeiro mandato, extinguiu sumariamente a EMBRAFILME do subsídio estatal em decorrência da política neoliberal de cunho privatista que já vinha atingindo a indústria cinematográfica desde meados da década de 1980. Tal medida destruiu “[...] todo o mercado cinematográfico nacional, dando fim a Boca do Lixo como centro de produção cinematográfica” (SILVEIRA, CARVALHO, 2016 p. 88). Inaugura-se, assim, um período considerado por muitos críticos como o momento da crise mais severa na história da indústria cinematográfica brasileira.

Figura 63: Filmes Nacionais Lançados no Brasil entre 1900-1990



As décadas de 1970 e 1980 representam os anos de vigência da EMBRAFILME no cenário nacional
Figura produzida pela autora, baseado em Silva Neto (2002)



Carlota Joaquina, Princesa do Brazil (Carla Camurati, 1995, Brasil)



Central do Brasil (Walter Salles, 1998, Brasil, França)



Cidade de Deus (Fernando Meirelles; Kátia Lund, 2002, Brasil)



Tropa de Elite (José Padilha, 2007, Brasil)

5

Cinema Contemporâneo: O Renascimento do Cinema Nacional

CAPÍTULO 5

Cinema Contemporâneo: O Renascimento do Cinema Nacional

5.1. Cinema da Retomada (1990-2000): Em Busca da Centralidade Brasileira

- 5.1.1. Panorama Político-Social Brasileiro
- 5.1.2. Paisagens Cinematográficas Interioranas: A Procura da Identidade Nacional

5.2. Cinema da Pós-Retomada (Pós-2001): A Cosmética da Fome

- 5.2.1. O Estabelecimento da ANCINE como Marco Regulador da Atividade Cinematográfica na Descentralização do Circuito Comercial de Exibição
- 5.2.2. Rio de Janeiro e São Paulo: Principais Pólos de Produção do Cinema Nacional
- 5.2.3. Tendências Urbanas Contemporâneas: Favela e Violência

5.1. CINEMA DA RETOMADA (1990-2000): EM BUSCA DA CENTRALIDADE BRASILEIRA

5.1.1. PANORAMA POLÍTICO-SOCIAL BRASILEIRO

O período em foco inicia-se em meados da década de 1990, quando uma nova Lei do Audiovisual, promulgada em 1993, começou a produzir seus primeiros resultados, provocando uma expansão na produção cinematográfica que passou a ser conhecida como a retomada do cinema brasileiro, ou o “Renascimento do Cinema Brasileiro” (NAGIB, 2003, p. xvii)¹⁰⁴.

Como visto anteriormente, a indústria cinematográfica passou por um momento de maior volume de produção e de grande público pagante nos cinemas durante as décadas de 1970 e 1980. Contraditoriamente, o período a partir da retomada do Estado democrático inaugurado em 1985 coincidiu com os anos de maior devastação na história do cinema nacional. Isto foi resultado de vários fatores, principalmente:

- Do exponencial crescimento da inflação desde o milagre econômico da década de 1970, refletindo diretamente nas produções cinematográficas de qualidade que se tornaram muito mais dispendiosas e difíceis de serem realizadas;
- Da popularização dos aparelhos televisivos após a década de 1970, da introdução no mercado e do barateamento de nova aparelhagem tecnológica, como televisores a cores, fitas VHS transformando drasticamente o modo como os brasileiros consumiam conteúdos audiovisuais na década de 1990;
- Da simbiose entre a indústria norte-americana com os canais de televisão no Brasil, iniciando uma cooperação para comercializar filmes antigos com preços mais acessíveis, além de produzirem longas-metragens para os formatos televisivos que seriam importados pelos canais de televisão abertos e pelas TVs a cabo, satélite ou parabólica.

104 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*The period in focus begins in the mid-1990s, when a new Audio-visual Law, promulgated in 1993, started to yield its first results, prompting a boom in film production that became known as the retomada do cinema brasileiro, or the ‘rebirth of Brazilian Cinema’*” (NAGIB, 2003, p. xvii).

Este panorama desfavorável para a produção nacional, que abrange o período de 1990 até 2001, foi considerado o mais dramático da cinematografia nacional, pois perpassou por intervalo de total estagnação até o momento da retomada das atividades de produção do audiovisual brasileiro. Na década de 1990, o parque de exibição brasileiro havia se transformado consideravelmente em comparação com a década áurea de produção sustentada pela EMBRAFILME. Em 1975, havia cerca de 3,3 mil salas de cinema, sendo 80% delas localizadas em cidades do interior; isto mostra como a descentralização beneficiou um maior alcance da produção nacional, apresentando um dos melhores índices do mundo. Em contrapartida, em 1990, as salas de cinemas fixas eram inferiores a 1000 e a maioria delas estava concentrada nos principais centros urbanos e, dentro deles, nas áreas de maior renda per capita. O Brasil passava a ocupar a posição de 60ª no índice de habitantes por sala no *ranking* mundial. Deste modo, o país, com a quinta maior população mundial e com um mercado cinematográfico retraído, favoreceu a chegada de investimentos de grupos estrangeiros, implantando no mercado exibidor um novo modelo conhecido por *multiplex* em 1997. A chegada dos *multiplexes* não resolveu o problema da concentração, mas sim agravou, já que áreas classificadas pelo IBGE como sendo de alta renda foram logo priorizadas e “as periferias urbanas, as cidades pequenas e médias do interior e mesmo algumas grandes cidades das regiões Norte e Nordeste continuavam mal atendidas” (ANCINE, 2017, p. 22).

Neste frágil cenário, o governo do então presidente Fernando Collor de Melo degradou o Ministério da Cultura, transformando-o em uma Secretária da Cultura, o que resultou no fechamento de muitas instituições culturais, na revogação de leis em vigor, no cancelamento de financiamento aos órgãos estatais, na dissolução de várias entidades da Administração Pública Federal, incluindo a EMBRAFILME, através do Decreto No. 99.192, de 15 de março de 1990 (BRASIL, 1990). Estas medidas foram de encontro a toda produção do cinema nacional que se mantinha com muitas dificuldades. Assim, os cineastas brasileiros perderam todo e qualquer auxílio das agências estatais financiadoras. Conseqüentemente, a indústria cinematográfica brasileira perdeu a capacidade de produção e distribuição no mercado nacional e internacional. Por isso, “muitos profissionais migraram para a publicidade, que na ocasião vivia um momento pujante no mercado brasileiro, e uma produção pontual de curtas e documentários garantiu os sinais de vitalidade à produção nacional deste período” (ANCINE, 2017, p. 13).

Por outro lado, a Lei Rouanet, Lei No. 8.313, de 23 de dezembro de 1991 (BRASIL, 1991), foi responsável por dar incentivos fiscais às empresas privadas e públicas ao aplicarem parte de seus impostos de renda como doações ou patrocínios para apoiar projetos culturais,

inclusive na produção de filmes. Todavia, o recolhimento ao financiamento cultural não foi tão significativo até o final de 1994, quando a reforma da Lei Rouanet se fez necessária em 1995. As novas medidas aplicadas na Lei Rouanet resultaram em um leve crescimento no número de projetos beneficiados e na canalização de recursos à cultura. Em 1991, o vereador da cidade do Rio de Janeiro, Francisco Milani, articulou o projeto para fundar a RioFilme (Empresa Distribuidora de Filmes S.A, vinculada à Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro). O projeto foi aprovado pela Câmara Municipal do Rio de Janeiro. A Lei No. 1972, de 25 de janeiro de 1991, implantou a RioFilme, que foi concebida como uma “empresa pública, sob a forma de sociedade anônima, com duração indeterminada, vinculada à Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esporte, com o objetivo de estimular as atividades cinematográficas no Município” (RIO DE JANEIRO, Art. 1, 1991). A RioFilme tinha a finalidade de distribuir filmes brasileiros, a princípio, no Rio de Janeiro e, progressivamente, o raio de atuação foi aumentado para todo o país; além disso, continua hoje, a realizar mostras e festivais visando a difusão de filmes brasileiros nos aspectos culturais, artísticos e científicos. Esta agência devolveu ao Rio de Janeiro o *status* de capital do cinema brasileiro alcançado durante a época das Chanchadas e perdido durante a época das Pornochanchadas.

Porém, é com a Lei do Audiovisual, Lei No. 8.685, de 20 de julho de 1993 (BRASIL, 1993), que se percebe um incremento na produção cinematográfica. A Lei do Audiovisual criou dois incentivos fiscais. O primeiro propiciava ao investidor físico ou jurídico a possuir direitos na participação nos lucros. O segundo permitia que empresas estrangeiras que exportavam filmes para comercialização ou distribuição no Brasil poderiam utilizar até 70% do imposto de renda sobre estes filmes em coproduções brasileiras. “Em 1996, uma medida provisória alterou a Lei do Audiovisual, elevando de 1% para 3% o limite de dedução de imposto permitido às empresas, injetando assim mais recursos na produção” (NAGIB, 2002, p. 16). De acordo com o documento coordenado pelo SESI (Serviço Social da Indústria) (2007), as empresas percebiam a vantagem de associar sua imagem institucional ao patrocínio do audiovisual. Desse modo, “ficava criado, não só um mercado de bens culturais, mas um mercado de imagens institucionais” (SESI, 2007, p. 21), pois em 1992, 72 empresas apoiaram a produção do audiovisual enquanto em 1997 o número cresceu para 1.133. Todavia, a concentração regional ainda estava no eixo Rio-São Paulo que centralizava 94% dos incentivos arrecadados. É importante levar em consideração que o processo de privatizações de empresas estatais brasileiras durante o governo de Fernando Henrique Cardoso (1995-2003) causou o desinteresse das empresas privadas em apoiar projetos culturais.

Dessa forma, durante os primeiros anos da década de 1990, o cinema brasileiro passou por períodos de crise e paralisação das produções e os esforços estatais buscavam a sua reconstrução, tanto em termos mercadológicos quanto culturais. Assim, foram produzidos 36 filmes em 1991, 15 em 1992 e 9 em 1993, sendo que a maior parte deles do gênero pornográfico (SILVA NETO, 2002). Segundo a ANCINE (2017), a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual adotaram a lógica de redução da atuação do Estado no financiamento direto dos filmes e passaram a coletar recursos a partir dos incentivos fiscais concedidos às empresas públicas e privadas, gerindo e distribuindo estes recursos para as produtoras. Estas duas leis “[...] contribuíram para alavancar novamente a produção de cinema, dando início a um movimento que foi logo chamado de Retomada” (ANCINE, 2017, p. 13). A administração do novo presidente Itamar Franco (1992-1995) e, posteriormente a de Fernando Henrique Cardoso foram responsáveis por revigorar a produção cinematográfica brasileira. Desta forma, de 1994 até o ano 2000, aproximadamente 180 longas-metragens foram produzidos com o auxílio desses incentivos fiscais (Figura 64). Apesar dos problemas estruturais que acometiam a indústria cinematográfica brasileira, os filmes lançados dentro deste período receberam respostas positivas tanto da crítica nacional e internacional quanto do público que passava a se entusiasmar, novamente pelas produções nacionais (NAGIB, 2003).

Figura 64: Número de Filmes Produzidos entre 1990 e 1999

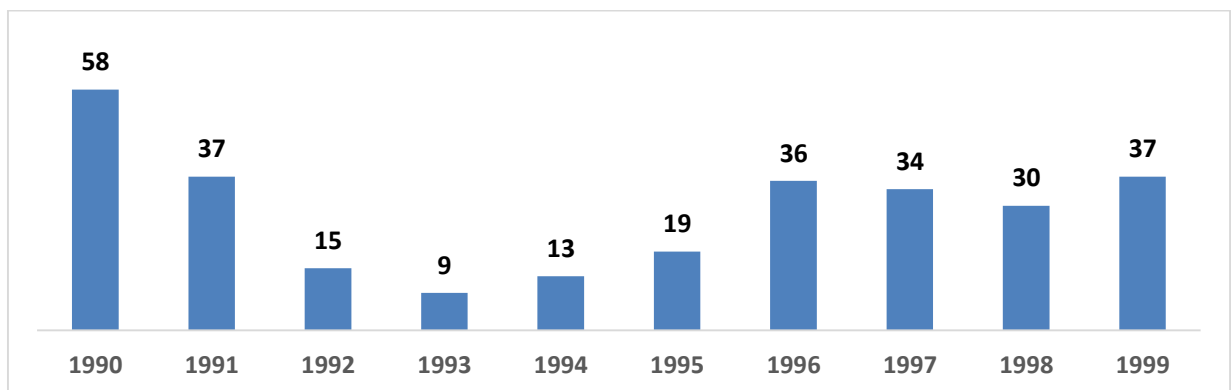


Gráfico produzido pela autora (2017), baseado em Silva Neto (2002)

5.1.2. PAISAGENS CINEMATOGRAFICAS INTERIORANAS: A PROCURA DA IDENTIDADE NACIONAL

A década de 1990 foi reconfigurada pela grande popularização do aparelho televisivo nos lares brasileiros urbanos e rurais, sendo considerado um dos principais meios de entretenimento familiar com a transmissão de telenovelas brasileiras e mexicanas, programação infantil e familiar, videocliques musicais, bem como filmes estadunidenses de comédias produzidos para serem assistidos em ambiente familiar. Nesta lógica, adentram com muita força no mercado nacional os *Family Movies of the 1990s* (Filmes familiares da década de 1990), como por exemplo, *Home Alone* (Chris Columbus, [*Esqueceram de Mim I*], 1990, EUA) e *Home Alone 2: Lost in New York* (Chris Columbus, [*Esqueceram de Mim II: Perdido em Nova York*], 1992, EUA) que transformaram o ator mirim Macaulay Culkin (1980-) em um ícone *pop* mundial. Os filmes estadunidenses inauguravam a década com um alto padrão de qualidade técnica, especialmente com efeitos especiais mais avançados. Desbois (2011) afirma que a extinção da EMBRAFILME neste momento não gerou de imediato tanto impacto entre os cineastas brasileiros, pois foi uma década em que a ida a um cinema em um *shopping center* para assistir um filme estadunidense significava uma atividade corriqueira da audiência infantil jovem e adulta já que o filme brasileiro foi transfigurado em um produto de má qualidade técnica e estética.

No cinema hollywoodiano, os estilos estão constantemente mudando, mas a missão – venda de entretenimento para as massas – continua a mesma. Considerando a busca contínua de entretenimento capaz do envolvimento universal [...] não é surpreendente que o filme familiar – que procura atrair igualmente a todos os grupos de consumidores – tenha surgido como o seu modo de produção por excelência (BROWN, 2012, p. 217)¹⁰⁵.

Durante os anos 90, alguns cineastas brasileiros adotaram a estratégia de produzir filmes nacionais com atores brasileiros e anglófonos, gravados em língua inglesa e exibidos com legendas em português¹⁰⁶. Estes filmes passavam a concorrer linguisticamente com o cinema

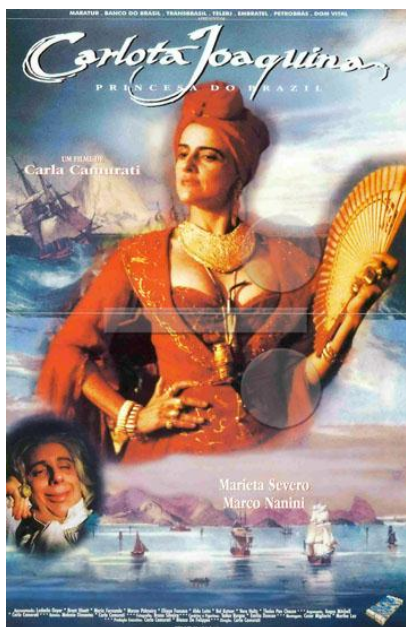
105 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*In Hollywood cinema, styles are constantly changing, but the mission – selling entertainment to the masses – remains the same. Considering Hollywood’s ongoing pursuit of entertainment capable of engaging universally [...] it is unsurprising that the family film – which seeks to appeal equally to all consumer groups – has emerged as its quintessential mode of productions*” (BROWN, 2012, p. 217).

106 - Vale ressaltar que a Lei do Audiovisual que incentivava empresas estrangeiras a investir seus impostos em produções nacionais favoreceu o crescimento destas coproduções entre produtoras brasileiras e empresas estrangeiras, especialmente as estadunidenses.

estadunidense em território nacional e propiciavam um *status* de internacionalidade e cosmopolitismo às obras nacionais. Inaugurado por *A Grande Arte* (Walter Salles, 1991, Brasil; EUA), outros seguiram este modelo, como, por exemplo, *Forever* (Walter Hugo Khouri, 1991, Brasil; Itália), *O Monge e a Filha do Carrasco* (Walter Lima Jr., 1996, Brasil), *Jenipapo* (Monique Gardenberg, 1995, Brasil; EUA) e *O que é isso Companheiro* (Bruno Barreto, 1997, Brasil; EUA), indicado ao Oscar na categoria de Melhor Filme Estrangeiro em 1997.

Carlota Joaquina, Princesa do Brazil (Carla Camurati, 1995, Brasil), (Figura 65) inicialmente foi lançado no circuito cultural e posteriormente no comercial. Apresentou-se como o primeiro a retomar posição importante no mercado brasileiro, alcançando 1.286.000 de ingressos vendidos e ficando 11 meses em cartaz. O filme foi responsável por recolocar o Brasil no cenário mundial com participação em muitos festivais nacionais e internacionais. Outros filmes alcançavam representatividade de mercado como *O Quatrilho* (Fábio Barreto, 1995, Brasil) (Figura 65), indicado ao Oscar na categoria de Melhor Filme Estrangeiro, *Como Nascem os Anjos* (Murilo Salles, 1996, Brasil; Argentina) (Figura 65), *Baile Perfumado* (Lírio Ferreira; Paula Caldas, 1997, Brasil).

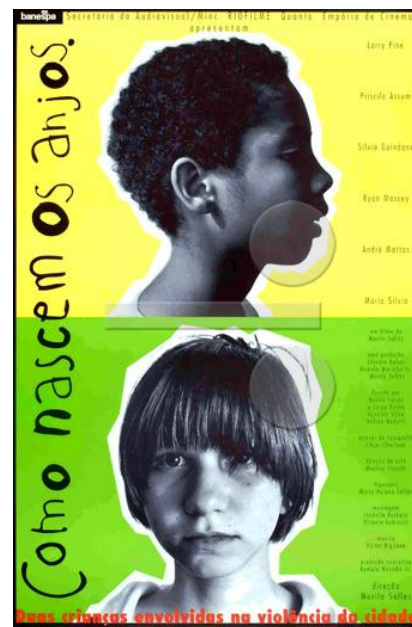
Figura 65: Representantes da Retomada do Cinema Brasileiro



Carlota Joaquina, Princesa do Brazil
(Carla Camurati, 1995, Brasil)



O Quatrilho
(Fábio Barreto, 1995, Brasil)



Como Nascem os Anjos
(Murilo Salles, 1996, Brasil; Argentina)

Fonte: Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira

Porém, foi com *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998, Brasil; França) que os filmes nacionais desempenharam um papel importante em termos de participação de mercado, boa receptividade da audiência, repercutindo internacionalmente com vários prêmios nacionais e internacionais. Entre estes prêmios, recebeu uma indicação ao Oscar nas categorias de Melhor Filme Estrangeiro e Melhor Atriz para Fernanda Montenegro (1929-), bem como o Urso de Ouro para Melhor Filme e o Urso de Prata para Melhor Atriz em Berlim (FOLHA DE SÃO PAULO, 1998). Ou seja, esta longa-metragem devolveu ao Brasil sua posição de destaque internacional que havia sido conquistada durante o período do Cinema Novo da década de 1960 e perdido durante o Regime Militar.

Os anos pós-EMBRAFILME foram responsáveis por forçar a saída de muitos cineastas brasileiros para outros países em busca de trabalho. Em 1995, ocasião que coincide com o lançamento de dois filmes *Carlota Joaquina* e *O Quatrilho*, outros diretores retornam ao país na esperança de recomeçarem suas atividades no ramo do audiovisual. Isto está retratado no filme *Central do Brasil*, pois tanto o título quanto o enredo sugerem a volta destes cineastas e a retomada do olhar do espectador para o centro da nação (NAGIB, 2007). A referência alegórica está no título da *estação de trem carioca*, que se transforma em um lugar de convergência de migrantes brasileiros para um grande ponto encontro do país, a Central do Brasil. É possível perceber uma alusão feita ao Rio de Janeiro que já foi a capital da nação e, juntamente com São Paulo, configura-se como um dos principais destinos para a migração daqueles que se mudam para a região Sudeste em busca de melhoria de vida.

O filme é iniciado com a câmera fixa no chão da estação de transbordo que grava o momento da chegada de um trem, as portas abrem-se e de lá, vários passageiros saem como se fossem iniciar seu dia. As imagens da Central do Brasil em um plano mais amplo são fechadas em *close-ups* para os rostos de vários personagens, representados por passageiros reais e analfabetos de diferentes raças, idades, gêneros e sotaques narrando para a câmera recados para suas famílias em suas cidades natais na forma de cartas escritas pela personagem Dora (Fernanda Montenegro). A ênfase é dada através das falas dos atores não profissionais que pronunciam com certo orgulho ingênuo, os nomes de suas cidades natais, geograficamente, localizadas no Nordeste e Norte do país (Figura 66) (NAGIB, 2007).

Figura 66: Formas, Cores, Sotaques – Convergências para a Central do Brasil



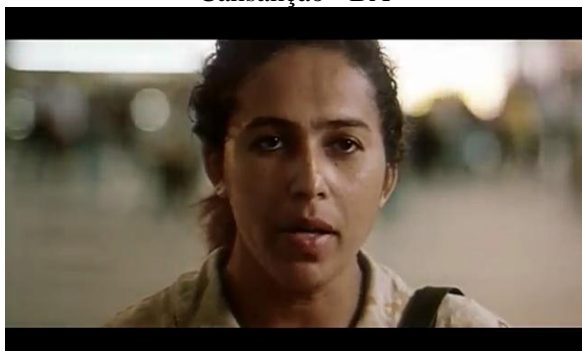
Sítio Volta da Pedra, Bom Jesus do Norte, PE

3ª Casa, depois da Padaria, Mimoso, PE



Cansação - BA

Carangola - MG



Município de Reriutaba – CE

Muzambinho - MG

Esta galeria de rostos é tão impressionante e tornou-se tão famosa porque o olho que a olha, através da câmera, é claramente fascinado pelas suas características raciais peculiares, que vão desde brancos europeus até negros africanos. Isso sugere, mesmo antes da sua descoberta física no filme, um nordeste cheio de cor. As falas dos personagens, marcadas por seus sotaques e gírias originais, são gravadas com uma clareza realçada, como se fossem capturados por um ouvido inocente que nunca tinha escutado antes essa língua. Velhos e jovens confraternizam na simplicidade movente da pobreza, e seus discursos são invariavelmente fechados com um calmo e tolerante sorriso (NAGIB, 2007, p. 40)¹⁰⁷.

Esses personagens proporcionam ao filme uma estética realista e documental para a obra de ficção, ao tempo em que endereçam suas cartas. Suas falas possuem certa nostalgia e sentimento de retorno à sua cidade natal, por onde se encontram os seus familiares. A Central do Brasil, local de trabalho da professora aposentada Dora, é transformada em um território contraditório que é, ao mesmo tempo, acolhedor e perverso, onde se concentram os mais variados indivíduos, tais como vendedores ambulantes, crianças em situação de rua, desempregados, trabalhadores de vários setores da economia, que aí se territorializam durante o dia e a noite.

Enquanto a primeira fase do filme é centrada na vida dos nordestinos no Rio de Janeiro, a segunda enfatiza a aventura da protagonista Dora durante uma baldeação de ônibus, trator e pau de arara do Sudeste até a terra natal do ator coadjuvante Josué (Vinícius de Oliveira) em Pernambuco. Neste meio tempo, as áreas pobres do Brasil são filmadas em cores propositalmente mais vibrantes, filtros e uma trilha sonora cativante e calma que propiciam ao espectador uma sensação de encantamento (Figura 67). “A seca e a pobreza da pátria nordestina são mostradas como detalhes pitorescos que não têm consequências para a vida de seus habitantes e não requerem intervenção (NAGIB, 2007, p. 42)¹⁰⁸.

107 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*This gallery of faces is so striking and became so famous because the eye that looks at them through the camera is clearly fascinated by their peculiar racial features, ranging from white European to black African. It thus suggests, even before its physical discovery later in the film, a northeast full of colour. The characters’ speeches, marked by their original accents and slang, are recorded with enhanced clarity, as if captured by an innocent ear that had never heard such a tongue before. Old and young fraternize in the moving simplicity of poverty, and their speeches are invariably closed with a calm, tolerant smile*” (NAGIB, 2007, p. 40).

108 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*The drought and poverty of the northeastern homeland are shown as picturesque details that have no consequences for the lives of its inhabitants and require no intervention*” (NAGIB, 2007, p. 42).

Figura 67: Paisagens Fílmicas em *Central do Brasil*



Este filme, em particular, popularizou no Brasil convenções cinematográficas que se tornaram recorrentes no cinema brasileiro até os dias atuais. Primeiro, Xavier (2014) classifica *Central do Brasil* como uma obra-prima dos “*Road Movies*” (Filmes de Estrada). Estes são qualificados em narrativas de protagonistas em longas viagens de um destino a outro, como *Diário de Motocicleta*, (Walter Salles, 2004, Argentina; EUA; Chile; Peru; Brasil; Inglaterra; Alemanha; França) e *O Céu de Suely* (Karim Ainouz, 2006, Brasil; Alemanha; Portugal; França). Em segundo lugar, os “cineastas procedentes de classes dominantes dirigem um olhar de interesse antropológico às classes pobres e à cultura popular [...] Tenta-se vencer o abismo econômico entre realizadores e seus objetos, se não com adesão, pelo menos com solidariedade” (NAGIB, 2002, p. 16). Estes filmes conseguem alcançar uma estética que é ao mesmo tempo documental e poética devido ao uso de aparelhagem inovadora. Como afirma Nagib (2003), é o momento de mudanças na cinematografia brasileira, da transformação de “‘uma câmera-na-mão e uma ideia na cabeça’ (como um slogan usado no Cinema Novo) para o *steadicam*¹⁰⁹,

109 - Criado em 1975 nos Estados Unidos por Garrett Brown, o *steadicam* refere-se a um equipamento cinematográfico mecânico acoplado ao corpo do cinegrafista, por meio de um colete ou de braços mecânicos. O equipamento foi desenvolvido para estabilizar as imagens gravadas com a câmera na mão, evitando uma gravação trêmula e preservando a estética do *cinéma vérité*, já que possibilitava o cinegrafista movimentar a

‘uma câmera que surfa na realidade, uma narrativa que valoriza a beleza e a boa qualidade da imagem e, muitas vezes, é dominada por técnicas e narrativas convencionais’ (NAGIB, 2003, p. xxiii)¹¹⁰.

Entretanto, enquanto o Cinema Novo como um coeso movimento denunciava as diversas perversidades sistêmicas, alguns filmes da Retomada apenas mostravam tais abismos sociais. Bernardet (2002) tece críticas às comparações que surgiram entre os filmes da década de 1990 àqueles posteriores à década de 1960, pois para este autor, o cinema desenvolvido a partir de 1994 não pode ser comparado com o Cinema Novo no aspecto de denúncia social, já que o atual é vazio em proposta política. “Não é difícil perceber que o Brasil dos filmes recentes, mesmo quando focalizam o sertão ou a favela, é palco de dramas individuais, mais que sociais” (NAGIB, 2002, p. 17). Muitos cineastas buscam comparar suas obras com aquelas produzidas durante o Cinema Novo, o Cinema Marginal ou até mesmo o Cinema da Boca do Lixo como uma forma nostálgica e, ao mesmo tempo, como um selo de qualidade intelectual ou artística (BERNARDET, 2002). Entretanto, “nostalgia, homenagem, citação e desejo de continuidade histórica foram os modos encontrados para a expressão do mar utópico que reemergiu com todo seu poder simbólico no novo cinema brasileiro” (NAGIB, 2006, p. 26).

Ainda com tom crítico, Nagib (2007) afirma que estes filmes, lançados na década de 1990, trouxeram o tema do *sertão*, do *sertanejo*, do *agreste* e do *cangaço*, tanto como reconstituições históricas baseadas em uma nova estética moderna quanto como narrativas contemporâneas. Os filmes apresentavam em suas imagens, paisagens culturais e naturais, linguagens e sotaques regionais, bem como hábitos e credos de seus povos. Este cinema lançava uma nova tendência na cinematografia brasileira em torno da “redescoberta” do Brasil pelas lentes do cinema contemporâneo durante um período em que a moeda Real, valorizada e equiparada ao dólar, permitia que a juventude proveniente da classe média brasileira, sentindo-se empoderada, financeiramente, buscasse refúgio no exterior. “Por um breve período, que se estende de 1996 a 1998, a paixão pelo Brasil andou de mãos dadas com o aumento da produção de filmes” (NAGIB, 2002, p. 16).

câmera com maior liberdade e suavidade, proporcionando uma imagem flutuante e estável (HOLWAY; HAYBALL, 2013). Na época da sua criação, o diretor Stanley Kubrick (1928-1999) inovou a cinematografia mundial ao utilizar o *steadicam* na filmagem de *The Shining* (1980, [O Iluminado], Estados Unidos), devido a sua mobilidade e habilidade para manter a imagem estável enquanto a câmera corria e flutuava nos espaços de gravação. Por isso, foi considerado o diretor que melhor fez uso deste equipamento (FERRARA, 2001).

110- Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*It is the shift from the ‘camera-in-hand and idea-in-mind’ (as a Cinema Novo slogan used to go) to the steadicam, ‘a camera that surfs on reality, a narrative that values the beauty and the good quality of the image, and is often dominated by conventional techniques and narratives’*” (NAGIB, 2003, p. xxiii).

Sintomaticamente, o Brasil começou a aparecer nos filmes em imagens deslumbrantes. São paisagens voluptuosamente eróticas que compõem *Bocage, o triunfo do amor* (Djalma Limongi Batista, 1996), filmado em sete estados do Brasil. O sertão, repositório por excelência das injustiças sociais brasileiras, tais como retratadas pelo Cinema Novo, se transforma em mar logo na abertura de filmes como *Crede-mi* (Bia Lessa e Dany Roland, 1996) e *Corisco & Dadá* (Rosemberg Cariry, 1996), como que cumprindo a profecia utópica de *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, 1964. A própria caatinga se cobriu de verde e foi cortada de rios caudalosos, por onde navega um Lampião perfumado e pop (*Baile perfumado* – Paulo Caldas e Lírio Ferreira, 1997). O sertão foi ainda revisitado por grandes produções épicas, como *Guerra de Canudos* (Sérgio Rezende, 1997) e *O cangaceiro* (Anibal Massaini Neto, 1997) (NAGIB, 2002, p. 16).

A redescoberta “interna” do Brasil se dá pela fórmula contrária proposta por Glauber Rocha em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, em que a utopia do “*Sertão vai virar mar*” é contraposta por cineastas que saem da sua condição de habitantes dos centros urbanos e das regiões costeiras para percorrerem o Brasil adentro e mostrar paisagens desoladas e, ao mesmo tempo, fascinantes do interior do Brasil que haviam sido “esquecidas” pela cinematografia das décadas de 1970 e 1980 que se concentravam mais nas temáticas urbanas. A dualidade do *sertão* e do *mar* é tão intensa que muitos diretores propõem diferentes analogias. Em *Corisco & Dadá* (Rosemberg Cariry, 1996, Brasil) as adversidades do agreste, dos justiceiros e dos políticos metamorfoseiam nas paisagens marítimas que transmitem uma tranquilidade equiparada ao Jardim do Éden pela própria diretora. Ela buscava transformar o mar em um símbolo de paraíso idílico, onde toda a crueldade do agreste passava a não existir. As áreas que formam o agreste “[...] constituem uma faixa de transição climática, sob a forma de tampão, entre a zona da mata oriental do Nordeste e os imensos espaços dos sertões secos” (AB’SÁBER, 1999, p. 21). Já em *Baile Perfumado* (Paulo Caldas; Lírio Ferreira, 1997, Brasil), ficção que narra a vida de Lampião (Luiz Carlos Vasconcelos) nos anos de 1930 bebendo *whisky*, utilizando perfumes e indo a um cinema fixo com Maria Bonita no centro da cidade, apresenta um agreste *pop* e moderno. Este agreste *pop* foi construído por meio dos recursos audiovisuais, incluindo edição de imagem, filtros, movimento de câmeras e trilha sonora, muito distinta do popular bailão. Os gêneros musicais introduzidos neste filme variam entre o *rock* e a música eletrônica, especialmente do gênero *mangue beat* – criado por músicos em Recife no início da década de 1990, que misturavam o *funk*, o *punk*, a música eletrônica, o maracatu e o afoxé. O gênero *mangue beat* foi difundido para o Brasil pelos artistas do *Mundo Livre S/A*, *Chico Science & Nação Zumbi* e *Mestre Ambrósio*. Este grupo de artistas publicou, posteriormente, o manifesto

dos “*Caranguejos com Cérebro*¹¹¹” – intensificando a energia narrativa de um agreste globalizado que conectava o sertão ao mar (ALVES, 2015).

O imaginário do sertão em *Baile Perfumado* é apresentado pelas paisagens ríspidas, isoladas, em tons de verde, marrom e cinza que se alteram, freneticamente, como um ritmo urbano, entremeadas com cores vibrantes e contrastantes das vestimentas dos personagens com as paisagens em pano de fundo. A narrativa elétrica introduz Lampião como representante do cangaceiro contemporâneo, celebrando sua imagem como ícone da cultura de massa dos espaços do agreste. A violência perpetrada pelo protagonista Lampião é muito distinta daquela que o personagem Corisco, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, atribui à justiça social. Em *Baile Perfumado*, a violência é derivada da explosão sentimentalista do drama de Lampião perante a sua luta por sobrevivência. Assim, a violência deixa de ser a expressão da fome e passa a ser a expressão da territorialidade.

Em *Baile Perfumado*, o tema da migração é levantado pelo cinegrafista libanês Benjamin Abrahão (Duda Mamberti), que reproduz monólogos em árabe e passa a seguir o grupo de Lampião na tentativa de produzir um filme sobre seu legado. Há, aqui, a percepção da multiculturalidade e dos diferentes tempos permeando o mesmo espaço geográfico. Para Xavier (2003, p. 50)¹¹², “isso é uma dimensão alegórica na tentativa de revelar um estado de sensibilidade contemporânea dos filmes brasileiros ao mostrar suas preocupações para o aspecto humano da compressão do tempo e do espaço, inerente ao mundo de alta tecnologia”.

Baile Perfumado, em especial, é o fundador do novo gênero no mercado brasileiro, o *arid movie* (Filme Árido) (Figura 68). O *arid movie* é “[...] mais uma mistura, e não apenas linguística: trata-se da aproximação do Brasil através de um instrumental internacionalizado, globalizado, alheio ao purismo do projeto nacional que alimentou o início do Cinema Novo” (NAGIB, 2001a, p. 13). Entre os filmes do *arid movie*, estão *Abril Despedaçado* (Walter Salles,

111 - Na década de 1990, o Recife enfrentava uma intensa estagnação econômica e mais da metade da população recifense vivia na linha da pobreza. Mesmo com este panorama de crise, a capital de Pernambuco continuava com o projeto de metropolização da cidade através do programa dos aterros de áreas de mangues, por esta razão, integrantes dos movimentos artísticos e intelectuais criticavam as atitudes dos governos locais e federais e publicaram o *Manifesto do Mangue Caranguejos com Cérebro* (ALVES, 2015). Para um dos idealizadores do Manifesto: “nos últimos 30 anos, a síndrome da estagnação, aliada à permanência do mito da ‘metrópole’ só tem levado ao agravamento acelerado do quadro de miséria e caos urbano [...] O modo mais rápido, também, de enfiar e esvaziar a alma de uma cidade como Recife é matar os seus rios e aterrar os seus estuários. [A descarga inicial de energia gerou uma cena musical com mais de 100 bandas. No rastro dela, surgiram programas de rádio, desfiles de moda, vídeo clipes, filmes e muito mais. Pouco a pouco, as artérias vão sendo desbloqueadas e o sangue volta a circular pelas veias da *Manguetown*]” (FRED ZERO QUATRO, 1992, pp. 1-2).

112 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “[...] *their concern for the human aspects of the compression of space and time inherent in the world of high technology*” (XAVIER, 2003, p. 50).

2001, Brasil; França; Suíça) e *Sertão das Memórias* (José Araújo, 1996, Brasil). Enquanto o Cinema Novo de Glauber Rocha trazia o sertão e o mar em preto e branco, os filmes do *arid movie* traziam cores, festivais populares, elementos religiosos e músicas contemporâneas. A distância entre o sertão e o mar, apesar de ser muito evidente, geograficamente, torna-se, nos filmes atemporal e virtual, uma vez que é apresentada sem fronteiras vegetativas ou climáticas; o sertão e o mar são, ao mesmo tempo, tão próximos quanto longínquos e em muitas vezes se metamorfoseiam e se transformam em um único espaço.

Figura 68: Estética do *Arid Movie*



Ao representar paisagens cinematográficas do sertão e do cangaço através das cores verdes e marrom, *Baile Perfumado* conseguiu dissociar-se do imaginário dominante e clássico de uma região seca, monocromática e morta.



A cor azul do céu, em *Abril Despedaçado*, contrasta a todo o momento com a cor marrom da vegetação, do solo, do tom da pele, da mancha de sangue na camisa e das roupas encardidas dos personagens. O Mar em azul e branco remete ao idílico paraíso acima da Terra. Remete alusão que Glauber Rocha propôs quando o “*Sertão vai virar mar*”

Em uma época de grandes avanços tecnológicos, os filmes dos anos de 1990 atraem olhares para a geografia do sertão nordestino “[...] como refúgio exótico, diante das

transformações modernizadoras cidadinas, que caminhavam cada dia mais para a proposta de massificação da cultura, mas, preservando lugares para floreios românticos da identidade nacional” (FARIAS, 2005, p. 27). Nesse contexto também, inclui-se a obra *Eu, Tu, Eles* (Andrucha Waddington, 2000, Brasil) com renomado sucesso internacional. Assim, lança-se uma tendência nacional que se amplifica para uma escala internacional quando o sertão é recriado a partir de elementos geográficos presentes no imaginário popular que são associados a esta região brasileira. De alguma forma, tenta preencher a lacuna da formação da identidade nacional (FARIAS, 2005).

É importante ressaltar que, os temas rurais que predominaram nesta década, também dividiram espaço com outras temáticas, estilos e gêneros, desde animações, filmes infantis, dramas, fatos históricos, comédias românticas, adaptações da literatura, dramas urbanos, *thrillers*, bem como documentários e filmes experimentais, que favoreceram a criação de nichos de mercado e de audiência. As questões regionais e nacionais, a vida dos brasileiros dentro e fora do país, a violência urbana em favelas, periferias urbanas, presídios, etc. passam a se intensificar nos anos seguintes. “No entanto, [...] houve uma tendência perceptível por parte dos cineastas que procuravam localizar a nação e mapear suas contradições inerentes, representando a vida urbana e rural a partir da perspectiva dos desprivilegiados, a parcela mais marginalizada da sociedade” (SHAW; DENNISON, 2007, p. 101)¹¹³.

O cinema da democracia foi muito eclético, trazendo diversas representações identitárias do povo brasileiro para as telas. O fim deste curto período é marcado com a crise econômica e desvalorização da moeda Real em 1999, que refletiu na retração das empresas privadas patrocinadoras de projetos cinematográficos. A distribuição dos filmes ainda era precária e a presença deles em festivais internacionais esmaecia. “A Secretaria do Audiovisual, junto com cineastas, representantes políticos e outros setores sociais, começa a discutir modos de continuidade ou substituição da Lei do Audiovisual, inicialmente, prevista para se encerrar em 2003” (NAGIB, 2002, p. 18). Após os anos 2000, a produção cinematográfica é novamente impulsionada por estímulos estatais, resultando em um aumento significativo na quantidade de produções nacionais, que vai se intensificar nos anos que se seguem.

113 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*Nonetheless, [...] there has been a discernible tendency for filmmakers to seek to locate the nation and map its inherent contradictions, representing both urban and rural life from the perspective of the disenfranchised, marginalized fringes of society*” (SHAW; DENNISON, 2007, p. 101).

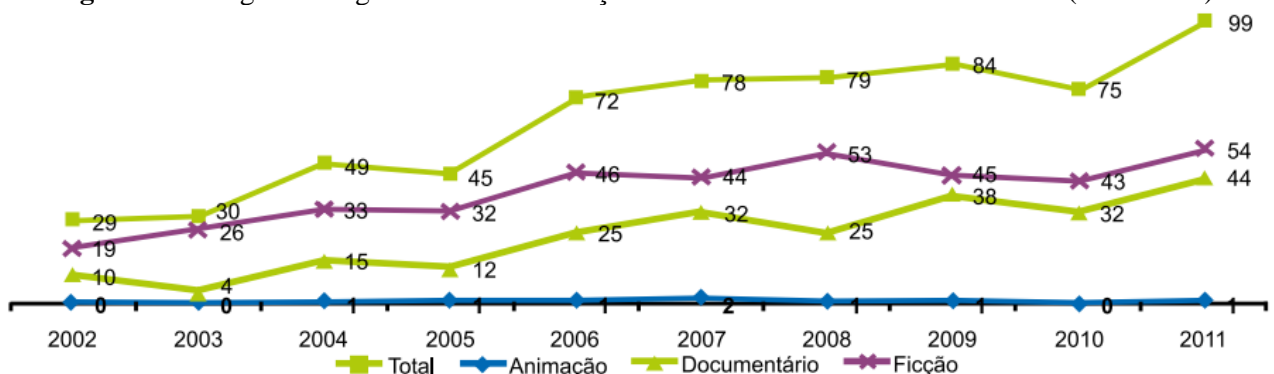
5.2. CINEMA DA PÓS-RETOMADA (PÓS-2001): A COSMÉTICA DA FOME

5.2.1. O ESTABELECIMENTO DA ANCINE COMO MARCO REGULADOR DA ATIVIDADE CINEMATOGRAFICA NA DESCENTRALIZAÇÃO DO CIRCUITO COMERCIAL DE EXIBIÇÃO

O cinema brasileiro se habituou a pensar que estava condenado a viver de ciclos. A ANCINE, na sua condição de autarquia especial, tendo adotado o padrão e o melhor das experiências internacionais reunindo regulação e fomento, é uma aposta na institucionalidade e permanência (RANGEL, 2017, p. 9).

O Cinema da Pós-retomada compreende a atual fase do cinema brasileiro após o ano de 2001 e é caracterizada como uma continuidade da fase anterior. Neste período, o crescimento na produção é concentrado ainda no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, sendo acompanhado por inúmeros projetos e leis governamentais que almejam fortalecer a cadeia de produção, distribuição e exibição da obra nacional de longa-metragem no circuito nacional. Como ilustrado na [Figura 69](#), os filmes de ficção (em cor roxa) ultrapassaram, em escala ascendente, os documentários (em cor verde) e as animações (em cor azul).

Figura 69: Longas-metragens Brasileiros Lançados Anualmente em Salas de Cinema (2002-2011)



Fonte: ANCINE (2013, p. 31).

Entretanto, Azulay (2007) expõe que a crise econômica de proporções globais do final dos anos 90 refletiu consideravelmente nas atividades culturais dos países ricos e emergentes,

gerando intenso debate internacional em torno desse tema. O autor cita o filósofo brasileiro e ex-Ministro da Cultura, Sérgio Paulo Rouanet, o qual afirmava que “a globalização cultural é a união dos conglomerados: as megacorporações que operam na indústria do filme, do disco, da publicidade”.

No Brasil, com o fim da EMBRAFILME, as Leis de incentivos fiscais, que foram importantes em um primeiro momento, não davam mais conta da complexidade da indústria cinematográfica contemporânea frente a uma forte globalização da informação e do entretenimento. Porém, a dificuldade dos produtores brasileiros, sobretudo dos pequenos, em competir no mercado interno dava-se pela massiva presença de filmes estrangeiros, especialmente, dos estadunidenses com qualidade de imagem e efeitos especiais cada vez mais avançados. Além disso, um filme do gênero *blockbuster* era introduzido no Brasil com o seu custo de produção já saldado no seu próprio mercado interno. Por isso era capaz de faturar 75 milhões de dólares no mercado externo e, quando exibidos nos *multiplexes* brasileiros, tinham suas receitas potencializadas. Assim, seus idealizadores investiam na exportação das obras devido à saturação no mercado doméstico estadunidense. Dentro desse panorama, os filmes nacionais produzidos com as Leis de incentivos fiscais, precisavam recuperar o custo de sua produção e concorrer com filmes estrangeiros dentro do seu próprio mercado interno. “Tal situação, tradicional no setor, agravava-se à medida que a globalização se intensificava com a abertura de mercados, fazendo-se acompanhar de aumentos astronômicos nos custos de produção e de lançamento de filmes” (AZULAY, 2007, p. 73).

É preciso reconhecer que ao longo das últimas três décadas, a indústria cinematográfica hollywoodiana conseguiu mudar os padrões de consumo do espectador mundial e impor seus próprios cânones visuais e narrativos. Sobra para os cinemas nacionais a defesa de uma parcela do seu próprio mercado interno, que seja suficiente para viabilizá-los, bem como, uma aliança estratégica e tática entre si. Que reúna energia e poder de fogo suficientes para reivindicar para todos nós, que não somos Hollywood, quem sabe a metade de cada mercado seu (DAHL, 2000, s.p).

Assim, no ano 2000, autoridades políticas, intelectuais, pesquisadores e profissionais do audiovisual reuniram-se em Porto Alegre para a realização do *III – Congresso Brasileiro de Cinema* (3º CBC – 2000) presidido pelo cineasta, que integrou o movimento do Cinema Novo, Gustavo Dahl, através do apoio da FUNDACINE (Fundação de Cinema do Rio Grande do Sul) e do Governo do Estado do Rio Grande do Sul. Em seu discurso de abertura, Dahl (2000, s.p.) expressou que “não há grande país sem cinema e é próprio das nações continentais como a Índia, a China, a Rússia, os Estados Unidos e o Brasil, terem o seu”.

Participaram desde importante evento “[...] 70 delegados representando 31 entidades de 9 estados, além de 150 observadores sem direito a voto” (ANCINE, 2017, p. 14). O III – Congresso buscava dar continuidade aos debates ocorridos nos dois últimos Congressos realizados em 1952 e 1953 no Rio de Janeiro e em São Paulo, respectivamente, delineando 69 resoluções que estavam relacionadas a:

- Sua própria organização (resolução No. 1 a No. 3);
- Organização do Estado (No. 4 a No. 5);
- Fomento e medidas de apoio à produção (No. 6 a No. 14);
- Alterações nas Leis do Audiovisual e Rouanet (No. 15 a No. 21);
- Medidas para distribuição, exibição e publicidade (No. 22 a No. 34);
- Relação com arrecadação de tributos dos cinemas e da televisão (No. 35 a No. 43);
- Questões sobre novas tecnologias (No. 44 a No. 46);
- Preservação do patrimônio audiovisual (No. 47 a No. 51);
- Formação profissional (No. 52 a No. 60);
- Festivais de cinema (No. 61);
- Atividade crítica e de pesquisa (No. 62 a No. 68) e;
- Propunha defender a exclusividade de captação dos recursos da Lei do Audiovisual para a produção cinematográfica independente (No. 69).

Deste modo, por recomendações das diretrizes do III – Congresso Brasileiro de Cinema, o presidente Fernando Henrique Cardoso, instaurou o Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria do Cinema (GEDIC), com representantes dos setores da produção, da distribuição, da exibição, da televisão aberta e fechada, além de representantes interministeriais da Cultura, da Fazenda, das Comunicações, do Desenvolvimento e de membros importantes do setor audiovisual, como Carlos Diegues e Gustavo Dahl. “O diagnóstico traçado por esse grupo apontava, mais uma vez, para os diversos gargalos estruturais que impediam o estabelecimento de uma indústria sustentável no Brasil” (ANCINE, 2017, p. 14). Devido a isso, o GEDIC elaborou um projeto dedicado ao planejamento estratégico para a indústria cinematográfica nacional que previa uma mudança estrutural e a criação de uma agência no âmbito governamental “com funções de desenvolvimento, regulação, fiscalização e financeira da atividade cinematográfica” (ARANTES, 2001, s.p.). Assim, a Medida Provisória No. 2.228-1, de 6 de setembro de 2001:

Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema – ANCINE, institui o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional – PRODECINE, autoriza a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional – FUNCINES, altera a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional e dá outras providências (BRASIL, 2001, s.p).

A Agência Nacional do Cinema (ANCINE), uma entidade governamental vinculada ao Ministério da Cultura e ao Conselho Superior de Cinema, sediada no Rio de Janeiro, teve como seu primeiro diretor o cineasta Gustavo Dahl e foi criada com a finalidade de fiscalizar e regulamentar as indústrias cinematográficas e o mercado do audiovisual no país, bem como elaborar políticas públicas para o setor do audiovisual.

A ANCINE buscou-se consolidar “[...] como agência reguladora e de fomento ao combinar as várias ferramentas recebidas do Poder Legislativo e do Governo Federal para que os princípios da política nacional de cinema e audiovisual fixados pela MP 2228-1 e pela lei 12.485 sejam atingidos” (RANGEL, 2017, p. 7). Este órgão delimitaria a estrutura básica da nova política audiovisual brasileira, a princípio, limitando-se apenas às atividades que envolviam obra audiovisual¹¹⁴, obra cinematográfica¹¹⁵, obra videofonográfica¹¹⁶, obra cinematográfica e videofonográfica de produção independente¹¹⁷ e, posteriormente, toda a produção audiovisual nacional. A ANCINE foi uma grande conquista para o setor do audiovisual, já “[...] que resgatava pelo menos 15 anos de atraso em relação ao que outros países europeus e latino-americanos” (AZULAY, 2007, p. 80). Durante os seus primeiros anos, a Agência enfatizava seus esforços na estruturação e organização interna. Além disso, o Conselho Superior do Cinema e a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura tinham como atribuição “[...] definir a política nacional do cinema e aprovar diretrizes a serem executadas pela ANCINE” (AZULAY, 2007, p. 80).

114 - “I - obra audiovisual: produto da fixação ou transmissão de imagens, com ou sem som, que tenha a finalidade de criar a impressão de movimento, independentemente dos processos de captação, do suporte utilizado inicial ou posteriormente para fixá-las ou transmiti-las, ou dos meios utilizados para sua veiculação, reprodução, transmissão ou difusão” (BRASIL, 2001, s.p).

115 - “II - obra cinematográfica: obra audiovisual cuja matriz original de captação é uma película com emulsão fotossensível ou matriz de captação digital, cuja destinação e exibição seja prioritariamente e inicialmente o mercado de salas de exibição” (BRASIL, 2001, s.p).

116 - “III - obra videofonográfica: obra audiovisual cuja matriz original de captação é um meio magnético com capacidade de armazenamento de informações que se traduzem em imagens em movimento, com ou sem som” (BRASIL, 2001, s.p).

117 - “IV - obra cinematográfica e videofonográfica de produção independente: aquela cuja empresa produtora, detentora majoritária dos direitos patrimoniais sobre a obra, não tenha qualquer associação ou vínculo, direto ou indireto, com empresas de serviços de radiodifusão de sons e imagens ou operadoras de comunicação eletrônica de massa por assinatura” (BRASIL, 2001, s.p).

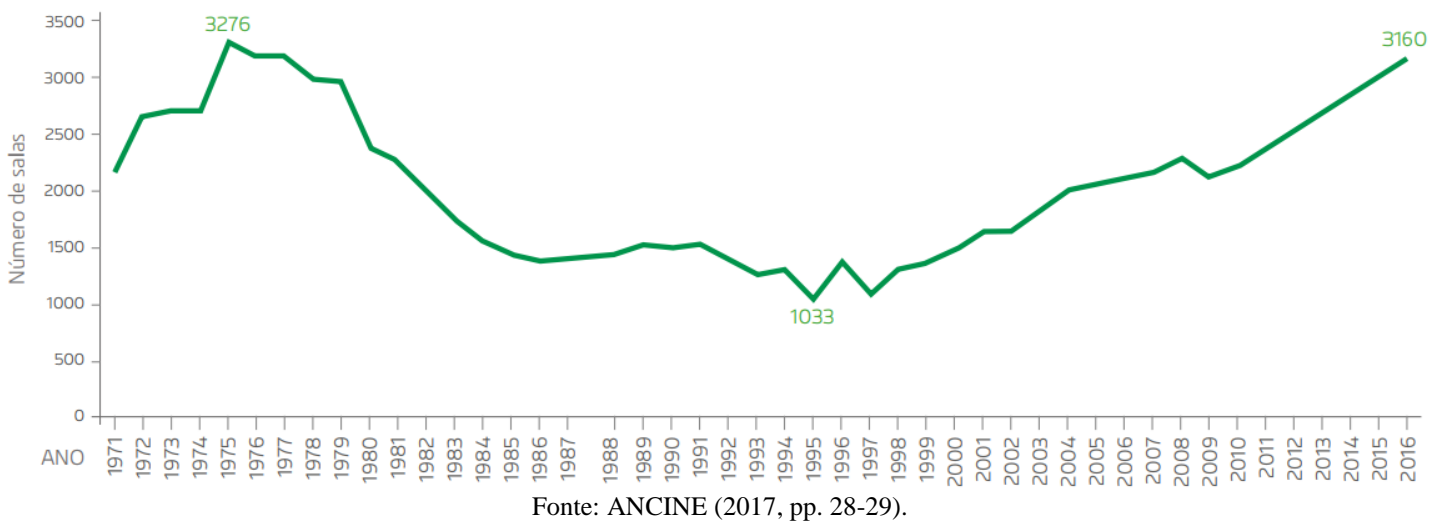
A ANCINE assumiu a responsabilidade de induzir o crescimento do mercado para proporcionar a abertura de novos postos de trabalhos às classes artísticas e técnicas, além de fomentar a descentralização geográfica das salas de cinemas que se encontravam ainda fixadas em poucas localidades dos grandes centros urbanos. Desta forma, em 2006, o Congresso Nacional aprovou a Lei No. 11.437, de 28 de dezembro de 2006, que delineava um sistema de financiamento público e privado mais complexo para a institucionalização do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA). Este Fundo transformou-se em um instrumento de financiamento da atividade audiovisual no país com os recursos “[...] utilizado no financiamento de programas e projetos voltados para o desenvolvimento das atividades audiovisuais” (BRASIL, 2006a, Art. 1). Com as modificações, as arrecadações aumentaram progressivamente de R\$ 700 milhões em 2012 para R\$ 1 bilhão em 2016 (ANCINE, 2017). Em 2011, o Congresso aprovou a Lei No. 12.485, de 12 de setembro de 2011, que obrigou as TVs fechadas a incluírem cotas de filmes brasileiros em sua programação para que proovessem recursos financeiros ao Fundo Setorial do Audiovisual (BRASIL, 2011a).

Em 2010, foi lançado o *Programa Cinema Perto de Você*, institucionalizado pela Lei No. 12.599, de 23 de março de 2012 (BRASIL, 2012a) “[...] em parceria com o BNDES, o Ministério do Planejamento, o Ministério da Fazenda, o Conselho Superior do Cinema e as empresas exibidoras” (ANCINE, 2017, p. 13). O *Cinema Perto de Você* foi “[...] destinado à ampliação, diversificação e descentralização do mercado de salas de exibição cinematográfica no Brasil” (BRASIL, 2012a, Art. 9). Além disso, visava expandir o parque exibidor auxiliando na sua inovação e adaptação tecnológica; estimular a expansão em direção a áreas desassistidas do Nordeste, do Norte, das cidades interioranas e, de redutos da classe C e D nas áreas periféricas e suburbanas das grandes cidades, com salas de cinemas de médio porte; reduzir o preço dos ingressos e descentralizar o acesso ao cinema. Dados da ANCINE (2013) comprovaram a centralização do parque exibidor, proporcionalmente maior em dois estados brasileiros, conforme o cartograma na [Figura 70](#). Em 2009, “enquanto 80% dos habitantes de São Paulo e Rio de Janeiro vivem em cidades com salas de cinema, nos outros estados essa relação é de pouco mais de 40% e, no Norte e Nordeste, dois terços da população não têm cinema em sua cidade” (ANCINE, 2013, pp. 82-83). Assim, em 2015, o Estado intermediou a construção e montagem de salas de cinemas pelo Brasil com quase 3.000 estabelecimentos registrados, e em 2016 o número oficial contabilizava 3.160 ([Figura 71](#)) “[...] com um crescimento especialmente marcante nas periferias dos grandes centros urbanos e em cidades do Norte e Nordeste” (ANCINE, 2017, p. 25).

Figura 70: Densidade das Salas de Cinema por Estado Brasileiro em 2009 (hab/sala)



Figura 71: Número de Salas de Cinema (1971-2016)



A expansão do setor da exibição nos últimos seis anos foi o sustentáculo maior do crescimento ininterrupto do mercado de cinema neste mesmo período. Mesmo nos anos da grande crise internacional que abalou a economia a partir de 2008, o mercado de cinema cresceu. Entre 2001 e 2016, o total de ingressos vendidos no país saltou de 75 milhões para 184 milhões – uma diferença de 145%. O aumento nos valores da arrecadação total nas bilheterias foi ainda mais significativo: de R\$ 412 milhões, em 2001, para R\$ 1 bilhão, em 2010; e R\$ 2,6 bilhões, em 2016 (em visível aceleração a partir da implantação do programa *Cinema Perto de Você*) (ANCINE, 2017, p. 25).

5.2.2. RIO DE JANEIRO E SÃO PAULO: PRINCIPAIS POLOS DE PRODUÇÃO DO CINEMA NACIONAL

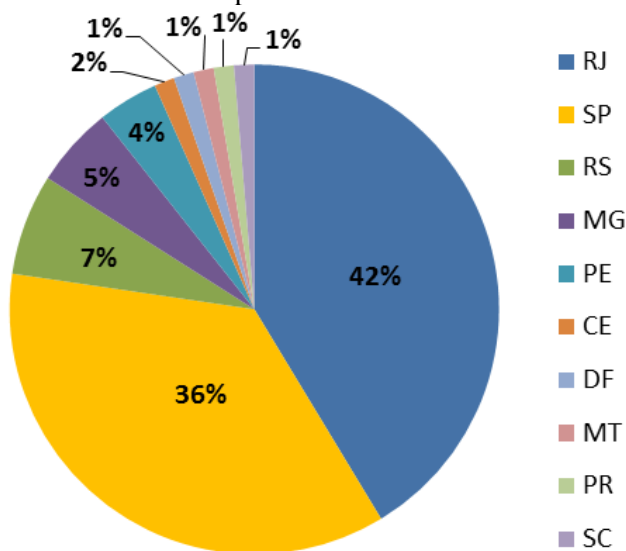
Por motivos históricos, urbanísticos e estruturais as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo transformaram-se em importantes centros urbanos e econômicos brasileiros. “A extrema concentração financeira nesse eixo gerou também uma concentração simbólica, com uma desproporção entre a produção audiovisual e suas possibilidades de difusão nacional em comparação à de outras cidades e estados” (ANCINE, 2017, p. 65). Como apresentado anteriormente, o Rio de Janeiro foi considerado a primeira capital do cinema brasileiro durante a *Belle Époque*, sendo transferida para São Paulo, Minas Gerais e Pernambuco durante a fase dos *Ciclos Regionais* da década de 20 e retomando posição de destaque a partir da década de 30, no início das *Chanchadas*. Apenas durante o ciclo da *Pornochanchada* dos anos 70 São Paulo projetou-se nacionalmente e, nos dias atuais, o Rio de Janeiro voltou a ser o primeiro polo brasileiro de produção cinematográfica, sendo que São Paulo destaca-se como segundo maior produtor na escala nacional.

Com a finalidade de compreender a importância desse panorama, é necessário esclarecer que a cadeia produtiva de uma longa-metragem divide-se em três fases: produção, distribuição e exibição: A primeira engloba tanto as atividades quanto os profissionais envolvidos na *criação da obra* para que esta seja exibida primariamente nos cinemas. Nos primórdios dessa indústria, a produção era considerada a etapa mais dispendiosa da cadeia, porém, com a forte concorrência entre títulos nacionais e internacionais, os investimentos na distribuição aumentaram significativamente. Em segundo lugar, a distribuição envolve a combinação do *marketing*, publicidade e promoção, bem como confecção de cópias, criação de trailer, agendamento e lançamento da obra nos cinemas e em outros canais de exibição. A exibição consiste na etapa de concretização de uma obra cinematográfica. “A exibição em salas é tida como a janela mais importante para a comercialização de uma obra, uma vez que um bom

desempenho nos cinemas exerce influência decisiva sobre os resultados obtidos nas demais janelas” (ANCINE, 2011, p. 10).

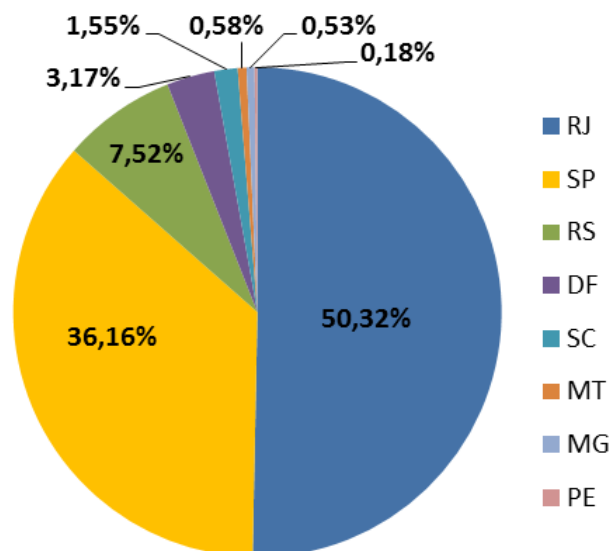
Deste modo, em 2010 havia 4.000 empresas produtoras de conteúdo audiovisual registradas na ANCINE e poucas destas especializadas em produzirem longa-metragem. De acordo com o estudo elaborado pela ANCINE (2011), sobre o mapeamento dos estados produtores de conteúdo audiovisual, 68 empresas nacionais produziram em 2010 o montante de 75 filmes lançados no circuito comercial de cinema. Entretanto, 31 destes filmes (42%) foram realizados por produtoras estabelecidas no Rio de Janeiro e 27 obras (36%) por empresas de São Paulo (Figura 72). Dentro desta figura, 50 dos 75 filmes captaram recursos federais pelas Leis de Incentivo Federal¹¹⁸, representando o montante de R\$ 103 milhões do total dos R\$ 170 milhões disponíveis para aquele ano. “Destes recursos, 91% (R\$ 93 milhões) foram captados para filmes de ficção e 9% (R\$ 10 milhões) foram para filmes de documentário, ressaltando que não houve a exibição de filmes brasileiros de animação”. Todavia, as produtoras de audiovisual do Rio de Janeiro foram responsáveis por captar mais de 50% e as de São Paulo, mais de 36% do montante (Figura 73).

Figura 72: Filmes Lançados por UF da Empresa Produtora



Sistema de Informação da ANCINE (24/03/2011)
Fonte: ANCINE (2011, p. 11).

Figura 73: Recursos Captados por UF



Sistema de Informação da ANCINE (24/03/2011)
Fonte: ANCINE (2011, p. 14).

118 - “De 2002 a 2010 a captação total de recursos para a produção de obras audiovisuais por meio de mecanismos de incentivo federal alcançou aproximadamente R\$1,2 bilhão de reais” (ANCINE, 2011, p. 10).

Assim, em 2012, foi elaborado o Plano de Diretrizes e Metas (PDM) por onde foi lançado o programa *Brasil de Todas as Telas* como uma tentativa do governo federal de valorizar a diversidade regional e proporcionar que outras empresas fora do eixo Rio-São Paulo pudessem contribuir com a produção nacional, a fim de refletir a diversidade cultural, a multiplicidade territorial, bem como as diferentes percepções da realidade brasileira e o distinto uso de técnicas e convenções cinematográficas. A unilateralidade dessas produções ditas “nacionais” fragiliza tanto a ação das políticas implantadas quanto das instituições financiadoras. Isto porque a volta de uma produção massiva, muitas vezes sem qualidade artística, a partir de dois vetores (Rio de Janeiro e São Paulo) com ênfase em satisfazer a necessidade do consumidor “[...] distancia a obra audiovisual de sua peculiaridade, dissolve a diversidade e a autoria, domestica a criatividade e reduz a produção e a distribuição a um mero exercício mercantil” (ANCINE, 2013, p. 81). Entretanto, “[...] o excesso de foco no criador e no produtor aliena a obra de seus públicos, enfraquece as empresas, hipertrofia a disputa pelos recursos públicos, retira apoio social ao setor e solapa a legitimidade das instituições e das políticas” (ANCINE, 2013, p. 81), fazendo com que sua funcionalidade seja enfraquecida.

Em 2014, a ANCINE, o Ministério da Cultura e o Comitê do Fundo Setorial do Audiovisual receberam apoio da presidenta Dilma Rousseff (2011-2016) com a finalidade de incorporar o projeto *Brasil de Todas as Telas* para que este tivesse atuação nas três fases da cadeia produtiva do audiovisual. Além disso, a iniciativa buscou priorizar a área criativa com apoio ao desenvolvimento de projetos, roteiros e identidade visual, através da capacitação e formação de corpo profissional, bem como a área de produção e difusão dos conteúdos criados. O ponto final do projeto estava na implantação, estruturação e modernização de mais salas de cinemas pelas cidades brasileiras.

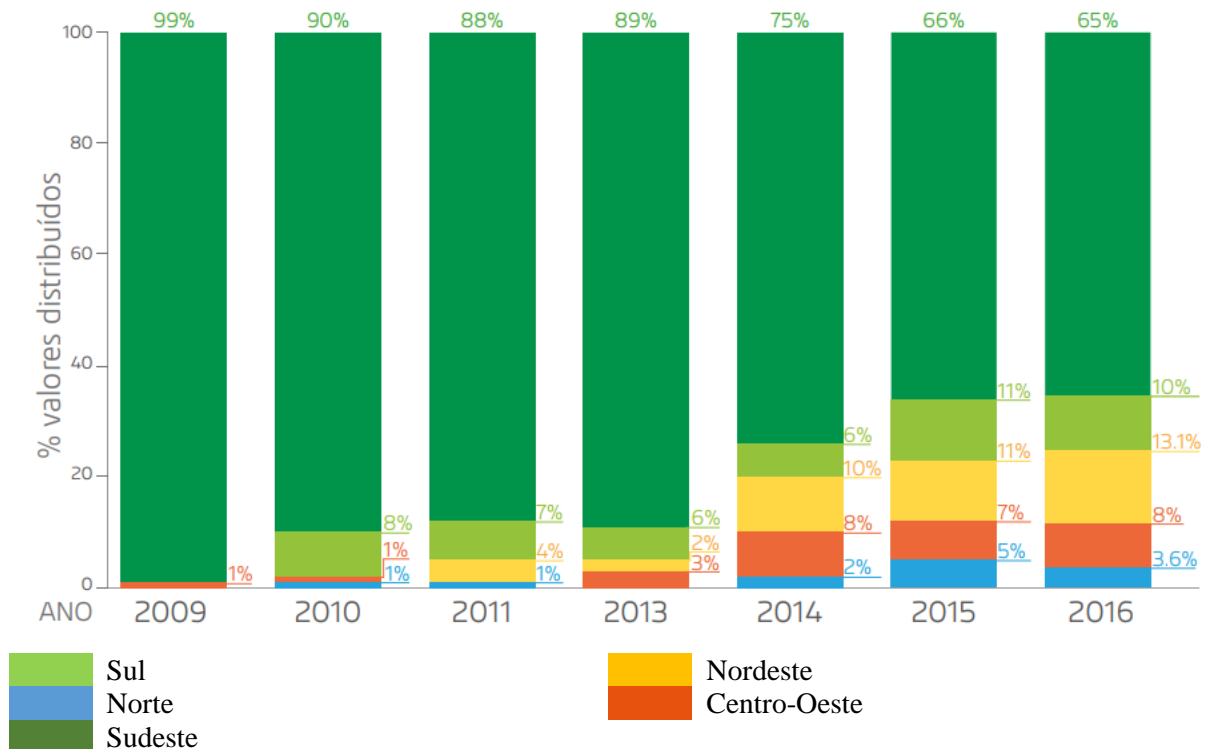
Além disso, o programa *Brasil de Todas as Telas* fomentaria a geração de novos postos de emprego em outras regiões, permitindo que os poderes públicos estaduais e municipais envolvessem-se com mais vigor, como a RioFilme no Rio de Janeiro, para que uma produção verdadeiramente nacional fosse construída com a participação de múltiplos sujeitos em um ambiente plural e democrático. Esta iniciativa tenta democratizar os recursos financeiros recolhidos para o Fundo Setorial do Audiovisual para que sejam mais acessíveis aos produtores e criadores de conteúdo em outros estados no país. Deste modo, o Decreto No 8.281, de 1º de julho de 2014, instituiu o “Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro – PRODAV, destinado ao fomento das atividades audiovisuais brasileiras” (BRASIL, 2014a, Art. 1) para o cinema, a televisão, as mídias digitais e os jogos eletrônicos, em longo prazo,

com os recursos do Fundo Setorial do Audiovisual como uma tentativa de distribuir equanimemente os fundos arrecadados.

O PDM foi elaborado como um mapa de orientação para a ANCINE e os agentes do mercado, cujo desenho aponta caminhos e metas para o desenvolvimento do setor nos próximos anos, segundo uma lógica de macroplanejamento que envolve todos os segmentos do setor audiovisual e inclui aspectos regulatórios, de desenvolvimento e organização dos agentes públicos e privados (ANCINE, 2017, p. 83).

Desse modo, os produtores brasileiros passaram a encontrar um novo regulamento nos editais do programa *Brasil de Todas as Telas*, assegurando cotas de 30% para projetos de produtoras com sede no Norte, Nordeste e Centro-Oeste do país e de 10% àquelas da região Sul e dos estados de Minas Gerais e Espírito Santos. Todavia, mesmo com esforços governamentais e cotas de produção para o Espírito Santo e Minas Gerais, a região Sudeste, notadamente Rio de Janeiro e São Paulo, é ainda aquela que concentrou as maiores porcentagens da distribuição dos recursos pelo Fundo Setorial do Audiovisual no ano de 2016, contabilizando 65% das verbas, enquanto o Norte arrecadou 3.6%, o Centro-Oeste 8%, o Sul 10% e o Nordeste 13.1% (Figura 74).

Figura 74: Distribuição de Valores por Região pelo Fundo Setorial do Audiovisual



Fonte: ANCINE (2017, p. 70).

A profissionalização do setor e o aspecto comercial dos filmes nos últimos dois períodos configuraram-se como dois importantes fatores para a consolidação da cidade do Rio de Janeiro como principal produtora de conteúdos audiovisuais. O cinema da Pós-retomada é incluído na lógica da Indústria Cultural¹¹⁹, em que os grandes complexos de comunicação investem no mercado cinematográfico nacional com a finalidade da obtenção de lucro. Como exemplo, as Organizações Globo – a principal empresa de comunicação do Brasil, atuam por meio da mídia impressa (jornais, revistas e periódicos), da mídia de transmissão (rádios AMs e FMs, emissoras de televisão aberta e canais de televisão fechados), da mídia digital (portais da Internet, provedor), do meio fonográfico, etc. (JURADO DA SILVA, 2015). No âmbito da geografia das telecomunicações, a Rede Globo pode espriar-se pelo território nacional ao adotar o modelo estadunidense da rede NBC (*National Broadcasting Company*), quando estabelecia contratos para transmitir conteúdo nacional através das emissoras locais (em cidades), que se tornavam afiliadas da Rede Globo de Televisão sediada no Rio de Janeiro. “Deste modo, a rede pôde ganhar maior influência e difusão, utilizando nacionalmente o território” (JURADO DA SILVA, 2015, p. 140).

As Organizações Globo fundaram a Globo Filmes em 1997, possuindo participação no mercado do audiovisual como produtora, coprodutora e apoiadora de obras cinematográficas, transformando-se no grande monopólio do mercado cinematográfico brasileiro. “Dessa maneira, através do cinema, o conglomerado foi capaz de atingir um dos últimos segmentos tradicionais do mercado audiovisual brasileiro, nicho no qual ela ainda não apresentava nenhuma participação realmente direta” (CAMPACCI, 2010, p. 48).

No final de 2003, a Globo Filmes havia lucrado 90% da bilheteria referente aos filmes brasileiros nos quais obteve algum tipo de participação. O grande expoente desta empresa foi a coprodução do mais controverso filme brasileiro, *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles; Kátia Lund, 2002, Brasil), que impulsionaria uma estética nova para o cinema brasileiro, seguido de *Carandiru* (Hector Babenco, 2003, Brasil), *Tropa de Elite* (2007, Brasil) e *Tropa de Elite 2: O Inimigo agora É Outro* (2010, Brasil), ambos dirigidos por José Padilha. Os filmes *Tropa de Elite 2* e *A Suprema Felicidade* (Arnaldo Jabor, 2010, Brasil) foram as obras de ficção que mais captaram recursos federais, ambos com R\$ 7 milhões cada. Todavia, *Tropa de Elite 2: O Inimigo agora É Outro* ainda é considerado o filme brasileiro que alcançou a maior audiência na história do cinema brasileiro, com 11.146.723 de espectadores no cinema. Antonelli (2011)

119 - Este termo foi estabelecido na primeira metade do século XX por um grupo de intelectuais alemães, conhecido como a Escola de Frankfurt, especialmente os teóricos Theodor W. Adorno e Max Horkheimer. A Indústria Cultural é constituída pelo jornalismo, publicidade, entretenimento, etc.

afirma que a Globo Filmes viria a se beneficiar com o seu *know-how* técnico e com o conteúdo de suas obras de televisão e cinema, graças à sua potência e liderança no mercado do entretenimento audiovisual.

Consequentemente, durante o período da Retomada e da Pós-retomada, Rio de Janeiro e São Paulo continuaram a representar os estados com maior número de produções cinematográficas realizadas no país em decorrência do panorama apresentado. Nestes últimos vinte anos, desde a inauguração das atividades da Globo Filmes em 1997, esta empresa atua com enorme ênfase na cadeia produtiva do audiovisual brasileiro, sobretudo no canal da distribuição. Além de deter capital, recebe financiamentos do governo facilitando a exibição maciça de suas obras, “[...] fato que não ocorre com filmes que não possuem este selo, sendo reservados a eles circuitos alternativos e festivais, onde não têm as mesmas possibilidades de mercado e bilheteria” (SILVEIRA; CARVALHO, 2016, p. 92).

5.2.3. TENDÊNCIAS URBANAS CONTEMPORÂNEAS: FAVELA E VIOLÊNCIA

Alguns temas e enredos que faziam parte do Cinema da Retomada continuam no Cinema da Pós-retomada, porém, o segmento de filmes para o público jovem torna-se uma variável importante. A cinematografia aproxima-se das linguagens estéticas dos videoclipes musicais, dos programas de televisão e dos *videogames* graças aos diversos recursos de edição, montagem e efeitos especiais digitais, movimento de câmera, etc.

Os filmes da Pós-retomada versam sobre acontecimentos contemporâneos envolvendo jovens como protagonistas em conflito com outras gerações e com eles próprios; conflitos pessoais e em grupo em relação ao sexo e ao uso de drogas de modo desmesurado e sem preocupações; convivência com a violência criminal urbana tanto como vítimas quanto como autores dos atos violentos com os quais suas atitudes sem limites ferem as leis e a ética moral. Além disso, a questão sobre o consumo e o tráfico de drogas e sua relação com a violência criminal urbana, o retrato e os dramas das periferias das metrópoles brasileiras, especialmente do Rio de Janeiro e de São Paulo, a pobreza em pequenas cidades do interior nordestino e a saída de jovens para o exterior tornaram-se temáticas marcantes.

A dicotomia entre as ambientações e as paisagens rurais (sertões) e urbanas (favelas) sempre estiveram presentes na cinematografia brasileira; porém, a representação real ou

simbólica destas duas locações e seus habitantes nos filmes da Retomada e da Pós-retomada trouxeram tons e significados radicalmente diferentes daqueles propostos e produzidos entre as décadas de 1950 e de 1960. Ambas as paisagens possuem um grande apelo simbólico no imaginário popular. “O fascínio que a geografia e a paisagem do sertão exercem sobre nós tem como contrapartida urbana o fascínio pelos territórios dos subúrbios e das favelas. Fascínio combinado com expressões de horror e repulsa, sentimentos contraditórios que o cinema nunca deixou de apontar e expressar” (BENTES, 2003, p. 129)¹²⁰. A intensiva urbanização brasileira vai transformar os atores sertanejos das tramas do Cinema Novo da década de 1960 em atores favelados e suburbanos do cinema após a década de 1990. “O cinema brasileiro dos anos 1990 vai mudar radicalmente o discurso diante desses territórios da pobreza e seus personagens, com filmes que transformam o sertão ou a favela em ‘jardins exóticos’” (BENTES, 2007, p. 242).

Dentro deste contexto, o manifesto da *Estética da Fome* transfigura-se em *Estética da Violência*. Estética no sentido simbólico, em que imagens violentariam a percepção e o sentido do espectador com a finalidade de desfigurar seus clichês sobre pobreza e miséria. Apropriando-se dos conceitos de Farias (2015), é possível afirmar que o filme em si, como obra de arte, tem a capacidade de tocar ou comover o espectador; “a arte não está, portanto, na coisa em si, mas na relação de apreciação. Ela resulta da efetiva sintonia entre obra artística e espectador” (FARIAS, 2015, p. 170). O prazer estético seria alcançado após o sujeito, espectador, ser tocado tanto estética quanto sensorialmente pelo objeto artístico. Além disso, “[...] a experiência estética se realiza e é incorporada ao repertório da pessoa. A experiência vivida passa a compor a sua memória e integra de alguma forma o processo de imaginação, sempre que a pessoa é tocada por algum objeto ou fenômeno artístico” (FARIAS, 2015, p. 169). O cinema contemporâneo transformou a miséria e a pobreza nos espaços de segregação e nos territórios de disputas e conflitos das favelas em elementos voyeurísticos e folclóricos. A *Cosmética da Fome* (BENTES, 2003) nestes filmes é limitada no seu viés político-social ou contestatório, no qual as paisagens e os espaços carentes são representados como espetáculos belos e fotograficamente bem definidos, como uma rebuscada imagem publicitária, alterada digitalmente, por recursos de computação gráfica. Essa tendência estético-temática da *Cosmética da Fome*, estabelecida na segunda metade da década de 1990, vem representar a vida

120 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*The fascinating quality of the geography and landscape of the sertão finds its urban counterpart in the outskirts and slums. They cause fascination as well as horror and repulsion, contradictory feelings which films have never ceased to note and express*” (BENTES, 2003, p. 129).

contemporânea nas favelas nas periferias e nas áreas de segregação urbana, especialmente, do Rio de Janeiro e São Paulo.

Sabe-se que a representação da violência criminal urbana é uma tendência contemporânea, pois, em décadas passadas, a grande disponibilidade de armas ilegais no mercado não era uma realidade. É possível associar o fenômeno do armamento, ao estabelecimento de controle territorial, do monopólio das atividades ilegais e dos grupos do chamado crime organizado no Brasil, os quais recorrem à agressão física e coerção por meio de violência letal. “É, também, amplamente reconhecido que o tráfico ilegal de armas é um subproduto, ao invés de ser um condutor, do tráfico de entorpecentes. O Brasil tem o maior peso bruto da violência homicida no mundo e a taxa de mortalidade por armas de fogo é três vezes maior do que a média global” (MUGGAH; DINIZ, 2013, p. 6)¹²¹. Impressionante é o fato de que, hoje, há mais armas ilegais do que armas licenciadas em circulação no país, sendo que a maior parte delas é de fabricação nacional. Aproximadamente, 5,4 milhões de armas de fogo são certificadas para uso civil, enquanto 2,2 milhões estão sob a guarda de agentes institucionais de segurança e lei, em contraste com os 9,5 milhões de armas ilegais em circulação. O Brasil é considerado o quarto maior produtor mundial de armas de fogo e de munição e é, depois dos Estados Unidos, o maior fabricante de armas civis no hemisfério ocidental, com importante representatividade nas exportações anuais para países da América Latina; exercendo, porém, um frágil controle de fiscalização interna do uso ilegal de sua produção (MUGGAH; DINIZ, 2013).

A maior parte das mortes causadas anualmente por armas de fogo no Brasil é cometida com armas de baixo calibre, adquiridas ilegalmente. De acordo com entrevista realizada em fevereiro de 2015 com X.Y.Z¹²² – um menino soteropolitano de 17 anos que conheceu o traficante *Vela Preta*¹²³ – disse que as armas ilegais são vendidas facilmente na Feira do Rolo

121 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*It is also widely conceded that illegal arms smuggling is a byproduct, rather than a driver, of narcotics trafficking. Brazil exhibits the highest gross burden of homicidal violence in the world and a firearm death rate that is three times the global average*” (MUGGAH; DINIZ, 2013, p. 6).

122 - Esta entrevista foi de caráter confidencial; o nome da pessoa entrevistada está retido por acordo mútuo devido ao aspecto de periculosidade das informações fornecidas por ele.

123 - Em janeiro de 2015, tentei conduzir uma entrevista com o traficante de drogas Vela-Preta, que era dono de uma importante boca de fumo no bairro de Paripe, Subúrbio Ferroviário de Salvador. Como ele estava escondido da polícia e de outros traficantes de drogas do mesmo bairro, conduzi a entrevista com seu primo de 17 anos com o consentimento de sua família. Devido ao comportamento violento de Vela-Preta, a população da área o temia e sua boca de fumo não era mais tão lucrativa. Ele era conhecido na localidade por ter cometido mais de 10 homicídios desde a sua primeira apreensão aos 14 anos, por ter assassinado um policial militar e ser internado em uma instituição de ressocialização por três anos, a Comunidade de Atendimento Sócio-Educativa (CASE), localizada no bairro de Tancredo Neves, em Salvador. Todavia, pouco depois do meu primeiro contato com Vela Preta, ele foi preso por uma patrulha de rotina nas ruas de Paripe decorrente de uma

aos domingos na Baixa do Fiscal, em Salvador. As negociações são feitas previamente por telefone antes da compra ser efetuada. Pistolas e armas de grosso calibre são negociadas e vendidas. Vela Preta adquiriu uma arma *shotgun calibre 12*, de uso mais comum pelas forças armadas, por R\$ 1.600,00 com o dinheiro proveniente de sua atividade ilegal do tráfico de droga na localidade da Escola de Menor, no bairro de Paripe.

Outra entrevista realizada com um ex-morador de Belford Roxo, no Rio de Janeiro, e oficial das Forças Armadas do Brasil, A.B.C.D.¹²⁴ de 35 anos, em 11 de junho de 2015, revelou que a *Operação do Morro do Alemão* – conduzida em novembro de 2010 pelas forças policiais como tentativa de retomar o controle do Complexo de Favelas do Alemão e implantar Unidades de Polícia Pacificadora – apreendeu inúmeras armas ilegais e drogas. Todavia, segundo A.B.C.D, hoje, estas armas estão em livre circulação em diversas favelas cariocas. Ele atribui este fato à questão da corrupção policial que vem a facilitar a devolução e comercialização ilegal destes armamentos para facções criminosas no Rio de Janeiro, bem como para membros da Milícia carioca.

A tomada do controle do Complexo do Morro do Alemão, em 2010, foi transmitida ao vivo pelas redes de televisão brasileiras e amplamente divulgada internacionalmente. Segundo Costa (2013a), os canais de televisão no Brasil podem ser considerados ferramentas poderosas para criar e simular realidades possíveis, bem como influenciar a opinião pública através de seus programas de noticiários e jornalismo.

Em 2010, o tema da violência criminal foi transmitido, diariamente, pelos canais de televisão no Brasil, sendo recapitulado pelo programa de final de ano “Retrospectiva” [...] da Rede Globo e da Rede Record. Ambas as Retrospectivas narraram um confronto melodramático entre traficantes de drogas e policiais no Complexo de Favelas do Morro do Alemão [...]. As narrativas visuais das Retrospectivas reforçam a ideia de que os criminosos representam o problema principal das favelas e a polícia necessita agir com a finalidade de trazer a esperança perdida, a paz e a segurança. Finalmente, a representação da vida contemporânea nas favelas do Rio de Janeiro tem a violência criminal como um foco central das suas narrativas na televisão brasileira (COSTA, 2013a, p. 202)¹²⁵.

denúncia por roubo de moto. De acordo com outro familiar, ele era um importante e violento traficante de drogas e, por isso, tinha inimigos de outras facções, incluindo aquelas territorializadas no bairro de Bate Coração que faz divisa com a área da Escola de Menor em Paripe e com o bairro de Fazenda Coutos. Depois de um mês preso, a polícia libertou Vela Preta contra sua própria vontade e sem fornecer nenhum documento formal de soltura. Finalmente, em 28/03/2015, Vela-Preta foi assassinado aos 19 anos, com vários tiros, na localidade do fim de linha dos ônibus Rodoviária-Paripe e Barroquinha-Paripe na Escola de Menor, às 16h00, por membros do tráfico de drogas do bairro de Bate Coração. Naquele sábado foi possível ouvir, os fogos de artifício em comemoração à sua morte.

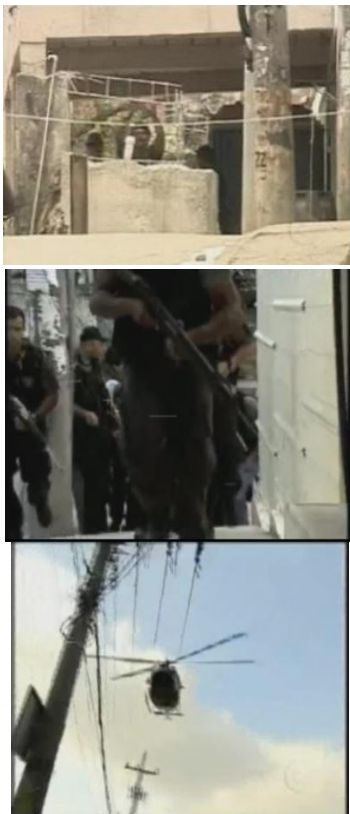
124 - Esta entrevista foi de caráter confidencial; o nome da pessoa entrevistada está retido por acordo mútuo devido ao aspecto de periculosidade das informações fornecidas por ele.

125 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*In 2010, the topic of criminal violence was largely broadcasted in Brazilian televisions on a daily basis and this issue was particularly reviewed by the one of the segments of “Retrospectiva” [...] by Rede Globo and Rede Record channels. These television annual*

Assim, a tomada do controle do Complexo do Alemão pelas forças policiais, na Retrospectiva de 2010 da Rede Globo, foi o acontecimento que tomou o maior tempo de tela. Tanto em 2012 quanto em 2014, duas obras audiovisuais de ficção da televisão e do cinema brasileiro utilizaram as mesmas imagens televisivas para retratar a retomada do controle do Morro do Alemão pelo Estado. Uma, na novela do horário nobre da televisão brasileira *Salve Jorge* (Glória Perez, 2012-2013, Brasil) e, o outro, no longa-metragem *Alemão* (José Eduardo Belmonte, 2014, Brasil). As duas narrativas utilizaram imagens ficcionais, mesclando-as com imagens não ficcionais do telejornalismo, para retratar e reproduzir os momentos anteriores deste acontecimento, além de recriar o cenário transmitido pela Rede Globo, em novembro de 2010, na operação do Complexo do Alemão, como ilustrado na Figura 75.

Figura 75: Operação no Complexo de Favelas do Morro do Alemão

Retrospectiva (2010)
Jornalismo



Base de Dados (Kivi) sob concessão da Jacobs University Bremen ao Projeto Key Visuals coordenado pelo Prof. Dr. Peter Ludes e Otthein Herzog

Fonte:
<http://keyvisuals.jacobs-university.de/kivi>

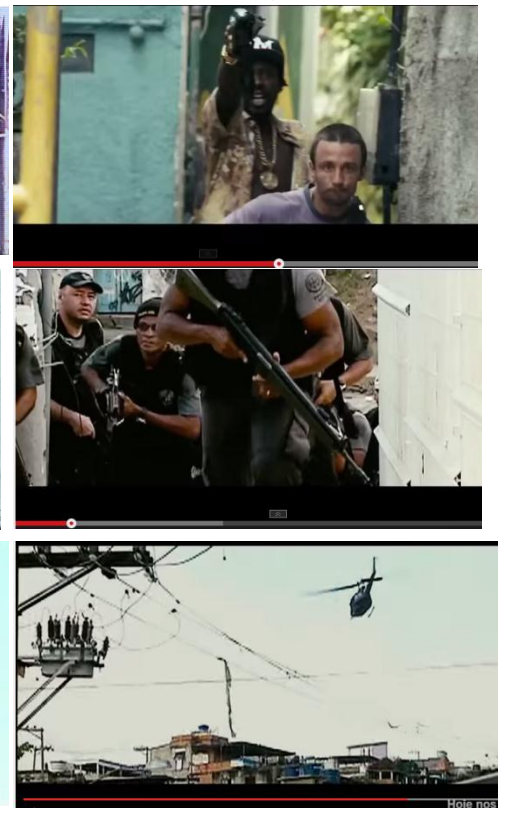
Salve Jorge (2012)
Teledramaturgia



Capítulo 1, Cena 2 (segunda-feira, 22 de outubro de 2012): Morena foge com Junior durante confronto entre policiais e traficantes

Fonte: <http://gshow.globo.com/novelas/salve-jorge/capitulo/2012/10/22/morena-e-presa.html>

Alemão (2014)
Cinematografia



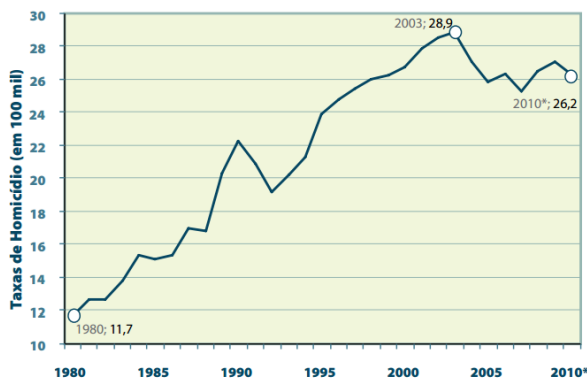
Trailer de *Alemão*

Fonte: <http://gshow.globo.com/novelas/salve-jorge/capitulo/2012/10/22/morena-e-presa.html>

reviews narrated a melodramatic confrontation between drug dealer suspects and law enforcement agencies in the Complexo do Alemão slums [...]. The visual narratives of Retrospectivas reinforce that criminal suspects are the problem of favelas and the police acts to bring back the lost hope, peace and security. Finally, the representation of the contemporary life in slums in Rio de Janeiro has criminal violence as a central focus of the narratives in Brazilian television” (COSTA, 2013a, p. 202).

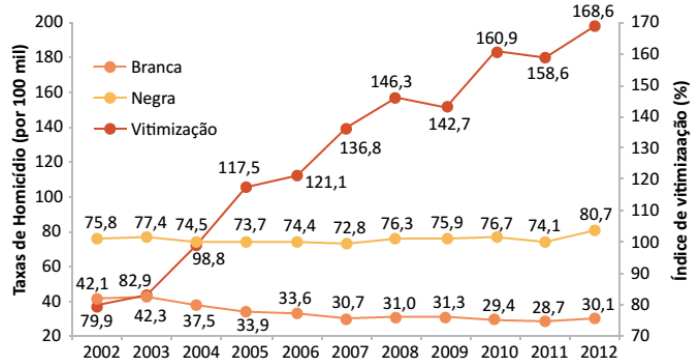
Muitos relatórios conduzidos pelo sociólogo argentino Waiselfisz (2012a; 2012b; 2013; 2014; 2015) apresentam um crescente aumento nas taxas de violência letal, seja por via institucional, como execuções sumárias e arbitrárias, ou interpessoais, através dos crimes passionais, de gênero, doméstico, latrocínio, acidentes de trânsito, etc. Em 2012, o relatório *Mapa da Violência 2012: Os Novos Padrões da Violência Homicida no Brasil* demonstrou que o total de homicídios registrados pelo Sistema de Informações sobre Mortalidade, em um período de 30 anos, cresceu de 13.910 em 1980 para 49.932 em 2010, um crescimento de 259% (Figura 76) (WASELFISZ, 2012a). As mortes que ocorriam entre as décadas de 1980 e 1990 vitimavam em 82% indivíduos do sexo masculino. “Enquanto nos anos 1980 os acidentes de trânsito eram a principal causa externa dos óbitos masculinos, na década de 1990, os homicídios assumiram a liderança” (MIR, 2004, p. 853) e as mortes por homicídios com uso de armas de fogo aumentaram, a partir da década de 90. Como foi visto previamente, o padrão de vitimização de jovens é bem definido pelas estatísticas; os jovens negros são mais propensos a ser vitimizados pela violência letal, que segue uma tendência linear e constante, em comparação com jovens brancos (Figura 77).

Figura 76: Evolução das Taxas de Homicídio no Brasil (1980/2010)



Fonte: Waiselfisz (2012, p. 18)

Figura 77: Taxas de Homicídios de Jovens Brancos e Negros e Vitimização de Negros no Brasil (2002/2012)



Fonte: Waiselfisz (2014, p. 19)

A incidência da violência criminal urbana vai gradativamente crescendo após os anos 60, contudo, é no começo da década de 1980 que o aumento da violência e da criminalidade associada ao crime organizado torna-se um problema para a agenda nacional. Atualmente, a violência alastra-se por todo o território brasileiro, porém, sua incidência é mais concentrada em determinadas áreas de segregação socioespacial, como as favelas e as periferias urbanas, vitimizando em especial os jovens pobres.

Desse modo, no século XXI, a mídia televisiva brasileira transmite notícias a respeito da insegurança pública nos centros urbanos, envolvendo roubos, sequestros e assassinatos de pessoas provenientes das classes sociais mais abastadas, ações de forças policiais em favelas, rebeliões em prisões, entre outros acontecimentos correlacionados. Na primeira década deste século, as produções cinematográficas que abordam a temática da violência criminal em favelas e penitenciárias federais bem como áreas periféricas dos centros urbanos atingem o seu ápice. O cinema da contemporaneidade – influenciado por obras do movimento do Cinema Novo – inaugura a denominada estética do “cinema-favela” que destaca a cultura da periferia urbana. Os Cinemas da Retomada e da Pós-retomada expõem as mazelas da sociedade brasileira pelas imagens da miséria, da pobreza e da violência, transformando-se em entretenimento visual para um público de massa.

As imagens e as representações estão sempre situadas no campo delimitado pelas visões sobre a pobreza e pela construção de estigmas. Aparentemente, não houve um momento em que a favela teve, para a cidade, uma representação que rompesse, ou melhor, que transformasse seu sentido primordial, de local do pobre (na “melhor” das representações), do vagabundo e do bandido (no sentido mais pejorativo). Esse aspecto, de certa forma, é compreensível, na medida em que a favela é fruto direto da crise habitacional (anterior à reforma Passos) e das tensões ocasionadas pelas crises políticas da República. No período de expansão e transformação do subúrbio pós-reforma Passos, os significados dos assentamentos favelados como “lugar da pobreza”, ou da “desordem urbana”, já estavam bem estabelecidos, “nasceram” com ela (SILVA, 2010, p. 176).



Scarface (Howard Hawks, 1932, EUA)



The Godfather (Francis Ford Coppola, 1972, EUA)



Reservoir Dogs (Quentin Tarantino, 1993, EUA)



Tropa de Elite: O Inimigo agora É Outro (José Padilha, 2007, Brasil)

6

Evolução Socioespacial das Representações Violentas Urbanas

CAPÍTULO 6

Evolução Socioespacial das Representações Violentas Urbanas

6.1. Censura e Regulação da Violência: Evolução do Sistema de Classificação Indicativa de Filmes

6.1.1. Tríade Sexo, Linguagem e Violência nos Conglomerados Hollywoodianos

6.1.1.2. Motion Picture Producers and Distributors of America - MPPDA (1922-1934)

6.1.1.3. Motion Picture Production Code (1930-1966)

6.1.1.4. Revisão do Motion Picture Production Code (1966-1968)

6.1.1.5. Classification and Rating Administration - CARA (1968)

6.1.2. Tríade Sexo, Violência e Drogas no Cinema Brasileiro

6.1.2.1. Censura Religiosa e Política no Brasil (1500-1986)

6.1.2.2. Nova Constituição Federal e Medidas Legais Regentes de Conteúdo Audiovisual (1988-2006)

6.1.2.3. Implantação do Sistema de Classificação Indicativa (2006-)

6.2. Convenções Estéticas da Violência e Ultraviolência no Cinema Ocidental

6.2.1. Representações da Violência no Cinema Clássico

6.2.1.1. A Era da Amplificação da Dor: Violência Urbana nos Filmes Mudos e Sonoros de Horror

6.2.1.2. Violência Armada no Submundo do Crime

6.2.1.3. Estética da Representação de Atos Violentos

6.2.2. Representações Gráficas da Ultraviolência no Cinema Moderno e Contemporâneo

6.2.2.1. Contribuições de Akira Kurosawa à Estilização da Ultraviolência no Cinema Ocidental

6.2.2.2. Estilização da Ultraviolência Gráfica

6.2.2.3. Amplitude Estilística da Ultraviolência: Extensão Espaço-Temporal

6.1. CENSURA E REGULAÇÃO DA VIOLÊNCIA: EVOLUÇÃO DO SISTEMA DE CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA DE FILMES

6.1.1. TRÍADE SEXO, LINGUAGEM E VIOLÊNCIA NOS CONGLOMERADOS HOLLYWOODIANOS

A Geografia Econômica das indústrias culturais se caracteriza como um novo campo de estudo “[...] que desde a década de 90 do século passado vem crescendo em importância nos Estados Unidos e na Europa, embora não disponha ainda de muita tradição no Brasil” (FIGUEIREDO SILVA, 2010, p. 20). Assim, a indústria fílmica norte-americana foi regulamentada e gerida por várias instâncias não governamentais desde o seu estabelecimento. Primeiro pelo *Studio Relations Committee* – SRC (Comitê de Relações dos Estúdios) (1922-1934) depois pelo *Production Code Administration* – PCA (Administração do Código de Produção) (1934-1966), pelo *Office of Code Administration* – OCA (Escritório de Administração do Código) (1966-1968) e finalmente, pela *Classification and Rating Administration* – CARA (1968-) (Classificação e Administração de Avaliação). Estes corpos regulatórios designavam *códigos de conduta* e criavam repartições. Foram responsáveis por modelar o sistema de entretenimento da indústria cinematográfica norte-americana através de códigos, ideologias e valores morais, sociais e religiosos que deram suporte aos interesses econômicos e políticos de oito grandes estúdios estadunidenses na tentativa de se aglomerarem e garantirem a continuidade de seus conglomerados.

O grupo que congregava os conglomerados, atualmente nomeado de *Motion Pictures Association of America* – MPAA (Associação Norte-Americana de Filmes), transformou-se em um poderoso conglomerado de mídia desde a década de 1920, passando a dominar a cadeia de produção, distribuição e exibição de longas-metragens para uma audiência de massa e, no final da década de 1960, para uma audiência segmentada por classificação etária (SANDLER, 2007).

A grande indústria cinematográfica norte-americana é constituída por um sistema de operações de negócios controladas por instituições financeiras. Em função disso, as organizações da MPAA tratam o ramo do cinema como uma “manufatura” altamente rentável

com produtos culturais almejando fins lucrativos. Entretanto, “para obter lucro, os filmes de Hollywood transmitem ideias e experiências emocionais – o que normalmente nos referimos como ‘entretenimento’ – cada um com seu próprio conjunto de princípios e valores morais” (SANDLER, 2007, p. 18)¹²⁶. Por isso, Hollywood buscou desenvolver um mercado de massa para os novos imigrantes que povoariam as cidades norte-americanas. Em consequência os filmes ganharam forma de entretenimento ao invés de serem considerado produto estritamente artístico (STORPER, 1997).

6.1.1.1. MOTION PICTURE PRODUCERS AND DISTRIBUTORS OF AMERICA – MPPDA (1922-1934)

Afinal, a violência existe na literatura, na pintura, no teatro e em todas as artes de representação. Sem dúvida, o cinema representa a violência com muito mais intensidade (PRINCE, 2003, p. 3)¹²⁷.

A violência sempre foi um tema recorrente no cotidiano dos estadunidenses, além de representar, também, uma forma popular de entretenimento dentro da conjuntura da indústria cultural cinematográfica que, como qualquer outra, tentava oferecer maior variedade de produtos (gêneros fílmicos e estrelas de cinema) visando o lucro (HORKHEIMER; ADORNO, 2002). Um bom exemplo do fascínio pela temática dá-se através do filme *The Great Train Robbery* (Edwin Porter, 1904, [*O Grande Roubo do Trem*], EUA). Esta obra cativou uma grande audiência ao introduzir em seu mercado interno um bem-sucedido filme narrativo sobre um grupo de assaltantes que sequestrou e saqueou um trem. Esta ficção é considerada um marco na produção cinematográfica norte-americana de filmes de violência, pois foi o primeiro que, efetivamente, narrou uma estória linear com personagens fazendo uso de armamento de fogo e encenando atos violentos. Considera-se que este filme introduziu o gênero *Western* (faroeste), antes mesmo da era sonora, através de suas simbologias e alegorias de personagens fora-da-lei, roubos de carga, perseguições a cavalos e tiroteios violentos (CORCORAN; BERNSTEIN, 2013). Vale ressaltar que *The Great Train Robbery* foi lançado em um período no qual os filmes

126 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “To make a profit, Hollywood films communicate ideas and emotional experiences - what we typically refers to as “entertainment” - each with its own set of principles, morals, and values” (SANDLER, 2007, p. 18).

127 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “Violence, after all, exists in literature, painting, theater, in all of the representational arts. Cinema, arguably, represents violence in the most vivid terms” (PRINCE, 2003, p.3).

não eram controlados por nenhum órgão de censura e qualquer indivíduo sem restrição etária poderia assistir ao filme que continha cenas de um criminoso apontando uma arma de fogo diretamente para a câmera na direção dos espectadores (Figura 78) (PRINCE, 2003).

Figura 78: Violência “Explícita” em *The Great Train Robbery*



A partir da primeira década do século XX nos EUA, tanto grupos religiosos quanto órgãos estaduais mostraram-se favoráveis à implantação da censura dos conteúdos violentos nos filmes ficcionais, em decorrência de sua grande popularidade entre um público composto por mulheres e homens de diferentes faixas etárias (PRINCE, 2003). Em 1915, a Suprema Corte dos Estados Unidos estabeleceu um decreto que suprimia a liberdade de expressão dos roteiristas e produtores e instituía a legalidade da censura aos filmes. Medidas tomadas em virtude do abalo às estruturas morais da nação e às quebras de paradigmas que preocupavam a camada mais conservadora da sociedade urbana norte-americana (BLACK, 1996).

Grosso modo, mesmo as leis norte-americanas variando de estado para estado, as cenas que, por exemplo, apresentassem atos de violência contra seres humanos ou que sugestionassem a erotização de casais homo e heterossexuais levaram legisladores a introduzir leis que censurassem determinados conteúdos transmitidos pelas imagens em movimentos. Em média, 30% do conteúdo do cinema nos Estados Unidos eram censurados nos cineteatros e qualquer conduta que remetesse a comportamentos de desvio sexual do padrão normativo da época foi totalmente proibido nos enredos dos filmes (PRINCE, 2003).

Dentro deste panorama conservador e moralista implantado sobre o meio cinematográfico na década de 1920, a imprensa enfatizava os escândalos sobre personalidades do cinema que perpetravam ou eram vítimas de atos violentos em decorrência do uso exagerado

de bebidas alcoólicas e narcóticos, bem como comportamentos de risco ou violência auto infligida. Isto gerou uma imagem negativa atribuída aos profissionais de cinema taxados de boêmios, libertinos e criminosos. Os moralizadores acreditavam que salões de dança, casas de entretenimentos e de prostituição, livros, revistas, peças teatrais e filmes destruiriam a vida familiar tradicional por conta do seu teor imoral. Os territórios da imoralidade expandiam-se pelas localidades onde estavam concentrados cineteatros e casas de espetáculos de dança, especialmente nos *quarteirões da Broadway*, em Nova York. A Broadway estabeleceu-se como um famoso reduto que abrigava superproduções de musicais e lançamentos de muitos filmes. Como repercussão, os exibidores locais sofriam com os cortes e a censura dos filmes, bem como com as críticas negativas da imprensa que influenciavam a opinião pública conservadora (LEFF; SIMMONS, 2001).

Para driblar possíveis problemas econômicos por conta da opinião pública, a indústria do entretenimento adotou o sistema de produção de massa em contrapartida ao sistema artesanal do início do século XX. A estrutura das corporações integrou as atividades em uma grande fábrica (estúdio cinematográfico) criando em série produtos semipadronizados a partir de uma única fórmula (STORPER, 1997). Logo, os maiores estúdios adequaram-se às práticas conservadoras também utilizadas pelas grandes empresas de negócios de *Wall Street*. Esta estratégia evitava escândalos no círculo da alta sociedade e, ao mesmo tempo, protegia os estúdios das ameaças legislativas estaduais e federais. Os produtores buscavam artifícios para prevenir que forças externas passassem a regular, com totalidade, a indústria fílmica, fazendo com que ela própria criasse uma organização auto reguladora, nomeada de *Motion Picture Producers and Distributors of America* – MPPDA (Produtores e Distribuidores de Filmes dos Estados Unidos), em 1922 (Figura 79).

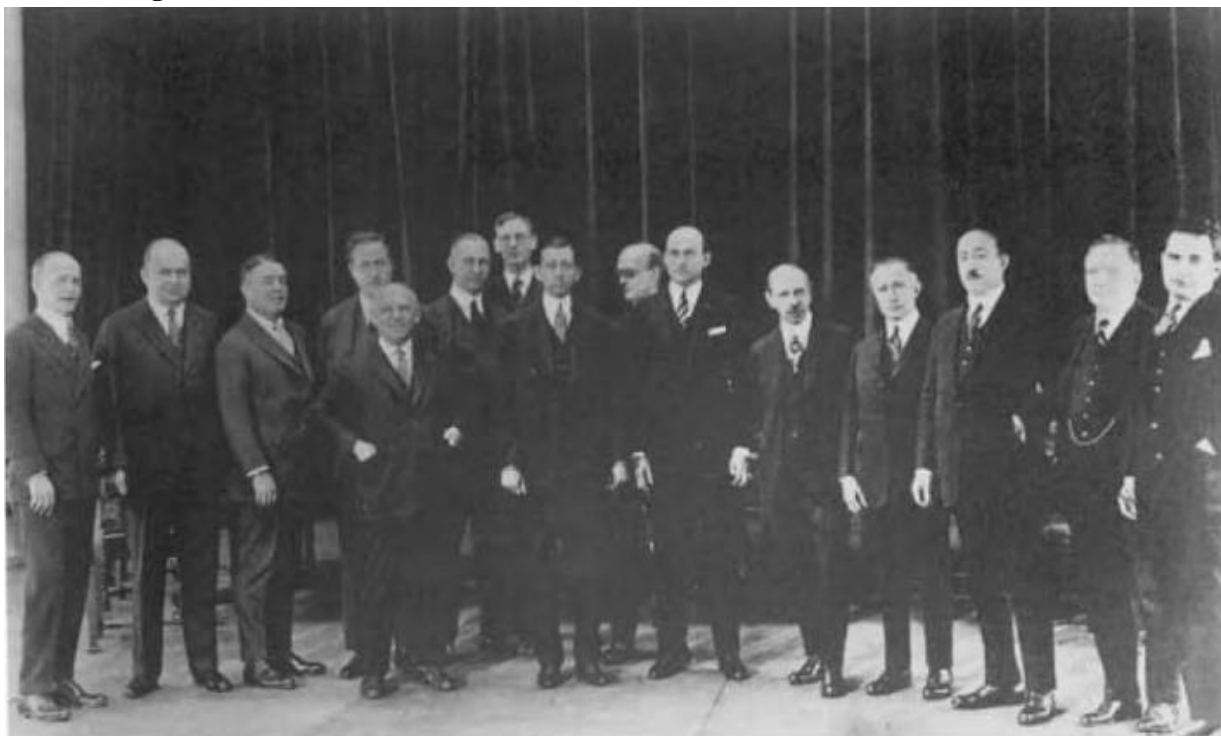
A formação da MPPDA refletia a concentração crescente da indústria fílmica, sendo inicialmente constituída pelo grupo das oito grandes empresas (*Big Eight* ou G-8) como uma associação comercial “[...] criada para representar interesses dos estúdios de cinema” (GOMES, 2016, p. 22), sediada nos EUA. A MPPDA incluía a “[...] Paramount, Twentieth Century Fox, Loews (MGM), Universal, Warner Brothers, Columbia, United Artists, Radio-Keith-Orpheum (RKO)” (SPRING, 1992, p. 50), responsável pela produção de 90% dos filmes lançados na década de 20. De acordo com informações atualizadas da MPAA (2017), a MPPDA foi intitulada de *MPAA Motion Picture Association of America, Inc.* em 1945, incluindo em sua lista de associados a Walt Disney Studios Motion Pictures, Paramount Pictures Corporation,

Sony Pictures Entertainment Inc., Twentieth Century Fox Film Corporation, Universal City Studios LLC e, Warner Bros. Entertainment Inc.

Desde a sua criação, esta Associação:

[...] visa a ações que resultem em lucro e tranquilidade mercadológica da indústria cinematográfica. Entre elas, a de apresentar conteúdos apropriados ao público americano ou apontar a adequação de cada conteúdo a cada faixa etária dos espectadores. Atestando, assim, uma perspectiva política que atravessa a de mercado (GOMES, 2016, p. 22).

Figura 79: Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) - 1922



William Hays e os fundadores da MPPDA (da esquerda): E.W. Hammons, J.D. Williams, W. Sheehan, C. Smith, C. Laemmle, R. Cole, W. E. Atkinson, H. Robert, H. Cochrane, S. Goldwyn, M. Loew, A. Zukor, W. Fox, Lewis Selznick, M. Selznick

Fonte: Leff; Simmons (2001, p. 190).

No final da década de 1920, as empresas que integravam o G-8 transformaram-se em um grande monopólio vertical que controlava a produção, a distribuição e a exibição dos seus filmes produzidos na Califórnia, especialmente em Hollywood, e transportados para suas sedes em Nova York para serem multiplicados e distribuídos doméstica e internacionalmente. Ressalta-se que, nessa época, o Brasil era considerado o terceiro maior mercado externo para o escoamento da produção hollywoodiana (como visto no Item 3.2). Estas corporações controlavam gigantes redes de cineteatros e coagiam os demais cinemas a comprarem seus rolos de filmes em pacotes fechados sem identificação dos títulos (BLACK, 1996).

O fundador da Paramount Pictures, Adolph Zukor:

[...] integrou a produção e a distribuição através do uso de contrato com exibidores de todo o país. Do seu escritório na Times Square no centro de Nova York, Zukor estabelecia contratos com 6000 cineteatros em todo o país para oferecer três a quatro filmes por semana. O público estadunidense dava suporte ao projeto mercadológico de Zukor ao ir ao cinema três a quatro vezes na semana. O comparecimento semanal nos EUA alcançava, eventualmente, 90 milhões. Nesse período, os típicos cinemas do centro da cidade possuía capacidade para 2.000 pessoas se comparado com a média de 300 a 500 pessoas para um grande cinema e pouco mais de 100 pessoas para um miniteatro (STORPER, 1997, p. 84)¹²⁸.

Entre 1922 e 1968, o posto de primeiro presidente da MPPDA foi ocupado pelo advogado americano William Harrison Hays (Figura 80), ex-presidente do partido Republicano e integrante da Igreja Presbiteriana. Hays introduziu um Código de Ética nomeado de “*Don'ts and Be Carefuls*” (*Não faça e Seja cuidadoso*), contendo 11 itens proibidos (os *Don'ts*) e 25 subitens (os *Be Carefuls*) que deveriam ser trabalhados com muita cautela.

Figura 80: William Harrison Hays (1922)



Fonte: Library of Congress Prints and Photographs Division Washington

128 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: [...] integrated production and distribution through the use of contracted exhibitors nationwide. From his office in Times Square in New York City, Zukor contracted with 6,000 theaters nationwide to provide three to four films per week. The U.S. public supported Zukor's marketing network by going to the movies three to four times weekly. Weekly attendance in the United States eventually reached 90 million. The downtown theaters typical of that period had seating capacities of 2,000, compared to today's average of 300-500 for a major theater and less than 100 for a minitheater (STORPER, 1997, p. 84).

Hays moldou a produção de Hollywood a um entretenimento familiar supostamente íntegro e inofensivo. “Sua autoridade refletia-se na forma usual de designar a MPPDA e o Código de Produção sobre Moralidade: ‘agência e Código de Hays’” (PEREIRA, 2014, p 158). O *Don'ts and Be Carefuls* exigia dos associados o máximo de cuidado em relação ao teor dos filmes produzidos para demonstrar à sociedade o engajamento da Associação na luta contra a imoralidade cinematográfica. Diante disso, aproximadamente 80% dos filmes produzidos a partir de 1922 possuíam em suas cláusulas a institucionalização da moral e o comprometimento com valores morais da época, evitando qualquer motivo alegórico que chocasse, insultasse ou ofendesse a decência da comunidade norte-americana (SPRING, 1992).

Assim, todos os associados, por meio do *Don'ts and Be Carefuls*, deveriam abolir as representações fictícias ou reais de profanidade, lascividade, nudez, prostituição, perversão sexual, tráfico de drogas recreativas, escravidão de pessoas brancas, miscigenação racial, intercursos inter-raciais, cenas de partos, de pessoas com doenças venéreas ou leprosas, imagens de aparelhos sexuais infantis e ofensas contra a raça branca, o credo, a nação e o clero. Dentro das áreas abordadas, o tema da *violência* surgia em segundo plano através de itens específicos que incluíam *atenção especial* ao uso de objetos em cena como armas brancas e de fogo, métodos de punição, como tortura, enforcamento, eletrocussões, atos macabros, crueldade com crianças, estupro e morte. Entretanto, “nenhum aspecto da violência foi considerado, suficientemente, perturbador ou censurável para ser, totalmente, proibido da tela, como foi feito com o tema da profanidade, prostituição e comércio de drogas” (PRINCE, 2003, p. 20)¹²⁹.

O *Don'ts and Be Carefuls* também regulamentava o comportamento adequado das estrelas de cinema em suas vidas públicas e privadas a fim de evitar escândalos com a imprensa. Ademais, persuadia os roteiristas a se desviarem dos estereótipos aos cidadãos dos países desenvolvidos, especialmente dos Chefes de Estado, para garantir boas relações diplomáticas e bons índices de exportação de seus longas-metragens. Com o poder instituído a Hays, muitos filmes considerados ofensivos à Alemanha nazista tiveram sua produção suspensa (GINSBERG, 2013).

Fatores políticos e econômicos repercutiam na produção cinematográfica. As leis locais e municipais de algumas localidades censuravam qualquer conteúdo considerado, subjetivamente sexual ou violento, talhando cenas da obra original e comprometendo o enredo da narrativa. Ademais, a Crise de 1929 afetou a vida urbana dos estadunidenses ao fechar

129 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “No aspect of violence was deemed sufficiently disturbing or objectionable to ban entirely from the screen, as had been done with profanity, prostitution, and the drug trade” (PRINCE, 2003, p. 20).

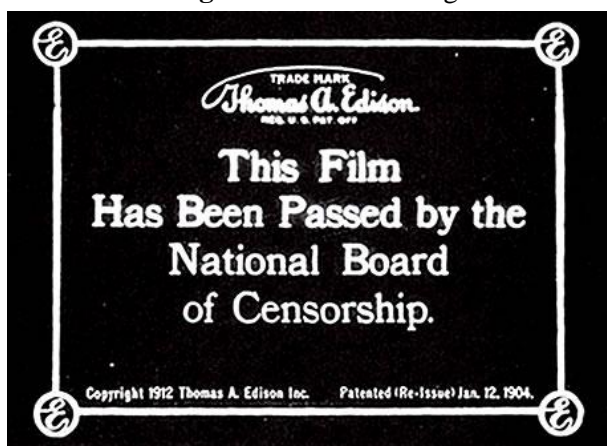
instituições financeiras, comércios e declinar o consumo de entretenimento visual, fazendo com que as regras do *Don'ts and Be Carefuls* dificultassem a produção de conteúdos atrativos. Deste modo, a indústria cinematográfica formulou, em 1929, uma proposta que auto-regulasse seu conteúdo sem a interferência de grupos religiosos ou morais em razão da censura, do fracasso de bilheteria ou dos protestos públicos a favor da moralidade da indústria. Esta proposta objetivava essencialmente criar novos métodos de filmagens e abdicar determinados temas que pudessem ser censurados.

6.1.1.2. MOTION PICTURE PRODUCTION CODE (1930-1966)

Através do acordo entre a MPPDA e a *Association of Motion Picture Producers* – AMPP (Associação de Produtores de Filmes), William Hays “organizou um mutirão ecumênico de igrejas cristãs, organizações judaicas, Legião da Decência, Liga Civil de Massachusetts e outras organizações da sociedade civil que impuseram o” (NAZARIO, 2007, p. 97) *Motion Picture Production Code* (Código de Produção de Filmes) ou o *Código Hays*. O *Production Code* foi institucionalizado em 1930 e executado pelo *Studio Relations Committee* – SRC (Comitê de Relações dos Estúdios), que teve uma importante atuação entre 1930 a 1934. O Código Hays foi revisado pela primeira vez em 1956 e pela segunda vez em 1966 (SANDLER, 2007).

O *Production Code* foi institucionalizado nos EUA para controlar o conteúdo das produções audiovisuais e teatrais, adequando-as aos padrões estabelecidos indiretamente pelos grupos religiosos e morais, além de fiscalizar a produção de filmes falados, sincronizados e silenciosos. Em 1934, a Igreja Católica conduziu boicotes a filmes considerados ofensivos, resultando na criação da *Production Code Administration* – PCA (Administração do Código de Produção), substituindo a atuação do SRC neste mesmo ano. O PCA foi responsável por supervisionar o *Production Code* entre 1934 a 1966. Os filmes que tivessem seus enredos aprovados pelo PCA recebiam um selo de aprovação e aqueles reprovados tinham suas distribuições internas recusadas pela Associação da MPPDA (Figura 81). Por isso, durante as décadas de 1930 e 1940 a produção de “*family movies*” (filmes familiares) buscava atender uma audiência de massa de todas as idades. Porém, filmes com teor adulto eram restringidos a um seletor público, majoritariamente masculino e exibidos em poucos cineteatros.

Figura 81: Selo em Vigor Antes e Depois do *Production Code Administration*



Esse filme foi aprovado pelo National Board of Censorship.

Em 1909, o *National Board of Censorship* (Conselho Nacional de Censura) foi estabelecido como a primeira instituição auto regulatória pela indústria fílmica que funcionava como um órgão mediador entre os produtores de filmes e as autoridades locais.



Esse filme foi aprovado pelo Production Code Administration da Motion Picture Producers & Distributors of America. Certificado No. 234

Selo obrigatório de aprovação de filmes a partir de 1930.

As particularidades do *Production Code* referiam-se a:

- *Crimes contra a Lei*, sendo proibidas as representações de assassinatos, métodos de condutas criminais, tráfico ilegal de drogas, uso de bebida alcoólica;
- *Sexo*, abrangendo a proibição de adultério, cenas de intimidades entre casais, como longos beijos, abraços e posturas inadequadas que ultrapassassem dois segundos de tempo de tela, sedução ou estupro, perversão sexual, miscigenação, higiene íntima, cenas de nascimentos e órgãos sexuais infantis;
- *Vulgaridade; Obscenidade; Nudez; Danças Sensuais;*
- *Difamação Religiosa;*
- *Quartos Privativos;*
- *Respeito aos Símbolos Nacionais;*
- *Títulos das Obras; Etc.*

Como visto nas particularidades do *Production Code*, o termo “violência” não era incluído em nenhuma sessão como tópico específico, tão pouco como uma palavra recorrente. A terminologia e a ideia de “violência” não faziam parte da indústria cinematográfica e dos discursos públicos, como ocorre nos dias de hoje. Uma das razões para essa inexistência dava-se pelo fato de que os cineastas ainda não haviam desenvolvido uma estética mais elaborada de

violência normativa (lugar comum), que apenas se iniciou a partir da década de 1960 (PRINCE, 2003).

Por isso, a violência inaceitável pelos padrões da época restringia-se às categorias de referências, como armamento de fogo nas mãos de *criminosos* e experimentos desumanos conduzidos por *cientistas loucos*, ou seja, mortes brutais cometidas por mafiosos e infratores da lei, bem como por seres monstruosos. Assim, as cenas de assassinatos em massa ou que sugestionassem a chacina de seres humanos, o excesso de brutalidade e uso de armas de fogo, especialmente metralhadora, ou qualquer armamento ilegal nas mãos de criminosos e gângsters foram veementemente proibidas. Além disso, vetavam-se, também, narrativas de homicídios de policiais ou agentes da lei cometidos por criminosos ou de crimes sem punição aos executores. Os filmes de horror, em contrapartida, que traziam a brutalidade, o sadismo e a crueldade requeriam cuidados absolutos dos cineastas, sendo proibidas cenas de barbaridade, de horror e de aspectos demoníacos. Deste modo, a censura da época determinava como insalubres e prejudiciais aos valores sociais e à ordem pública os filmes do gênero criminal (gângsteres) e de horror (PRINCE, 2003).

De acordo com atualizações das regulações especiais sobre *crime* no *Production Code*, em 1938:

1. É proibido a representação de crimes tais como roubo a banco e homicídios, com riqueza de detalhes, pois as táticas empregadas pelos gângsters podem impressionar o público e influenciar membros da sociedade a cometer crimes semelhantes;
2. São proibidas as representações de chacinas e de excesso de brutalidade;
3. O suicídio deve ser representado apenas se muito necessário para a narrativa;
4. É proibido o uso de metralhadoras, submetralhadoras e armamento ilegal nas mãos de criminosos
5. Oficiais da lei, dentre eles, policiais, detetives privados, guardas de banco, etc. estão proibidos de morrer durante os conflitos com criminosos.

Entretanto, se a morte de um oficial fosse primordial para a narrativa, deveria ser realizada com o mínimo de impacto visual. Assim, em *G-Men* (William Keighley, 1935, EUA, [*G Men contra o Império do Crime*]), um oficial federal foi alvejado pelas costas por um vilão da trama através do recurso estilístico de sombras em claro-e-escuro. Tal cena de “[...] assassinato não foi mostrada diretamente pela câmera, mas sim as sombras da ação como o seu deslocamento.

A sombra em claro-e-escuro foi uma maneira aceitável de contornar o regulamento” (PRINCE, 2003, p. 123)¹³⁰ do *Production Code* (Figura 82).

Figura 82: Assassinato de Agente Federal em *G-Men*



Fonte: Prince (2003, p. 122)

Hollywood não se preocupava com a “*questão da violência*”, mas sim com o “*desvio de comportamento violento*” que estivesse relacionado às figuras, moralmente repugnantes, pois ofereciam um modelo de conduta imoral à sociedade. Ressalta-se que “a violência nos filmes de faroeste e de guerra era tipicamente apresentada como uma espécie de violência justa, realizada por heróis de propósitos, moralmente, inigualáveis, ao invés de modelos corrompidos representados por gângsters e outros criminosos ou monstros” (PRINCE, 2003, p. 33)¹³¹. Por isso, a violência gráfica através do massacre de inimigos, nos filmes de guerra em especial, era mais permissiva pela PCA do que aquelas perpetradas pelos gângsteres, já que era considerada uma violência impessoal e de cunho heroico pelas tropas do exército estadunidense (Figura 83).

130 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “[...]killing was not shown on-camera, but rather the shadows of the action as its displacement. shadow-play imagery as an acceptable way of getting around this regulation” (PRINCE, 2003, p. 123).

131 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “The violence in Westerns and war films is typically presented as a kind of righteous violence, carried out by heroes of strong moral purpose rather than the dubious role models supplied by gangsters and other criminals or monsters” (PRINCE, 2003, p. 33).

Figura 83: Filmes de Guerra Hollywoodianos



All Quiet on the Western Front
(Lewis Milestone, 1930, [*Sem Novidade no Front*],
EUA)



Pride of the Marine
(Delmer Daves; Ross Lederman, 1945, [*Uma Luz nas Trevas*,
EUA])



Bataan
(Tay Garnett, 1943, EUA)



Objective, Burma!
(Raoul Walsh, 1945, [*Um Punhado de Bravos*], EUA)

Fonte: Prince (2003, pp. 50-156-161-212).

Mais tarde, o Governo dos EUA apoiou a ampla divulgação dos filmes sobre a Segunda Guerra como estratégia ideológica para justificar sua participação na Guerra, difundindo uma imagem negativa de seus inimigos. Por esta razão, o PCA permitiu que estes filmes fizessem uso deliberado da representação de carnificina humana de opositores. Entretanto, isto foi uma tática estética que migrou para outros gêneros a partir dos anos de 1940. As agências reguladoras sentiam-se violadas quando os cineastas ultrapassavam as barreiras previamente delimitadas pelo *Production Code* de 1934, ao utilizarem técnicas e recursos criativos e controversos para produzir cenas violentas que não estivessem descritas no Código. Em meados da década de 1940, “os filmes estadunidenses tornaram-se, extremamente, brutais e, esta

tendência foi levada para a década seguinte” (PRINCE, 2003, p. 143)¹³². Ainda no final dos anos 40, produtores independentes e que não faziam parte do MPPDA surgiam no mercado com longas-metragens alheios aos padrões estabelecidos pelo PCA. Eles exibiam suas produções em circuitos alternativos juntamente com filmes estrangeiros sem selo de aprovação do PCA.

O advento da televisão, na década de 1950, refletiu, negativamente, no curso da indústria cinematográfica, em especial, em seu faturamento, já que esta nova mídia oferecia entretenimento audiovisual gratuito para uma audiência familiar segmentada. A indústria cinematográfica – que projetava a ideia de público massivo – precisava oferecer produtos diferenciados para competir com os filmes estrangeiros e com a programação televisiva, que operava com audiência segmentada e oferecia conteúdos estratificados por sexo e idade. Porém, as grandes corporações fílmicas adequaram-se aos novos padrões apenas uma década depois (VANHALA, 2011).

6.1.1.3. REVISÃO DO MOTION PICTURE PRODUCTION CODE (1966-1968)

No final da década de 50 e início de 60 a juventude clamava por mudanças na estrutura social, contrapondo o autoritarismo, discriminação de gênero, racismo, intolerância e repressão sexual por meio do descondicionamento (BRAUNSTEIN; DOYLE, 2002). Neste mesmo momento, a popularização do uso de substâncias ilegais recreativas, a liberdade sexual e a resistência à valores morais e sociais transformaram-se em ameaças ao *Production Code*. Além disso, muitos cineastas não conseguiram receber aprovações e selos do PCA, o que contribuiu para o desenvolvimento e fortalecimento do circuito alternativo.

Logo, o cumprimento das leis tornou-se cada vez mais impossível de vigorar e, em 1966, o *Production Code* foi sujeitado, pela segunda vez, a uma completa revisão de vertente mais liberal. A liberdade artística e de expressão foi atrelada a restrições da Suprema Corte em relação às práticas representacionais de obscenidade e de assassinatos, com maior discricção aos atos homicidas. A revisão foi supervisionada por Jack Valenti (1921-2007) – presidente da atual MPAA (*Motion Picture Association of America*) – entre 1968 a 2004 e regulada pelo *Office of Code Administration* – OCA (Escritório de Administração do Código) de 1966 a 1968. Como um grande lobista da indústria cinematográfica, Jack Valenti trabalhou para garantir a rentabilidade, o *status quo* e o monopólio das corporações associadas à MPAA, além de

132 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*American films became more strikingly brutal in those years, and this trend carried over into the next decade*” (PRINCE, 2003, p. 143).

intermediar decisões favoráveis, convencendo o Congresso Nacional a manter Hollywood alheia à censura do Governo (CORLISS, 2007).

Em meados dos anos 60, muitas produções Hollywoodianas adequaram-se aos novos padrões da época. Um bom exemplo disto está em *Who's Afraid of Virginia Woolf* (Mike Nichols, 1966, [*Quem tem Medo de Virgínia Woolf*], EUA), da Warner Bros. Filme estrelado por Richard Burton (1925-1985) e Elizabeth Taylor (1932-2011), o longa-metragem introduziu linguagem considerada vulgar para os padrões da época às produções convencionais. Outro exemplo é *The Graduate* (Mike Nichols, 1967, [*A Primeira Noite de um Homem*], EUA), interpretado pelo iniciante ator nova-iorquino, Dustin Hoffman (1937-), em uma narrativa desorientada que apresentou quebras de paradigmas da sociedade normativa de classe média norte-americana. A [Figura 84](#) ilustra duas cenas gravadas dentro de um ônibus municipal em movimento, que narram visualmente o conflito comportamental da nova geração contra os valores morais da antiga geração, que desaprova sua conduta considerada amoral com olhares de recriminação frente aos sorrisos dos amantes.

Figura 84: *The Graduate*



Esta obra ainda é considerada um bom modelo de produções que rejeitaram os valores tradicionais americanos da época. Ambos os filmes alcançaram sucesso de bilheteria e *The Graduate* recebeu um Oscar por Melhor Direção em 1968 (WHITEHEAD, 2011).

6.1.1.4. CLASSIFICATION AND RATING ADMINISTRATION - CARA (1968-)

Dentro deste cenário, o *Production Code*, que já estava em processo de decadência, foi abolido em 1968 e substituído pelo *Classification and Rating Administration* – CARA (Classificação e Administração de Avaliação), que passou a classificar os filmes de acordo com a adequação de seu conteúdo em relação às diferentes faixas etárias. A classificação é um subproduto da autoregulação da indústria cinematográfica, pois o termo *classificação* é “[...], frequentemente, usado para descrever um sistema pelo qual uma organização ou instituição lida com seus próprios problemas disciplinares e legais no âmbito privado, para evitar a regulação pelo governo ou qualquer outra força externa” (SANDLER, 2007, p. 14)¹³³. Esta nova autoregulação é compreendida pelo autor como um resposta estratégica dos monopólios às pressões sociais que representaram ameaças aos interesses econômicos e políticos dos associados à MPPA. “Sob este modelo, a reestruturação de filmes não implica, simplesmente, a eliminação de conteúdos ofensivos, mas sim a antecipação de protesto público” (SANDLER, 2007, p. 16)¹³⁴. O cinema estadunidense tem sido efetivamente controlado, estruturado e subsidiado por um pequeno grupo de grandes estúdios e conglomerados de mídias desde meado da década de 20 e suas decisões influenciaram o desenvolvimento estratégico, ideológico e estético de filmes hollywoodianos que foram difundidos e exportados, mundialmente, por quase um século.

O *Sistema de Classificação G-M-R-X* da CARA foi implantado em 1968 – sendo alterado em 1970, 1972, 1984 e 1990 (Quadro 1 e Quadro 2) – inaugurando uma nova era de liberdade cinematográfica, livre da interferência de leis locais, nacional e religiosas, bem como protestos da opinião pública.

133 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “[...]used to describe a system by which an organization or institution deals with its own disciplinary and legal problems in private, rather than being publicly regulated by government or any other outside force”(SANDLER, 2007, p. 14).

134 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “Under this model the restructuring of films does not simply entail the elimination of offending content but rather involves the anticipation of public outcry” (SANDLER, 2007, p. 16).

Quadro 1: Sistema Estadounidense de 4 Classificações

Classificações G-M-R-X (1968-1970)			
Classificação G (<i>General</i>)	Classificação M (<i>Mature</i>)	Classificação R (<i>Restricted</i>)	Classificação X (<i>Prohibited</i>)
Sugerido a todas as idades	Sugerido a audiências adultas porém, a discricção parental é recomendada	Conteúdo restringido a menores de 16 anos, a menos que acompanhados pelos pais ou responsável adulto	Apenas ao público adulto maior de 16 anos
Classificações G-PG-R-X (1970-1972)			
Classificação G (<i>General</i>)	Classificação PG (<i>Parental Guidance</i>)	Classificação R (<i>Restricted</i>)	Classificação X (<i>Prohibited</i>)
Sugerido a todas as idades	Todas as idades são permitidas porém, a discricção parental é recomendada	Conteúdo restringido e menores de 17 anos precisam de acompanhamento de pais ou responsável adulto	Apenas ao público adulto maior de 17 anos
Classificações G-PG-R-X (1972-1984)			
Classificação G (<i>General</i>)	Classificação PG (<i>Parental Guidance</i>)	Classificação R (<i>Restricted</i>)	Classificação X (<i>Prohibited</i>)
Sugerido a todas as idades	Discricção parental é recomendada porém, algum conteúdo pode não ser adequado a menores de 13 anos	Conteúdo restringido e menores de 17 anos precisam de acompanhamento de pais ou responsável adulto	Apenas ao público adulto maior de 17 anos
Produzido pela Autora (2017) e adaptado de Jones (2001).			

Quadro 2: Sistema Estadounidense de 5 Classificações

Classificações G – PG – PG-13 – R – X (1984-1990)				
Classificação G (General)	Classificação PG (Parental Guidance)	Classificação PG- 13 (Parental Guidance-13)	Classificação R (Restricted):	Classificação X: (Prohibited)
Sugerido a todas as idades	Discrição parental é recomendada e algum conteúdo pode não ser adequado a crianças	Os pais são, extremamente advertidos, pois algum conteúdo pode ser inapropriado a menores de 13 anos	Conteúdo restringido e menores de 17 anos precisam de acompanhamento de pais ou responsável adulto	Apenas ao público adulto maior de 17 anos
Classificações G – PG – PG-13 – R – NC-17 (1990-)				
Classificação G (General)	Classificação PG (Parental Guidance)	Classificação PG- 13 (Parental Guidance-13)	Classificação R (Restricted):	Classificação NC- 17
Sugerido a todas as idades	Discrição parental é recomendada e, algum conteúdo pode não ser adequado a crianças	Os pais são, extremamente, advertidos e, algum conteúdo pode ser inapropriado a menores de 13 anos	Conteúdo restringido em enores de 17 anos precisam de acompanhamento de pais ou responsável adulto	Não é permitido indivíduos com 17 anos ou menores de 17 anos
Produzido pela Autora (2017) e adaptado de Jones (2001); CARA (2017b).				

O primeiro Sistema de Classificação de 1968 revolucionou a indústria cinematográfica ao permitir que a distribuição da produção fosse estratificada para crianças, adolescentes e adultos. Os critérios adotados nas categorias do G-M-R-X (1968-1970) refletiam a linguagem verbal e corporal utilizada pelos atores na narrativa e o grau de explicitidade da nudez dos intercursos sexuais e dos atos de violência. Por outro lado, a popularidade de filmes violentos cresceu exponencialmente; “os cineastas poderiam utilizar mais violência do que comportamento sexual e linguagem obscena sem perder uma classificação R” (RIELLY, 2003, p. 184)¹³⁵. Graças ao novo sistema de classificação e “[...] às mudanças revolucionárias na sociedade, os filmes exploraram novas fronteiras em áreas como discurso racial, sexo, drogas, violência e, o sobrenatural” (RIELLY, 2003, p. 184)¹³⁶.

135 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*Filmmakers could get away with more violence than sexual behavior and obscene language without losing an R rating*” (RIELLY, 2003, p. 184).

136 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “[...] *revolutionary changes in society as context, films began to explore new frontiers in such areas as race, sex, drugs, violence, and the supernatural*” (RIELLY, 2003, p. 184).

A aceitação social da violência decorreu do contexto geopolítico de violência política e territorial do Ocidente contra o Oriente. As imagens da Guerra do Vietnã (1955-1975) foram transmitidas, em cores, para uma audiência de massa pelos correspondentes internacionais, localizados neste país, através dos noticiários das grandes emissoras, tais como ABC, CBS, etc. Esta guerra pode capturar as lutas geopolíticas norte-americanas contra o Vietnã, Camboja e Laos que tiveram suas imagens difundidas pela televisão e pelas reconstituições de filmes (BOYLE, 2015). Alguns destes são: *Hearts & Minds* (Peter Davis, 1974, [*Corações e Mentes*], EUA), *The Deer Hunter* (Michael Cimino, 1978, [*O Franco Atirador*], EUA; Inglaterra), *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979, EUA) (**Figura 85**), *Platoon* (Oliver Stone, 1986, EUA; Inglaterra), *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick, 1987, [*Nascido para Matar*], EUA; Inglaterra), *Good Morning Vietnam* (Barry Levinson, 1987, [*Bom Dia, Vietnã*], EUA), *Casualties of War* (Brian DePalma, 1989, [*Pecados de Guerra*], EUA), etc.

Figura 85: *Apocalypse Now*



Os cineastas convenceram-se de que a violência cinematográfica deveria igualar-se ou supera aquela exibida pela televisão nos horários matinais e nobres de sua programação. O

fascínio da audiência pela violência midiaticizada aumentava em decorrência de sua experiência virtual, assistida a partir de uma distância geográfica segura das atrocidades da guerra que ocorriam em selvas asiáticas. “O contexto estabelecido pelo brutal derramamento de sangue da Guerra do Vietnã justificou a produção de um novo nível de violência por parte dos cineastas. A guerra e os assassinatos políticos dos anos 60 nutriam o fascínio cultural por mais violência, que eram correspondidas pelos filmes” (PRINCE, 2001, p. 8)¹³⁷. A violência gráfica já estava presente em filmes controversos e alternativos antes mesmo da década de 1960, intensificando-se quando o *Classification and Rating Administration* foi instituído em 1968 e, assim, os filmes hollywoodianos convencionais tornaram-se explicitamente mais violentos depois das mudanças políticas da MPAA.

6.1.2. TRIÁDE SEXO, VIOLÊNCIA E DROGAS NO CINEMA BRASILEIRO

Como o mercado brasileiro foi um importante receptor de produções hollywoodianas desde 1912, todos os sistemas classificatórios estabelecidos neste país influenciaram também de modo ideológico as legislações brasileiras. A censura prévia a todas as formas de comunicação, entretenimento e informação deixou de existir no Brasil no ano de 1988. Entretanto, toda a produção audiovisual ficcional e não ficcional cultural, artística e de entretenimento veiculada pela televisão, exibida pelo cinema ou disponibilizada para o público em consoles e aparelhos eletroeletrônicos é fiscalizada por um órgão federal antes de sua publicação/lançamento. “Esse processo gera a classificação indicativa [...] de quais grupos etários podem ter acesso a certos produtos audiovisuais, correlacionando faixas etárias com os horários de exibição televisiva de conteúdos com temas considerados como inadequados” (GOMES; PAGANOTTI, 2012, p. 281), bem como permitindo o acesso, por meio da classificação etária, de indivíduos a salas de cinema.

137 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*The savage bloodshed of the Vietnam War established a context whereby filmmaker felt justified in reaching for new levels of screen violence. Moreover, the war and the political assassinations of the 1960s fed a general cultural fascination with more violence to which the movies responded*” (PRINCE, 2003, p. 8).

6.1.2.1. CENSURA RELIGIOSA E POLÍTICA NO BRASIL (1500-1986)

A censura é o processo de repressão da liberdade de expressão [...], e está diretamente relacionada ao poder, seja ou não do Estado (NONATO, 2013, p. 2).

“Nos primeiros séculos de nossa história, o controle no Brasil foi exercido de forma quase hegemônica pela Igreja Católica” (NONATO, 2016, p. 190). A censura a livros e folhetins aplicada a materiais sem aprovação portuguesa no Brasil data de 1547, quando os *Tribunais de Inquisição Portuguesa* instalaram-se em Lisboa, estendendo sua jurisdição até o Brasil. Séculos mais tarde, o Marquês de Pombal instituiu a *Real Mesa Censória* em 1768, a fim de unificar os trabalhos da Igreja e atender às necessidades políticas do Império português (MARTINO; SAPATERRA, 2006). Deste modo, “a censura esteve presente no país por todo o Período Colonial, por meio do controle das ideias e manifestações de crença, sentimento e crítica” (NONATO, 2016, p. 190).

Em 1821 é proclamada em Portugal a liberdade de imprensa, que foi instituída no Brasil por D. Pedro I, já tendo sido promulgada na França em 1789 durante a Revolução Francesa “[...] a partir da publicação da Declaração dos Direitos Humanos e do Cidadão, que reconhecia a liberdade de imprensa” (NONATO, 2013, p. 1). Em seguida, muitos autores anônimos publicaram materiais impressos resultando na proibição do anonimato em 1822, “a preocupação maior era quanto às heresias religiosas e ao advento da revolução” (HEFFNER, 2003, p. 26). A partir deste momento, a censura passou a ser velada e perniciososa, pois se manifestava por meio de “[...] boicotes, segregações, marginalizações, perseguições [...]” (MARTINO; SAPATERRA, 2006, p. 240).

Com o estabelecimento da Primeira República e da Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil em 24 de fevereiro de 1891, estabeleceu-se que “em qualquer *assumpto* é livre a manifestação do pensamento pela imprensa ou pela tribuna, sem *dependencia* de censura, respondendo cada um pelos abusos que *committer*, nos casos e pela *fôrma* que a lei determinar” (BRASIL, 1891, Art. 72^a, §. 12). Ademais, “[...] o governo passou a subordinar os espetáculos e diversões públicas à censura da polícia” (NOTANO, 2016, p. 191). Entretanto, o meio cinematográfico não foi observado como uma ameaça à ordem pública e política por grupos organizados da sociedade e tão pouco por órgãos governamentais durante os primeiros anos de exibições de filmes brasileiros e importados na Belle Époque. Quando o cinema foi instalado em salas de exibição com endereços fixos nas principais metrópoles brasileiras, a fiscalização tornou-se mais viável. Porém, no início do século XX, homens e mulheres de todas

as idades tinham acesso ao mesmo conteúdo, as “relações sexuais, cirurgias invasivas do corpo, morte de animais e seres humanos constituirão um cardápio regular dos primeiros tempos, de permeio com os documentários de viagem” (HEFFNER, 2003, p. 26). Anos depois, espectadores do sexo masculino estavam totalmente livres para adentrar em todas as salas, inclusive aquelas destinadas à exibição de conteúdos pornográficos, enquanto filmes com teor de violência eram consideradas adequados a toda a família.

A proibição etária e de gênero entrou em vigor em 1919, quando a entrada foi interdita para menores de idade do sexo masculino e mulheres de todas as idades desacompanhadas dos progenitores ou dos cônjuges. Ademais, “[...] em 1921, o governo de Epitácio Pessoa passou a utilizar a censura com seletividade ideológica” (NONATO, 2016, p. 191). Neste mesmo momento, o Brasil importava mais filmes hollywoodianos do que europeus devido à supremacia hollywoodiana em consequência da Primeira Guerra Mundial. A censura aos filmes estava, por um lado, a cargo dos próprios exibidores que julgavam e retiravam das fitas determinadas cenas inadequadas que “[...] pudessem ofender a moral de seus aristocráticos frequentadores” (HEFFNER, 2003, p. 28) e, por outro lado, a cargo dos órgãos de segurança pública, como a *Delegacia de Costumes*, que atuava localmente ao receber uma denúncia.

Os dispositivos da censura surgiram concomitantemente com o estabelecimento de estúdios no Rio de Janeiro, tais como Brasil Vita Filmes e Cinédia, que funcionavam também como porta voz do governo de Getúlio Vargas na década de 1930, e com o fortalecimento do mercado brasileiro cinematográfico. Entretanto, “a rigor, a precedência absoluta em matéria de censura cinematográfica coube aparentemente ao próprio Estado” (HEFFNER, 2003, p. 28) que, sediado no Rio de Janeiro, fiscalizava as produções, localmente, antes de serem distribuídas para outros pontos do país. “Durante o século XX, em virtude da proliferação de regimes autoritários, principalmente em países menos desenvolvidos, a censura foi exercida em todas as formas” (MATTOS, 2005, p. 49).

Ainda na década de 1920, os conteúdos pornográficos foram proibidos nos cineteatros, como uma medida moralista da Igreja Católica e decretos eram instituídos proibindo a veiculação de fitas que deplorassem a imagem de países que estabeleciam boas relações diplomáticas com o Brasil, bem como a incitação ao crime. Porém, o texto dos decretos saía, paulatinamente do viés religioso e adentrava no contexto político a fim de resguardar a imagem do Estado, do seu líder e de seus agentes. O cinema dos períodos da Belle Époque, das Produções Hollywoodianas, dos Ciclos Regionais e da Chanchada foi ignorado pelos órgãos de censura do “[...] Estado porque não pôs em causa a sua estabilidade [...]”. Quando começou a

fazer isso, a partir de *Rio 40 Graus* e do Cinema Novo, despertou a atenção restritiva da censura. Antes disso as razões censórias eram sociais e apenas pontualmente políticas” (HEFFNER, 2003, p. 26), pois os filmes estadunidenses eram provenientes de um contexto cristão protestante e autorregulado, por essa razão, o índice de censura cinematográfica no Brasil ainda era muito baixo.

Com o grande fluxo de filmes estrangeiros em território brasileiro e com o aumento das produções nacionais, foi decretada em 1928 a primeira medida oficial que regulamentava a censura aos filmes, sendo atribuída ao Ministério do Interior e da Justiça a responsabilidade censória e aos chefes de polícia locais a certificação do cumprimento da lei. Como o cinema foi transformado em ferramenta para fins educacionais na década de 1930, o Estado passou a controlar as fitas que expusessem as precariedades econômicas e espaciais ou questionasse a totalidade do Estado e subvertesse padrões morais da sociedade brasileira (BRUZZO, 2004).

Durante a década de 1930, os cineastas eram obrigados pelos censores a cortar cenas que julgassem inadequadas e, caso descumprissem as ordens, arcaíam com consequências judiciais. Porém, em 1932, o Ministério do Interior e da Justiça, por solicitação da Associação Brasileira de Educação, passou as responsabilidades da censura ao Ministério da Educação e Saúde Pública. Este Ministério criou em caráter federal a Comissão de Censura Federal, presidida por Roquette Pinto entre 1932 e 1934.

Igualmente, as funções da censura em âmbito nacional para fins educacionais e de entretenimento foram repassadas ao Ministério da Justiça, especificamente para o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural. “Em 1935, o governo Getúlio Vargas instituiu a Nova Lei da Imprensa e, em 1937, [...] estabeleceu a censura prévia aos veículos de comunicação” (NONATO, 2016, p. 192). Em 1939, “[...] a Censura Federal será transferida para o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), sempre no Ministério da Justiça, como decorrência da expansão da tendência nazi-fascista no governo” (BRUZZO, 2004, p. 170). “O DIP tornou-se o órgão coercitivo máximo da liberdade de pensamento e expressão durante o Estado Novo e o porta-voz autorizado do regime” (ARAÚJO, 2009, sp.). Este órgão foi o principal responsável por fiscalizar a produção cinematográfica do país, as importações de filmes estrangeiros, sobretudo aqueles de regimes nazi-facistas e estadunidenses, assim como a exibição e a censura de todo conteúdo fílmico divulgado no país e no exterior. Após a Segunda Guerra Mundial, as importações de fitas hollywoodianas intensificaram e chegaram ao Brasil atrelado às regras vigentes pelo *Production Code*.

Com o fim do Estado Novo, o General Eurico Gaspar Dutra foi eleito presidente e, em 1946 criou “[...] através do Decreto No. 20.493, o Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública, subordinado ao Ministério da Justiça, vigorando até o advento do AI-5” (ADORNE FILHO; SOUZA, 2009, p. 176). “A filiação da censura à Segurança Pública começa a dar um novo perfil aos censores e à sua prática, que ia perdendo o lustro intelectual e assumindo cada vez mais o papel de repressão policial” (COSTA, 2006, p. 146). A partir desse Decreto, era de competência das autoridades policiais censurar ou autorizar as projeções cinematográficas; as representações de peças teatrais, de variedade de qualquer espécie; execuções de bailados, de peças declamatórias, de discos cantados e falados; as apresentações de grupos carnavalescos; as publicações de propagandas e anúncios; as exposições de cartazes e fotografias; as transmissões de programação de rádio e TV (BRASIL, 1946, Art.4^a). Ainda de acordo com o Artigo 5^a:

Nenhum filme poderá ser exibido ao público sem censura prévia e sem um certificado de aprovação fornecido pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas do D.F.S.P. [...] Ficam isentos de censura os filmes produzidos pelo Instituto Nacional do Cinema Educativo do Ministério da Educação e Saúde e demais órgãos oficiais (BRASIL, 1946, Art. 5^a).

Os filmes com conteúdo impróprios para menores de idade poderiam ser exibidos, estritamente após indicarem um aviso legível para o público e as cenas censuradas não poderiam ser utilizadas publicamente para promoção e propagação da obra. Os filmes eram segregados por meio de três faixas etárias: aqueles próprios para crianças maiores de 10 anos, para maiores de 14 e para maiores de 18 anos. Esta classificação – que se dividia em filme *educativo* e *filme nacional de boa qualidade e livre para exportação* (BRASIL, 1946, Art. 19) – buscava “[...] preservar o espírito infantil ou juvenil de impressões excitantes, ou deprimentes, e de influências perturbadoras da sua formação moral ou intelectual” (BRASIL, 1946, Art. 14). Essas más influências estavam voltadas para a ameaça do comunismo internacional e a incitação da subversão política.

Durante os anos 1950 e 1960, emergiu o movimento do Cinema Novo e com ele uma ampla efervescência cultural de cineastas que projetaram para as telas do país e do exterior críticas sociais, políticas, econômicas que foram silenciadas pela instalação do Regime Militar após 1964. Nesse ínterim, a exibição de *Rio 40 Graus* em 1955 foi autorizada para maiores de 10 anos e posteriormente a autorização foi revogada e o filme foi proibido sendo finalmente liberado para o público um ano depois de seu lançamento. A censura às obras cinemanovistas agredia, contudo, com maior ênfase, os conteúdos que pudessem prejudicar a “*imagem do*

Brasil Moderno” no exterior, pois “nenhum filme nacional poderá ser exportado se não tiver sido considerado ‘livre para exportação’, pelo S.C.D.P.” (BRASIL, 1946, Art. 30) e não “[...] poderá ser exportado sem licença especial do S.C.D.P.” (BRASIL, 1946, Art. 37).

O golpe militar atinge o cinema no momento de sua plena ascensão, de sua explosão criativa, de filmes como *Vidas Secas* [...], *Deus e o Diabo na Terra do Sol* [...], e *Os Fuzis* [...] – é o apogeu do Cinema Novo em sua proposta original [...]. Dentro do esquema populista apoiado pelas esquerdas, a luta pelas reformas de base define o confronto com os conservadores e, não por acaso, nessas obras-primas citadas, é o campo o cenário, é a fome o tema, é o Nordeste do polígono das secas o espaço simbólico que permite discutir a realidade social do país, o regime de propriedade de terra, a revolução (XAVIER, 2006, p. 51).

Jânio Quadros legislou o Decreto No. 50.518, de 2 de Maio de 1961 (BRASIL, 1961) que fiscalizava, controlava e censurava os filmes exibidos nos cinemas e na televisão, bem como atribuía às autoridades policiais estaduais a supervisão destes conteúdos, pois possibilitaria “[...] aos estados criarem seus próprios aparatos de censura” (ADORNE FILHO; SOUZA, 2009, p. 177). Ainda na mesma década, o Presidente Artur da Costa e Silva sancionou a Lei No. 5.536, de 21 de novembro de 1968, que “dispõe *sobre* a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências” (BRASIL, 1968a). A Lei No. 5.536 previa a censura pelos requisitos de classificações etárias e pela aprovação/reprovação total ou parcial de obras que não representem ameaça “[...] à segurança nacional e ao regime representativo e democrático, à ordem e ao *decôro* público, aos bons costumes, ou ofensivas às coletividades ou as religiões ou ainda capazes de incentivar preconceitos de raça ou de lutas de classes” (BRASIL, 1968a, Art. 3).

Contudo, as atividades censórias foram mais ríspidas e violentas a partir da institucionalização do Ato Institucional No. 5, de 13 de dezembro de 1968, por Artur da Costa e Silva. O uso da violência física e execuções arbitrárias contra grupos ou indivíduos “[...] que trabalhem, tramem ou ajam, sob pena de estar faltando a compromissos que assumiu com o povo brasileiro” (BRASIL, 1968b). Assim, os indivíduos contrários seriam punidos visando à preservação das ideias e da “[...] consolidação do Movimento de março de 1964” (BRASIL, 1968b). Por isso, “[...] os cineastas vinculados ao Cinema Novo representavam, no campo cinematográfico, a oposição política e cultural mais articulada em relação ao regime militar” (MALAFAIA, 2012, p. 67) já que, além de se identificarem com propostas comunistas, propagavam-nas pelo cinema e veiculavam “[...] no exterior, através de mostras e festivais, uma imagem de Brasil que em nada agradava aos patronos do desenvolvimento forçado a qualquer custo” (MALAFAIA, 2012, p. 68).

A censura da década de 70 e início da década de 80 estava mais concentrada nas questões políticas dissonantes com o Regime Militar que surgiam nas formas de entretenimento. A entrada de filmes estrangeiros, especialmente os estadunidenses sob o *Sistema de Classificação G-M-R-X* da CARA, influenciou os cineastas brasileiros a produzirem enredos com temática adulta de violência e pornografia. Assim, a classificação brasileira segmentou o público por faixa etária. Os cineastas paulistanos estavam dispostos a “promover um rearranjo nas relações do cinema brasileiro com o espaço urbano, a sexualidade, as propostas alternativas de cultura e os gêneros de mercado, como a comédia erótica” (XAVIER, 2006, p. 54) que veio a se popularizar com a Pornochanchada.

6.1.2.2. NOVA CONSTITUIÇÃO FEDERAL E MEDIDAS LEGAIS REGENTES DE CONTEÚDO AUDIOVISUAL (1988-2006)

“O AI-5 foi revogado em 1978, mas o Serviço de Censura da Polícia Federal continuou a agir sobre toda a produção cultural e intelectual do país até 1988, quando foi promulgada a atual Constituição” (NONATO, 2016, p. 194). Na Constituição Federal de 1988 foi declarada no Artigo 5^a que “IV – é livre a manifestação do pensamento [...] IX – é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença” (BRASIL, 2016b, p. 13). É deliberado no Parágrafo 2º do Artigo 220º que “é vedada toda e qualquer censura de natureza política, ideológica e artística” (BRASIL, 2016b, p. 129).

Finalmente, compete à União “exercer a classificação, para efeito indicativo, de diversões públicas e de programas de rádio e televisão” (BRASIL, 2016b, p. 26). Assim, a classificação de conteúdo de diversões públicas como apresentações, produções cinematográficas e peças teatrais, difere do Sistema de “auto” Classificação G-M-R-X estabelecido nos Estados Unidos em 1968. No Brasil, é de competência federal a regularização das “diversões e espetáculos públicos, cabendo ao Poder Público informar sobre a natureza deles, as faixas etárias a que não se recomendem, locais e horários em que sua apresentação se mostre inadequada” (BRASIL, 2016b, p. 129). Deste modo, após mais de 20 anos de censura no Brasil, a Nova Constituição de 1988 resumiu em poucas palavras o tratamento dado a produção/veiculação de diversões e espetáculos públicos. Coube à Lei No. 8.069, de 13 de julho de 1990 (BRASIL, 1990a), instituir o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), que se caracterizou “[...] como um esforço fundamental para garantir os direitos da infância no país, também aponta a necessidade de uma regulamentação do Estado no sentido de proteger essa

parcela vulnerável da população à programação audiovisual” (CARVALHO; PASSOS, 2014, p. 42).

O ECA, que trata da proteção integral à criança e ao adolescente, apresenta em suas disposições preliminares o conceito brasileiro de *criança* como sendo “a pessoa até doze anos de idade incompletos, e *adolescente* aquela entre doze e dezoito anos de idade” (BRASIL, 1990a, Art. 2º). Digiácomo e Digiácomo (2013, p. 4) ressaltam que este conceito legal adotado pela Lei No. 8.069 foi construído de forma objetiva, “[...] sendo certo que outras ciências, como a psicologia e a pedagogia, podem adotar parâmetros etários diversos”, mas adequou-se às normas internacionais que define *criança* como “[...] todas as pessoas com idade inferior a 18 anos”.

Posteriormente, com a necessidade de reforçar as atribuições do ECA referente, exclusivamente, aos conteúdos das diversões públicas e do audiovisual, Jarbas Passarinho, como Ministro da Justiça, implementou a Portaria do Ministério da Justiça No. 773, de 19 de outubro de 1990 (BRASIL, 1990b). A Portaria representou, efetivamente, o primeiro ato normativo que regulamentou uma nítida *Classificação Indicativa* (BAPTISTA, 2014) atribuindo à União o dever de “estabelecer a uniformização dos critérios classificatórios das diversões públicas e de programas de rádio e de televisão” (BRASIL, 1990b). Sendo assim, “Art. 1 – As diversões e espetáculos públicos são classificados como livres ou como inadequados para menores de 12 (doze), 14 (catorze) e 18 (dezoito) anos” (BRASIL, 1990b, Art. 1).

Dentro deste panorama iniciado com a Nova Constituição de 1988 e, posteriormente, com diversas medidas governamentais e organizacionais – Convenção da ONU sobre os Direitos da Criança de 1989; ECA e Portaria No. 773 de 1990; Lei No. 10.359/2001; Portaria No. 1.549/2002; Decreto No. 4.991/2004 (DIGIÁCOMO; DIGIÁCOMO, 2013) –, foi somente em 2006 que o Ministério da Justiça implantou a *Classificação Indicativa*, postergada por 18 anos após a volta do país ao regime democrático devido aos “interesses empresariais do setor de rádio e televisão que prevaleceram frente à pouca disposição dos governos que comandaram a República” (CARVALHO; PASSOS, 2014, pp. 42-43).

6.1.2.3. IMPLANTAÇÃO DO SISTEMA DE CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA (2006-)

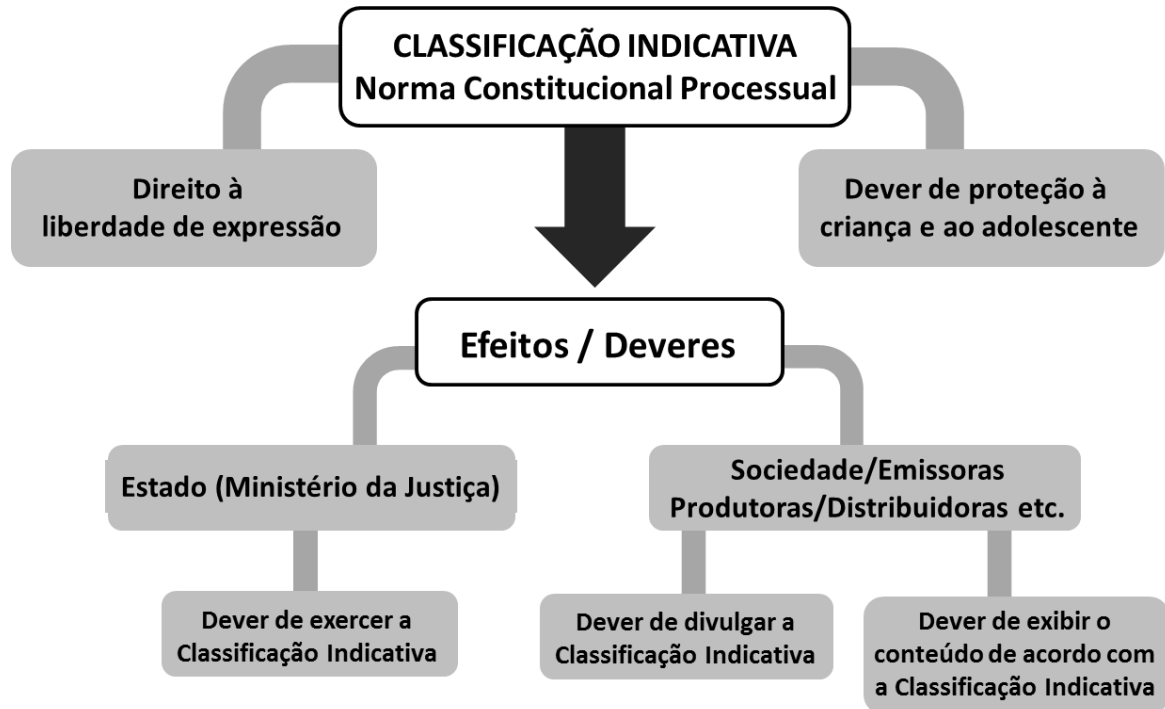
A atividade de Classificação Indicativa é exercida pelo Ministério da Justiça com fundamento na Constituição Federal de 1988 e no Estatuto da Criança e do Adolescente, a Lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990. Atualmente, a Portaria MJ nº 368 de 2014 reúne todas as instruções atuais sobre a Classificação Indicativa (BRASIL, 2017, s.p.).

De acordo com o Ministério da Justiça e da Segurança Pública, a Classificação Indicativa (CLASSIND) “é a indicação à família sobre a faixa etária para a qual obras audiovisuais (programação de TV, filmes, DVD, jogos eletrônicos e de interpretação – RPG) não se recomendam. A Classificação vincula da faixa horária à etária na televisão” (BRASIL, 2011b, p. 7). Em 2006, este Ministério desenvolveu a Classificação Indicativa para equilibrar o direito a qualquer cidadão à liberdade de expressão e o dever de indivíduos, sociedade e Estado de proteger crianças e adolescentes à exposição de conteúdos audiovisuais nocivos a sua formação (BRASIL, 2006b; BRASIL, 2012b). “A infância e a adolescência são períodos da vida que, por serem mais vulneráveis aos agravos em geral e aos atos violentos em quaisquer das suas expressões, necessitam de maior atenção por parte do Estado, da sociedade em geral e da família” (SANCHEZ, 2014, p. 305).

“Por tratar de regulamentação relativa aos meios de comunicação, envolve distintos interesses, ainda que todos convirjam para o equilíbrio ideal entre a proteção às crianças e adolescentes e a garantia da liberdade de expressão” (ABRÃO, 2014, p. 7). Desse modo, enquanto cabe ao Ministério da Justiça o dever de garantir que a Classificação Indicativa seja cumprida, cabe aos produtores/distribuidores de conteúdo audiovisual o dever de divulgar a classificação recebida pelo Ministério da Justiça em seu material (Figura 86) (BRASIL, 2006). “A classificação indicativa tem como critérios temáticos o grau de incidência na obra de conteúdos de: I – sexo e nudez; II – violência; e III – drogas. [...] O grau de incidência dos critérios temáticos determina as faixas etárias a que não se recomendam as obras, nos termos do Guia Prático da Classificação Indicativa” (BRASIL, 2014b, Art. 12). Portanto, a Classificação Indicativa é realizada a partir de três etapas que avaliam o conteúdo nas obras audiovisuais. São elas, *descrição fática*, *descrição temática* e *gradação*. A *descrição fática* é composta da descrição narrativa de propriedades em cena, perfil dos personagens, efeitos especiais visuais e sonoros e apresentação do espaço (*setting*) em busca de cenas de nudez, violência e presença de drogas. A *descrição temática* é referente ao contexto da obra, por

exemplo, a representação da violência urbana. A *gradação* é a avaliação dada às duas descrições para que seja analisada a intensidade dos conteúdos. A apreciação das etapas:

Figura 86: Classificação Indicativa Brasileira – Direitos e Deveres



Fonte: Brasil (2006, p. 3)

[...] é fundamental para se definir a adequação ou inadequação constatada, base da justificativa para a classificação [...] de categorias como sexo, drogas e violência. “Com isso será possível relacionar, por exemplo, as categorias que são retratadas nas cenas como a temática que elas abordam e, centralmente, com os demais elementos contextualizadores que podem compor a complexidade de um produto audiovisual” (BRASIL, 2006b, p. 6).

O Ministério da Justiça propôs um novo modelo para classificar conteúdos audiovisuais que sempre estiveram legalmente associados à censura ou a regulação de obras cinematográficas, tanto para o público no Brasil quanto para aquele no exterior (BRASIL, 2006b; BRASIL, 2012b). Lista-se abaixo os elementos referentes aos conteúdos veiculados pelas obras audiovisuais (Quadro 3 e Quadro 4):

Quadro 3: Critérios de Análise da Classificação Indicativa Brasileira	
Conteúdo violento	Adequação de conteúdo violento ao público infanto-juvenil visando a sua preservação contra os impactos negativos
Conteúdo sexual	Posição moral e ética que visa retardar o acesso do público infanto-juvenil aos conteúdos de nudez e sexualidade.
Cenas envolvendo drogas	Exposição do público infanto-juvenil a cenas que apresentem o consumo de substâncias ilícitas e lícitas para adultos.
Situações constrangedoras	Aquelas que possam depreciar ou humilhar determinados grupos raciais, étnicos, religiosos, de gênero, etc. e que estejam contra os direitos humanos.
Linguagem	Recomendação de determinados tipos de linguagem verbal e não-verbal (gestual) adequados ou não às audiências infanto-juvenis.
Elementos de adequação	Adequação ou inadequação do conteúdo da obra que possa influenciar o desenvolvimento integral de crianças e adolescentes de maneira positiva ou negativa.

Fonte: Produzido pela Autora (2017), adaptado de Brasil (2012b).

Quadro 4: Símbolos da Classificação Indicativa Brasileira			
Símbolo	Classificação Indicativa	Características	Horário de exibição pela Televisão
L	Livre	Não expõe crianças a conteúdos potencialmente prejudiciais	Em qualquer horário
10	Não recomendado para menores de 10 anos	Conteúdo violento ou linguagem inapropriada para crianças	Em qualquer horário
12	Não recomendado para menores de 12 anos	As cenas podem conter agressão física, consumo de drogas e insinuação sexual	A partir das 20h
14	Não recomendado para menores de 14 anos	Conteúdos mais violentos e/ou de linguagem sexual mais acentuada	A partir das 21h
16	Não recomendado para menores de 16 anos	Conteúdos mais violentos ou com conteúdo sexual mais intenso, com cenas de tortura, suicídio, estupro ou nudez total	A partir das 22h
18	Não recomendado para menores de 18 anos	Conteúdos violentos e sexuais extremos. Cenas de sexo, incesto ou atos repetidos de tortura, mutilação ou abuso sexual.	A partir das 23h

Fonte: Produzido pela Autora (2017), adaptado de Brasil (2012b)

Ainda de acordo com a Classificação Indicativa (BRASIL, 2012b), a indicação de conteúdo violento, dentro de uma obra cinematográfica para o público infanto-juvenil e adultos, é diferenciada através de várias camadas, devendo ser sinalizadas nas informações sobre classificação indicativa: entre elas:

- Intensa presença de armas, de sangue, de sofrimento da vítima e descrições de atos de violência;
- Figuração de agressores personificados por modelos sociais para crianças e adolescentes, como pais e heróis que usem atos violentos como método de resolução de conflitos;
- Correlação do ato violento com a satisfação, o divertimento, o humor e a associação de sentimentos positivos de recompensa, como felicidade e alegria do perpetrador contra a vítima;
- Menores de idade envolvidos em cenas, como vítimas ou agressores;
- Banalização, gratuidade, glamourização ou valorização de atos violentos;
- Ações danosas que tragam consequências positivas para o agressor, como a recompensa, a satisfação e não prossecução;
- A não condenação da violência pela narrativa;
- Obras que tragam a dúvida compreensão do espectador infantil-juvenil sobre sua característica fictícia ou real;
- Obras que retratem violência auto infligida, interpessoal ou coletiva.

Baseado nisso, foram estabelecidos critérios sobre violência pelo Sistema de Classificação para indicar qual categoria etária um filme pode ser qualificado. Isto permitiu que diversos atos de violência fossem incluídos em obras cinematográficas sem qualquer restrição censória.

Seguem abaixo os critérios no Quadro 5.

Quadro 5: Critérios de Classificação Indicativa Brasileira	
SÍMBOLO	TENDÊNCIAS DE INDICAÇÃO
L	<p>a) Violência Fantasiada</p> <ul style="list-style-type: none"> • Atos agressivos sem lesões corporais e correlação com a realidade; • Luta do bem contra o mal sem sofrimento, lesões ou sangue; • Violência caricata feitas para provocar o riso e não como ato violento. <p>b) Presença de Armas sem Violência;</p> <p>c) Mortes Naturais sem Violência</p> <p>d) Ossadas e Esqueletos sem Violência</p>
10	<p>a) Presença de Armas com Violência</p> <ul style="list-style-type: none"> • Utilização de armas para ameaçar, defender-se, agredir ou matar, ou que seja apresentada com intenção de cometer tais atos. <p>b) Medo / Angústia</p> <ul style="list-style-type: none"> • Elemento do <i>mise-en-scène</i> que crie uma ambientação tensa que pode causar sofrimento psíquico em crianças pequenas; • Personagem que demonstre medo intenso/sofrimento frente a uma situação tensa; • Morte de pais (ou parentes de quem dependam, parentes próximos com vínculos fortes) <p>c) Ossadas e Esqueletos com Resquícios de Ato de Violência</p> <p>d) Atos Criminosos sem Lesão Corporal ou Contra a Vida</p> <ul style="list-style-type: none"> • Roubo, furto, ameaça, sequestro ou corrupção, etc. <p>e) Linguagem depreciativa</p>
12	<p>a) Agressão Física / Lesão Corporal</p> <p>b) Procedimentos Médicos com Dano Visível</p> <ul style="list-style-type: none"> • Tratamentos médicos que apresentem lesões corporais, fraturas, sangue e/ou órgãos internos. <p>c) Descrição de Violência</p> <ul style="list-style-type: none"> • Cenas em que há narração, cartelas gráficas ou diálogos que narrem detalhadamente atos violentos. <p>d) Presença de Sangue</p> <ul style="list-style-type: none"> • Oriundo de lesão corporal: agressões físicas, acidentes, procedimentos médicos e lesões internas; cenários ou objetos ensanguentados. <p>e) Morte Natural com Violência</p> <ul style="list-style-type: none"> • Proveniente de dores ou lesões. <p>f) Ato Violento Contra Animais</p> <p>g) Homicídio Culposos</p> <p>h) Exposição ao Perigo</p> <p>i) Bullying</p> <p>j) Agressão Verbal</p> <p>k) Obscenidade verbal e gestual</p> <p>l) Exposição de Pessoas em Situações Constrangedoras ou Degradantes</p>
14	<p>a) Agonia</p> <ul style="list-style-type: none"> • Vítima de ato violento que está na iminência de morrer. <p>b) Assassinato</p> <p>c) Assédio Sexual</p> <p>d) Estigma / Preconceito</p>
16	<p>a) Crimes contra a Dignidade Sexual</p> <ul style="list-style-type: none"> • Cenas de estupro; violação sexual coagido; favorecimento da prostituição ou outra forma de exploração sexual; tráfico internacional ou interno de pessoa para fim de exploração sexual. <p>b) Tortura</p> <p>c) Mutilação</p> <p>d) Suicídio</p> <p>e) Aborto, Pena de Morte, Eutanásia</p> <p>f) Violência Gratuita/Banalização da Violência</p> <p>g) Agressão no Ambiente Doméstico ou Familiar</p> <ul style="list-style-type: none"> • Violência física; psicológica; sexual; moral.
18	<p>a) Repetição ou Exagero de Cenas Violentas de Forte Impacto</p> <ul style="list-style-type: none"> • Várias cenas ou apenas uma cena de longa duração de crimes contra a dignidade sexual, tortura, mutilação e suicídio. <p>B) Abuso Sexual – Alegar Paixão ou Consumo de Drogas para Justificar o Ato</p> <p>c) Crueldade</p> <p>d) Crimes de Ódio</p> <p>e) Pedofilia</p> <p>f) Elogio, Glamourização e/ou Apologia à Violência</p>

Fonte: Produzido pela Autora (2017), adaptado de Brasil (2012b).

Frente “[...] a extinção dos órgãos estatais de censura e a garantia da plena liberdade de expressão, a censura parecia, finalmente, derrotada, mas o desenvolvimento da comunicação social, das mídias digitais [...] fizeram com que novos mecanismos censórios surgissem, colocando em perigo a liberdade conquistada” (COSTA, 2014, p. 18). No ano de 2010, a exibição do filme estrangeiro *Српски Фил* (Srđan Spasojević, [*A Serbian Film – Terror sem Limites*], 2010, Sérvia) “foi proibida em vários festivais internacionais e nacionais (Figura 87). De acordo com O Globo (2011), os trâmites para oferecer ao filme uma classificação indicativa foram suspensos na primeira instância pelo Departamento de Justiça, Classificação, Títulos e Qualificação, interrompendo a sua exibição no Brasil. Posteriormente, o Departamento classificou-o como não recomendado para menores de 18 anos, por conter sexo, pedofilia, violência e crueldade” (TARDAGUILA, 2011). Porém, mediante uma decisão judicial levantada principalmente por deputados evangélicos do Partido DEM (Partido Democratas), sua exibição no Rio de Janeiro foi proibida.

Figura 87: *Српски Фил* (*A Serbian Film*)



Fonte: Internet Movie Database

Políticos do partido DEM (Democratas) entraram com uma liminar para suspender a exibição do filme no Cine Odeon, no Rio de Janeiro, e conseguiram uma decisão favorável da juíza Katerine Nygaard, que proibiu sua exibição e ordenou sua apreensão para futura análise. Enquanto isso, foi imposta uma multa de R\$ 100 mil diários caso o filme fosse exibido (GOMES; PAGANOTTI, 2012, p. 285).

Os políticos apelaram para várias “[...] instâncias para que o filme fosse proibido, centraram seus argumentos na preservação da moral e dos bons costumes, de forma geral, acusando o filme de representar uma apologia à violência, ao incesto, à promiscuidade, etc.” (GOMES; PAGANOTTI, 2012, p. 287). Críticos e cineastas repreenderam esta posição judicial alegando retrocesso frente ao estado democrático e preconceito a certos gêneros fílmicos, pois a Franquia *Jogos Mortais* (James Wan; Leigh Whannell, [SAW], 2004-2017, EUA) foi classificada no Brasil sem impedimentos legais. Consequentemente, a proibição na exibição de *A Serbian Film* em salas fixas de cinema pelo Brasil, resultou no aumento de *downloads* ilegais da obra pela Internet e do acesso às plataformas *online* de *video streaming*.

Deste modo, fica muito elucidativo que a utilização do *mise-en-scène*, da narrativa e do enredo para representar graficamente violência física, psicológica e moral tornou-se possível apenas no final da década de 1960, tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil. Resultou no crescimento progressivo de violência gráfica nos conteúdos audiovisuais por causa do interesse da indústria dos cineastas em produzir e do público em consumir tais conteúdo.

6.2. CONVENÇÕES ESTÉTICAS DA VIOLÊNCIA E DA ULTRAVIOLÊNCIA NO CINEMA OCIDENTAL

6.2.1. REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA NO CINEMA CLÁSSICO

6.2.1.1. A ERA DA AMPLIFICAÇÃO DA DOR: VIOLÊNCIA URBANA NOS FILMES MUDOS E SONOROS DE HORROR

O horror é um dos gêneros literários mais populares na cinematografia mundial. Foi adaptado para o cinematógrafo por meio de técnicas teatrais, destacando-se pelas personificações de monstros clássicos, como vampiros, fantasmas e o Diabo. *Le Manoir du Diable* (Georges Méliès, [A Mansão do Diabo], 1896, França) (Figura 88) inaugurou a existência desse gênero e utilizou efeitos especiais rudimentares apresentando uma narrativa linear com duração superior a um minuto (PRINCE 2004). *Le Manoir du Diable* introduziu um morcego transformado em uma figura diabólica inspirado em uma célebre lenda folclórica de vampiro escrita na Europa no século XIX, não tendo relação com o romance gótico publicado posteriormente em 1897, *Dracula*, do autor irlandês Bram Stoker (WEBER, 2015). O curta-metragem de 60 metros foi produzido pelo ilusionista francês Georges Méliès, que usou técnicas de manipulação fotográfica, como dupla exposição, câmera imóvel, e até gravação reversa “para criar imagens sensacionais que o coroaram, assim, como o ‘pai dos efeitos especiais’” (MUNDO DE CINEMA, 2015, p. 11). Este mesmo diretor foi responsável pela produção do legendário filme de ficção científica, *Le Voyage dans la lune* (Georges Méliès, [A Viagem a Lua], 1902, França).

Figura 88: *Le Manoir du diable*



No Brasil, a figura do Diabo assemelha-se ao personagem criado pelo cinema europeu. O filme *Morphina* (Francisco Madrigano; Nino Ponti, 1928; Brasil) narrou o enredo de uma jovem mulher que passou a consumir entorpecentes, em especial, a morfina, nas rodas da alta sociedade paulistana (Figura 89), um “filme que mostra nitidamente os horrores dos vícios elegantes” (SILVA NETO, 2003, p. 542). Em uma das cenas, a mulher aparece ao lado do Diabo, que lhe lança um olhar dominador enquanto a mesma faz uso da morfina; este detalhe é uma clara representação da moralidade da elite brasileira que condenava os vícios e o mau comportamento, principalmente provenientes das mulheres.

Figura 89: *Morphina*



Fonte: Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira

Diferentemente de *Le Manoir du Diable*, os filmes que apresentavam, por exemplo, criaturas de aspectos monstruosos (Figura 90) criadas a partir de experimentos científicos, como *Frankenstein* (James Searle Dawley, 1910, EUA), *Der Student von Prag* (Stellan Rye; Paul Wegener, [*O Estudante de Praga*], 1913, Alemanha) e *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Lucius Henderson, [*O Médico e o Monstro*], 1912, EUA) foram inspirados em obras da literatura urbana gótica da era vitoriana do final do século XVIII e início do XIX, nas quais “[...] o vilão gótico se transforma em cientista; o poder maléfico já não se concentra em um ser diabólico, mas em criaturas geradas pela ciência” (DE LA ROCQUE; TEIXEIRA, 2001, p. 14). De acordo com Weber (2015), os romances góticos eram escritos como uma reação ao Iluminismo no século XVIII e por esta razão, o horror metafísico passou a ser explorado pelas ciências como um modo de substituir as fantasias sobrenaturais que se popularizaram no século XIX, pois foi nesse século que “[...] o avanço tecnológico fez com que muitas visões futuristas, que se acumulavam desde o Renascimento, se tornassem parte do cotidiano das grandes cidades” (DE LA ROCQUE; TEIXEIRA, 2001, p. 12).

Figura 90: Criaturas Monstruosas Provenientes de Experimentos Científicos



O Monstro (Charles Ogle) de Dr. Victor Frankenstein, em *Frankenstein* (1910).



Dr. Jekyll (King Baggot) em transformado, em *Sr. Hyde Dr. Jekyll* (1912)



O encontro da dupla personalidade do estudante Balduin (Paul Wegener), em *Der Student von Prag* (1913)

A ficção de *Frankenstein* tornou-se popular através das várias versões teatrais encenadas por volta de 1818. Logo em seguida, foi transformada em romance literário pela escritora inglesa Mary Wollstonecraft Shelley (1797-1851) em 1823. Esta obra é “[...] considerada a primeira obra de ficção científica, gênero literário que se volta para o mundo da ciência, incluindo aí sua organização e produção, ideais de conhecimento e avanços técnicos etc.” (DE LA ROCQUE; TEIXEIRA, 2001, p. 13). A partir desta obra, o personagem *Victor Frankenstein* transfigurou-se no pródigo e bem-sucedido protótipo do “cientista louco”. É importante mencionar, também, o romance do escocês, Robert Louis Balfour Stevenson (1850-1894) *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886), que serviu de inspiração para os filmes *Der Student von Prag* e *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Este período testemunhou não somente “[...] o nascimento do gênero literário que ficou mais tarde conhecido como ficção científica, mas também uma produção bastante extensa dessa literatura nascente, que se volta então para os efeitos danosos ou benfazejos do desenvolvimento científico e tecnológico” (DE LA ROCQUE; TEIXEIRA, 2001, p. 12).

O movimento gótico vitoriano que migrou da literatura para o cinema distingue-se entre as esferas privadas (o espaço doméstico) e as esferas públicas (o espaço urbano). Enquanto o primeiro enveredava pelos espaços domésticos e as relações familiares e conjugais (WARWICK, 2007), o urbano explorava as versões modernas e naturalistas dos episódios “fantásticos” ocorridos nos espaços públicos que intrigavam as investigações de agentes forenses. Estes agentes buscavam contrapor a ideia de eventos sobrenaturais pelos discursos dos avanços no campo das ciências biológicas e exatas, com as famosas dissecações de cadáveres em espaços teatrais por estudiosos de medicina e anatomia (SPENCER, 1992). “Através dos tempos, a literatura tem dado voz aos medos e esperanças gerados pelas

descobertas científicas e retratado as imagens e mitos em torno da própria ideia de ciência” (DE LA ROCQUE; TEIXEIRA, 2001, p. 12).

Assim, estes seres monstruosos emergiram no ambiente moderno de rápido crescimento urbano com grande densidade populacional no final do século XIX onde metade da população da Inglaterra já vivia em cidades (HAEFELE-THOMAS, 2012). Segundo Santos (2008b, p. 19), “nos países europeus, a urbanização é antiga. Foi feita lentamente, ao ritmo de sucessivas revoluções tecnológicas. Tanto as cidades como as redes urbanas se organizaram lentamente. [...] esse crescimento urbano ligado à Revolução Industrial alcança maior intensidade entre 1850 e 1900”. A modernidade também alude à metáfora da ciência que passa a reger as interações humanas no espaço; é a utilização do discurso empirista para descrever e manipular fenômenos “sobrenaturais” (SPENCER, 1992). Deste modo, dentro deste contexto noturno das ruas territorializadas por prostitutas, criminosos, pobres, mendigos e *excrementos sociais*, as criaturas de *Frankenstein* e do *O Médico e O Monstro* saíram dos laboratórios e transformaram-se em monstros *flâneurs* modernos. Eles exploravam a urbanidade das ruas em cidades europeias, causando atrocidades aos transeuntes desprovidos de moralidade que habitavam e circulavam pelas ruas durante a noite.

Os filmes de horror despertavam nos espectadores das Américas do século XX tanto a sensação de proteção quanto de curiosidade. Os fatos onde ocorriam os eventos possuíam uma distância espacial segura que conseqüentemente causavam fascínio às culturas exóticas estrangeiras. As locações dos filmes eram ficticiamente espacializadas em terras no Leste Europeu (como no conto do Drácula), na Alemanha (o Frankenstein), no Egito (a Múmia) na ilha fictícia do Oceano Índico, a Ilha da Caveira (o King Kong) (PRINCE, 2004).

Entretanto, “podemos considerar que o horror cinematográfico amadureceu na Alemanha, com sua forte tradição gótica e o tortuoso Expressionismo Alemão” (PIEIDADE, 2002, p. 26). Segundo a literatura do gênero de horror, os filmes provenientes do Expressionismo Alemão da década de 1920, especialmente os clássicos *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Robert Wiene, [*O Gabinete do Doutor Caligari*], 1920, Alemanha), *Der Golem, wie er in die Welt kam* (Paul Wegener; Carl Boese, 1920, [*O Golem, Como Veio ao Mundo*], Alemanha), *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (Friedrich Wilhelm Murnau, [*Nosferatu*] 1922, Alemanha), *Metropolis* (Fritz Lang, [*Metrópolis*], 1927, Alemanha) (Figura 91) foram precursores do gênero de horror enraizado no movimento gótico urbano inglês, por representar entidades sobrenaturais assombrosas e criaturas monstruosas em situações de pesadelos no espaço urbano moderno e futurista com arquitetura Bauhaus. O horror, nessas narrativas, mostra

que as barreiras limítrofes do *eu* e a estabilidade do *mundo real* são frágeis e inseguras. O efeito do fantástico nestes filmes é baseado na violação da realidade que significaria uma ambígua definição de *realidade com a natureza da realidade* (SPENCER, 1992). Por isso, *Caligari* tornou-se a fórmula máxima do Expressionismo Alemão, um sinônimo do horror moderno, com paisagens e ambientes distorcidos da realidade, refletindo a mente desorientada de sua sociedade em um mundo castigado pelas atrocidades da Primeira Guerra Mundial (TYBJERG, 2004).

Figura 91: Criaturas Monstruosas e Sobrenaturais do Expressionismo Alemão



Cesare (Conrad Veidt) A criatura de Galigari (1920)

Nosferatus (Maximilian Schreck) após sua chegada a Bremen (1922)

A protagonista Maria (Brigitte Helm) transformada no androide Maschinenmensch (1922)

Diferentemente de outros gêneros populares da época, os filmes de horror perpassaram fronteiras linguísticas e geográficas, entrelaçaram-se com outros gêneros e preservaram sua popularidade até os dias atuais com a evolução de criaturas monstruosas para extraterrestres, crianças possuídas por demônios, múmias, bruxas, mortos vivos, assassinos em série, etc. Prince (2004) acredita que este longo fascínio pelo horror visualmente representado pelos filmes é decorrente da experiência que reside entre o confronto do *incerto* com o *sobrenatural*, da violação concreta às categorias ontológicas do ser humano que projetam um sentimento de ansiedade socialmente compartilhado sobre *onde* e *como* sua integridade física e mental pode ser ameaçada e violada, provocando dor, medo e extermínio através de atos violentos.

Foi através da introdução do som, nas fitas dos filmes na segunda metade do século XX, que a amplificação do horror, da dor e da violência contra vítimas tornou-se cada vez mais perceptível, visível e sensória. O som transformou-se em um elemento central e intrínseco dos filmes modernos e contemporâneos de horror e violência (PRINCE, 2003).

Entre 1928 a 1930, o cinema mundial passou por drásticas transformações estruturais, estéticas, artísticas e simbólicas, pois a produção de filmes mudos foi suprida por filmes sonoros. Os estúdios foram equipados com mesas e técnicos de sonorização e sonoplastia, os

cineteatros foram reformados com a instalação de caixas acústicas; os atores do cinema mudo, que por muito tempo interpretaram seus personagens através de mímica e técnicas teatrais, foram substituídos por estrelas da Broadway, do rádio e por novos profissionais capacitados para esta nova geração de filmes falados (CONRICH, 2004).

Além dessas transformações estruturais, a Primeira Guerra Mundial foi novamente essencial para a estabilização do gênero de horror nos Estados Unidos, pois o cinema alemão gótico e expressionista forneceu bases estéticas para o desenvolvimento do cinema hollywoodiano deste gênero. A migração europeia intensificou a incorporação dos elementos europeus na América do Norte. A Universal Studios Hollywood, na Califórnia, construiu nesta época o legado do gênero de horror, pois foi o “[...] estúdio que mais absorveu essa influência e, portanto, onde o cinema de horror começou a se desenvolver nos Estados Unidos. Entusiasmado, o estúdio iniciou, ainda nos anos 20, o que seria uma das épocas mais gratificantes para o chamado *Hollywood Gothic*” (PIE DADE, 2002, p. 27), especialmente, com as refilmagens na década de 1930 de *Dracula* (Tod Browning; Karl Freund, [*Dracula*], 1931, EUA), inspirado no romance homônimo do escritor irlandês Bram Stoker (1847-1912) e de *Frankenstein* (James Whale, [*Frankenstein, o Homem que Criou o Monstro*], 1931, EUA). Os estúdios da Universal foram igualmente considerados os estúdios mais europeus nos EUA, por conta do seu grande contingente de cineastas, atores, cinegrafistas, fotógrafos, sonoplastas, cenógrafos que migraram da Europa durante e após a Primeira Guerra Mundial.

A exemplo do ator húngaro, Béla Ferenc Dezső Blaskó (Bela Lugosi), que desempenhou um grande papel ao interpretar o Conde Drácula em Hollywood em 1931. Por conta do seu sotaque húngaro, o ator construiu e solidificou no imaginário coletivo um personagem ambíguo tão charmoso quanto assustador e maléfico, que se transfigurou no arquétipo do vampiro da modernidade. A obra *Dracula* entrelaça características góticas do terror tradicional com teorias racionais e científicas contemporâneas a partir da psiquiatria e da criminologia aplicadas pelo arquinimigo de Drácula, Prof. Dr. Abraham Van Helsing (Edward Van Sloan). Já o ator inglês William Henry Pratt deu vida ao personagem, Boris Karloff o Monstro do Dr. Victor Frankenstein, em *Frankenstein* (1931), foi responsável da mesma forma por delinear o protótipo desta criatura monstruosa. Esta obra apresentou um horror frio sem grandes impactos asquerosos de desmembramento humano e perfurações, mas que de toda forma despertava o mal-estar da plateia (CLARENS, 2004). Estes dois filmes lançados em 1931 são muito emblemáticos, pois desencadearam uma nova linha de imagens audiovisuais que descrevia ao mesmo tempo a crueldade, a tortura, a dor, o sadismo, o medo e a morte, além de transformar

as figuras de Drácula e Karloff em ícones da cultura popular mundial a partir do cinema (Figura 92).

Figura 92: Drácula e Boris Karloff



Vale ressaltar que “pode parecer estranho, mas o cinema brasileiro nunca teve uma tradição em filmes de horror. Isso se levarmos em conta a riqueza do país em superstições, crendices e tradições populares de cunho religioso e espiritual” (PIEIDADE, 2002, p. 184). No Brasil, o gênero de horror tem uma menor expressividade numérica se comparado a filmes de outros gêneros, como a Chanchada. Por conta da grande representatividade dos filmes hollywoodianos no Brasil o horror como um gênero foi identificado instantaneamente com um clássico do cinema estadunidense, que fundou bases hegemônicas estéticas e temáticas. O cinema brasileiro, nesta conjuntura, não foi capaz de criar ou sustentar uma linhagem contínua de filmes de horror, por isso, incluiu aspectos do horror clássico para produções de paródias até final da década de 1950 (CÁNEPA, 2009).

O hibridismo do horror no Brasil foi representado pelas apropriações, clichês e convenções estéticas hollywoodianas para representar “os mistérios que envolvem a vida e a morte, os embates entre as forças do bem e do mal, e a interferência de elementos sobrenaturais notadamente maléficos” (PIEDADE, 2002, p. 184). Entretanto, o gênero ganhou representatividade através das produções de José Mojica Marins, considerado “[...] o maior expoente do horror cinematográfico brasileiro [...]” (PIEDADE, 2002, p. 186) antes mesmo da formação do Circuito da Boca do Lixo na década de 1970. Tecnicamente, produzir filmes que simulassem violência física e atrocidades humanas muito elaboradas ainda era algo distante da realidade brasileira em decorrência da escassez de objetos técnicos não disponíveis no mercado brasileiro. Contudo, esses percalços não foram impedimentos para que José Mojica criasse, com recursos mínimos, o personagem Zé do Caixão, que se tornou “o símbolo máximo (e único) do filme de horror nacional. Em seu primitivismo, confere uma autenticidade aos seus trabalhos que a erudição certamente desfiguraria” (PIEDADE, 2002, p. 186).

A violência nos filmes mudos era legitimada pelas performances teatrais e pela gravação feita de fora para dentro da cena; já os filmes sonoros incluíram elementos de composição, enquadramento, edição, produzida em conjunto com o som. Em *Frankenstein*, Karloff é submetido a torturas sádicas e, por conta da sua performance vocal e corporal, sua agonia e medo foram amplificados pelo som, provocando no público a real sensação de dor sofrida pela violência física que lhe era perpetrada. Em outro momento, Karloff estrangula o seu algoz e, novamente, seus gritos ofegantes e temerosos perante a morte são audíveis. Neste filme, os espectadores foram inseridos na ação violenta e os gritos animais de dor de Karloff ocuparam o espaço central da cena; os gritos tinham a capacidade de coordenar, emocionalmente, a violência de modo concreto e não mais simbólico.

As encenações de tortura e de morte são revolucionárias e controversas em ambos os filmes, pois “[...] conseguem esse efeito, principalmente, pelo uso do som, de tal maneira que demonstra a nova habilidade que o som proporcionou aos cineastas em estilizarem, esteticamente, os atos de crueldade e violência e torná-los vívidos e perturbadores em um novo e sugestivo nível sensorial” (PRINCE, 2003, p. 64)¹³⁸. Assim, o som foi responsável por fazer a violência tornar-se palpável, dando textura e ritmo, transformando-a em elemento sensorial que superou os efeitos abstratos das imagens silenciosas.

138 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “[...] they achieve this effect principally through the use of sound, in a manner that demonstrates the new ability that sound gave filmmakers to aesthetically stylize acts of cruelty and violence and to make these vivid and disturbing at a new and evocative sensory level” (PRINCE, 2003, p. 64).

6.2.1.2. VIOLÊNCIA ARMADA NO SUBMUNDO DO CRIME

Concomitantes aos lançamentos dos filmes de horror surgem obras do gênero gângster. Estes filmes têm enfoque na violência criminal urbana em paisagens cinematográficas de cidades estadunidenses que são reconhecidas pelo público. Para Santos (1994, p. 69) os sentidos do urbano e da cidade diferenciam-se, pois “o urbano é frequentemente o abstrato, o geral, o externo. A cidade é o particular, o concreto, o interno”. Nestes filmes “as dimensões do espaço da cidade são representadas por meio de formas de ícones, imagens” (FERRARA, 2003, p. 122) que se traduzem por meio dos pavimentos urbanos, da iluminação pública, da eletricidade, dos prédios, dos automóveis percorrendo as vias, do grande fluxo de pessoas transitando em meio ao frenético movimento da vida metropolitana. Cosgrove (1998) acredita que as paisagens nos filmes hollywoodianos possuem um papel essencial para o desenvolvimento da narrativa, já que, em muitos deles, a paisagem transfigura-se em principal protagonista. Pode ser percebido no filme *Cidade de Deus* e tantos outros. Esta nova ambientação urbana vai distinguir-se drasticamente dos castelos centenários e das cidades europeias, bem como das ilhas tropicais, em que violência e medo regiam as relações entre vítimas e algozes nos filmes de horror do mesmo período (PRINCE, 2003).

Deste modo, os filmes de gângsters elevaram o patamar controverso de violência criminal armada – que sempre esteve presente nos enredos dos filmes, especialmente nos de guerras. Pela primeira vez, os filmes apresentaram seus protagonistas fazendo uso da ameaça e da força física brutal, através dos armamentos de fogo e da corrupção, para alcançarem seus objetivos econômicos e territoriais na microescala da cidade em uma relação conflituosa de violência interpessoal entre seres humanos. “Em geral, o filme mudo de gângster reproduziu as antigas oposições [...] entre as demandas da responsabilidade cívica e os desejos para auto crescimento econômico individual” (MUNBY, 1999, p. 25)¹³⁹ típicos da modernidade. Os filmes traziam a dialética da sociedade moderna que se desvencilhava da imagem da cidadezinha campestre, do senso de comunidade ao individualismo, da responsabilidade social em contrapartida do interesse próprio, da virtude à corrupção, do trabalho dignificado à busca pelo lazer e do hedonismo, etc.

A vida norte-americana do século XVIII, regida pela hegemonia cultural e política do Protestantismo Anglo-Saxão, perdurou até o momento das grandes imigrações de camponeses

139 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*In general, the silent gangster replayed age-old [...] oppositions between the demands of civic responsibility and the desires for individual self-advancement*” (MUNBY, 1999, p. 25).

européus não protestantes entre 1820 a 1930. A partir de então, os personagens imigrantes provenientes das classes mais pobres buscavam o ideal nacionalista de naturalização e americanização através da mudança de *status* social. O processo de americanização, estabelecido conjuntamente pelo Estado, pelo aparelho industrial e pela elite, foi designado para forjar uma cidadania norte-americana e legitimar estruturas de subordinação no ambiente de trabalho na estrutura cultural. Assim, “o gângster, em oposição à Era da Lei Seca, incorporou não apenas um desejo de melhoria material, mas um desejo de liberdade das muitas formas de restrições legislativa e moral estabelecidas” (MUNBY, 1999, p. 25)¹⁴⁰

Os “filmes que dramatizavam a vida e a morte de criminosos da era da máquina têm sido familiares desde” (GRIFFITH, 1976, p. 111)¹⁴¹ o período do cinema mudo. *Underworld* (Josef von Sternberg, 1927, [*Vidas Tenebrosas*], EUA) o primeiro a tratar das notoriedades criminais de Chicago e *The Racket* (Lewis Milestone, 1928, [*A Lei dos Fortes*], EUA) foram alguns daqueles que trouxeram a violência criminal armada através das técnicas performáticas teatrais do cinema mudo, letreiros e sobretudo da simulação de recortes de jornais (**Figura 93**).

Figura 93: Representações Clássicas da Violência Criminal Armada pelo Cinema Mudo Hollywoodiano



Underworld

(Josef von Sternberg, [*Vidas Tenebrosas*], 1927, EUA)



The Racket

(John Cromwell, [*A Lei dos Fortes*], 1928, EUA)

As imagens acima apresentadas mostram que as representações da violência criminal urbana nos anos 1920 possuíam muita similaridade com as produções contemporâneas.

140 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*The gangster, in bucking Prohibition, embodied not only a desire for material improvement but a desire for freedom from many established forms of legislative and moral constraint*” (MUNBY, 1999, p. 25).

141 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*Films dramatising the life and death of machine-age criminals had been familiar since*” (GRIFFITH, 1976, p. 111).

A introdução da violência criminal homicida dentro de espaços urbanos adentrou as telas do cinema ficcional a partir dos filmes de gângsteres. Como visto anteriormente, os filmes documentários brasileiros já retravavam homicídios nas cidades utilizando, inclusive, cenas de julgamento e de investigação criminal para compor a narrativa (Figura 94).

Figura 94: Investigações Criminais no *O Crime da Mala* (Antonio Tibiriçá, 1928, Brasil)



Fonte: Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira

O filme *A Mala Sinistra* (Antônio Leal, 1908, Brasil) trouxe uma reconstituição do assassinato de Elias Farhat, esquartejado e atirado em um caminhão pelo seu sócio comerciante Michel Trad. O fascínio brasileiro pela violência motivou a adaptação deste evento no Rio de Janeiro, em 1928 através do filme *O Crime da Mala* (Antonio Tibiriçá, 1928, Brasil) que trouxe em sua narrativa o crime passionnal do argentino Giuseppe Pistone que estrangulou sua esposa Maria Fea e despachou seus restos mortais em um navio em direção à Bordeaux na França.

Entretanto, a introdução do som impactou de várias formas as subsequentes produções de longas-metragens ficcionais. Primeiro, propiciou aos cineastas construir paisagens sonoras, tipicamente urbanas, que integradas às geografias espaciais e sociais, operavam como uma rota informativa para a audiência, que passava a se reconhecer como integrante daquele cenário apresentado. Além disso, o som mudou a representação de “mente criminal” dos filmes de horror para o “comportamento e ações criminais” dos filmes de gângsteres, o que resultou no aumento do desempenho dos elementos violentos em cena (PLESNAR, 2011). Os efeitos

físicos e biológicos causados no corpo humano pela explosão dos projéteis lançados pelas metralhadoras, pelas sirenes dos carros e pelos cantos dos pneus e freios no asfalto eram experiências estimulantes que não poderiam ser desenvolvidas pelas técnicas dos introspectivos filmes mudos. O aspecto metropolitano dos filmes era construído pelas novas paisagens sonoras do século XX introduzidas nas telas. “O ruído da cidade, o som dos carros, bondes, ônibus, maquinário e sirenes das fábricas e a cacofonia das multidões nas ruas ajudaram a dramatizar o domínio urbano de uma maneira inovadora” (MUNBY, 1999, p. 34)¹⁴². Entretanto, por ainda desconhecerem as propriedades de montagem de som e imagem, os primeiros filmes sonoros de violência urbana apresentavam composições de cena e estilização da violência muito rudimentar e desorientada, pois a sincronização coreográfica dos projéteis atingindo os corpos não era convincente e os sons não possuíam senso de direção e perspectiva (GRIFFITH, 1976).

Geograficamente, o som trouxe para os filmes de gângsters detalhes comprobatórios que ajudavam na identificação do ambiente criminal urbano e do submundo da violência e do crime como um segmento íntimo da vida contemporânea dos habitantes das cidades. Para que isto se tornasse ainda mais verossímil, os roteiristas construíam os textos dos diálogos dos criminosos com a ajuda de jornalistas criminais, de dramaturgos e dos observadores metropolitanos. Este grupo de atores sociais possuía muito mais apropriação da linguagem usada pelos proprietários de clubes noturnos, cafetões, guarda-costas de mafiosos e sobretudo, de integrantes de gangues (PRINCE, 2003). Os filmes exploraram, em detalhes, o universo dos gângsteres, principalmente a partir das iconográficas imagens difundidas pelos jornais acerca do *Massacre do Dia de São Valentim*, ocorrido no Lincoln Park, em Chicago, em fevereiro de 1929 (Figura 95). Neste evento, o conflito entre as gangues do Lado Sul, liderada pelo ítalo-americano Al Capone (1899-1947), contra o Lado Norte, comandada pelo polaco-irlandês George Moran (1893-1957), resultou na morte de sete integrantes da gangue de Moran. O crime ocasionado pela disputa territorial do controle do crime organizado e do contrabando de bebidas alcoólicas durante o período da Lei Seca, que vigorou de janeiro de 1920 até dezembro de 1933, serviu de inspiração para todas as produções de filme deste gênero durante seu curto período de existência durante a primeira metade da década de 1930.

142 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “City noise, the sound of cars, trams, buses, factory machines, and sirens and the cacophony of crowds on the streets helped dramatize the urban realm in a new way” (MUNBY, 1999, p. 34).

Figura 95: O Massacre do Dia de São Valentim



Fonte: The Chicago Daily News (1929).

Os filmes deste gênero não tiveram grande prosperidade nas primeiras duas décadas do século XX, florescendo apenas no início dos anos 30 em meio à popularização do cinema sonoro, a Grande Depressão, a Lei Seca nos Estados Unidos e o poder paralelo da Máfia na figura de Al Capone, em Chicago. Segundo Blok (2007), o termo máfia tem origem siciliana e é referente ao uso privado da violência em áreas públicas. Este termo caracteriza um fenômeno moderno, que antecede o início do século XX, quando a Itália unificou seu território e implantou a estrutura de Estado moderno sobre sua antiga sociedade agrária. Os grupos mafiosos estavam presentes na Sicília, principalmente em torno de Palermo, onde cada proeminente família controlava um território e seus recursos locais, aplicando sua própria lei em consonância com os membros da elite local e dos agentes corrompidos da lei.

Essa relação simbiótica baseou-se na mútua proteção, o que permitiu a gestão dos assuntos locais através da violência física e da ameaça. Nos EUA, as máfias possuem origens étnicas e são formadas por famílias associadas a uma cidade ou região. Assim, a máfia ítalo-americana *Cosa Nostra* surgiu no início do século XX, fortalecendo-se ainda mais durante a Era da Lei Seca, cuja proibição de venda de bebidas alcoólicas durante os anos de 1920 a 1933, promoveu oportunidade de expansão para as atividades ilegais. Esta política “foi uma tentativa de controlar a nova cultura de consumo em termos de ética puritana. O crescimento da esfera

de lazer (sobretudo através da expansão temporal permitida pela iluminação elétrica noturna) foi um novo espaço de possibilidades econômicas” (MUNBY, 1999, p. 31)¹⁴³ para os membros das máfias. Deste modo, a imagem icônica do lazer e do hedonismo da vida noturna urbana e da corrosão da moralidade puritana foi incorporada à imagem do gângster estadunidense.

Em decorrência da Crise de 1929 – que resultou na falência de 5 mil bancos, de 9 milhões de poupanças bancárias desvalorizadas, em altos índices de desemprego, com taxa de 25% no setor industrial, no empobrecimento da população, etc., (PLESNAR, 2011) – o governo estadunidense temeu que a população masculina se voltasse para as atividades ilegais. Esta preocupação resultou de fatores comportamentais, midiáticos e econômicos. Por um lado, o aspecto violento da construção do gênero masculino nos filmes de gângsters possuía um forte apelo visual à determinação de masculinidade, pois “o gângster tornou-se cada vez mais identificado com um novo reino de liberdade (hetero) sexual como um ‘homem real’ encarnado” (MUNBY, 1999, p. 25)¹⁴⁴ e, por outro lado, o crime poderia tornar-se uma alternativa para o desemprego. Desse modo, a violência armada passou a ser glamourizada nos filmes de gângsters (Figura 96), especialmente porque algumas obras narravam a estória de personagens mafiosos nascidos em guetos ou cortiços e que alcançavam ascensão socioeconômica, habitando em luxuosos apartamentos no centro da cidade e frequentando os ambientes das classes altas em decorrência de suas atividades criminais e uso da violência física (GRIFFITH, 1976).

Esta “romantização dos criminosos violentos é um fenômeno que parece surgir com a ascensão dos filmes de gângsters dos anos 30 [...] que interpretam uma imagem ambígua do gângster, uma imagem que oscila entre o herói romântico e o bode expiatório cultural” (GRØNSTAD, 2008, pp. 104-105)¹⁴⁵. Estes filmes eram centrados nos personagens de má-reputação que alcançavam riqueza e sucesso através da crueldade e da violência. Por essa razão, travou-se uma luta ideológica dos censores contra os cineastas que tentavam desarticular o carisma violento dos gângsters por meio da autoridade policial, uma vez que uma narrativa

143 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*Prohibition was an attempt to control the new consumer culture in terms of the puritan ethic. At the same time, the growth of the leisure sphere (especially through the expansion of time enabled by the electrification of the night) was a new space of economic possibilities*” (MUNBY, 1999, p. 31).

144 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*The gangster became increasingly identified with a new realm of (hetero)sexual freedom as ‘real man’ incarnate*” (MUNBY, 1999, p. 25).

145 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*The romanticization of violent perpetrators is a phenomenon that appears to emerge with the rise of the 1930s gangster films [...] construe an ambiguous image of the gangster, an image which vacillates between romantic hero and cultural scapegoat*” (GRØNSTAD, 2008, pp. 104-105).

filmica assume “um papel ideológico crucial no processo social de reprodução de valores e ideias” (AZEVEDO, 2005, p. 8).

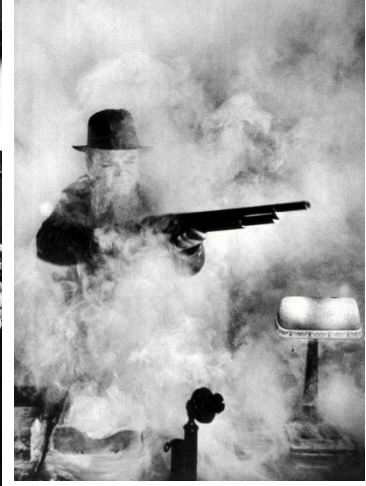
Figura 96: Personificações Masculinas do Gângster Estadunidense



Doorway to Hell
(Archie Mayo, [*Caminhos do Inferno*], 1930, EUA)



The Big House
(George W. Hill, [*O Presídio*], 1930, EUA)



Little Caesar
(Mervyn LeRoy, [*Alma no Lodo*], 1931, EUA)



Public Enemy
(William A. Wellman, [*Inimigo Público*], 1931, EUA)



Smart Money
(Alfred E. Green, [*As Mulheres Enganam Sempre*], 1931, EUA);



Scarface
(Howard Hawks, [*Scarface, A Vergonha de uma Nação*], 1932, EUA)

Scarface (Howard Hawks, [*Scarface, A Vergonha de uma Nação*], 1932, EUA) foi considerado o filme mais violento produzido na primeira metade da década de 1930. A obra foi baseada no romance homônimo do americano Armitage Trail (1902-1930), pseudônimo de Maurice Coons, publicado em 1929. O autor construiu uma obra fundamentada em fatos que narrava a ascensão e o declínio de Al Capone em Chicago, graças ao seu trabalho de campo conduzido durante noites de socialização com membros de gangues sicilianas. Tanto a obra literária quanto a adaptação para o filme de 1932 trouxeram o contrabando de bebidas alcoólicas

como a principal atividade ilegal dos ítalo-americanos Tony Guarino (escrito por Armitage Trail em 1929) e Tony Camonte (dirigido por Howard Hawks em 1932). Quase 50 anos depois, o roteirista e diretor Oliver Stone (1946-) readapta a obra *Scarface* que é então dirigida por Brian De Palma (1940-) em 1983, em que introduz Tony Montana (Al Pacino), um imigrante cubano que se torna um dos maiores traficantes de cocaína na Flórida. Devido a isso, as duas primeiras obras (de 1929 e 1932) trazem tempo, espaço, personagens, narração e motivos muito distintos da terceira obra (de 1983), que passou a explorar os espaços da rede internacional do tráfico sul-americano e estadunidense de narcóticos entre Colômbia, Bolívia, Cuba e Estados Unidos, especialmente Miami e Nova York (SIPIÈRE, 2008).

A violência no filme *Scarface* de 1932 fez parte de toda a narrativa, tornando-se o veículo principal do protagonista, um imigrante italiano, Antônio “Tony” Camonte (Paul Muni), para alcançar seus objetivos econômicos e territoriais. A disputa por território inicia-se quando Johnny Lovo (Osgood Perkins) elimina o líder superior da máfia siciliana, Big Louis Costillo (Harry Vejar), e contrata seu guarda-costas, Tony Camonte. A partir daí, Camonte extermina os mafiosos que controlavam tanto a região sul de Chicago, ao assassinar seu chefe Johnny Lovo, quanto a região norte. Logo, Tony Camonte comete outros assassinatos contra líderes da máfia irlandesa que dominavam a região norte para alargar sua rede criminal de contrabando de bebidas alcoólicas tendo, por fim, maior alcance na cidade (SIPIÈRE, 2008). Ao aproximar-se da viúva de Johnny Lovo, Poppy (Karen Morley), Camonte incorpora o símbolo de masculinidade, tornando-se o gangster ítalo-americano mais poderoso e influente de Chicago. Neste momento para controlar as atividades ilegais, “uma corrente crescente de eventos violentos é implantada quando Camonte aterroriza e elimina rivais, dissidentes e associados que tentam levar mais do que sua participação no lucro” (GRØNSTAD, 2008, p. 98)¹⁴⁶ (Figura 97).

146 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “An escalating chain of violent events ensue as Camonte terrorizes and eliminates rivals, dissenters, and associates who attempt to take more than their share of the profit” (GRØNSTAD, 2008, p. 98).

Figura 97: Chicago, Reduto do Lazer Noturno e das Atividades Criminais



Tiroteios são representados em ambientes externos e nos pavimentos urbanos noturnos



A Lei Seca é a responsável pelo auge da criminalidade nas ruas propiciando lucrativos rendimentos aos mafiosos que possuem ascensão social por conta do enriquecimento ilícito e, com isso, transitam em ambientes luxuosos da elite urbana.

O poder bélico e ideológico de Tony Camonte extrapola as regras legais do Estado, pois os assassinatos ocorrem em espaços públicos e privados nas ruas de Chicago, dentro de bares e cafés, em becos e ruelas, em automóveis, hospitais e centros de divertimentos. É importante ressaltar que, uma das cenas do filme é baseada no Massacre do Dia de São Valentim, liderado por Al Capone ([Figura 98](#)). Os produtores utilizaram fotografias de jornais para reconstituir a cena do crime. Esta é a sequência mais extensa, do ponto de vista de direção de arte, de extermínio armado, e foi aquela produzida pela primeira vez em um filme sonoro. Nota-se um habilidoso exercício coreográfico se comparado às representações violentas contemporâneas (PRINCE, 2003).

Figura 98: Ficção, Reconstituição e Realidade em *Scarface*



Imagens do filme com uso de silhuetas onde gângsters vestidos de policiais exterminam sete membros da gangue rival emparelhados contra parede e alvejados pelas costas.



Imagens de jornais que apresentavam a reconstituição do crime por oficiais da polícia e, ao lado, a fotografia verídica dos cadáveres metralhados no chão.

A atmosfera em *Scarface* possuía uma combinação de luxo, violência e criminalidade. A trajetória de Tony Camonte foi imersa em múltiplos eventos violentos, desde sua ascensão, e controle da cidade até a sua queda são sustentados pelo uso desmesurado da violência interpessoal armada (GRØNSTAD, 2008). Em geral, os filmes do gângster, excluindo *Scarface*, tinham uma estrutura narrativa simples e sem complicações de enredo. Os filmes “usavam narrativa linear, sem uso de *flashbacks*; sua trama era geralmente construída com um único encadeamento. No final do enredo havia uma catástrofe típica para o desencadeamento da tragédia, ou seja, o evento de encerramento onde o protagonista sofria sua derrota definitiva” (PLESNAR, 2011, p. 80)¹⁴⁷.

147 - Publicado em polonês e traduzido pela autora. Originalmente: “*Posługiwały się narracją linearną, nie używały retrospekcji, a ich fabulabyła z reguły jednowątkowa. Na końcu utworu pojawiała się typowa dla tragedii katastrofa, czyli zamykające akcję zdarzenie: bohater ponosił ostateczną klęskę*” (PLESNAR, 2011, p. 80).

Os censores da época, mais preocupados com as questões que envolviam sexo, nudez, e profanidade, negligenciaram filmes que retrataram atos brutais de violência cometidos por indivíduos na esfera interpessoal, ameaçando a imagem soberana do Estado e de seu monopólio da violência (GRØNSTAD, 2008). Após a grande aceitação popular, dos filmes citados – especialmente, aqueles baseados na vida de criminosos reais como polonês Hymie Weiss (1898-1926) que inspirou a produção de *The Public Enemy* e Al Capone que serviu de enredo para *Little Ceaser* e *Scarface* – o *Production Code*, criado em 1930, passou a vigorar com muito mais ênfase em 1934. Esta mudança deu-se especialmente após o lançamento de *Scarface* que foi considerado o mais violento da época e o principal a provocar reação de grupos moralistas e dos censores (CHAPMAN, 2003). Esta medida forçou os estúdios e seus produtores a adotar o *Production Code* com novas restrições implantadas sobre a representação da criminalidade violenta.

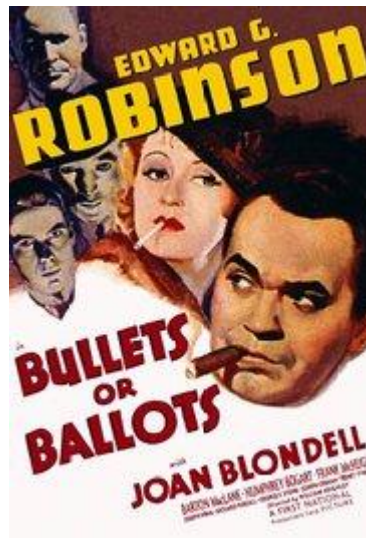
Assim, visando prevenir que a censura e os boicotes prejudicassem a lucratividade dos filmes e ao mesmo tempo garantir a continuidade da produção de filmes de violência, os cineastas e os produtores substituíram seus protagonistas “fora da lei” por agentes federais, agentes da lei e investigadores infiltrados em organizações criminosas. Esta mudança nos roteiros foi falsamente alegada como uma tentativa de restaurar a ordem nas ruas das cidades norte-americanas que haviam sido aterrorizadas pelos gângsters nos filmes do meado da década de 1930 (PLESNAR, 2011). Entretanto, o *Production Code* forçou os cineastas a produzirem representações heroicas de agentes da lei e caracterizar os gângsters como os bandidos covardes, medrosos e perdedores (BACON, 2015) (Figura 99).

Enquanto isso no Brasil, o diretor mineiro Humberto Mauro exibiu um dos primeiros e últimos longas-metragens comerciais brasileiros produzidos entre a década de 1930 e o início da década de 1960 que envolvia violência, repressão sexual, moralidade e sexualidade como temas principais. Assim, Sadoul (1972, p. 170), atribuiu a *Ganga Bruta* (Humberto Mauro, 1933, Brasil) o *status* de “melhor filme e o marco da história do cinema brasileiro”. *Ganga Bruta* foi o sexto da carreira de Humberto Mauro e o seu segundo filme sonoro realizado no Rio de Janeiro para os Estúdios Cinédia. Entretanto, após 18 meses de produção e dificuldade financeira para seu lançamento, o filme não recebeu boa aceitação pública, pois mesmo sendo um filme sonoro, possuía muitos letreiros (legendas), pouquíssimos diálogos, sonoplastia ínfima e interpretação limitada. Assim, além da repressão por parte dos censores brasileiros, o público, já acostumado com a perfeição técnica audiovisual e com narrativas de violência urbana mais aceleradas dos estúdios hollywoodianos, rejeitou a obra (RIST, 2014).

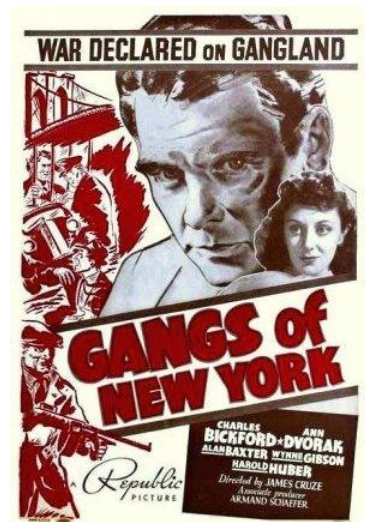
Figura 99: Mudanças na Representação Hollywoodiana da Criminalidade Violenta Urbana



Public Hero No. 1
(Walter Ruben, [*Herói Público*
No. 1], 1935, EUA)



Bullets or Ballots
(William Keighley, [*Guerra*
ao Crime], 1936, EUA)



Gangs of New York
(James Cruze, [*A Cidade*
Inquieta], 1938, EUA)

Fonte: Internet Movie Database

Como ilustrado na [Figura 100](#), após o casamento do protagonista, Marcos Rezende (Durval Bellini) com sua esposa (Lu Marival), o casal direcionou-se para o quarto. O cenário interno da mansão de Marcos revelava uma rica e luxuosa moradia de um poderoso arquiteto metropolitano. Após ouvir estampidos vindos do quarto do casal, o mordomo aproxima-se. Os olhos do mordomo revelam o resultado de um crime passional a partir do enquadramento em *close-up* da arma de fogo, da aliança no dedo do marido que cai ao chão, de seu rosto com expressão de desapontamento e do corpo da esposa abatido ao solo após ser alvejada à queimadura. Este filme, pela primeira vez, trouxe “[...] o tema da violência, conectando-o com os estados psicológicos dos personagens ao invés de seu *status* moral. Em seu retiro à natureza, a violência não se torna uma forma de ‘doença social’, mas uma condição humana” (SOUSA, 2009, p. 102)¹⁴⁸. Este filme toma como exemplo os enredos dos filmes de horror, nos quais a violência é apresentada como inerente aos instintos humanos e a utilização de armas de fogo em ambientes de luxo e requinte remetem ao gênero gângster que associam riqueza à tragédia humana. A sequência violenta é muito delicada e, apesar da vítima ter sido assassinada, não há nenhum resquício de violência física, brutalidade, grafismo ou performance, apenas objetos que remetem a uma cena criminal.

148 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “[...] *the topic of violence, by connecting it with the characters’ psychological states instead of their moral status. In its retreat to nature, violence becomes not a form of o ‘social disease’, but an individual condition*” (SOUSA, 2009, p. 102).

Figura 100: Luxo, Delicadeza e Crime Passional em *Ganga Bruta*



Após escutar um estampido de tiro, o mordomo dirige-se até o quarto, para encontrar uma arma caída no chão e a esposa semidespida e morta junto à cama.

A sequência seguinte ([Figura 101](#)) foi gravada pelo cineasta dentro de um veículo em movimento percorrendo as ruas cariocas ilustrando o frenesi da população metropolitana. A todo momento jovens jornalheiros cruzavam as ruas comercializando jornais com a última notícia do dia “*Um julgamento sensacional. Enganado pela esposa, matou-a na própria noite de nupcias. O acusado, o engenheiro Marcos Rezende, foi absolvido por unanimidade*” que era lido por uma grande parcela de transeuntes e usuários de transportes públicos. As cenas retratam pessoas caminhando nas ruas, automóveis e bondes transitando nos pavimentos, o centro do Rio de Janeiro higiênico e esteticamente moderno e conectado a uma rede de comunicação e transporte de uma metrópole urbanizada que participava ativamente dos últimos acontecimentos.

Figura 101: Cotidiano Urbano de uma MetrÓpole Brasileira em *Ganga Bruta*



A metrÓpole foi fortemente associada à violênciA. Por isso, o protagonista mudou-se para o interior do Brasil para retomar sua vida após a tragédia misÓgina, como um engenheiro da construçÓo de uma fÁbrica. Contudo, como a violênciA foi retratada como um fator inerente do homem, ela o acompanha por onde o personagem vÁ e, por isso, novas cenas de agressões fÍsicas foram retratadas. Não obstante, como um visionÁrio das paisagens cinematogrÁficas, Humberto Mauro capturou a essênciA urbana brasileira dos anos de 1930 através de gravação documental com filmagens fora do estúdiO que retrataram a tecnologia, os aparelhos urbanos e a arquitetura moderna, bem como as relações sociais da burguesia carioca, em contrapartida com as paisagens rurais brasileiras e sua exuberante flora tropical que foi invadida pelo progresso agressivo das linhas retas na construção de fÁbricas e estradas (RODRÍGUEZ, 2016). *Ganga Bruta* é um melodrama linear, que ao fazer uso de *flashbacks*, tensões narrativas e edição de imagem, transformou-o no longa-metragem mais sofisticado para a épcOa. Entretanto, sem poder competir diretamente com os filmes dos EUA, a Cinédia, maior estúdiO brasileiro desta épcOa e produtora de *Ganga Bruta*, voltou-se ao gênerO das Chanchadas, encerrando o ciclo de filmes com conteúdo violento e sexual.

Já nos EUA, o *Production Code* foi responsável pela drástica diminuição de filmes de violência criminal urbana perpetrada por mafiosos e membros de gangues até a década de 1940, já que retratavam agentes da lei como heróis protagonistas. Doravante, filmes de guerra, de combate e sobre veteranos de guerra foram novamente produzidos em escala maior devido ao contato recente com o ataque a Pearl Harbor, em 1941, e com a Segunda Guerra Mundial. Neste interim, surgiram as produções filmes do estilo *filme noir* (SYSKA, 2011b).

O *Filme noir* foi uma tendência estética implantada no cinema clássico hollywoodiano do início da década de 1940, estendendo-se até o final da década de 1950. Ressalta-se também que o *filme neo-noir* dividiu-se em duas fases: o *filme neo-noir* modernista do meado da década de 1960 até meado de 1970 e o *filme neo-noir* pós-modernista construído no início da década de 1980 (KEMPNA-PIENIAŹEK, 2015). “O fenômeno conhecido como *filme noir* é, apesar das aparências, fácil de definir e, hoje é mais, frequentemente, considerado uma tendência, um estilo, uma atmosfera do cinema da segunda metade da década de 1940” (SYSKA, 2011b, p. 459)¹⁴⁹. Estes filmes não se restringiam apenas a filmes policiais, de detetives ou de gângsteres, pois envolviam películas melodramáticas, *thrillers* e dramas. O *filme noir* tornou-se um reflexo social, político e cultural que transmitia os medos da sociedade urbana construído sob uma estética do realismo. O “*filme noir* possuía muitos rostos, muitos personagens, tipos de enredo e gêneros, [...] com um rico repertório temático iconográfico” (SYSKA, 2011b, p. 60)¹⁵⁰, porém os gêneros policiais e com detetives criminais foram os mais explorados por cineastas. *Citizen Kane* (Orson Welles [*Cidadão Kane*], 1941, EUA) foi o mais vanguardista *filme noir* já produzido nos EUA, pois introduziu experimentos de narração e dramaturgia. As constantes oposições entre claro e escuro são as características principais da cinematografia do *filme noir*. Os cenários interiores são sempre escuros com padrões de sombras lançadas sobre as paredes e os exteriores são constantemente formados por luzes noturnas projetando uma atmosfera claustrofóbica, paranoica e de desespero para os personagens que transitam nos ambientes hostis das cidades. Por fim, o jogo de claro e escuro traz conotações misteriosas e desconhecidas sobre personagens, espaços internos e externos e paisagens urbanas (PLACE; PETERSON, 1976) ([Figura 102](#)).

149 - Publicado em polonês e traduzido pela autora. Originalmente: “Zjawisko określane mianem film noir nie jest, wbrew pozorom, łatwe do zdefiniowania i dziś najczęściej traktowane jest jako tendencja, styl lub nastrój kina drugiej połowy lat 40” (SYSKA, 2011b, p. 459).

150 - Publicado em polonês e traduzido pela autora. Originalmente: “Noir miał zatem niejedną twarz, niejednego bohatera, typ fabuły i zakorzenie gatunkowe, [...] bogatego repertuaru ikonografii cznego i tematycznego [...]” (SYSKA, 2011b, p. 60).

Figura 102: Paisagem Fílmica do *Filme Noir* – Luz, Sombra, Silhuetas na Cidade Noturna



The Big Combo (Joseph Lewis, [*Império do Crime*], 1955, EUA)

O Brasil conseguiu desenvolver uma forte tradição de filmes ficcionais sobre criminalidade e investigações policiais na atualidade. Porém, isto foi possível por meio da adaptação de obras estrangeiras do estilo *filme noir* e do gênero gângster da década de 1930, ajustados à realidade brasileira na segunda metade do século XX. Entretanto, a instabilidade da indústria brasileira para este gênero resultou em uma pequena produção, que incluíam filmes retratando a violência criminal urbana de cunho econômico, por meio dos roubos e latrocínios. Assim, estreava o filme *Maior que o Ódio* (José Carlos Burle, 1951, Brasil), com forte influência da estética *filme noir* hollywoodiana com jogos de sombra e luz, trazendo em sua narrativa a vida de três menores de idade que iniciam atividades delituosas ainda na infância e, ao se reencontrarem na vida adulta, um deles retorna às atividades ilegais (Figura 103).

Figura 103: Influências de *Filme Noir* em *Maior que o Ódio*



Ressalta-se, ainda, que armas de fogo foram usadas para seu propósito original, ora por meio de coronhada na cabeça, ora disparada contra o peito da vítima que, mesmo baleada, não foi representada com sangue ou perfuração do projétil. *Amei um Bicheiro* (Jorge Ileli; Paulo Wanderley, 1952, Brasil), também, apresenta a estória de um homem que retoma suas atividades ilegais no Jogo do Bicho após perder o emprego e sofrer uma crise financeira (SPICER, 2010).

6.2.1.3. ESTÉTICA DA REPRESENTAÇÃO DE ATOS VIOLENTOS

Como visto, as características rudimentares cinematográficas dos filmes de horror e de violência criminal urbana antecedentes a 1930 eram claramente perceptíveis à audiência contemporânea. O que vai diferenciar a intensidade violenta dos filmes clássicos dos modernos e contemporâneos é, sobretudo, o grafismo dos conteúdos. Não existiam *close-ups* de feridas, dilacerações de corpos ou perfurações de projéteis, muito menos performances de rostos e corpos agonizantes em câmera lenta, apenas mortes abruptas e teatralmente superficiais (GRØNSTAD, 2008). Foi todavia a introdução de artefatos técnicos cada vez mais sofisticados que a evolução estilística da violência nos cinemas foi possibilitada. Como versou Santos (1992, p. 99), “os objetos que nos servem são, cada vez mais, objetos técnicos, criados para atender a finalidades específicas”. As representações de atos violentos tornaram-se, esteticamente, mais convincentes após a década de 1930. A sonorização das fitas de gravação, o melhoramento da qualidade de imagem os efeitos especiais elementares, como explosões de armas de fogo, favoreceram o refinamento da *mise-en-scène* e das técnicas de atuação dos atores para criar uma ambientação hostil da vida noturna metropolitana (Figura 104).

Figura 104: Hostilidade na Ambientação Noturna Metropolitana



The Public Enemy

(William A. Wellman, [*Inimigo Público*], 1931, EUA)



The Big Sleep

(Howard Hawk, [*À Beira do Abismo*], 1946, EUA)

Na primeira imagem, uma explosão simula o impacto do projétil contra o corpo da vítima, sugerindo, também, a expulsão do sangue da sua região torácica. Na segunda imagem, o efeito especial usado na arma simula o momento do disparo contra a vítima.

É a partir daí que a figura de Al Capone, difundida pela imprensa em conjunto com o cinema após organizar o Massacre do Dia de São Valentim, torna-se um ícone da cultura

popular relacionada ao estereótipo do gângster, do criminoso ou do líder de quadrilha. Os filmes glorificavam os atos criminosos de Al Capone e representavam – com muito mais frequência e intensidade, até o momento da intervenção censória que forçou a aplicação do *Production Code* – atividades criminais brutais e violentas como roubos armados, extermínios de rivais, homicídios, tiroteios em ambientes de lazer e pavimentos públicos. A partir daí, os cineastas foram forçados a honrar o corpo humano utilizando representações de atos violentos não realísticos e com o mínimo possível de grafismo violento. Os censores permitiam apenas a execução, de criminosos, inimigos e personagens de má índole, como uma estratégia educativa de difundir a ideia do bem prevalecendo frente ao mal (BACON, 2015).

Prince (2003) afirma que, sob as regras morais, as vítimas de projéteis de arma de fogo deveriam ser exibidas com pouquíssima teatralidade e quase nenhuma reação física à violência que lhe era imputada, mesmo que a ação tivesse sido capturada em *close-up*. Como alternativa, toda dor, angústia, medo, desespero ou reação involuntária do corpo humano, como espasmos das vítimas durante sua morte deveriam ser suaves, como se os corpos adormecessem em um profundo transe hipnótico, sendo finalizada com uma graciosa e lenta saída do campo de visão da audiência.

Igualmente, o uso de iluminação que proporcionava a criação das silhuetas, desenvolvido para os filmes de horror da década de 1930, foi frequentemente aplicado aos filmes de violência criminal e, logo depois, às obras de *filme noir*, como um elemento intrínseco da cinematografia da violência. A silhueta tem o poder de sistematizar uma ação violenta cinemática de modo a deslocar seus detalhes do campo de visão direto da câmera, ou seja, da visão direta do público. Entretanto, a silhueta é capaz de mostrar claramente um esboço geral da ação através dos seus contornos não gráficos. A imagem da silhueta não é estática, muito menos pictórica, uma vez que, estas figuras “movem-se no decorrer do ato violento. Elas são um tipo de peça teatral, um cenário móvel de violência, poeticamente deslocado que é empurrado para fora do quadro, deixando o traço de suas sombras na câmera” (PRINCE, 2003, p. 109)¹⁵¹.

O uso de silhuetas constituiu-se a estratégia da indústria hollywoodiana e dos cineastas para se evitar a censura aos conteúdos fílmicos, preservando a coerência narrativa e recebendo, portanto, a aprovação de órgãos nacionais e internacionais de controle. A mudança da representação visual de cenas de homicídio e atos violentos ocorria porque os atos de violência

151 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*They move in the discharging of a violent act. They are, therefore, a kind of play, a moving scenario of poetically displaced violence, thrust off-frame but leaving the trace of its shadows on-camera*” (PRINCE, 2003, p. 109).

eram indiretos e sugestionados, pois apenas as sombras dos corpos de vítimas e perpetradores, bem como suas ações, poderiam ser mostradas em cenas. Os jogos de sombras operavam para diminuir as aparências grotescas, repulsivas, agressivas e violentas das ações dramáticas (Figura 105).

Figura 105: Uso de Silhuetas em *Nosferatu*



Cena clássica do vampiro Nosferatu subindo as escadas. O jogo de sombra já era usado como uma técnica cinematográfica por cineastas de filmes de horror do Expressionismo Alemão. *Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens* (1922).

De acordo com Prince (2003), de um modo geral, cinco códigos visuais foram responsáveis por estabelecer as bases da representação da violência no período clássico do cinema, que perdurou da década de 1930 até meado da década de 1960. Além disso, estes códigos operaram como uma estratégia de representação durante a vigência da auto regulação dos filmes estadunidenses e da censura em outros países estrangeiros até o final dos anos 60 e que foram usados por muitos cineastas ao redor do mundo. São eles:

1. O *deslocamento espacial*;
2. O *deslocamento metonímico*;
3. Os *apontadores de índices*;
4. Os *emblemas de substituição*;
5. O *agrupamento emocional*.

O *deslocamento espacial* (1) é referente à convenção cinemática de omitir, durante a cena, o momento decisivo da morte ou da agressão contra a vítima no desenvolvimento da ação. Esta técnica remove instância de violência das lentes da câmera e do olhar do espectador, por

meio de edição de som e imagem, do ponto de vista da ação ou do movimento de câmera. Deste modo, os cineastas excluía cenas de agressão, disparo de armas de fogo e agressões com objetos perfurocortantes contra seres humanos, etc. ao deslocarem para uma nova cena ou para algum outro objeto cenográfico ou personagem incluído na cena de violência que foi, propositadamente suprimida, sem criar problemas de ambiguidade narrativa. Estes momentos de discricção da violência gráfica eram elementos naturais e faziam parte da experiência visual dos indivíduos durante o período que antecedeu a década de 1960.

O *deslocamento metonímico* (2) contém em sua composição objetos ou ações oclusivas ou evasivas que se destacam durante a cena de violência que está ocorrendo fora do campo de visão da câmera. Ao contrário do deslocamento espacial, o metonímico adiciona elementos visíveis para incorporar ou simbolizar a violência que não está sendo exibida na cena. Os elementos são explícitos, claros, denotativos, poéticos e criativos que não deixam espaço para dubiedade. A sublimação poética da violência funciona para remover a intensidade gráfica da ação. Assim, esta convenção cinematográfica é usada para aludir à destruição de objetos móveis e imóveis e edificações pelo poder destrutivo de armas de fogo como uma alusão paralela ao que poderia ter sido feito com o frágil corpo humano.

O *apontador de índice* (3) significa uma imagem ou ação que está ocorrendo além da linha limítrofe do campo de visão da câmera ou atrás de algum objeto que obstrua a violência na imagem. Novamente, ao contrário da metonímia que substitui o significado de uma imagem ou ação violenta absente por um objeto, o *índice* faz referência a uma ação ou imagem de violência que o cineasta optou por omitir. Isto resulta em um relacionamento próximo que conecta o índice com o seu referente. O índice precisa ser algo que esteja imediatamente dentro do espaço onde ocorreu o ato violento ou algo vinculado ao personagem ou ao evento. O índice torna-se uma das convenções mais poderosamente adequadas, para transmitir as qualidades existenciais da violência, já que posiciona o espectador dentro do ambiente, em termos de tempo e espaço, onde a ação violenta está ocorrendo fazendo com que ele se integre à paisagem fílmica. “Por causa de sua conexão imediata com um ato de violência, o índice é um poderoso marcador de morte ou agressão se comparado a outros códigos, pontuando o ato de violência com absoluta resolução” (PRINCE, 2003, p. 233)¹⁵².

Emblemas de substituição (4) são referentes às técnicas cinematográficas de efeitos especiais ou maquiagem para ilustrar feridas de projéteis, manchas de sangue ou buracos no

152 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “Because of its immediate connection to an act of violence, the index is a more powerful marker of death or assault than the other codes. It punctuates the act of violence with absolute conclusiveness” (PRINCE, 2003, p. 233).

figurino dos atores. No período que vigorou o *Production Code*, os emblemas eram representados de modo muito superficial, pois ferimentos e lesões eram banidos. Algumas cenas apresentavam explosões que não produziam nenhuma avaria nos corpos dos personagens. “Seus casacos, uniformes e camisas brancas permaneciam imaculados [...] Estas são exceções notáveis à tendência dominante de preservar o corpo humano de forma relativamente, íntegra, independentemente, dos traumas e agressões a que foi submetido” (PRINCE, 2003, p. 239)¹⁵³.

Por fim, o *agrupamento emocional* (5) é o momento de conclusão de um episódio de violência, seguido de uma pausa para a introdução do próximo episódio. “Esta abordagem contemporânea é baseada em uma concepção de dessensibilizar os telespectadores” (PRINCE, 2003, p. 245)¹⁵⁴ para que a violência extrema não cause grandes impressões emocionais.

Consequentemente, poucos foram os longas-metragens comerciais produzidos dentro dos padrões estabelecidos pelo *Production Code* que não receberam o selo de aprovação entre 1934 e 1968. No período clássico, a preocupação dos órgãos de autoregulação e da censura estrangeira estava voltada à representação da criminalidade e da violência criminal e de seus efeitos negativos à sociedade. A partir da década de 1970, essas apreensões foram transferidas às questões de violência e de comportamento violento (GRØNSTAD, 2008).

Entretanto, pôde-se perceber um rico desenvolvimento estilístico dos filmes realizados a partir de meado da década de 1940, momento pelo qual os cineastas independentes propuseram mudanças através da arte para enfraquecer as restrições estabelecidas pelo *Production Code Administration*. Assim, a brutalidade e ações controversas superaram a violência dos filmes pré-clássicos, pois os órgãos tornaram-se menos agressivos e efetivos devido ao declínio do mercado cinematográfico em decorrência da competição com programações televisas. A violência criminal urbana e a violência armada representadas de modo higiênico, discreto, indireto, não glamourizado e carregado de simbolismo escondia a brutalidade violenta aos olhos do público (Figura 106). Porém, a violência tornou-se explícita compondo a paisagem fílmica com a emergência de filmes produzidos por cineastas alternativos pertencentes aos diversos movimentos do Cinema Novo.

153 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*Their suit coats, uniforms, and white shirts remain immaculate [...] These are notable exceptions to the dominant trend, which was to preserve the human body in a relatively immaculate form regardless of the traumas and assaults to which it was subjected*” (PRINCE, 2003, p. 239).

154 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*This contemporary approach is based on a conception of desensitized viewers*” (PRINCE, 2003, p. 245).

Figura 106: Representações da Violência no Cinema Clássico



Little Caesar

(Mervyn LeRoy [*Alma no Lodo*], 1931, EUA)

A silhueta foi usada para substituir a imagem do ator em cena sendo alvejado pelo seu algoz



The Spiral Staircase

(Robert Siodmak, [*Silêncio nas Trevas*], 1946, EUA)

Duas vítimas femininas são estranguladas. Na primeira imagem, apenas os gritos e as mãos agonizantes da vítima permanecem em cena. Na segunda, o assassino estrangula a vítima que se defende com as mãos.



O Crime da Mala

(Francisco Madrigano, 1928, Brasil)

Prince (2004) acredita que *Psycho* (Alfred Hitchcock, [*Psicose*], 1960, EUA) foi o demarcador de eras entre o cinema clássico e o moderno estadunidense. A aclamada cena do assassinato da protagonista Marion Crane (Janet Leigh) por Norman Bates (Anthony Perkins) no chuveiro do Motel Bates trouxe às telas do mundo o horror, o medo, o desespero de uma vítima sendo esfaqueada durante seu banho em um cenário branco criado para contrastar com a silhueta negra do agressor e o sangue de Marion Crane que escorria do seu corpo pelo ralo abaixo (Figura 107). Por um lado, a técnica do claro e do escuro foi aplicada para ocultar a identidade do agressor, que seria revelada no final do filme, e preservar a tensão narrativa durante o clímax que revelaria a identidade do assassino em um fechamento apoteótico. Por outro lado, ao contrário dos demais filmes deste período, a morte da vítima não transmitiu delicadeza e romantismo, já que Marion Crane lutou durante uma longa sequência com seu algoz em quadros que revelavam o seu desespero. A vítima agonizou até a morte quando seu cadáver foi retratado no chão em *close up* com os olhos abertos e petrificados.

Figura 107: *Psycho*, O Início de uma Nova Era



Alfred Hitchcock foi um dos primeiros cineastas a utilizar a violência gráfica de perfurações corporais e derramamento de sangue em 1960. Sua desobediência serviu de inspiração, imitação e adaptação para muitas outras subsequentes produções de paisagens fílmicas de violência. *Psycho* trouxe reconfigurações cinematográficas de distúrbios psiquiátricos, como matricídio, e apresentou um assassino psicótico, resultado de um ambiente familiar doente, mas ainda reconhecido como um ser humano formado de sentimentos e confusões mentais (BRONFEN, 2004). A vítima era uma mulher atraente e sexualmente ativa; o homicídio foi espacializado em um local desconhecido, construído como um lugar terrível e assustador; a

arma de fogo foi substituída por objeto perfurocortante; o ataque surpresa foi registrado do ponto de vista da vítima (CLOVER, 2003). Por isso, a sequência da morte de Marion Grane rompeu todos os paradigmas da experiência visual cinematográfica de paisagem fílmica daquelas audiências para um evento brutal que inspiraria outros filmes de temáticas similares favorecendo a popularidade do subgênero do horror, o *slasher films*. Este subgênero está centralizado em assassinos psicopatas que fazem uso de objetos perfurocortantes para atacar suas vítimas, especialmente jovens, em situações inesperadas e em locais assustadores, como *The Texas Chainsaw Massacre* (Tobe Hooper, 1974, [*O Massacre da Serra Elétrica*], EUA) (Figura 108) e *Halloween* (John Carpenter, 1978, [*Halloween – A Noite do Terror*], EUA).

Figura 108: *O Massacre da Serra Elétrica*



6.2.2. REPRESENTAÇÕES GRÁFICAS DA ULTRAVIOLÊNCIA NO CINEMA MODERNO E CONTEMPORÂNEO

A Geografia que analisa o cinema tende a olhar para uma produção cinematográfica como um caso de estudo, uma metáfora das relações espaciais entre indivíduos, uma analogia da vida “real” ou um domínio espacial para exploração das práticas culturais. Com a análise,

aqui proposta busca-se explicitar onde e de que modo o efeito fantástico da imagem em movimento de violência urbana a partir da segunda metade do século XX tem ajudado a construir ou estereotipar as imaginações e materialidades espaço-temporais (DIXON, 2014). Sabe-se que a violência gráfica iniciada no cinema moderno tornou-se uma característica intrínseca do cinema contemporâneo. Os filmes hollywoodianos, europeus e brasileiros exploraram o espetáculo sangrento de violência e pornografia que demonstraram enorme popularidade entre audiências juvenil e adulta, pois em 1968, 48% dos ingressos foram vendidos para o público entre 16 e 24 anos de idade (PRINCE, 2000).

Para Dixon (2014), o campo da Geografia “Cinemática” considerava o filme um mimetismo do mundo real e, por isso, passou a integrá-lo às práticas pedagógicas como uma importante ferramenta de auxílio na aprendizagem da Geografia dentro do ambiente da sala de aula. O filme conseguia capturar formas paisagísticas, mesmo que em preto e branco, e proporcionava uma experiência fiel de estar em uma aula de campo. De outro modo, como estudado nesta pesquisa, a ciência geográfica passou a valorizar o filme como uma complexa construção sociocultural que opera em diferentes níveis, desde o ideológico coletivo até o mais profundo nível subjetivo individual. Assim, as representações de grupos culturais e lugares tornaram-se partes inerentes das produções cinematográficas. Isto significa que o cinema investiu naqueles temas que fossem próximos da realidade de seu público. Por isso, os medos, as angústias e as ansiedades perante o fenômeno da violência urbana fizeram parte das experiências cotidianas da sociedade foram transportados para os enredos dos filmes a partir da segunda metade da década de 1960, com mais visceralidade, explicitude, dureza e grafismo.

6.2.2.1. CONTRIBUIÇÕES DE AKIRA KUROSAWA À ESTILIZAÇÃO DA ULTRAVIOLÊNCIA NO CINEMA OCIDENTAL

O Japão do início do século XX enfrentava protestos sociais com intenso teor nacionalista e anti-ocidentalista no final da Era Meiji, que perdurou de 1868 a 1912. Neste período, nasce o diretor japonês Akira Kurosawa (1910-1998), que cresceu em um ambiente de tensões culturais em meio à modernização política e econômica do Japão. Linhas telefônicas, ferrovias, serviços postais e desenvolvimento industrial mudavam drasticamente a paisagem urbana japonesa, adaptando as técnicas ocidentais a uma realidade oriental. Com isso, a velocidade de informação, comunicação e deslocamento de novas técnicas influenciaram o

diretor no trato do elemento *movimento espaço temporal* em sua aclamada obra *七人の侍* (Akira Kurosawa, [*Os Sete Samurais*], 1954, Japão)¹⁵⁵ (PRINCE, 1999).

Os filmes de samurais sofriam censura tanto pelo governo japonês quanto pela força norte-americana de ocupação entre 1945 a 1952 e, quando *Os Sete Samurais* foi lançado na Europa e nas Américas, apresentou uma versão muito mais reduzida das mais de três horas de duração da fita original. Este filme em particular serviu de princípio básico para muitas produções com a temática da violência lançadas a partir de 1954.

O enredo da obra apresenta uma aldeia de agricultores pobres no Japão do século XVI durante uma guerra civil, a qual era constantemente atacada por um numeroso grupo de saqueadores. O pouco da produção de alimentos que lhes restavam era recolhido pelas autoridades governamentais como pagamento de taxas e impostos. Sem recurso monetário, os lavradores buscaram ajuda de samurais famintos que aceitassem receber arroz em troca da proteção e ensinamentos de técnicas de combate, já que não dominavam nenhuma tática de guerrilha. Diferentemente de alguns reinos Ocidentais, o governo japonês permitia aos seus agricultores, durante a era das guerras civis, usarem armamento para resolver seus conflitos na escala interpessoal. “De um ponto de vista do confucionismo, os agricultores têm o direito de agir por conta própria” (MARTINEZ, 2007, p. 114)¹⁵⁶. Muitos filmes com a temática de samurai tendiam a apoiar a ideologia do confucionismo, especialmente porque “[...] os líderes da sociedade devem garantir que o caos seja resolvido e a ordem restaurada; a ação individual é possível quando os líderes são corruptos, mas a antiga ordem deve ser restaurada e, jamais uma nova ordem deve ser estabelecida” (MARTINEZ, 2007, p. 114)¹⁵⁷.

A obra apresenta três grupos de personagens: mais de cem camponeses, quarenta bandidos e apenas sete samurais. A primeira sequência introduziu os saqueadores como antagonistas, a segunda apresentou o grupo de camponeses do vilarejo como uma coesa e fechada unidade vulnerável ao ataque anual dos saqueadores e a terceira narrou as histórias individuais dos sete samurais como heróis desvalorizados. O diretor localizou a audiência espacialmente ao priorizar a visualização dos arredores das locações, por exemplo, quando um

155 - *Os Sete Samurais* é um dos filmes mais analisados no meio acadêmico juntamente com *Citizen Kane*, *Star Wars* (George Lucas, [*Guerra nas Estrelas*], 1977, EUA), *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982, [*Blade Runner: O Caçador de Andróides*], EUA) e *The Matrix* (Wachowski; Wachowski, 1999, EUA) (MARTINEZ, 2007).

156 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*From a Confucian point of view, the farmers have the right to take action on their own*” (MARTINEZ, 2007, p. 114).

157 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “[...] *chaos must be addressed, order restored and the society’s leaders should do this; individual action is possible when the leaders are corrupt, but the old order must be restored, not a new one established*” (MARTINEZ, 2007, p. 114).

personagem desenhou um mapa da vila que foi intercalado com uma vista panorâmica da própria vila, proporcionando ao público a dimensão paisagística e uma compreensão ampla de todas as partes do cenário. Foram também utilizados diálogos dos samurais como narração para guiar as cenas. Assim, o público estrangeiro poderia ter maiores informações para compreender o enredo desta narrativa asiática (RICHIE, 1998).

Bazin (1985) classificou Kurosawa como um artista da geração de novos cineastas japoneses do pós-guerra e considerou sua obra extremamente habilidosa e deliberadamente ocidental, pois percebeu muito mais similaridade com o cinema hollywoodiano dos anos de 1930 do que com o neorrealismo italiano de 1940. *Os Sete Samurais* conseguiu transmitir uma imagem da tradição e da cultura japonesa facilmente assimilada pelas audiências estrangeiras tanto sensorial quanto espacialmente, por conta da aproximação com as convenções estéticas do cinema estadunidense.

Os Sete Samurais possui uma magnificente importância para a iniciação dos estudos da ultraviolência na cinematografia mundial, pois foi considerada a primeira obra que apresentou cenas mais realistas de violência através da introdução de múltiplas câmeras filmando, simultaneamente o mesmo evento contrastando com a tradicional filmagem de uma única filmadora e com o aprimoramento da câmera lenta para editar cenas de mortes (Figura 109). Foi a partir daí que o diretor pôde desenvolver durante a edição de imagem sequências em câmera lenta intercaladas com cenas em velocidade normal, fazendo com que a manipulação da escala temporal fosse estendida ou comprimida, provocando no espectador a sensação de movimento espaço-temporal diferenciado da realidade. Assim, as leis do espaço e do tempo bidimensionais tornam-se barreiras em ruínas pelo cinema, já que a relatividade espaço-temporal manipula também a existência do corpo humano no espaço de um modo jamais pensado ou explorado (SIMPSON, 2014).

Além disso, Akira Kurosawa demonstrou domínio no uso de lentes panorâmicas dada a capacidade de ampliar a visão espacial do espectador perante a tela do cinema. Segundo Pidner (2017, p. 117), as imagens panorâmicas compõem “paisagens-fotografias que possibilitam uma noção espacial mais abrangente”, ao mesmo tempo, estas imagens “já são convencionalmente chamadas de paisagens, por retratarem o espaço com certo afastamento, engrandecendo o longínquo e as texturas espaciais onde os sujeitos e objetos fotografados se inserem e interrelacionam-se” (PIDNER, 2017, p. 117)

Figura 109: Uso da Câmera Lenta para Estender o Momento da Morte



Nesta sequência externa, as imagens apresentam um bandido sendo morto por um samurai de dentro para fora da cabana



A imagem apresenta um outro samurai em primeiro plano celebrando a morte deste bandido caído ao chão, enquanto os camponeses, em segundo plano, correm para admirar a ação heroica.

Igualmente, Kurosawa proporcionou uma experiência ultrasensível do espaço fílmico ao introduzir seus métodos de coreografar batalhas sangrentas, que esguichavam sangue humanos, de dirigir os movimentos dos corpos dos personagens na superfície da terra e no ar, enriquecidos pela introdução da sua técnica autoral de filmar usando múltiplas câmeras simultaneamente (PRINCE, 1998) (Figura 110). A confiança no uso das lentes objetivas que possuíam “[...] limitações técnicas e produziam distorções óticas [...]” (PIDNER, 2017, p. 81), permitia Akira Kurosawa filmar “[...] a uma longa distância daquilo que é fotografado, ou seja, permitem um grande zoom e costumam achatam os planos, distorcendo a distância entre objetos e sujeitos da paisagem fotografada” (PIDNER, 2017, p. 81).

Figura 110: Ultraviolência em Os Setes Samurais



Um samurai atira ao chão a espada ensanguentada utilizada para matar o sequestrador. Graças ao zoom da câmera é possível ver todos os detalhes da arma



Momento em que o sangue da vítima jorra para fora do corpo com uma poderosa pressão de um gêiser



A coreografia dos personagens e o uso de câmera lenta intensificam, durante as batalhas, a verossimilhança com a violência interpessoal e o impacto da espada no corpo físico de suas vítimas.

Akira Kurosawa foi considerado um diretor de cinema artístico inclinado à reflexão das extremidades sensoriais do ser humano e da relatividade espaço-temporal, dando ao espectador a possibilidade de experimentar movimentos físicos de corpos terrestres sendo acelerados ou alongados. Além disso, manipulou a textura do ar que se tornava mais densa e a pressão atmosférica maior do que a suportável por um indivíduo na superfície terrestre. Isto foi possível, pois Kurosawa integrava a geração de cineastas da 日本ヌーヴェルヴァーグ (*Nova Onda Japonesa*) que encontraram posteriormente na década de 1960 um pequeno circuito de cinema artístico para exibir suas produções independentes. Elas exploravam, expandiam e reavaliavam as normas e os valores do cinema japonês tradicional. O diretor mostrou sua afeição pelo código de honra e de bravura da classe dos samurais bem como pela simbologia da cultura dos

guerreiros que se formou ao redor destes. Apesar de criticar valores tradicionais cinematográficos, Kurosawa demonstrava grande relação estética com os filmes hollywoodianos, ao passo que obras norte-americanas do gênero de faroeste inspiraram-se em *Os Setes Samurais* para compor seus enredos, como o *The Magnificent Seven* (John Sturges, 1960, [*Sete Homens e um Destino*], EUA) (PRINCE, 1999) (Figura 111).

Figura 111: Experiências da Paisagem Cinematográfica



Sete Homens e um Destino trouxe a experiência da paisagem fílmica amplificada pelas imagens panorâmicas

Os *samurais* e os *cowboys* (vaqueiros) representavam os heróis do passado, que protegiam os sujeitos mais fracos ou que apenas buscavam vinganças sangrentas; eles eram retratados como homens que recorriam à violência munidos de armamentos (*espadas e armas de fogo*), celebrando a glória e a lealdade ao seu grupo. Entretanto, o samurai não pertence nem à cultura camponesa tão pouco à aristocrata, porém ocupa um espaço distinto dentro da

hierarquia social japonesa. Dentro dessa cultura samurai, o guerreiro deve servir ao seu Senhor, que por obrigação, precisa recompensá-lo pelos serviços prestados com pedaços de terra ou alimento. De forma controversa, *Os Setes Samurais* trouxe à cena a luta pela sobrevivência de um pequeno grupo de samurais pobres que aceitou proteger uma vila de camponeses pobres para serem supridos com arroz. Em contrapartida, os filmes com personagens de xerife, bandido, vaqueiro, fazendeiro apresentam uma delimitação bem definida de classe social. O faroeste dos EUA foi transformado em um espaço onde se congregaram imigrantes europeus que buscavam naquele recorte o lugar das oportunidades e da construção de uma nova civilização, livre das chagas do *Velho Mundo*. Os EUA representavam o lugar de um futuro otimista e promissor que poderia ser almejado pelos imigrantes (PRINCE, 1999).

“Os filmes de faroeste e de samurai são expressões estruturais do diferencial de percepções culturais do que constitui o eu social” (PRINCE, 1999, p. 16)¹⁵⁸. Neste ponto de vista, o *cowboy* pode ser, ao mesmo tempo, parte de um grupo ou um indivíduo solitário que decide abandonar o ideal do grupo para viver em benefício próprio ao seu isolamento. Já o samurai é parte inseparável de um grupo e pode ser punido caso escape das restrições de suas obrigações.

Com a popularidade dos filmes de faroeste, este gênero integrou a figura humana e a paisagem física em planos amplos. O filme de faroeste criou uma tendência de transformar a paisagem concomitantemente em um terreno simbólico e em personagem principal dos filmes, sendo, portanto, tratada como um ser animista. Deste modo, o ambiente físico (vegetação, topografia, etc.) e as atividades da natureza (vento, chuva e estações do ano) possuíam influências altamente memoráveis no desenvolvimento dos personagens humanos. Estes filmes em grande parte carregam em sua narrativa a estética da viagem pelo olho da câmera, produzindo uma sensação de movimento da natureza durante as cenas dos personagens montados a cavalo e com paisagens marcantes ao fundo como se simulassem o movimento lateral do objeto em um quadro imóvel que se move à vista do público (Figura 112).

158 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*Westerns and samurai films are structural expressions of differing cultural perceptions of what constitutes the social self*” (PRINCE, 1999, p. 16).

Figura 112: Estética da Viagem



O diretor Sam Peckinpah acompanha os cinegrafistas na gravação de *The Wild Bunch* ([*Meu Ódio Será tua Herança*], 1969, EUA) durante a chegada do *Bunch* ao México. Aqui a equipe faz a gravação utilizando o movimento da câmera *travelling* lateral em cima de uma superfície lisa montada sobre solo irregular. O *travelling* é um dos muitos tipos de movimentos de câmera em que realiza “[...] um movimento de translação do eixo da câmera [...]” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 201), diferente do panorâmico que é o “[...] movimento de rotação em torno de um eixo [...]” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 201). O diretor proporciona um *travelling* de acompanhamento quando a câmera segue lateralmente o movimento dos personagens que adentram ambientes.

“Muitos filmes famosos de faroestes foram filmados no *Monument Valley* e nas áreas próximas ao Planalto do Colorado por causa da paisagem desértica impressionante, colorida e fotogênica” (GABLER; PETERSEN; TRAPASSO, 2007, p. 509)¹⁵⁹. Neste contexto, *Dollars Trilogy* (*Trilogia dos Dólares*) construído por *A Fistful of Dollars* (Sergio Leone, 1964, [*Por um Punhado de Dólares*], EUA), *For a Few Dollars More* (Sergio Leone, 1965, [*Por uns Dólares a Mais*], EUA), *The Good, the Bad and the Ugly* (Sergio Leone, 1966, [*Três Homens em Conflito*], EUA) foi condenado pelos censores e aclamado pela crítica por causa das longas seqüências de tortura e violência nos cenários icônicos do faroeste estadunidense (Figura 113).

159 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “Many famous western movies have been filmed in Monument Valley and in nearby areas of the Colorado Plateau because of the striking, colorful, and photogenic desert landscape” (GABLER; PETERSEN; TRAPASSO, 2007, p. 509).

Figura 113: Paisagens Panorâmicas em *A Fistful of Dollars*



6.2.2.2. ESTILIZAÇÃO DA ULTRAVIOLENCIA GRÁFICA

Por conta da revogação do *Production Code* e da instalação do Sistema de Classificação Indicativa G-M-R-X, “a ultraviolência surgiu no final dos anos 60 e, deste então, os filmes nunca mais foram os mesmos” (PRINCE, 2003, p. 6)¹⁶⁰. Assim, acompanhando a geração dos cineastas do Cinema Novo, o diretor Arthur Penn (1922-2010) revolucionou a cinematografia mundial um ano antes da instalação do Sistema G-M-R-X nos Estados Unidos ao lançar o filme bibliográfico da dupla de criminosos mais controversos da cultura norte-americana, *Bonnie and*

160 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*Ultraviolence emerged in the late 1960s, and movies have never been the same since*” (PRINCE, 2003, p. 6)

Clyde (Arthur Penn, 1967, [*Bonnie e Clyde – Uma Rajada de Balas*], EUA) no circuito comercial de cinema. “[...] Este filme foi considerado o mais violento e explícito de sua época e, seu diretor [...] afirmou que considerando o contexto da Era do Vietnam, não classificaria seu filme como violento” (PRINCE, 2003, p. 9)¹⁶¹. “No início, o filme é bem calmo e parece que se trata de mais uma história romântica [...]. Porém, logo as cenas violentas surgem, pela primeira vez na história do cinema, um tiro e uma pessoa sendo alvejada foram mostrados numa única imagem, impactando o espectador” (FRESSATO, 2011, p. 2690) (Figura 114).

Figura 114: Ultraviolência Revelada em *Bonnie and Clyde*



Após realizarem um roubo ao banco, a dupla Bonnie e Clyde foge em um automóvel conduzido por outro membro da gangue. Entretanto, ao correr em direção ao carro, o gerente do banco é atingido por um tiro disparado por Clyde. Esta cena, em particular, representa a introdução da ultraviolência no cinema hollywoodiano. O tiro é desfechado ultrapassando tanto o vidro da janela do carro quanto o rosto da vítima. Ao contrário dos filmes clássicos, este ilustra graficamente o sangue em vermelho no exato momento do disparo, graças ao recurso de montagem e edição de imagem.

A narrativa da obra remete a fase de juventude de Bonnie Barrow (1910-1934) e Clyde Parker (1909-1934), que recorreram à vida criminosa como uma alternativa de sobrevivência perante a situação de grande índice de desemprego e mendicância nos Estados Unidos durante a Crise de 1929. Após a dupla liderar uma gangue de assaltantes, comete delitos em estabelecimentos comerciais e bancários. Entretanto, com a grande repercussão na imprensa, “o casal se transforma no símbolo da resistência à repressão econômica” (FRESSATO, 2011,

161 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*Was the most explicitly violent film that had yet been made, and its director [...] claimed that he didn't consider it especially violent when taken in context of the Vietnam era*” (PRINCE, 2003, p. 9).

p. 2693) e, conforme o diretor Arthur Penn em entrevista, os crimes de roubos a bancos os configuraram como os heróis do povo (Figura 115).

Figura 115: Bonnie Barrow e Clyde Parker como Heróis do Povo



Foto do casal na década de 30

Representação do casal pelo cinema na década de 80

Deste modo, Arthur Penn foi creditado como o pioneiro na estética da ultraviolência hollywoodiana por incluir conteúdo de extrema violência, brutalidade e grafismo sangrento. O diretor tomou como referência as técnicas desenvolvidas por Akira Kurosawa em *Os Setes Samurais* e introduziu no cinema estadunidense o uso de múltiplas câmeras filmando o mesmo objeto, simultaneamente, em cena. Ademais, usou montagem e edição de imagem com várias tomadas de curta duração para compor uma única sequência, juntamente com cenas em câmera lenta. Estas três técnicas proporcionaram muito mais intensidade visual à violência armada, entretanto, foi com a adição de *squibs* (dispositivos explosivos) que mudou, substancialmente, a aparência visceral da violência cinematográfica em sua paisagem fílmica (PRINCE, 2003). Os *squibs* arcaicos da década de 1960 eram camisinhas (preservativos), preenchidas com um

líquido simulando sangue, anexadas às roupas dos atores e conectadas a um denotador. A partir daí, era possível representar o impacto do projétil e o jorro de sangue de dentro para fora do corpo da vítima (Figura 116). Os *squibs* deram aos cineastas a capacidade de visualizar, graficamente, o impacto dos projéteis no corpo humano, um detalhe ausente nos filmes clássicos que possuíam uma aparência irreal e higiênica da violência. Os explosivos tornaram-se um padrão adotado, internacionalmente, pela indústria cinematográfica e cada projétil representa uma bolsa de sangue atrelada com um explosivo acionado fora de cena pela equipe de efeitos técnicos especiais.

Figura 116: Funcionamento dos *Squibs* (Dispositivos Explosivos)



Momento em que o ator tem o dispositivo acionado e o sangue explode de dentro para fora do corpo

Apesar das várias cenas violentas, o fechamento da narrativa de *Bonnie and Clyde* impressiona pela inovação nos recursos visuais e pela performance dos atores na representação das mortes de seus protagonistas. A dupla foi assassinada em 1934 com aproximadamente 180 tiros. Para realizar esta cena, o diretor fez uso de recursos cinematográficos jamais usados anteriormente para retratar a execução do casal. Ainda segundo o diretor, a violência visual extrema foi um método aplicado para lembrar um período crítico da história dos Estados Unidos cercado pelo desemprego, mortes, suicídios, fome, pobreza, miséria vivenciada pela população na década de 1930. A estética da violência que cercou os protagonistas foi inspirada na Guerra do Vietnã e suas mortes referenciadas ao assassinato do Presidente John Kennedy (1917-1963). A sequência foi realizada com quatro câmeras gravando o mesmo evento em velocidades rápidas para criar, posteriormente, o feito de câmera lenta. Além disso, os protagonistas utilizaram diversos *squibs* espalhados pelos corpos que foram detonados sob os trajes, que eram brancos, para contrastarem com o sangue vermelho, aguçando a visualização dos projéteis que perfuravam seus corpos. A atuação dos personagens foi de extrema importância, pois, junto com a câmera lenta, proporcionou uma extensão da dor, do sofrimento e da morte através dos movimentos involuntários dos seus cadáveres que ainda se contorciam

em espasmos, convulsivamente, sem vida (PRINCE, 2003). “Em relação a isto, a performance inovadora dirigida por Arthur Penn do tiroteio que levou a morte de Bonnie e Clyde foi uma rejeição definitiva ao ideal de inviolabilidade física designada pelo núcleo estético do *clutch-and-fall*” (PRINCE, 2003, 239)¹⁶² (Figura 117).

Dois anos após o lançamento de *Bonnie and Clyde*, o diretor Sam Peckinpah (1925-1984), influenciado pela estética e técnica dos cineastas Akira Kurosawa e Arthur Penn, produziu *The Wild Bunch* (Sam Peckinpah, 1969, [*Meu Ódio Será Tua Herança*], EUA) o mais controverso, brutal e violento filme lançado antes da década de 1970. A obra simboliza o marco histórico das formas estéticas da ultraviolência moderna (PRINCE, 2003). Tanto *Bonnie and Clyde* quanto *The Wild Bunch* adaptaram técnicas do Cinema Novo, especialmente do cinema artístico e de exploração europeu, da estética televisiva, dos clássicos de Hollywood e dos métodos de Akira Kurosawa e trouxeram outras inovações como as singulares montagens das filmagens, os *squibs*, o uso de sangue artificial, o congelamento de quadro e o zoom. Estes primeiros procedimentos estabeleceram as formas basilares da estética da ultraviolência utilizada em quase todos os filmes produzidos a partir deste momento, incluindo a multiplicação, a explicitação e a longa duração de atos violentos, que se popularizaram a partir da década de 1970, mudando a percepção da audiência para uma representação mais realista e autêntica da brutalidade física configurando uma paisagem fílmica em que os espectadores se integravam.

162- Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*In this regard, Arthur Penn’s seminal staging of the shooting deaths of Bonnie and Clyde was a definitive rejection of the ideal of physical inviolability that informed the clutch-and-fall aesthetic core*” (PRINCE, 2003, 239).

Figura 117: Clímax da Ultraviolência em *Bonnie and Clyde*



Sam Peckinpah reconfigurou com mais ênfase a representação de um dos gêneros mais tradicionais da cultura cinematográfica norte-americana, que até o ano de 1969 era retratado pelo cinema de modo higiênico e com fortes elementos deterministas geográfico. “Equivocadamente, muitas teorias buscam definir a estrutura narrativa do *western* como histórias transcorridas durante a conquista do Oeste, entre 1840 e 1890, nos estados norte-americanos a oeste do Rio Mississippi” (SILVA PEREIRA, 2014, p. 43). Todavia, esta definição aprisionava o gênero a limites espaço-temporais impenetráveis, já que possuía “[...] hora e lugar certos para acontecer” (SILVA PEREIRA, 2014, p. 43). *The Wild Bunch* é um filme estadunidense de faroeste que retratou a Revolução Mexicana do início do século XX, sendo gravado na fronteira entre o México com os Estados Unidos. As locações mexicanas foram transformadas em cidades fictícias, onde Parras, no estado de Coahuila de Zaragoza, foi configurada na cidade de San Rafael. O filme narra os últimos dias de vida de uma quadrilha estadunidense liderada por Pike Bishop (William Holden) que sobrevive a uma emboscada nos EUA e cruza a fronteira do México, onde rouba armas do corrupto General mexicano Mapache (Emilio Fernández); este apreende e tortura um de seus membros. No clímax da ação, o bando invade e destrói o quartel general de Mapache em Agua Verde, sendo morto durante a batalha final (Figura 118).

Figura 118: Sam Peckinpah nas Locações de Agua Verde, México, em *The Wild Bunch*



O diretor acompanha a produção do combate armado final entre as tropas do general corrupto Mapache com os justiceiros do Bunch em seu quartel general.

O gênero carrega muitos elementos indissociáveis de sua construção, funcionando como fórmula para diversas produções cinematográficas, principalmente para o confronto ideológico e armado entre o *vilão* que invade um território transformando-o em “terra-sem-lei”. A população deste território necessitará da presença do *mocinho* para lutar e restabelecer a ordem civilizatória. As propriedades (objetos) do *mise-en-scène*, como armamentos de fogo, pólvora, cavalos e ferrovia complementam a ambientação narrativa para lidar com as questões de luta armada para conquista e reconquista de territórios, em que “[...] a lei e a ordem entram na equação como símbolos de uma modernidade que se avizinha. As tramas são sempre focadas no enfrentamento entre civilização e barbárie, ainda que não necessariamente nos Estados Unidos do século XX” (SILVA PEREIRA, 2014, pp. 43-44).

Mesmo fazendo uso destas convenções estéticas do gênero de faroeste, Sam Peckinpah produziu uma obra que apresentava fortes críticas à globalização e a perversidade sistêmica (SANTOS, 1999) engendrada pelas relações internacionais entre um governo corrupto de um país latino-americano com uma potência econômica capitalista do ocidente. Assim, o diretor, ao adaptar a estética televisiva da Guerra do Vietnã, conseguiu com maestria retratar ao mesmo tempo um faroeste sujo, pobre, depravado e extremamente violento com um faroeste tecnológico ao introduzir em seu território armamentos de guerra e automóveis de última geração de origem europeia. Estes objetos contrastavam com uma paisagem devastada pelas condições climáticas e pela péssima gerência governamental geradora de pobreza e miséria. Há também a alegoria da globalização de mercadorias quando representantes da soberania europeia, interpretados por alemães que exportavam seus armamentos de guerra para o governo mexicano que, por sua vez, não possuía conhecimento técnico para operá-los. Deste modo, o arsenal de guerra foi usado com mais propriedade pelos personagens estadunidenses do *Bunch* contra os próprios mexicanos, objetos cenográficos estes que foram utilizados durante a batalha mais sangrenta já realizada por um cineasta nos Estados Unidos ainda na década de 1960.

The Wild Bunch é uma representação de um território que experimenta as consequências do processo de globalização perversa, modernização e progresso implantado no mundo subdesenvolvido para substituir seu atraso tecnológico de forma muito agressiva. Esta figuração foi simbolicamente utilizada pelo diretor para remeter ao período da Primeira Guerra Mundial, narrando uma “chacina mecanizada do holocausto que significou um claro prenúncio de morte pelas brutalidades modernas do século XX” (PRINCE, 1999, p. 21). As metralhadoras automáticas, além de incorporarem metaforicamente o poder da tecnologia moderna dos países desenvolvidos designado para o extermínio, conseguiram também deformar a vida

contemporânea através de sua selvageria sistemática (Figura 119). Esta crítica em forma de arte expressou os sentimentos mais profundos e contrários do diretor à presença dos EUA na Guerra do Vietnã.

Figura 119: Chacina Mecanizada

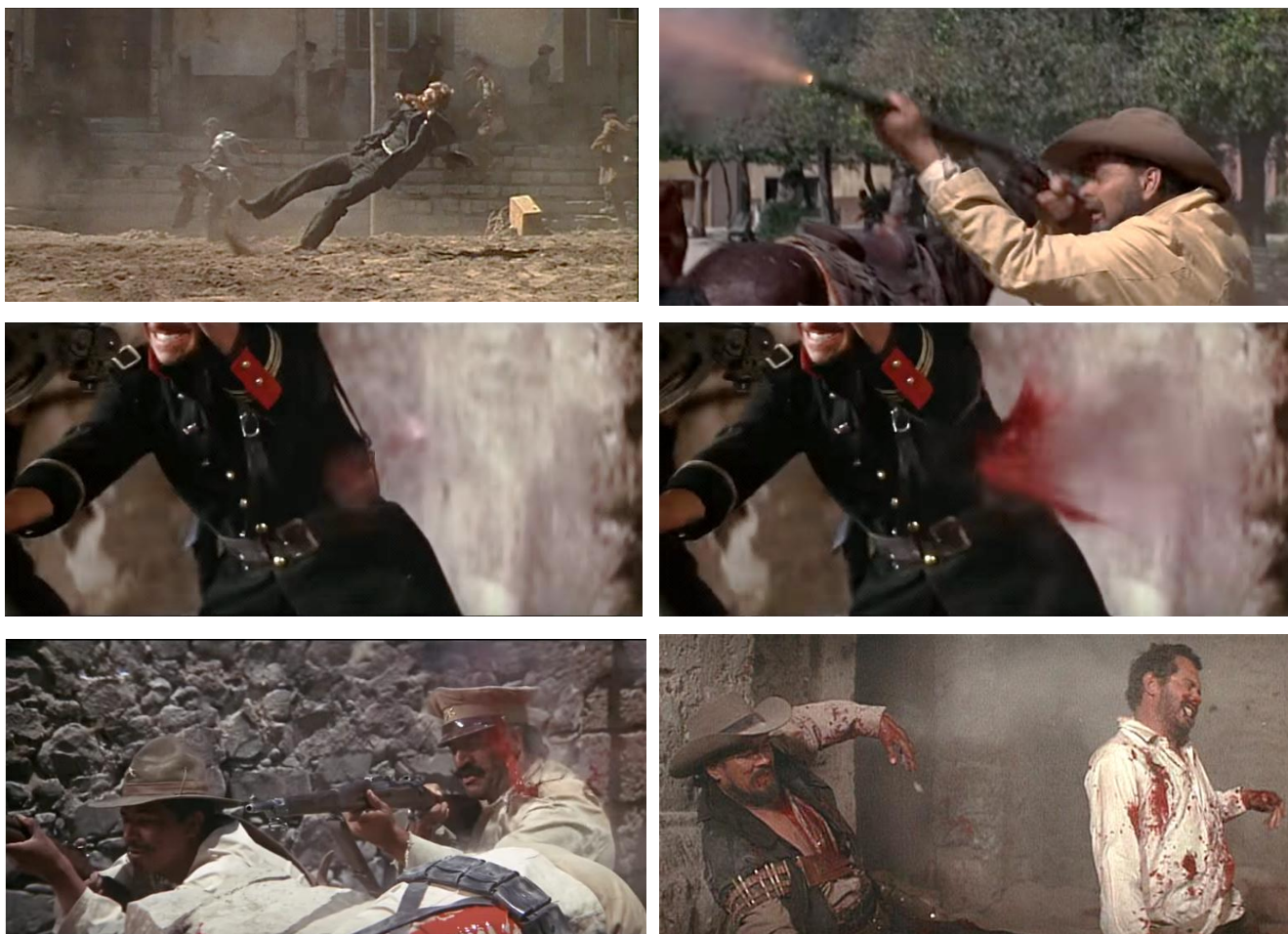


Cena clássica do Massacre de Agua Verde, em que o americano Pike Bishop troca sua pistola pela metralhadora automática importada da Alemanha. Esta imagem traduz a quebra de paradigmas das representações de faroestes, pois alude à modernização do território *rural* ao implantar armas de grosso calibre e destruição massiva.

Ao analisar o filme sob a perspectiva de Prince (1999), que se mostrou um dos principais críticos do trabalho de Sam Peckinpah, percebe-se que para as primeiras audiências, o filme representou mais do que uma experiência violenta. Ao fazer uso do recurso de câmera lenta, os corpos das vítimas não despencavam mortos diretamente no chão, eles caíam lentamente no solo prolongando aquele momento por um período superior ao convencional. Ao contrário de Arthur Penn, Sam Peckinpah deu maior ênfase à perda de controle corporal durante as rajadas de tiros e aos projéteis entrando e saindo dos corpos. O diretor optava por um efeito que retratava “[...] um corpo convulsivo sendo rasgado por projéteis, perdendo sua compostura e integridade física” (RØDJE, 2016, 169)¹⁶³. Assim, cenas de tiroteio tornaram-se mais realistas, ao exibir ferimentos em filmes realizados após *The Wild Bunch* (Figura 120).

163 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “The effect were to picture a convulsing body ripped apart by bullets, losing its physical composure and integrity” (RØDJE, 2016, 169).

Figura 120: A Ultraviolência Moderna em *The Wild Bunch*



Por isso, nas cenas finais, a sensação de leveza, glamour e beleza alcançada por *Bonnie and Clyde* foi substituída pela percepção desagradável, nauseabundo e horrível, já que “enquanto se assiste as mortes de Bonnie e Clyde cria-se uma sensação de distanciamento e contemplação, já a cena da batalha final de *The Wild Bunch* puxa a audiência para a intensidade da cena” (RØDJE, 2016, p. 153)¹⁶⁴. A violência teve impacto biológico e sensorial, deixando de ser contemplativa e tornando-se destrutiva e repulsiva. Isto foi alcançado pelo retrato das sequências sangrentas. “Testemunhar este derramamento pode ser desconfortável, mesmo nauseante, ao menos para o público que experimentou pela primeira vez um filme desta

164 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “While watching the death of Bonnie and Clyde creates a sense of distance and contemplation, the closing battle scene of *The Wild Bunch* draws the audience into it intensity” (RØDJE, 2016, p. 153).

qualidade, enquanto a estilização característica da violência era extraordinária” (RØDJE, 2016, p. 153)¹⁶⁵.

6.2.2.3. AMPLITUDE ESTILÍSTICA DA ULTRAVIOLÊNCIA: EXTENSÃO ESPAÇO-TEMPORAL

Os componentes estilísticos e comportamentais da violência são aspectos fundamentais para compreender a evolução de sua representação no cinema clássico em comparação com o cinema moderno e contemporâneo. A representação da violência nada mais é do que uma codificação estilística, ou seja, uma convenção cinematográfica, de um ato referencial (comportamento, código estilístico, objetos). Para Prince (2003), a separação das eras da violência e da ultraviolência evidencia-se ao se observar a expansão ascendente dos meios estilísticos para representar atos violentos.

Desta forma, o componente do referencial da violência é dividido em eixo-X (comportamento violento representado em cena) e eixo-Y (tratamento cinematográfico dado a cena violenta). Por isso, os filmes contemporâneos, em contrapartida dos clássicos, apresentam uma extensão maior do eixo-Y do que do eixo-X. O eixo-Y representa a *amplitude estilística* da violência por meio de agressões físicas, tiroteios, enforcamentos, perfurações, etc. Esta amplitude estilística refere-se às técnicas cinematográficas compostas por dois elementos: *grafismo* e *duração*. Quanto maior for o grafismo do ato violento, mais detalhada será sua representação. Quanto maior a quantidade de câmeras usadas na gravação de um ato violento, mais cenas com diferentes ângulos serão produzidas para serem incorporadas na edição e conseqüentemente o tempo de exibição do ato será prolongado por mais tempo e a sua amplitude estilística tenderá a aumentar. Além da liberdade de criação de uma grande variedade de atos violentos, estes atos puderam ser prolongados e detalhados por meio das ferramentas estilísticas da produção e da edição. “Os filmes são mais violentos hoje, não porque podem mostrar comportamentos mais violentos do que antes, mas por causa do seu *design* estilístico que tornaram os comportamentos violentos mais persistentes e categóricos” (PRINCE, 2003,

165 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*Witnessing this bloodshed can be uncomfortable, even nauseating, at least for the film’s initial audiences who experienced the film while its characteristic stylization of violence was unprecedented*” (RØDJE, 2016, p. 153).

p. 36)¹⁶⁶. Por isso, o grau de grafismo de um filme vai depender do trato dessas técnicas fílmicas, pois se um personagem for alvejado e simplesmente cair ao chão, a amplitude estilística será curta; ao contrário de uma sequência que prolongue o momento do ataque. Um exemplo ilustrativo está relacionado à estética *clutch-and fall* aplicada durante a morte de *Scarface* em 1930 (com duração de 12 segundos), que possuía uma amplitude estilística mínima se comparado com a morte de *Scarface* na adaptação de 1983 (com duração de 35 segundos). Mesmo sem uso de um colete a prova de balas, os projeteis que atingiam o Tony Montana (Al Pacino) não o derrubaram facilmente (Figura 121).

Figura 121: Amplitude e Grafismo da Violência em *Scarface* (1932) e da Ultraviolência em *Scarface* (1983)



166 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*Films are more violent today not just because they can show more violent behaviors than before but also because their stylistic design makes those behaviors more insistent and emphatic*” (PRINCE, 2003, p. 36).



Os filmes contemporâneos exploram as técnicas desenvolvidas por Akira Kurosawa, Arthur Penn e Sam Peckinpah que legitimaram a veracidade das sequências violentas a partir da *amplitude estilística da violência* (PRINCE, 2003). A ultraviolência estabilizou-se na contemporaneidade pela ferocidade dos atos violentos. Esta nova estética influenciou toda a indústria fílmica mundial por conta do imperialismo cultural hollywoodiano pois, apenas com

aparelhagem técnica de alta tecnologia seria possível construir convulsões corporais como representação da reação natural do corpo no momento em que a consciência é extinta (PRINCE, 1999). Arthur Penn e Sam Peckinpah “[...] usaram a violência como uma crítica social com o propósito de extinguir o glamour a ela atribuída” (VANHALA, 2011, p. 123)¹⁶⁷. Entretanto, o conjunto de técnicas dos diretores – câmera lenta, edição, montagem e *squibs* – para proporcionar a sensação de repúdio e aversão à violência foi apropriado pela indústria cinematográfica mundial que a estilizou de modo estético e fascinante, tornando-se uma convenção inerente à ultraviolência moderna e contemporânea (PRINCE, 1999).

A fascinação popular e a dessensibilização da audiência pela violência e brutalidade nos filmes atuais refletem a anestesia visual proporcionada pela televisão e pelos jogos de computador. A televisão domestica o horror de guerras, de conflitos e de violência urbana, por meio da introdução de comerciais que, juntamente com uma programação variada de entretenimento insinua que a violência é uma parte intrínseca da rotina diária. A geração seguinte de cineastas comerciais não comungou com as preocupações sociais de Arthur Penn e Sam Peckinpah, dada a fascinação pelas características estilísticas da ultraviolência aplicadas a muitos filmes de violência gratuita lançados logo após a década de 1970. Os filmes do século XXI trazem narrativas complexas, em que a violência ganha o sinônimo de ação; seu espetáculo tornou-se muito mais barulhento, explosivo e enérgico, adaptado a uma audiência masculina e sua produção incrivelmente dependente de efeitos especiais digitais e mecânicos caríssimos. As pirotecnias explosivas necessitam de alta tecnologia tanto na fase de produção quanto na de pós-produção. Porém, conforme foi visto durante todo o percurso da violência cinematográfica, a habilidade para manusear concretamente os armamentos mortais continua a cargo da figura masculina.

Para Prince (1999), apesar de sua curta carreira de apenas duas décadas Sam Peckinpah produziu quatorze filmes, conseguindo desenvolver procedimentos inovadores como a violência em câmera lenta e as explosões dos *squibs* que se transformaram em técnicas normativas para a representação da violência. Este diretor fez da câmera lenta o “[...] formato obrigatório para capturar e estender as ações das violentas batalhas armadas, acoplando isto com um modo cinético de edição de montagem” (PRINCE, 1999, p. xiv)¹⁶⁸. A técnica da

167 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “[...] used violence as social critique and for the purpose of deglamorizing it” (VANHALA, 2011, p. 123).

168 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “[...] made slow motion the requisite format for capturing and extending the action of violent gun battles, and he coupled this with an extremely kinetic mode of montage editing” (PRINCE, 1999, p. xiv).

câmera lenta intensifica a visualização do trauma físico causado pela força destrutiva dos projéteis na carne humana. Aliado a isto, é necessário compor uma sonoplastia que integre ações no tempo e no espaço verossímeis com a realidade. Deste modo, as cenas em câmera lenta são acompanhadas com som amplificado – de balas perfurando a carne, respiração ofegante, gritos, materiais físicos sendo destruídos – e executado em tempo normal juntamente com as imagens.

Além destas características metodológicas, Sam Peckinpah também influenciou diversos cineastas a partir da quebra de paradigmas morais de seus personagens. Isto é perceptível através das mudanças de parâmetros éticos contidos nos filmes comerciais, os quais separavam, dialeticamente, o arquétipo do bom e do mau. Ocorreu uma nova exaltação de personagens demoníacos, ruins, com transtornos de personalidades que caracterizaram os vilões e assassinos com seres humanos perturbadores e inesquecíveis, que preencheram as telas dos cinemas. Um bom exemplo deste tipo de personagem é o taxista solitário que sofre de insônia enquanto trabalha nas ruas de Nova York, Travis Bickle (Robert de Niro). Robert de Niro deu vida a um personagem que recorreu à violência letal como uma forma de limpar a cidade de Nova York de criaturas ruins, no thriller psicológico *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976, EUA) (Figura 122).

Figura 122: Violência Gráfica e Simbólica em *Taxi Driver*



Isso resultou em uma nova camada de violência simbólica que desmantelava os princípios de condutas morais e sociais sustentados por longas décadas. “Muitos dos

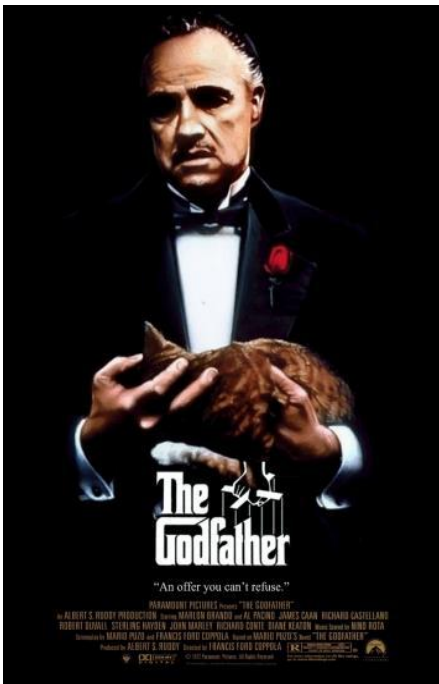
personagens cínicos e amorais que agora povoam as telas do cinema – e a ultraviolência que infligiam – derivam dos heróis impróprios e dos perdedores imundos que chamavam atenção nos filmes de Peckinpah” (PRINCE, 1999, p. xv)¹⁶⁹. Trazendo para a perspectiva brasileira contemporânea, percebe-se a semelhança do protagonista de Cidade de Deus, Zé Pequeno, com estas características que o fizeram transfigurar-se no ícone nacional da violência urbana brasileira, celebrando sua imagem através de sua notável frase “*Dadinho é o caralho, meu nome agora é Zé Pequeno porra!*”.

A ultraviolência gráfica, tanto em filmes de horror, suspense quanto policiais tornou-se um fenômeno presente e uma característica obsessiva dos cineastas contemporâneos. Desta forma, além dos quatro componentes basilares da ultraviolência moderna, foram desenvolvidos, na atualidade, efeitos especiais como maquiagem, membros prostéticos e látex simulando ossos e pele humana, dispositivos eletrônicos bem como recursos de chroma-key e computação gráfica. Estes avanços tecnológicos, em constante aprimoramento, permitiram que a violência fosse representada a partir de imagens gráficas de mutilações corporais em filmes de violência, horror, dando margem à emergência de uma infinidade de novos gêneros com características ultraviolentas contemporâneas.

Os cineastas nas décadas precedentes variavam posições de câmeras, utilizavam efeitos sonoros e especiais mecânicos e digitais promovendo ritmos narrativos inovadores e aumentando o impacto emocional e visceral da estilização da ultraviolência. Os filmes contemporâneos exploraram a ultraviolência gratuita com tanta intensidade que transformaram as imagens fictícias em imagens “hiper-realistas de vísceras humanas [...] pelo uso de enormes quantidades de sangue em cenas de crime e abuso físico, pela dilatação das cenas de tortura que podem levar o espectador à agonia ou à náusea” (NOGUEIRA, 2010, p. 54) ([Figura 123](#)). Esta nova configuração cinematográfica é intitulada, dentro do ramo da sétima arte, de cinema *gore* “[...] uma palavra da língua inglesa que, traduzida para o português, significa literalmente ‘sangue coagulado’” (HILDENBRAND, 2015, p. 29).

169 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*Many of the cynical and amoral characters who now populate our movie screens – and the ultraviolence they perpetrate – derive from the flawed heroes and gutter-trash losers who scrabble through Peckinpah’s films*”(PRINCE, 1999, p. xv).

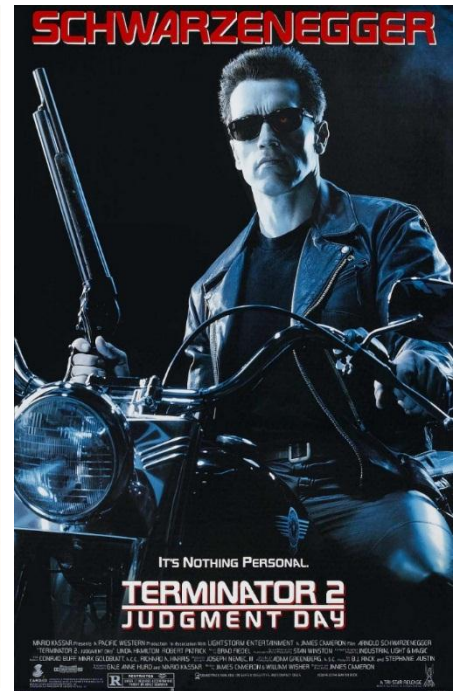
Figura 123: Ultraviolência no Cinema Moderno e Contemporâneo Hollywoodiano



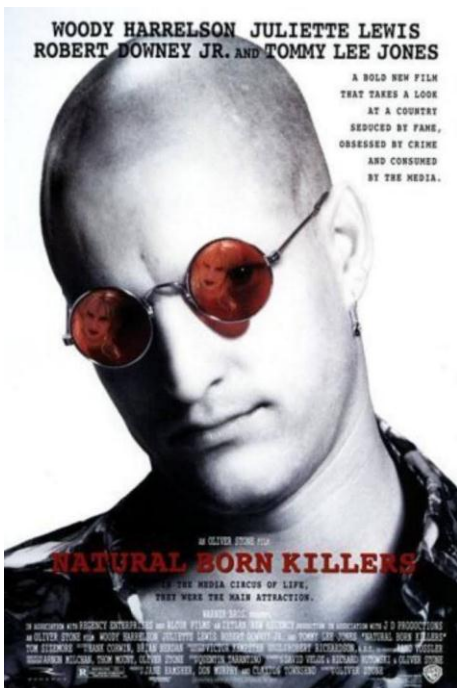
The Godfather (Francis Ford Coppola, 1972, [O Poderoso Chefão], EUA).



I Spit on Your Grave (Meir Zarchi, 1978, [Doce Vingança], EUA).



Terminator 2: Judgment Day (James Cameron, [O Exterminador do Futuro 2: O Julgamento Final], 1991, EUA).



Natural Born Killers (Oliver Stone, 1994, [Assassinos Por Natureza], EUA).



Saw V (David Hackl, 2008, [Jogos Mortais 5], EUA).



Django Unchained (Quentin Tarantino, 2012, [Django Livre], EUA).

Fonte: Internet Movie Database

O público de cinema já não apresenta grande sensibilidade frente à estética violenta dos filmes clássicos, por isso, a violência explícita pelo *gore*¹⁷⁰ se popularizaria em diversos filmes que “tentavam demonstrar a vulnerabilidade do corpo humano e teatralizar sua mutilação” (HILDENBRAND, 2015, p. 30). Mesmo apresentando imagens explícitas de violência e brutalidade, os diretores do cinema comercial produzem obras que gratificam os prazeres sensoriais do público. Isto é alcançado, pois as “mudanças na posição da câmera, o controle da luz, a montagem e edição, música e efeitos especiais criavam prazeres estéticos significativos e distância emocional para os espectadores, que podiam usar essas ferramentas como um escudo protetor da violência que lhe era apresentada” (PRINCE, 2003, p. 28)¹⁷¹.

170 - Com esta base, o *gore* do século XXI passa a ser denominado como *torture porn*, onde ressalta a tortura, desmembramento e todo tipo de desintegração do corpo humano visto na franquia de Jogos Mortais.

171 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*Changing camera position, controlled lighting, montage editing, music, especial effects create significant aesthetic pleasure and emotional distance for viewers, who can use these cues as a means of insulating themselves from the depicted violence*” (PRINCE, 2000, p. 28).



Fernando Lopes, Brasil, 2008

7

Da Estética à Cosmética da Violência: Tendências Estéticas e Temáticas no Cinema Brasileiro

CAPÍTULO 7

Da Estética à Cosmética da Violência: Tendências Estéticas e Temáticas no Cinema Brasileiro

7.1. Realidade ou Ficção: Retratos da Violência Estrutural no Cotidiano Urbano Brasileiro

- 7.1.1. O Papel da Favela no Thriller Tropical “Assalto ao Trem Pagador” (1962)
- 7.1.2. Relações Ambíguas entre a Marginalidade e o Esquadrão da Morte: Conflitos em “Lúcio Flávio, Passageiro da Agonia” (1977)
- 7.1.3. Práticas Higienistas nos Centros Urbanos em “Pixote, A Lei do Mais Fraco” (1980)

7.2. Cinema-Favela: A Favela como Lócus da Pobreza e Vetor da Violência Urbana

- 7.2.1. Construção da Paisagem do Medo: O Papel da Favela na Cinematografia Contemporânea
- 7.2.2. A Paisagem Sublime da Favela em “Orfeu” (1999)
- 7.2.3. A Favela como Representação do Paraíso, do Purgatório e do Inferno em “Cidade de Deus” (2002)
- 7.2.4. Perspectivas Territoriais das Milícias em “Tropa de Elite: O Inimigo agora É Outro” (2010)

7.1. REALIDADE OU FICÇÃO: RETRATOS DA VIOLÊNCIA ESTRUTURAL NO COTIDIANO URBANO BRASILEIRO

O cinema brasileiro revela-se como um objeto de pesquisa instigante, pois se interconecta, dialoga e interage com as tendências estético-temáticas da cinematografia internacional, reproduzindo um retrato do Brasil através de conteúdo ficcional, mas, “toda representação é uma parcialidade, uma ficção verídica” (FERRARA, 2003, p. 122). Desde seu início o cinema tem-se utilizado da fotografia da paisagem como um elemento fundamental do discurso narrativo. Porém, os impactos visuais da imagem paisagística atrelados às sonoridades têm ajudado a sublinhar as emoções ao formar paisagens audiovisuais reconhecidas ou recém-descobertas pelo público. O cinema, que se refere a uma projeção tridimensional da literatura narrativa tem a capacidade de criar sensações e projetar valores sociais, ideológicos e políticos de uma época aos recortes geográficos retratados. “Consideramos que, como qualquer construção humana, a produção literária está eivada de visões de mundo e posições políticas determinadas pela estrutura social em que está contida e, mais especificamente, pelo domínio da ação social das pessoas nessas estruturas” (DE LA ROCQUE; TEIXEIRA, 2001, p. 13).

“Para compreender a violência nos dias de hoje, é fundamental entender a variação dos homicídios nos últimos 52 anos. A epidemia dos assassinatos começa no fim dos anos 1960, depois que as mortes à bala passam a ser vistas como uma maneira de se manter o controle dos roubos” (MANSO, 2012, p. 8). Os “crimes de sangue” ou os assassinatos que percorriam os noticiários televisivos e impressos eram sobretudo restritos aos delitos passionais ocorridos no ambiente doméstico até meado da década de 1960. Os crimes violentos ocorridos nas ruas eram pontuais e revelavam as características de perpetradores com problemas mentais que cometiam atos delituosos; já os crimes com fins econômicos, como roubos e assaltos, e as atividades ilegais, como tráfico de drogas e aliciamento sexual, revelavam um submundo de contravenção no espaço urbano. Deste modo, com o crescimento dos casos de roubos e assaltos à mão armada que conseqüentemente resultavam na morte violenta da vítima (latrocínio), o acusado era visto como um dos mais perigosos indivíduos na sociedade. A partir desta mentalidade, este sujeito deveria ser afastado do convívio social e passar por um processo de ressocialização dentro de presídios ou ser sumariamente exterminado. Porém, o senso comum fortalecido durante a Ditadura Militar reforçou que qualquer cidadão que cometesse um crime violento deveria ser condenado à morte e “no combate ao crime comum, policiais das Rondas Ostensivas Tobias de

Aguiar (ROTA) assumiram nos anos 1970 o posto de ‘caçadores de bandidos’ celebrados pelo povo” (MANSO, 2012, p. 8).

7.1.1. O PAPEL DA FAVELA NO THRILLER TROPICAL “ASSALTO AO TREM PAGADOR” (1962)

“Após 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” (ALMEIDA, 2007, p. 141) está nos filmes relacionados diretamente com a violência criminal urbana praticada por membros das classes mais baixas. Muitos deles atraíam a atenção do grande público por apresentar situações verídicas que se relacionavam com “[...] a realidade e o cotidiano do homem urbano” (LUSVARGHI, 2013, p. 2). A produção destes tipos de filmes “[...] é retomada nos anos 60, sendo inaugurada por Roberto Farias com *Cidade Ameaçada*, 1960, e *Assalto ao Trem Pagador*, 1962” (ALMEIDA, 2007, p. 141). O filme de 1962 extraiu da mídia jornalística os acontecimentos do assalto ao trem de pagamento da Central do Brasil, que ocorreu “[...] em 14 de junho de 1960, às 8h30min [...] próximo à Estação de Japeri, de onde partira o trem, e a três quilômetros entre esta estação e a Parada de Botais, num local conhecido, na época, como ‘Garganta do Diabo’, situado entre os municípios de Miguel Pereira e Japeri” (GOMES, 2010, p. 21) na Baixada Fluminense do Rio de Janeiro (Figura 124)

Figura 124: Estações de Japeri e a Garganta do Diabo



As imagens panorâmicas de *Assalto ao Trem Pagador* ilustram, com muita propriedade, as paisagens de uma cidade brasileira em pleno processo de urbanização. Enquanto a Garganta do Diabo localiza-se em um vale com uma vasta área natural, os postes de luz elétrica aludem à integração do centro com a periferia da cidade.

Assim como os filmes de crimes passionais do período da Belle Époque, *Assalto ao Trem Pagador* também fez uso de recursos verídicos ao introduzir matérias jornalísticas, personagens interpretando repórteres e transmissões televisivas acerca do evento. “É como se o texto jornalístico estivesse embutido no roteiro da produção fílmica, que se destacou ao recriar um contexto próximo do fato real” (GOMES, 2010, p. 18). O grupo de seis assaltantes, entre eles dois funcionários da Rede Ferroviária Federal, vestindo máscaras e luvas, realizou o mais audacioso roubo a carga já registrado até aquele momento no Brasil: aproximadamente um milhão de reais referente ao pagamento dos trabalhadores da Rede Ferroviária Federal. Após instalar dinamites na estrada de ferro e descarrilhar o trem, o grupo invadiu a locomotiva saqueando todo o valor e evadindo-se do local com uma camionete. Estes fatos levaram os investigadores a acreditar que um roubo tão bem arquitetado não poderia ter sido realizado por brasileiros, já que os objetos deixados na cena do crime (garrafa de Whisky, pacotes de cigarro americano, dinamite, megafone) aludia a uma quadrilha internacional. O Repórter (Mozael Silveira) concluía: “Malandro de morro não tem peito para fazer esse assalto; foi um estrangeiro. Isso não é coisa de brasileiro”. Porém, o depoimento de um integrante do bando, em 1973 “[...] esclareceu que tudo não passou de uma estratégia do grupo para confundir a polícia, [...] quando, na verdade, os assaltantes eram brasileiros, pertencentes à classe baixa, e moradores de favela” (GOMES, 2010, p. 23).

Conceituado como um clássico do Cinema Novo, *Assalto ao Trem Pagador*, apesar de retratar diferenças entre a vida dos moradores no centro e na favela do Rio de Janeiro, trouxe uma narrativa distinta de *Rio 40 Graus*. Por diversos fatores, o filme enquadra-se em um gênero muito difundido internacionalmente, podendo ser classificado como um *thriller*¹⁷² ou “filme policial, *filme noir*, filme de gângster, filme de detetive, filme de suspense” (ALMEIDA, 2007, p. 138). “Historicamente os filmes de ação nacionais fazem sucesso quando tocam em temas sociais, abordam questões relevantes para a sociedade e levam para a tela choques de ideologias. Esses filmes catalisam debates públicos, aumentando seu sucesso e repercussão” (CANNITO; TAKEDA, 2014, p. 48) como em *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite I e II*.

Esteticamente, *Assalto ao Trem Pagador* conseguiu desenvolver o subgênero, *thriller tropical* (AUGUSTO, 1982) em decorrência da hibridização dos aspectos brasileiros com o estilo cinematográfico que se assemelha às produções hollywoodianas de narrativas sobre

172 - A palavra em inglês *thrill* significa calafrio, estremecimento. Foi empregado na linguagem fílmica para referir aos filmes de gangsteres, ao *filme noir*, filme policial, criminal, de ação, de suspense. Geralmente está associado ao gênero fílmico que tem em seu enredo a manifestação de crimes e investigações policiais, intriga e mistérios (HEREDERO; SANTAMARINA, 1996).

gângsters pelo trato que dá aos objetos cenográficos, como armamento (Figura 125), carros conversíveis, explosivos, dinheiro; a performance violenta da gangue contra agentes da lei e contra seus próprios integrantes; a busca da ascensão social por meio de ações ilícitas para vivenciar ambientes de luxo das classes mais altas; o desejo de uma vida hedonista; a condenação do lugar de origem. Por outro lado, diferencia-se dos *filme noir* hollywoodianos ao introduzir, por exemplo, elementos cenográficos que remetem a uma ambientação tropical: vegetação (bananeiras), clima quente (personagens trajando roupas de banho nas ruas de Copacabana), além disso, “não há uma *femme fatale* coberta por um elegante vestido branco, e a maioria dos ladrões retorna para sua esposa e família depois do assalto, uma domesticidade inimaginável do mundo do *filme noir* sem esposas, sem crianças e com tempo ocioso para ser gasto em casas noturnas” (STAM, 2004, p. 194)¹⁷³.

Figura 125: Objetos Cenográficos



Estas imagens retratam como *Assalto ao Trem Pagador* buscou referências nas produções hollywoodianas ao introduzir as metralhadoras que já eram usadas antes mesmo da década de 1930 pelos filmes de gângsteres. Entretanto, os trajes dos personagens não remetem àqueles paletós, gravatas e chapéus usados por integrantes de quadrilhas ou máfias norte-americanas.

Segundo Desbois (2011), o filme alcançou reconhecimento comercial e autoral, atraindo mais de um milhão de espectadores apenas no Rio de Janeiro, possivelmente por conta da fusão estética do cinema brasileiro com o estadunidense. Além de ser um filme de ação tradicional, com narrativa instigante, recorreu também aos valores do cinema-verdade e do cinema de denúncia social. A câmera transformou-se no olhar do narrador, delatando o drama daqueles que viviam em situação de fragilidade socioeconômica e que recorreriam ao roubo do trem

173 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “Here there is no *femme fatale* wrapped in slinky white dresses, and most of the thieves go back to wife and family after the robbery, a domesticity inconceivable in the wifeless, childless, lounge-lizard world of film noir” (STAM, 2004, p. 194).

como uma saída para sua condição de miséria. Além disso, o filme proporcionou visibilidade para atores profissionais negros ao receber o Prêmio Especial de Arte Negra no Senegal, em 1963.

Esteticamente, o momento das mortes dos “vilões” gananciosos que se opuseram ao “herói” foi representado com mais interpretação teatral do que efeitos visuais. Porém, a violência gráfica foi introduzida apenas no clímax do confronto entre o líder da gangue, Tião Medonho (Eliezer Gomes), e os policiais. O protagonista foi atingido por diversos tiros e, sem os recursos desenvolvidos por Sam Peckinpah, o sangue que cobria seu corpo era superficial, não apresentando grandes violações corporais (Figura 126).

Figura 126: Representações Violentas



Grilo Peru (Reginaldo Farias) é atingido por um tiro no abdômem e a câmera apenas foca no seu rosto desfalecido, enquanto Tião Medonho (Eliezer Gomes) é representado com o tórax ensanguentado sob uma camisa branca sem nenhum traço de violação corporal.

Esta obra cinematográfica reconstitui o fato, a partir dos dados jornalísticos, criando uma ficção fundamentada em novas leituras, desta vez mais densas, dos personagens e de suas relações conflitantes com a favela, que se constitui no lugar da vivência e em uma das bases de construção de paisagem fílmicas. “A corrente da Geografia Humanista irá identificar o lugar como base da própria existência humana através de uma experiência profunda e imediata do mundo ocupado com significados” (FERREIRA, 2000, p. 66); ou seja, de acordo com Ferreira, (2000), na visão de Relph (1980), o “[...] lugar deve ser analisado a partir das experiências diretas do mundo e da consciência que temos do ambiente em que vivemos” (FERREIRA, 2000, p. 66-67).

Como uma obra cinemanovista, *Assalto ao Trem Pagador* possui uma orientação sociológica e política que expõe os principais problemas enfrentados pelos moradores de favelas. O filme não condena o lugar, mas sim mostra por outro ângulo como a vida dos

moradores é “condenada” pelo lugar. Por esta razão, as imagens, os objetos em cena, o texto dos personagens e a representação da paisagem foram construídos sem metáforas visuais ou poéticas para descrever os problemas sociais, espaciais e raciais enfrentados pelos personagens sem recursos abstratos.

Os personagens dão vida a um grupo de assaltantes armados, formado por seis moradores da favela, três brancos e três negros, entre eles, carteiros, donos de mercearia, entregadores de móveis, boêmios, funcionários da Ferrovia Nacional. As tensões e hostilidades iniciais entre os membros da gangue se dão quando o acordo firmado entre eles de gastarem apenas 10% do roubo durante um ano não é cumprido. Este pacto foi idealizado para evitar que o grupo chamasse atenção dos moradores e, por conseguinte, atraísse a desconfiança das investigações policiais. Cinco dos seis integrantes que ainda moravam na favela tendiam a respeitar o compromisso, adquirindo apenas itens necessários à sua família, como brinquedos, eletrodomésticos, carteiras escolares, alimentos, carros usados para realização de carreto, etc. Os chefes de família solicitavam que as esposas continuassem desempenhando suas atividades laborais, para não incitar questionamentos acerca dos bens adquiridos. O chefe da gangue, Tião Medonho, confienciava à sua esposa Judith (Luiza Maranhão) que o dinheiro roubado seria guardado para proporcionar um futuro mais promissor e digno aos filhos. Para tanto, mudar-se-iam para uma casa maior de alvenaria na parte mais alta do morro, garantindo assim melhorias para suas crianças.

Tião Medonho era respeitado na favela, pois fornecia apoio financeiro a alguns moradores que não haviam participado do roubo, supria a população com água potável e os protegia da exploração de outros moradores, mesmo sem questionar a legalidade dos bens recebidos. Todos na favela o celebravam com euforia. “Tião está constantemente cercado por crianças. Homem forte, de princípio, inteligente, ele é pai amoroso para duas famílias, e em um sentido maior, para a comunidade como um todo” (STAM, 2004, p. 196)¹⁷⁴ (Figura 127). Porém, Margarida (Dirce Migliaccio), esposa de Edgar (Miguel Rosenberg), era temerosa com a integridade física do marido e não aceitava o resultado do roubo. Assim protestava:

“Onde já se viu mulher de um bandido vendendo cachaça e ensinando criança de favela, a gente ia ficar rico como? Você pode roubar, mas pobre não pode passar de ladrão de galinha. Você trouxe três milhões para casa. Conclusão você não vai poder gastar e pode parar na cadeia. [...] Tu por causa de querer roubar como rico pode morrer”.

174 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “Tião is constantly surrounded by children. Strong, principled, intelligent, he is loving father to two families, and in a larger sense, to the community as a whole” (STAM, 2004, p. 196).

Figura 127: Bens de Consumo, Moradia e Proteção aos Moradores da Favela

Edgar (Miguel Rosenberg) comprou novas carteiras para as crianças que frequentam a escola de sua esposa Margarida (Dirce Migliaccio) construída ao lado do bar onde trabalha. Tonho (Átila Iório) adquiriu uma caminhonete usada para fazer carreto. Ambos celebram com alegria e satisfação os bens adquiridos.



Tião comprou brinquedos para os filhos e uma casa de alvenária no alto do morro. Forneceu água potável gratuitamente aos moradores e protegeu uma família misérravel de imigrantes que estava sendo explorada por Miguel (Miguel Ângelo), que havia se beneficiado com o dinheiro do assalto e comprado barracos de aluguel.



A cunhada de Tião, após carregar lata de água na cabeça, pede para que seu marido Lino (Clementino Kelé) use parte do dinheiro do roubo para que possam construir um “barraco decente para que seu filho não viva nessa imundice”. Enquanto isso, a criança olha para o pai como se pedisse ajuda.

Contudo, o personagem Grilo Peru (Reginaldo Farias), recusava-se a manter o acordo e usou o dinheiro do roubo para dissociar-se da imagem de “branco favelado” e associar-se ao “homem de sucesso”, adquirindo bens materiais de “bacana”. Mudou-se da favela para um apartamento modesto no Centro da cidade, comprou sapatos caros, roupas de alfaiataria, carro importado, e passou a frequentar as praias da Zona Sul, além de planejar fugir para o exterior com sua nova namorada Marta (Helena Ignez) (Figura 128). Ao contrário dos outros integrantes, ele consegue equiparar-se com a figura dos gângsters estadunidenses que alcançam ascensão social através das atividades criminosas, enquanto os demais tentavam melhorar a qualidade de vida de suas famílias na favela.

Figura 128: Bens de Luxo para um “Bacana” Carioca



Após o roubo, Grilo Peru dirige-se a uma alfaiataria da Zona Sul para encomendar um terno, vai a uma concessionária para comprar um carro conversível de “bacana”. Depois, vai à casa do companheiro de Marta, que, no final, o esperava no aeroporto para fugirem do país com o dinheiro do golpe.

O filme *Assalto ao Trem Pagador* apresentou a paisagem do Morro da Mangueira sem qualquer infraestrutura urbana. Aqui não havia conflitos étnicos, pois todos os residentes conviviam em um ambiente de extrema pobreza e privação. Essas diferenças apareciam mais explicitamente quando contrapostas com a qualidade de vida dos indivíduos do centro da

cidade. A favela não era um lugar pitoresco formado por uma comunidade, majoritariamente negra, como aquela de *Orfeu Negro* (1959), onde os moradores eram “[...] despreocupados, cheios de energia, ritmo e sem limitações, com um entusiasmo irrestrito pela vida” (MANGIN, 1967, p. 73)¹⁷⁵. Eles viviam “[...] em um tipo de masoquismo romântico da miséria e que encontravam na arte, cultura popular, carnaval e samba uma válvula de escape” (BENTES, 2003, p. 129)¹⁷⁶. A favela, em *Assalto ao Trem Pagador*, representava o lugar da dor e do sofrimento. Os rostos dos moradores, que contracenavam com os atores retratavam o lado cruel do cotidiano vivenciado naquele espaço. A violência interpessoal era nula; não havia conflitos por território e criminalidade violenta. Entretanto, o bem-estar dos moradores era comprometido pela estrutura precária das casas, ruas sem pavimentação, sem rede de esgoto e saneamento básico, inclusive inexistência de água potável. O personagem Cachaça (Grande Otelo), durante o funeral de uma criança se pronuncia: “Quando morre uma criança na favela, todo mundo devia de cantar. É menos um para ser criado nessa miséria” (Figura 129). Isso pode ser interpretado pelos altos índices de mortalidade infantil durante os anos 60, já que “a crise estrutural em suas dimensões econômica e institucional pela qual passava a sociedade brasileira naquele período foi talvez, a principal causa da interrupção do processo de declínio da mortalidade” (IBGE, 1999, p. 15).

Figura 129: Mortalidade Infantil, Faces da Violência Estrutural na Favela



Uma família solitária, formada pelo pai, mãe e quatro filhos, carrega o pequeno caixão branco de uma criança, que é seguida por um porco desnutrido descendo as escadarias. O funeral é observado com tristeza por outra criança na porta de uma casa.

175 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “[...] carefree, full of boundless energy and rhythm, with an unfettered zest for life” (MANGIN, 1967, p. 73).

176 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “[...] a kind of romantic masochism of misery that finds an escape through art, popular culture, carnival and samba” (BENTES, 2003, p. 129).

No clímax da narrativa, o discurso enfurecido de Grilo Peru ao confrontar seus companheiros de quadrilha transcende muitas camadas sociais, permeando tanto pela escala do preconceito contra a população pobre e da favela quanto da escala racial. Este personagem construiu sua fala baseada no contexto determinista que o pobre não pode ter acesso aos bens materiais de luxo e, mesmo que tenha condições para adquiri-los, não poderá sustentar um estilo de vida exclusivo da chamada classe alta vivendo na favela. Além disso, o racismo colonialista impregnado em seu discurso expressa a herança do mito da Democracia Racial vindo de um indivíduo branco que ascendeu socialmente sugestionando uma correlação entre o racismo e a oportunidade de classe. Para ele, todo o dinheiro que Tião possui nunca o fará ser branco, ou seja, rico, pois o “negro é feio e malcheiroso”; todas as atribuições negativas ao pobre são intensificadas quando se é negro. “A presença de brancos pobres ajuda a obscurecer os aspectos estruturais do racismo brasileiro. Se os brancos também são pobres, o raciocínio é válido, então os negros não são pobres simplesmente porque são negros” (STAM, 2004, p. 195)¹⁷⁷.

Grilo Galo: Onde é que já se viu favelado ter carro? Aqueles pactos foram feitos para vocês. Vocês que não podem gastar mais de 10%.

Tião Medonho: E porque é que você pode Grilo?

Grilo Galo. Você sabe melhor do que eu Tião. Eu não nasci para viver em favela não. Vocês vão me matar é por isso, não é porque eu comprei carro, desrespeitei o pacto não, é porque eu tenho cara de ter carro. Você tem inveja da minha inteligência, inveja de mim. Do meu cabelo loiro, do meu olho azul. Você pensava que dinheiro ia fazer você ficar bonito Tião? Como é que você queria ter mulheres como as minhas, Tião? Você é feio. Sujo. Fedorento! Não Tião, seu destino é viver na favela, o seu e o de sua família, e dinheiro não vai tirar você de lá não Tião. Você tem dinheiro e não pode gastar Tião! Tua inveja está é aí. Eu tenho cara de ter carro, tenho olho azul e você? Você tem cara de macaco! Macaco!

Esta obra cinemanovista retratou o cotidiano da população pobre do Rio de Janeiro composta de brancos, negros, mestiços e reproduziu o retrato da mulher e do homem da favela como pessoas dignas, amorosas e responsáveis, muito distinto dos seres “incivilizados e violentos” dos filmes contemporâneos. Mesmo em um ambiente de tragédia social, a favela transmitia a imagem de honestidade, grandeza e da força da cultura comunitária, ao contrário da maior parte do enredo de *Cidade de Deus*; a favela é repleta de humanidade e ternura. Neste filme, o sentido atribuído à essência do cidadão pobre não representa “[...] apenas uma condição de renda, mas um conjunto de vida, a exemplo das condições de habitação, educação,

177 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “The presence of poor whites helps obscure the structural aspects of Brazilian racism. If whites are also poor, the reasoning goes, then blacks are not poor simply because they are black” (STAM, 2004, p. 195).

saúde, [...] e a propensão a estabelecer laços de vizinhança e parentesco como forma de superar necessidades e transformar as carências materiais decorrentes das suas baixas rendas” (DIAS, 2017, p. 9).

Após o lançamento de *Cidade Ameaçada* (Roberto Farias, 1960, Brasil) – que narrou o desempenho da quadrilha de assaltantes na cidade de São Paulo liderada por Passarinho (Reginaldo Farias) um “[...] personagem inspirado em ‘promessinha’, delinquente, cuja carreira de crimes se iniciou na mais tenra idade” (FOLHA DE SÃO PAULO, 1960a, p. 6) e que viria a ser “[...] uma produção do cinema paulista que vem sendo aguardada por parte de nosso público e da crítica especializada” (FOLHA DE SÃO PAULO, 1960a, p. 6) –, o diretor apresentou *Assalto ao Trem Pagador*, onde a criminalidade violenta foi espacializada nas ruas e favela do Rio de Janeiro. Ambos os filmes utilizaram a estética dos filmes de gângsters da década de 1930 e do estilo *filme noir* estadunidense dos filmes policiais da década de 1940 para comporem narrativas sobre as violências urbanas nas duas maiores metrópoles brasileiras (Figura 130).

Figura 130: Silhuetas Urbanas em *Cidade Ameaçada* (Roberto Farias, 1960, Brasil)



Após produzir três filmes de Chanchada para os estúdios da Atlântida, Roberto Farias tornou-se um cineasta autoral ao dar início a um ciclo de filmes considerado pela crítica como representantes do Cinema Novo, inaugurando sua trajetória como cinemanovista em *Cidade Ameaçada* (1960). As imagens utilizadas por Roberto Farias, para narrar a violência urbana, prezaram pela representação telejornalística, jogo de sombra intrínseca do *filme noir* estadunidense, perseguições noturnas de carros e policiais trajando chapéus e *trench coat* utilizando metralhadoras contra os integrantes do grupo de Passarinho.

A partir da década de 1960, os dicotômicos conflitos espaciais entre periferia/centro de São Paulo e favela/centro do Rio de Janeiro refletiram na produção brasileira de filmes de violência urbana com temáticas e espaços recorrentes: “[...] bicheiros e favelas [...]; entorpecentes; lenocínio; rapto; chantagem; traição. A figura do jornalista como protagonista, substituindo o detetive, também é recorrente (ALMEIDA, 2007, p. 141). A **Figura 131** ilustra alguns filmes que expressaram as “[...] contradições dos grandes centros urbanos brasileiros” (ALMEIDA, 2007, p. 145), e para explicitá-las, “[...] o gênero policial, por sua temática e ambientação, revela-se estratégico, cumprindo um papel semelhante ao exercido na Europa do séc. XIX e na América do início do século” (ALMEIDA, 2007, p. 145).

Figura 131: Principais Filmes Brasileiros de Violência Urbana da Década de 1960



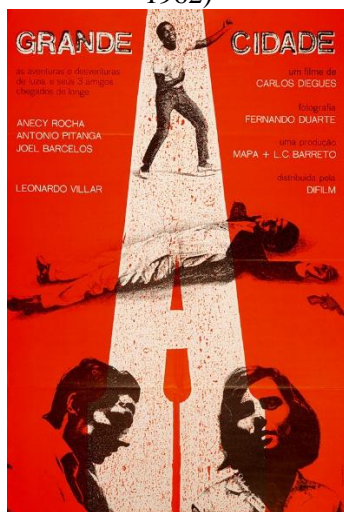
Boca de Ouro
(Nelson Pereira dos Santos, 1962)



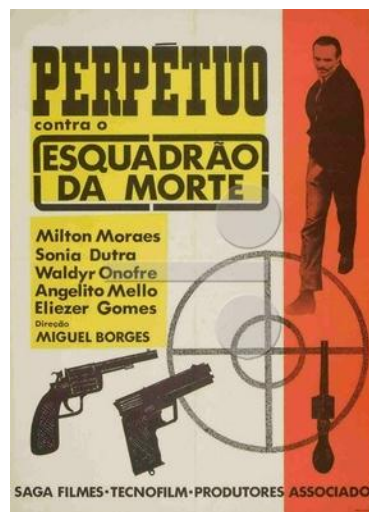
Cinco Vezes Favela
(1962, Brasil)



Paraíba, Vida e Morte de um Bandido
(Victor Lima, 1966, Brasil)



A Grande Cidade
(Carlos Diegues, 1966, Brasil)



Perpétuo Contra o Esquadrão da Morte
(Miguel Borges, 1967, Brasil)



Mineirinho, Vivo ou Morto
(Aurélio Teixeira, 1967, Brasil)

Fonte: Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira

7.1.2. RELAÇÕES AMBÍGUAS ENTRE A MARGINALIDADE E O ESQUADRÃO DA MORTE: CONFLITOS EM “LÚCIO FLÁVIO, PASSAGEIRO DA AGONIA” (1977)

Após a segunda metade do século XX, o extermínio tornou-se uma prática recorrente no Brasil. O termo é mais ambíguo que genocídio, mas assim como o genocídio em uma escala muito menor, configura-se como a eliminação sumária de grupos sociais ou indivíduos nas sociedades modernas praticadas por uma ação coletiva. De todo modo, pode-se compreendê-lo como um fenômeno integrante de “[...] um projeto político de grupos que se arrogam o direito e o poder de selecionar camadas da sociedade a serem eliminadas, expulsas ou circunscritas” (CRUZ-NETO; MINAYO, 1994, p. 202-203). Ao contrário da lógica do genocídio, que prioriza a eliminação de grupos raciais, étnicos e religiosos, o extermínio visa dividir a sociedade em “bons e benfeitores do povo (os que propõem o extermínio) e os maus e malfeitores (os alvos do extermínio)” (CRUZ-NETO; MINAYO, 1994, p. 203). As vítimas do extermínio, sendo elas criminosas ou inocentes pelo corpo jurídico, tornam-se culpadas em nome da segurança do grupo totalitário, passando a ser “‘indignas’, ‘demoníacas’, ‘marginais’, ‘inúteis’ ou ‘pesos mortos para a sociedade’” (CRUZ-NETO; MINAYO, 1994, p. 204), por isso, candidatas em potencial à execução.

A execução sumária é uma forma letal de punição praticada por organizações totalitárias através do monopólio estatal legítimo da violência, que passou a ser também praticada por grupos de extermínio. Na América Latina, estas organizações emergiram oficialmente dentro das corporações policiais civis e militares no contexto das ditaduras militares durante a década de 1960. A ordem sociopolítica, o controle social e os ganhos financeiros extraoficiais com atividades ilegais eram conquistados pelo uso da força física e letal em consonância com as instituições de segurança pública e jurídicas oficiais (MENEGHETTI, 2011).

No contexto brasileiro, os grupos de extermínio recebiam treinamento oficial para reprimir os adversários ao regime militar através da ameaça, intimidavam e sujeitavam indivíduos às detenções arbitrárias, torturas, desaparecimentos e execuções extrajudiciais. “O extermínio no Brasil se dá, sistematicamente, como um processo de aniquilamento, de exclusão e eliminação de grupos socioeconômicos e culturais considerados ‘marginais’, ‘supérfluos’ e ‘perigosos’” (CRUZ-NETO; MINAYO, 1994, p. 207). Concomitantemente, em decorrência do aumento da criminalidade e da violência armada nas grandes cidades, estes grupos desempenharam um papel importante aos olhos da sociedade civil, ao exterminar infratores

violentos e altamente perigosos. A prerrogativa destes justiceiros era matar “criminosos comuns, numa tentativa de limpar a sociedade” (BRASIL, 2014c, p. 166). Segundo Caldeira (2000), a tortura institucionalizada e a violência letal tornaram-se práticas cotidianas entre oficiais da lei e tanto prisioneiros políticos quanto prisioneiros comuns foram reprimidos pelas mesmas regras não-oficiais. Consequentemente, “a violência urbana ecoada no Rio de Janeiro e em São Paulo fez surgir dezenas de cadáveres” (CNV, 2015, p. 3).

Analisando o estado de São Paulo, Caldeira (2000) afirmou que o universo simbólico do crime não ficou limitado aos espaços de segregação das favelas e periferias. A rápida evolução do crime no espaço urbano tornou-se um problema significativo de segurança pública, forçando as autoridades a conter sua propagação, já que, para a população, o aumento das taxas de criminalidade estaria diretamente relacionado ao enfraquecimento da autoridade policial. Por isso, “na capital paulista, os assassinatos vieram à tona em um contexto em que a polícia se encontrava em baixa do ponto de vista da sociedade” (CNV, 2015, p. 3). Entretanto, o controle da criminalidade na concepção brasileira foi justificado com a aceitação popular da pena capital, porém foi sendo aplicada de modo a ferir os direitos humanos, dando suporte ideológico à violência institucional cometida por agentes da lei e grupos paramilitares. “Aplaudidos pela população e respaldados pelas autoridades paulistas e nacionais, os assassinatos consolidaram em São Paulo a ideia de que os homicídios podiam ser usados como uma ferramenta eficaz para limpar a sociedade dos bandidos” (MANSO, 2012, p. 9). Em virtude da descrença popular no sistema judicial brasileiro, a população tendia a acreditar que a pena de morte deveria ser aplicada pela polícia para qualquer contraventor que perpetrasse um crime violento. Assim, a população e a mídia televisiva “[...] apoiavam os esquadrões da morte e os justiceiros, argumentando que eles não são tão corruptos quanto a polícia, e que seus métodos são eficazes: eles fazem um bom trabalho ‘*porque eles só matam*’” (CALDEIRA, 2000, p. 360)¹⁷⁸. Por esta razão, a violência arbitrária legitimou-se como uma arma contra a propagação do crime.

Tudo começou em 1958, no então Distrito Federal, o chefe de Polícia e hoje deputado federal, Amaury Krueel, formou um esquadrão de policiais para prender os criminosos nas favelas e nos locais de grande concentração de marginais. O crime tomava conta da cidade. O que fez surgir este pelotão que não tinha ordem para matar, salvo se houvesse resistência armada. Muitos criminosos se entregaram à Polícia, sabendo ser esta a única forma de manter a vida, mas a maioria preferiu mudar-se para São Paulo (TEMPO DE AVANÇO, 1968, p. 7).

178 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*Many people support the death squads and justiceiros by arguing that they are not as corrupt as the police are, and that their methods are effective: they do a good job ‘because they only kill’*” (CALDEIRA, 2000, p. 360).

O Esquadrão da Morte origina-se entre os anos de 1950 e 1960 no contexto policial “[...] com beneplácito de membros do poder executivo, do legislativo, do judiciário, de parte da sociedade civil e, após 1964, com apoio de integrantes do regime militar instalado em nosso país” (COSTA, 2003, pp. 369-370). “Trata-se de uma organização constituída por policiais, ex-policiais e detetives, com a tarefa de atuar contra as diferentes organizações geradoras de violência, tais como os bandos armados, bandidos, homens perigosos, entre outros.” etc. (CRUZ-NETO; MINAYO, 1994, p. 209) em várias cidades do país. Os integrantes dos Esquadrões da Morte, a princípio, estavam orientados para exterminar criminosos considerados irrecuperáveis ou que ameaçassem a soberania do Estado, colocando-se acima das leis oficiais. Seu método de atuação incluía atos de torturas psicológicas, morais, físicas e, por fim, a execução sumária da vítima, sendo ela inocente ou culpada.

No contexto do Rio de Janeiro, a Scuderie Detetive Le Cocq (Esquadrão Le Cocq) foi fundada em 1965 como a mais importante organização de extermínio em termos de organização e tradição. Esta corporação extraoficial homenageou o detetive Milton Le Cocq morto em 1964 durante um confronto com o traficante de drogas Cara de Cavalo (Manuel Moreira, 1941-1964), que controlava o comércio ilegal de entorpecentes na Favela do Esqueleto (onde encontra-se localizado hoje os Pavilhões da Universidade do Estado do Rio de Janeiro). Cara de Cavalo foi perseguido por quatro meses e “[...] executado com mais de 100 disparos de arma de fogo de todos os calibres” (ARGOLO, 2009, p. 43). A Scuderie Detetive Le Cocq foi intitulada pela mídia brasileira de “Esquadrão da Morte”, estabelecendo redes de atuação em vários estados brasileiros e obtendo apoio popular, principalmente, pela execução de criminosos “altamente perigosos” e homicidas de polícias.

“O Esquadrão da Morte foi criado em São Paulo no final dos anos 60 por integrantes da polícia civil, sob pressão de membros da recém-criada polícia militar, para melhorar sua imagem e mostrar um bom desempenho na luta contra o crime” (CALDEIRA, 2000, p. 154). Tomando como modelo de organização e o *modus operandi* da Scuderie Detetive Le Cocq, o grupo paulista usou como prerrogativa a vingança da morte do investigador da Delegacia de Roubos de São Paulo, David Romeiro Parré (33 anos), cometida por Saponja (Carlos Eduardo da Silva) de 23 anos, um traficante da zona norte de São Paulo. “Ao pé de sua sepultura, seus colegas fizeram um juramento de vingança: exterminar Saponja e toda a quadrilha. Formou-se, então, um Esquadrão da Morte em São Paulo” (TEMPO DE AVANÇO, 1968, p. 7).

“Para cada policial morto, dez bandidos vão morrer”, bradou [...] o investigador Astorige Correia, o Correinha, na frente de jornalistas durante o enterro de David

Parré. O juramento antecipava a série de assassinatos praticada por policiais civis [...] liderado pelo delegado Sérgio Paranhos Fleury (MANSO, 2012, p. 8).

Com o passar do tempo, com a aceitação popular e a conivência dos órgãos de segurança pública, os grupos de extermínio foram espraiando-se pelo Brasil além de adotar à sua suposta postura justiceira, os integrantes “[...] do Esquadrão da Morte contribuíram para articular as diversas práticas ilegais existentes na época, como no caso de extorsão, jogo, prostituição, roubo de carros e tráfico de drogas” (COSTA, 2003, p. 370). Deste modo, na região Nordeste os exterminadores estavam associados aos interesses econômicos dos coronéis que controlavam instituições públicas visando ganhos privados para garantir sua autoridade e poder na política regional (MENEGETTI, 2011). Na região Sudeste, os grupos formavam uma unidade associada à corrupção e às práticas ilícitas, como o tráfico de drogas, os jogos de azar, roubos de carros, assaltos a banco, etc. (ROSE, 2005). “Assim, o Esquadrão, em suas diversas facções, atuou para colocar a violência urbana brasileira em um novo patamar” (COSTA, 2003, p. 370), já que as execuções sumárias eram vistas como uma ferramenta eficaz para controlar os índices de criminalidade nos centros urbanos.

No final da década de 1960 e início de 1970 os grupos de extermínio deram suporte à criação de unidades policiais repressoras que desenvolviam avançadas técnicas de torturas. “Técnicas de tortura e assassinatos passaram a ser usados por integrantes do Exército e da Polícia Militar no combate à guerrilha e para desbaratar os grupos de esquerda” (MANSO, 2012, p. 8). Com isso, os presos políticos eram retirados da prisão, torturados, espancados e mortos, seus corpos eram abandonados de modo a dificultar o trabalho de reconhecimento cadavérico dos investigadores. Nesta conjuntura, a atual Polícia Militar foi estruturada como uma unidade de força do exército usando métodos de combates violentos dentro do contexto civil. Além disso, nos anos 70 ocorreu a institucionalização de uma força especial dentro da Polícia Militar¹⁷⁹, a ROTA – Rondas Ostensivas Tobias de Aguiar –, designada para operações especiais, como procurar e capturar criminosos ou resgatar vítimas em lugares de difícil acesso, além de apreender integrantes de organizações criminosas em locais de alto risco.

Deste modo, o contexto sociopolítico da época, transmitido pelos telejornais brasileiros, inspirou em tendências estético-temáticas para o cinema brasileiro na década de 1970, que esteve muito próximo das narrativas de violência criminal urbana e da atuação de grupos de

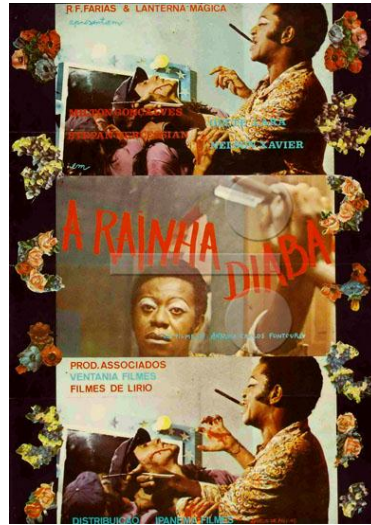
179 - Em 15 de dezembro de 1831, o general da Província de São Paulo (estado de São Paulo), Rafael Tobias de Aguiar, criou a Guarda Permanente Municipal (atual Polícia Militar) responsável, junto com a Marinha, o Exército e a Guarda Municipal pela aplicação da lei.

extermínio. Tanto os noticiários quanto os enredos dos filmes valorizaram as relações conflitantes entre o Esquadrão da Morte e organizações criminosas, bem como as atividades criminais, investigações policiais, crimes passionais, corrupção policial, tráfico e uso de drogas em ambientes de degradação humana e marginalidade, disputa territorial entre quadrilhas de traficantes de entorpecentes em favelas, como ilustrado na [Figura 132](#).

Figura 132: Violência Urbana na Cinematografia Nacional da Década de 1970



Até o Último Mercenário
(Ary Fernandes; Penna Filho, 1971, Brasil)



A Rainha Diaba
(Antônio Carlos Fontoura, 1974, Brasil)



Barra Pesada
(Reginaldo Faria, 1977, Brasil)



Eu Matei Lúcio Flávio
(Antônio Calmon, 1979, Brasil)



Massacre em Caxias
(Emílio Maciel, 1979, Brasil)



Os Trombadinhas
(José Carlos Escalero, 1979, Brasil)

Fonte: Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira

Ressalta-se que estória espacializada em “[...] favela ficou restrita a filmes experimentais, vídeos associados a movimentos populares, filmes associados ao cinema

marginal [...], documentários, [...] ou a filmes independentes ligados a movimentos sociais” (HAMBURGER, 2007, p. 120). Enquanto isso, as programações de dramaturgia televisiva, compostas de telenovelas e minisséries, difundiam o retrato de um Brasil vivenciando o milagre econômico e o crescimento de seu mercado interno de consumo, através de “[...] imagens glamorosas de ‘um país do futuro’, branco e afluente” (HAMBURGER, 2007, p. 119). Além disso, a hibridização de elementos presentes na memória coletiva da população nacional pela estética hollywoodiana com elementos da cultura popular brasileira através da cultura popular, elementos religiosos e geográficos transformaram os filmes em recortes urbanos, tipicamente, nacionais. Os filmes de violência urbana deste período abordaram questões socioespaciais a partir da fórmula do entretenimento popular desenvolvida pela ficção televisual, compostas por narrativas mais ágeis e com estereótipos da marginalidade violenta próximos do imaginário popular.

O cinema brasileiro dos anos 70 adotou as convenções narrativas e estéticas do *thriller* com a finalidade de atender as necessidades de mercado e as expectativas do público habituado com os filmes estadunidenses de violência gráfica. Nesta década, nota-se uma significativa popularização das técnicas de ultraviolência desenvolvidas no final dos anos 60 nos Estados Unidos por Arthur Penn e Sam Peckinpah, como a introdução dos *squibs* simulando o impacto dos projéteis de arma de fogo nos corpos das vítimas. O público brasileiro pôde experimentar imagens perturbadoras das perfurações corporais por armas brancas e de fogo destruindo a integridade física dos personagens e profanando a sacralidade dos corpos humanos. Como ilustrado na [Figura 133](#), o filme *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* (Héctor Babenco, 1977, Brasil) fez uso de maquiagem e efeitos especiais mecânicos para simular cenas de ultraviolência física, como tortura e execuções sumárias, onde os policiais do Esquadrão da Morte tinham a intenção de eliminar os criminosos associados à quadrilha de Lúcio Flávio (Reginaldo Farias).

Segundo o letreiro introdutório do filme:

Nos anos 60 surge uma organização, batizada pela crônica policial brasileira como Esquadrão da Morte, que passa a combater o crime à margem da lei. Nessa conjuntura, surgem vários episódios e personagens que marcaram uma época. Lúcio Flávio é um deles. [...] Pouco antes de sua morte, Lúcio Flávio contou esta história ao repórter. Seus personagens e situações não são imaginários. Os nomes dos marginais são verdadeiros. Os dos policiais, fictícios.

Figura 133: Violência entre Criminosos e Integrantes do Esquadrão da Morte

Os policiais do Esquadrão da Morte estão encapuzados ao torturarem Micuçu (Marcos Vinícius), um integrante da quadrilha de Lúcio Flávio (Reginaldo Farias). O corpo da vítima é ilustrado com cortes na lateral do rosto de onde se escorre o sangue.



Lúcio Flávio executa, com um tiro no abdômem, Constâncio Ramos (Álvaro Freire), um dos policiais encapuzados que o torturou. O diretor Hector Babenco fez uso de *squibs* e bala de festim para simular o momento em que o projétil perfura o peito do policial e a mancha de sangue surge de dentro para fora do corpo. A cena seguinte busca elucidar a ultraviolência provocada pelos tiros através do sangue espalhado pelas paredes e saindo pela boca e pelo peito da vítima, tingindo de vermelho a banheira cheia de água.



As vestimentas brancas, também, se configuram como uma técnica cinematográfica da ultraviolência usada para contrastá-las com as feridas provocadas pelas balas nos corpos dos personagens Lúcia (Lady Francisco) e seu namorado Liece de Paula (Ivan deAlmeida) da quadrilha de Lúcio Flávio. O sangue saindo dos corpos no momento em que foram executados pelos mesmos integrantes do Esquadrão da Morte é bastante realista para o padrão da época.

De acordo com dados da ANCINE (2010), o longa-metragem *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia*, estreado em novembro de 1977, posiciona-se na sexta colocação do *ranking* de maiores bilheterias do cinema nacional, com um público total pagante de 5.401.325 de espectadores. O sucesso de bilheteria é atrelado ao destaque midiático dado as coberturas jornalísticas sobre os crimes cometidos por Lúcio Flávio que “[...] protagonizava assaltos espetaculares e isso o destacava no mundo do crime carioca naquela época” (VIEGAS, 2013, p. 9). Além disso, o ator Reginaldo Faria foi escolhido para o papel de Lúcio Flávio devido as suas características fenotípicas como “[...] olhos verdes e cabelos claros, o ator era considerado um galã do cinema nacional” (VIEGAS, 2013, p. 51) por ter atuado em vários filmes e em telenovelas; por isso sua imagem reforçava “[...] um homem belo e cobiçado pelas mulheres” (VIEGAS, 2013, p. 51).

O filme foi baseado no romance-reportagem¹⁸⁰ homônimo escrito por José Louzeiro – responsável também pelo roteiro –, em 1975, através de depoimentos fornecidos pela “[...] figura que desafiava a lei e era alvo constante da mídia: Lúcio Flávio Vilar Lírio” (VIEGAS, 2013, p. 9) (1944-1975). Lúcio Flávio tornou-se um dos personagens mais icônicos dos folhetins policiais do século XX dada a sua liderança desde os 18 anos em assaltos a bancos, roubos a carros, assassinatos, fugas de prisões, atuando no Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Brasília. Era coligado com policiais que integravam o Esquadrão da Morte de São Paulo, os quais recebiam propinas para fornecer-lhe armas, munição e facilitar fugas da cadeia. Como o filme apresentou os relatos de Lúcio Flávio sobre as atividades paramilitares do Esquadrão da Morte, os censores exigiram que nenhum policial fosse representado trajando fardamento da sua corporação durante cenas que envolvessem torturas e execuções arbitrárias de criminosos. Nenhum integrante do Esquadrão da Morte poderia conduzir viaturas ou camburões e um letreiro deveria ser inserido no final do filme informando que “*Os elementos envolvidos no caso Lúcio Flávio foram expulsos da polícia, e punidos criminalmente*”. Entretanto, sabia-se que nem todos os policiais relacionados com atividades ilegais haviam sido julgados, condenados e punidos (JOHNSON, 1987).

Esta obra cinematográfica desempenha um papel muito importante nos estudos da violência urbana brasileira ao introduzir relatos fatuais de um ambiente corrompido que mesclava ações antiéticas de atores de instituições de segurança pública, disciplinadoras e judiciais, com as atividades de uma quadrilha especializada em roubo a banco. A narrativa

180 - Foi a primeira obra deste gênero publicada no Brasil por um escritor brasileiro, o gênero já havia se tornado popular nos Estados Unidos na década de 1970 ao mesclar realidade e a literalidade (VIEGAS, 2013).

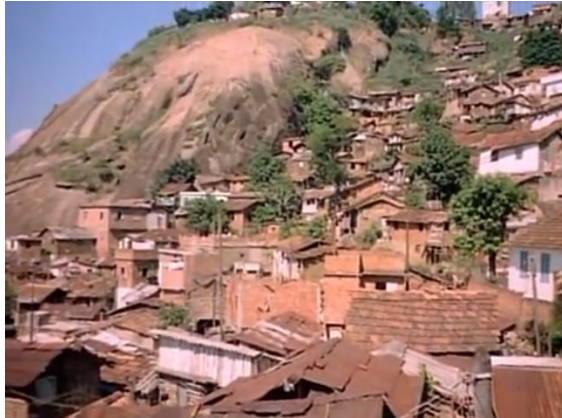
elucida como os armamentos da segurança pública eram desviados por agentes da lei para facilitar as atuações da quadrilha de Lúcio Flávio, que, por conseguinte, entregava parte do roubo a estes policiais. Um tema que esteve presente, mais tarde, na representação das milícias por *Tropa de Elite 2* (2010). Deste modo, as instituições midiáticas continuavam a fazer discursos discriminatórios contra indivíduos marginais, mas não relacionava o envolvimento da polícia aos atos infracionais cometidos em cooperação com “ladrões e assaltantes”. Consequentemente, ambos os sujeitos contribuía para o aumento nas taxas de violência homicida no país.

Por isso, o filme de Héctor Babenco deixou inequívoco em sua narrativa a ausência do conflito clássico entre “bandido” e “mocinho”, já que policiais e criminosos configuravam os anti-heróis. Lúcio Flávio – assim como os personagens amorais dos filmes de Sam Peckinpah, Stanley Kubrick e de outros cineastas estadunidenses – encantava o público pela ultraviolência que perpetrava, atraindo a simpatia do público, e que “[...] foi perdendo sua autonomia e, de alguma forma, sendo vítima de um esquema de corrupção” (VIEGAS, 2013, p. 51). Lúcio Flávio foi morto dentro da cela do Instituto Penal Cândido Mendes na Ilha Grande, Rio de Janeiro, com 18 facadas, após denunciar o esquema de corrupção e as atividades paramilitares dentro da corporação policial do Rio de Janeiro aos agentes da polícia federal e aos jornalistas. Entretanto, mesmo com uma personalidade amoral, Lúcio Flávio desempenhou papel de herói épico “[...], pois é destemido e está em constante movimento geográfico real na narrativa, em crimes ou fugas, perpassando parte do território do país. Apesar da insígnia de bandido, Lúcio parece crer na justiça (na medida em que também é denunciante do Esquadrão da Morte)” (VASQUES, 2016, p. 4) (*Figura 134*).

Figura 134: Lúcio Flávio, o Andarilho do Crime



Ao sentir-se traído pelos policiais comparsas, Lúcio Flávio vai ao Mato Grosso investigar o paradeiro do dinheiro resultante do roubo de carros através do uso da força letal contra policiais. Ao retornar ao Rio de Janeiro, é sequestrado e torturado por integrantes do Esquadrão da Morte



Após a fuga do cativoiro, Lúcio Flávio refugia-se na favela e recebe proteção divina através das orações de Dondinho (Grande Otelo). Ainda no Rio de Janeiro, muda-se para o Centro com integrantes de sua quadrilha e recebe a visita dos policiais 132 (Milton Gonçalves) e Moretti (Paulo César Peréio) que lhes fornecem armas da polícia para realizar assaltos a banco. Desconfiado dos policiais, digire-se a outra favela para receber auxílio de outro integrante de sua quadrilha.



Jornais fictícios proporcionam veracidade á narrativa em dois momentos, quando Lúcio Flávio foge da cadeia e quando denuncia os policiais corruptos, integrantes, também, do Esquadrão da Morte.

Assim, os personagens da narrativa fílmica formaram um recorte da conjuntura da segurança pública nacional, elucidando os conflitos internos brasileiros na década de 1970. Nesta narrativa, a Polícia Federal representou o Estado Oficial, os policiais corruptos e os integrantes do Esquadrão da Morte representaram, o Estado Paralelo, os jornalistas e repórteres representaram, o poder institucional midiático que construía verdades supremas e Lúcio Flávio

passou a figurar como o bandido-herói e a vítima de um sistema corrupto. Como as formas de pobreza acentuavam-se nas metrópoles brasileiras a partir da segunda metade do século XX, a figura do transgressor foi posta no centro da narrativa, como retratado em *Bonnie and Clyde*, transformando-o em um herói-bandido que carregava conotações românticas do bom moço, da lealdade e da justiça aos seus parceiros por detrás da violência.

7.1.3. PRÁTICAS HIGIENISTAS NOS CENTROS URBANOS EM “PIXOTE, A LEI DO MAIS FRACO” (1980)

A partir da segunda metade do século XX, a presença crescente e expressiva de crianças e adolescentes abandonados nos grandes centros urbanos configurar-se-ia como mais um nicho de exploração midiática dada a sua correlação com a evolução da violência urbana brasileira. Segundo manchete do jornal Folha de São Paulo, os “menores são os autores de 60% dos crimes na cidade” no ano de 1973, “dos 18 mil menores já fichados na polícia paulista, dois são procurados com mais insistência: ‘Indinho’, de 15 anos e seu irmão, [...] de 18. Sua contabilidade: 15 homicídios e mais de cem assaltos a mão armada. Este é o retrato da violência urbana que aflige São Paulo” (LUPPI, 1973, p. 8). “Entretanto, ao focar o chamado ‘problema do menor’ na cidade de São Paulo, a imprensa valorizou, sobretudo, aspectos ligados às ações criminosas daqueles personagens da cidade” (FRONTANA, 1999, p. 151). Desta forma, a mídia jornalística, juntamente com alguns segmentos da sociedade, enfatizou apenas as ações delituosas dos menores infratores e construiu a imagem de um ser amoral, incivilizado e que representava a principal ameaça aos cidadãos que circulavam pelas ruas das cidades, devendo, portanto, ser extinto do convívio social através da repressão policial, mesmo que esta ação fosse inconstitucional. “Na década de 1970, os governos militares não apresentavam muita preocupação para com o estabelecimento de ações direcionadas à infância. O que estava em voga na época era a criação de centros de reclusão e repressão, modelo do qual a antiga FEBEM é herdeira” (FREITAS; RAMIRES, 2010, p. 5).

As crianças e adolescentes em situação de abandono ou autuados em flagrante eram, antes conduzidas às Santas Casas de Misericórdia, instituições assistencialistas de cunho filantrópico entre 1500 a 1874. Em seguida, foram criados os internatos e as prisões na Casa dos Expostos, durante 1874 a 1922, vinculados em uma corrente filantrópica-higienista. Entre 1924 a 1964, institui-se com a vertente assistencialista o “[...] primeiro Código de Menores, a

desativação da Casa dos Expostos, a criação, pelo Poder Judiciário, do Juizado de Menores, [...] passando o Estado a protagonizar a tutela da criança órfã e abandonada, bem como dos adolescentes até os 18 anos de idade” (NEGRÃO; CONSTANTINO, 2011, p. 38). De 1964 a 1990, com base em um preceito institucional militar, cria-se a “Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor (FUNABEM) em âmbito federal, e a FEBEM, no estadual [...] o militarismo teria transportado as suas práticas para os internatos criados para crianças e adolescentes” (NEGRÃO; CONSTANTINO, 2011, p. 38). A partir de 1990, após a institucionalização do Estatuto da Criança e do Adolescente, os jovens são agora encaminhados à Instituição de Atendimento Socioeducativo, podendo permanecer apreendidos por até três anos.

Assim, a representação dos menores infratores e no panorama da segurança pública recebeu uma dupla conotação: de agressor e agente da violência quando “[...] transitava pelos espaços públicos e tinha a rua como cenário de seu cotidiano” (FRONTANA, 1999, p. 153) e de vítima da sociedade degradada “[...] quando visto na condição de interno das instituições de recolhimento” (FRONTANA, 1999, p. 153). A partir daí, “os jornais paulistanos revelavam a existência de uma perversa engrenagem a estruturar e movimentar o sistema de atendimento e proteção ao ‘menor’” (FRONTANA, 1999, p. 153). Isto porque, ao serem recolhidos e detidos, os menores eram, na grande maioria, atendidos por funcionários públicos despreparados ou por policiais que os submetiam a circunstâncias intimidadoras, violentas e desumanas através dos métodos repressivos violentos na alegação de estarem mantendo a ordem e a segurança da população. Assim, a juventude considerada delinquente era reclusa em um “[...] ambiente opressivo e hostil, quer pela estrutura física desses estabelecimentos quer pelos procedimentos e métodos utilizados com vistas a seu ‘tratamento’ e ‘reintegração social’” (FRONTANA, 1999, p. 153).

Antes da criação da FEBEM/SP (Fundação Estadual para o Bem Estar do Menor de São Paulo) pela Lei Estadual No. 985, de 26 de abril de 1976, os jovens recolhidos durante atos delituosos eram levados ao Recolhimento Provisório de Menores (RPM), criado pela Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo em 1954 e subordinado ao Juizado de Menores da Capital. Uma pesquisa conduzida em 1972 com 400 menores infratores levados ao RPM paulista revelou dados importantes que traçaram o perfil socioeconômico destes jovens apreendidos na década de 1970. De acordo com a pesquisa, 34 menores “[...] se enquadraram na faixa de 0 a 12 anos; 91 entre 12 e 14 anos; 266 a partir dos 14 anos e 9 não responderam. 161 fugiram de casa; 122 perambulavam pelas ruas; 99 fugiram da escola; 59 usavam tóxico; 47 começaram furtando em casa, 33 agrediram os familiares; 29 eram mendigos” (LUPPI, 1973,

p. 8). Em relação aos progenitores, “os pais de 104 menores eram alcoólatras; 17 eram loucos; e 99 delinquentes. As mães de 18 menores eram alcoólatras; 11 doentes mentais; e 33 delinquentes” (LUPPI, 1973, p. 8). Conseqüentemente, sem a devida instrução e educação formal, com falta de oportunidade e sendo proveniente de lares depravados, as opções dos jovens foram reduzidas ao trabalho informal e ao ciclo informal da violência. Enquanto uns recorriam aos subempregos das ruas ou como pedintes, vendedores nas sinaleiras, limpadores de para-brisas dos carros, etc., outros se agrupavam para planejar ações delituosas como furtos e roubos ou seriam explorados por policiais, que recebiam a maior parte do lucro nos peculatos, e os acobertariam durante arrastões ou furtos entre aglomerados nos estádios de futebol, estações rodoviárias e ferroviárias (LUPPI, 1973). Ainda na marginalidade criminal e violenta, estes jovens abandonados recorriam às quadrilhas de roubo ou aos traficantes de drogas para se sentirem integrados a um grupo social e sanarem suas necessidades básicas de proteção, alimentação, moradia e vestuário.

Dentro desta paisagem caótica, de superlotação e precariedade na infraestrutura das RPM, “os menores recolhidos passam alguns dias nessas instituições e acabam sendo devolvidos às ruas por falta de espaço e pessoal especializado. O próprio RPM, com espaço para 120 jovens, abriga 280 pequenos delinquentes em condições sub-humanas” (LUPPI, 1973, p. 8). Segundo o artigo 71 do Código de Menores em vigor na década de 1970, (Decreto-lei Federal No. 17.943-A de 12 de outubro de 1927), o “menor perigoso deve ser internado [...] em estabelecimento para condenados de menor idade ou, a falta destes, em prisão comum a condenados adultos, até a regeneração, respeitado o máximo legal” (BANDIERA, 1970, p. 179). Entretanto, o Jornal A Tarde de 1973 classificaria as RPM como o lócus de formação dos “mais perigosos delinquentes que já passaram pela polícia [...] uma verdadeira fábrica de bandidos”.

Os conflitos entre comerciantes e menores abandonados e supostamente delinquentes nas ruas dos grandes centros urbanos foram expostos em diversas reportagens a partir da Operação Camanducaia, ocorrida em outubro de 1974. Realizada pela Polícia Militar do estado de São Paulo, apreendeu-se aproximadamente 300 menores pelas ruas do centro de São Paulo e os levaram para a sede do Departamento Estadual de Investigações Criminais (DEIC) sem o conhecimento do Juizado de Menores. Por fim, mais de 90 menores foram conduzidos de ônibus de São Paulo para Londrina pela Rodovia Fernão Dias. Ao chegar ao município de Camanducaia, em Minas Gerais, os menores foram despídos, espancados e atirados em uma ribanceira à beira da estrada. Alguns sobreviventes conseguiram buscar ajuda na cidade e

denunciaram o ocorrido. A imprensa delatou o Episódio de Camanducaia como uma amostra das diversas operações de higienização dos centros urbanos brasileiros. “Um crime monstruoso contra a nossa sociedade e que as autoridades estão na obrigação moral de apurar até o fim, para que os jovens tenham direito de sobreviver sem a pecha de delinquentes e marginais que precisam ser eliminados dos grandes centros” (FOLHA DE SÃO PAULO, 1974, p. 13), já que investigações revelaram que muitos deles não possuíam antecedentes criminais. Entretanto, segundo dirigentes da DEIC, “a ordem que esses policiais recebem é limpar a cidade de trombadinha. Mas eles sabem melhor do que ninguém que os menores voltam sempre aos lugares onde foram apreendidos” (FRONTANA, 1999, p. 168).

“O Episódio de Camanducaia; onde abandonaram crianças nuas pelas matas é profundamente lamentável, sem nenhuma justificativa, mas precisamos tirar partido do triste acontecimento, que chocou toda a população brasileira, fazendo com que sejam acionados imediatamente os órgãos competentes do poder público para um programa de urgência que vise atender o menor abandonado ou delinquente” disse Helena Iraci Junqueira, [...] coordenadora do planejamento da Secretaria do Bem Estar Social (FOLHA DE SÃO PAULO, 1974, p. 13).

As tentativas de criação de uma entidade de acolhimento institucional ao menor infrator resultaram na instalação da FEBEM/SP. Porém, a reportagem da Folha de São Paulo revelou que antes de serem recolhidos à FEBEM dentro de um prazo de 30 dias, os menores infratores eram retidos em uma Unidade de Recepção da Delegacia Especializada de Menores, chamada de “porta de entrada”. Nesta sede, a polícia constituía o principal corpo do Estado responsável pelos menores infratores de 14 a 18 anos apreendidos nas ruas (FAVIERE, 1977). Seus crimes eram predominantemente o furto sendo também presos por roubos, homicídios, porte ou uso de entorpecentes. Dentro da Delegacia especializada, eles eram “[...] acordados às 8 horas da manhã para a chamada. Comem uma só refeição no almoço. Alguns guardam o que resta para a noite. Dois deles são destacados para o serviço de limpeza. Os outros passam o dia presos nas celas” (FAVIERE, 1977, p. 28).

Entretanto, a violência física e psicológica através da tortura, dos abusos sexuais, das privações, ameaças, etc. dentro da FEBEM cometida por alguns funcionários eram legitimadas pela instituição que previa que o “[...] afastamento definitivo da convivência humana ou a implementação de medidas de extermínio” (SOUZA, 2005, p. 41) seriam mais eficazes do que a tentativa de ressocialização. Uma funcionária egressa da FEBEM/SP, antes de se suicidar, entregou ao deputado Eduardo Matarazzo Suplicy (PT) uma autobiografia, que foi lida na Assembleia Legislativa, revelando “as condições precárias de vida dos menores internados na

FEBEM [...] as narrativas sobre sevícias dentro da FEBEM, praticadas contra os menores internados, inclusive de ordem sexual. Os maus tratos de funcionários e as agressões entre os menores” (FOLHA DE SÃO PAULO, 1982, p. 10).

É necessário compreender que uma população urbana, que se encontra em situação de marginalidade social é mais predisposta a ingressar na criminalidade. Segundo Santos (2009, p. 28) “é antes a modernização, pela forma que assume em pleno período tecnológico, que é responsável pelo desenvolvimento do subemprego e da marginalidade”. Santos ainda reitera que o termo marginalidade foi desenvolvido por sociólogos latino-americanos, tornando-se o substituto da “[...] palavra tradicional pobreza no vocabulário acadêmico e oficial [...] Nos últimos anos, a discussão sobre os fenômenos da pobreza tem sido tão intimamente ligada ao que é chamado de teoria da marginalidade, que os dois termos quase se tornam sinônimos” (SANTOS, 2009, p. 35). Quando analisada a situação de marginalidade de muitas famílias brasileiras, nota-se que “98% dos menores ‘infratores’ procedem dessa população” (FAVIERE, 1977, p. 28). “O uso da expressão marginalidade e sua conceituação frequentemente permitiram que a chamada ‘população marginal’ de um país fosse julgada excedente, ou que sob o aspecto econômico, fosse considerada uma população inútil” (SANTOS, 2009, p. 36). Por isso, a apreensão, a remoção para outras cidades e, em casos extremos, o extermínio de menores infratores vem se tornando uma prática corriqueira nos centros urbanos brasileiros através da violência institucional que é causada pela violência estrutural, classificada por Santos (1999), como “a mãe de todas as violências”. Assim, “o menor é a grande vítima da situação [...] Ora, o menor vai lutar pela sobrevivência de que forma? Trabalhando com computadores? Claro que não. Um pirulitinho desses bota fogo na cidade [...]” (FAVIERE, 1977, p. 28), num país em que apenas 3% da população são consideradas ricas, “45% ganham para viver e o resto [...] São 25 milhões de pessoas que vivem em condições de miséria, o chamado ‘quarto estrato’ [...]” (FAVIERE, 1977, p. 28).

Dentro deste panorama da violência urbana e da questão do menor abandonado e predisposto a cometer crimes, Héctor Babenco preparou um projeto para realizar um documentário sobre o cotidiano das crianças apreendidas e levadas à antiga FEBEM/SP. Entretanto, as autoridades policiais recusaram seu pedido, além de negar o acesso às instituições corretoras e, sem muitas explicações, cancelaram sua permissão para iniciar o projeto. Deste modo, o diretor enveredou-se à produção de um longa-metragem de ficção após comprar os direitos do romance-reportagem *Infância dos Mortos* (1977) escrito pelo jornalista José Louzeiro, mesmo autor de *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia*. Até aquele momento, o

romance de Jorge Amado, *Capitães da Areia* (1937), era o único com maior representatividade a narrar a vida de crianças de rua. Após ter tido três reportagens censuradas pelo Governo para a Folha de São Paulo sobre a Operação Camanducaia, julgada pelas autoridades como uma matéria sem fundamentos, José Louzeiro publicou em formato de romance-reportagem seus textos em *Infância dos Mortos*, sendo autorizado pelos órgãos de censura (EDUARDO, 2013).

Héctor Babenco adaptou o romance-reportagem para o cinema por envolver temáticas semelhantes propostas em seu projeto inicial, nomeando Pixote, um dos personagens do livro, para o título do filme. Assim, *Pixote, a Lei do Mais Fraco* (Héctor Babenco, 1980, Brasil) seria exibido em uma apresentação fechada para os internos e os funcionários da FEBEM/SP antes de ser distribuído oficialmente no circuito comercial. Porém, apenas 200 profissionais participaram da exibição, sendo proibida a participação dos menores nessa sessão. Segundo Babenco, “o filme foi feito para que essa calamitosa situação fosse modificada. Não é uma peça didática, mas uma reflexão sobre os problemas da desagregação, da falta de afeto, do menor que não tem ninguém que confie nele, que lhe dê apoio e uma perspectiva” (FASSONI, 1980, p. 1). Entretanto, “‘esse filme vai ser mais uma pedra no nosso sapato’. A frase pode não ser original, mas foi com ela que um dirigente da FEBEM reagiu ontem, depois de assistir a uma exibição especial do filme [...] no auditório [...] onde funcionava o Recolhimento Provisório de Menores” (FASSONI, 1980, p. 1).

Criando uma atmosfera de documentário, o diretor Héctor Babenco inicia o filme narrando o panorama socioespacial e econômico das crianças brasileiras, baseando o seu discurso nos textos de abertura do livro *Infância dos Mortos* com dados retirados do jornal O Globo (LOUZEIRO, 1977). Héctor Babenco inseriu-se na paisagem e se posicionou na parte mais alta de uma favela no bairro operário de Diadema, São Paulo. Lá, as moradias de madeira, varas, pedaços de placas de zinco, telhas Eternit, autoconstruídas em uma área acidentada sem pavimentação e saneamento básico, juntamente com os moradores que pareciam curiosos diante das câmeras, compuseram uma paisagem cinematográfica da marginalidade socioeconômica em que vive uma considerável parcela da população brasileira (Figura 135).

“Isto aqui é um bairro de São Paulo, grande polo industrial da América Latina, responsável por 60 ou 70% do produto nacional bruto desse país. Brasil é um país com 120 milhões de habitantes, que aproximadamente 50% estão abaixo dos 21 anos de idade; dos quais aproximadamente também 28 milhões de crianças vivem numa situação abaixo das normas exigidas pelos direitos internacionais das crianças das Nações Unidas. Existem ainda aproximadamente nesse país, 3 milhões de crianças que não têm casa, não têm lar e que não têm origem familiar definida. A situação da criança é tanto mais caótica quando se sabe que criança é só passível de condenação

por algum delito cometido após os 18 anos de idade, o que permite o aliciamento das crianças, menores de 18 anos, por parte de alguns adultos para que elas possam cometer alguns tipos de crime ou de delinquência sabendo que elas não serão punidas, no máximo, serão enviadas a um reformatório onde viverá um par de meses, onde pela pressão e pela falta de vagas, serão automaticamente colocados em liberdade. Esse bairro, por exemplo, se trata de um bairro em que vivem famílias de operários de fábricas vizinhas, fábricas muito grandes. O quadro típico é que o pai e a mãe vão trabalhar e as crianças ficam em casa. E quem toma conta é, normalmente, uma irmã maior ou alguma vizinha que é paga para isso. Fernando, por exemplo, que é o personagem principal do filme *Pixote*, vive com a mãe e mais nove irmãos nessa casa. E o filme inteiro é representado por crianças que pertencem a essa origem social (HECTOR BABENCO, 1980, 00:00":04' a 00:01":51').

Figura 135: Bairro Operário em Diadema, São Paulo



O diretor, Hector Babenco, numa favela de Diadema para apresentar os atores de sua trama.



Em um plano mais aberto, nota-se o casebre onde vive o protagonista com sua mãe e nove irmãos. Na outra imagem, *Pixote* (Fernando Ramos da Silva) ao lado de sua mãe e uma irmã, todos migrantes do estado do Pará.

Mesmo com um público interno de 2.520.468, o filme alcançou representatividade internacional recebendo aclamação crítica e comercial. Isto foi resultado da decisão do diretor de usar atores não profissionais, em especial crianças pobres, para evitar representações

estereotipadas e produzir um cinema de denúncia social. As crianças selecionadas receberam instruções de atuação antes e durante as gravações, tendo a liberdade de mudarem o roteiro incluindo ou retirando falas que se aproximassem de suas realidades. No entanto, os atores profissionais mantinham um desempenho teatral e às vezes exagerado, criando conflitos e desníveis performáticos com os atores não profissionais. Pixote torna-se emblemático, porque o diretor revelou a verdadeira identidade e condição socioeconômica do protagonista, Fernando Ramos da Silva, o que ajudou a construir uma fronteira muito tênue entre a realidade e a ficção. O realismo social de Pixote contrasta com o realismo romantizado de Josué (Vinícius de Oliveira) em *Central do Brasil*. As crianças foram usadas para criar um recorte do Brasil, que, por um lado, retrata a corrupção, a imoralidade, a perversão, a violência e a falta de esperança na década de 1980 e a redenção moral e o senso de renovação nacional na década de 1990 com *Central do Brasil* (SHAW, 2003).

A primeira parte do filme foi dedicada ao retrato do cotidiano dos internos na FEBEM/SP. As imagens iniciais em *travelling* apresentam os personagens da trama, crianças e adolescentes violentados com lesões corporais, aguardando em uma delegacia o momento de sua reclusão em um reformatório (Figura 136). Um dos inspetores da delegacia faz uma relação dos menores indicando a idade, o endereço e a filiação, todavia, a maior parte deles possui pais desconhecidos. “[...] Um dos maiores problemas é o do homem que deixa a família. [...] é a ilegitimidade conjugal. São 60% de filhos ilegítimos. 90% dos casos que atendemos são filhos de lares desfeitos [...]” (FAVIERE, 1977, p. 28).

O filme está centralizado na vida de crianças e adolescentes pobres, e até miseráveis, que foram abandonados pela família, ficando expostos à violência, sofrendo com o descaso da família e do Estado, com os abusos físico, sexual, psicológico e moral perpetrados, cotidianamente, pelos agentes policiais e pela própria sociedade. O protagonista, Pixote, uma criança de 11 anos, órfão de pai e abandonado pela mãe, morava nas ruas de São Paulo até ser recolhido juntamente com outros menores, durante uma operação noturna após a morte de um desembargador vítima de um latrocínio praticado por um menor infrator. A viúva (Beatriz Segall) e o filho (Fabio Tomasini) deste desembargador não conseguem identificar o agressor entre os jovens recolhidos naquela noite, afirmando que “eles todos são iguais”, mas o policial “[...] a pressiona para reconhecer um garoto que ele julga ser ou quer tê-lo como culpado [...]” Dessa forma, a atitude criminosa dos marginais é justificada pela violência que sofrem e a sociedade é, ao mesmo tempo, agente da marginalização e vítima dos marginais” (FREITAS, 2015, pp. 238-238).

Figura 136: Infância Perdida

Após a chegada nas dependências da FEBEM/SP, os novos infratores reúnem-se aos reincidentes e aos já apreendidos. O filme mostra com muita propriedade as relações distantes dos internos com a família, o abandono materno e paterno, a formação de laços de irmandade e as relações íntimas entre os internos dentro das dependências físicas do “reformatório”. Ainda novato, Pixote testemunha a violação sexual de um menino durante um estupro coletivo que o deixa muito debilitado com fissuras externas e perfurações internas. Porém, ao ser interrogado, Pixote afirma desconhecer a identidade do agressor, como uma correlação direta ao respeito da “lei do silêncio” em busca de sua sobrevivência dentro daquela instituição. Ao formar laços de confraria com alguns internos, Pixote também observa os maus tratos e as intimidações dos inspetores durante um interrogatório ilegítimo para identificar o responsável pela morte do desembargador. As demais sequências buscam reproduzir as dependências físicas degradadas de um reformatório através dos dormitórios, banheiros, refeitórios, salas de aula, onde uma professora (Ariclê Perez) tenta alfabetizar os internos. Ao fazer alianças com os internos mais velhos, o protagonista participa de uma simulação de sequestro, tortura e assalto a um banco, uma representação simbólica das suas aspirações futuras ([Figura 137](#)).

Figura 137: Retratos de uma FEBEM/SP

Estas emblemáticas imagens mostram a inocência infantil de Pixote sendo violada em dois momentos: quando testemunha o ataque sexual sofrido por menino mais novo e as cenas de tortura aos suspeitos do assassinato do desembargador.



As crianças simulam os papéis de criminosos durante um assalto ao banco, rendendo as vítimas com armas fícticias feitas com pedaços de camas e papelão.

Como forma de punir os menores infratores e de oferecer uma resposta à sociedade em relação a morte do desembargador, o grupo de interno apreendidos na noite do assassinato foi levado por policiais, sem o consentimento do Juizado de Menores, para serem exterminados na beira de uma estrada, enquanto o restante foi conduzido para um presídio. Lá foram molestados e violentados sexualmente pelos encarcerados, sendo presos e amontoados nus em uma solitária após os abusos físicos dos agentes prisionais. Após a denúncia na televisão da mãe (Beatriz Berg) de Fumaça (Zenildo Oliveira Santos) sobre o desaparecimento do seu filho do reformatório, os policiais retornam as crianças às instalações. Fumaça morreu pelos ferimentos e fraturas internas, sendo despejado em um aterro sanitário nas imediações de uma favela (Figura 138). O diretor da instituição atribuiu falsamente a morte da criança a uma briga interna entre a vítima com outro interno, Garotão (Cláudio Bernardo). Ao rebelar-se, Garotão é

torturado e assassinado pelos agentes, o que resulta em uma rebelião dos infratores e na fuga em massa do reformatório.

Figura 138: Violência Institucional contra Crianças



As crianças entram no corredor das celas e são amedrontados pelos presos. Logo são chutadas por Sapatos Brancos (Jardel Filho) quando são deixadas amontoadas nuas no chão da solitária.



Após sua morte, os agentes da FEBEM/SP atiram o corpo de Fumaça em um lixão. A polícia militar e algumas pessoas presenciam o corpo completamente violado com hematomas e cortes despejado no lixão.

A segunda parte do filme é espacializada fora das instalações da FEBEM/SP, onde quatro dos fugitivos, Pixote (Fernando Ramos da Silva), Chico (Zenildo Santos), Lilica (Jorge Julião) e Dito (Gilberto Moura) são retratados realizando diversos roubos e furtos pelas ruas de São Paulo. A relação deles com os adultos foi extremamente controversa. Os adultos são transfigurados em agressores e exploradores, não havendo nenhum comportamento de compaixão e cuidado com as crianças. Na capital paulista elas eram aliciadas para o uso de entorpecentes e molestadas sexualmente pelo traficante Cristal (Tony Tornado), que fornecia cocaína para ser traficada no Rio de Janeiro por elas. Lá, o grupo passou a traficar drogas,

comprar armas de fogo, frequentar ambientes de prostituição, realizar furtos e roubos com a prostituta Sueli (Marília Pêra) e cometer latrocínios com a conivência dos personagens adultos.

Os *close-ups* de Pixote com rosto infantil sujo, machucado e com um olhar distante foram usados como técnica estilística para gerar compreensão e simpatia da audiência pelo grupo de crianças marginalizadas. Estas imagens eram contrapostas ao comportamento violento. “A violência em diversos momentos é talvez, a grande marca de Pixote, violência cujas vítimas são crianças, e cujos algozes em diversos momentos são crianças também” (EDUARDO, 2013, p. 91). Assim, Pixote foi a tentativa de retratar o universo de um garoto de 11 anos que já havia vivenciado o abandono familiar, diversos tipos de privações, violência institucional e sexual; testemunhado estupros, negligência, atos de perversão sexual; perpetrado latrocínios, assaltos, furtos, extorsões, aliciado com drogas e para o uso de armas de fogo. O filme representou os horrores enfrentados pelos menores infratores nos reformatórios e na exploração pela polícia corrupta, organizações criminosas e delinquentes (Figura 139). Este filme tornou-se um ícone nacional e referência para diversos outros filmes, inclusive, para *Cidade de Deus*.

Mesmo com o fim da Ditadura Militar, policiais e grupos de extermínio paramilitares no Brasil continuaram a praticar execuções extrajudiciais, sumárias ou arbitrárias, amplamente difundidas pela imprensa nacional e internacional, até mesmo durante a década de 1990. Nesse período, o extermínio de crianças de rua era apoiado, principalmente, por pequenos comerciantes que, informalmente, contratavam serviços particulares de segurança a policiais para evitar roubos em sua área de comércio. Em novembro de 1991, o jornal estadunidense *The Times-News*, publicou um relatório sobre a “limpeza” das ruas no centro da cidade do Rio de Janeiro pelos Esquadrões da Morte através do extermínio de crianças de rua.

O extermínio sistemático de crianças de rua por esquadrões da morte tornou-se uma questão proeminente no Brasil e no exterior. Os assassinatos provocaram protestos de políticos, grupos dos direitos humanos e da poderosa Igreja Católica [...] Os defensores das crianças de rua dizem que os assassinatos são cometidos por integrantes do Esquadrão da Morte, incluindo policiais aposentados e fora de serviço [...] “Matar uma criança com menos de 10 anos pode render 40 dólares”, disse um oficial de polícia do Rio [...] Agora, uma criança traficante de drogas ou que comanda uma gangue é mais cara. Sua cabeça pode custar até 500 dólares” [...] As vítimas são esmagadoramente pobres e pretas. [...] Crianças de ruas, geralmente, sobrevivem no início, pedindo dinheiro ou roubando. Muitos são recrutados por chefes de quadrilhas para ajudar em sequestros, assaltos à mão armada e tráfico de cocaína (THE TIMES-NEWS, 1991, p. 12)¹⁸¹.

181 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*The systematic extermination of street kids by police-backed death squads has become a prominent issue in Brazil and abroad. The killings have brought protests from politicians, human rights groups and the powerful Roman Catholic Church [...]. Defenders of*

Figura 139: Violência Perpetrada por Menores Infratores

Pixote ganha uma arma de Dito como seu primeiro instrumento de trabalho no Rio de Janeiro. O grupo de jovens realiza um roubo a um cliente da prostituta Sueli. Aqui pode-se perceber no rosto de Pixote a expressão do gesto infantil da criança quando põe a língua para fora em sinal de zombaria.



Após descarregar sua arma, matando acidentalmente, Dito, Pixote conclui o latrocínio assassinando o cliente estadunidense (Joe Kantor) de Sueli. Novamente, o diretor utilizou trajes brancos para realçar a cor do sangue e as perfurações de tiros na camisa na vítima quando os *squibs* estouraram. Pixote, após ser expulso da casa de Sueli, aparece sozinho caminhando em uma ferrovia do Rio de Janeiro, uma alusão que remeteria ao retorno a São Paulo ou em busca de um caminho que lhe levasse a um destino melhor, mesmo que ainda desconhecido.

Em relação aos assassinatos de meninos de rua no Espírito Santo, em 1994, investigações atestaram que um grupo de empresários e comerciantes em Vitória haviam se filiado à Scuderie Detetive Le Cocq para solicitar proteção contra roubos e furtos. O documento revelou que ao menos 900 indivíduos na cidade faziam parte da “associação com características de entidade parapolicial [...] São 90 policiais civis, 91 policiais militares, 33 advogados, 21 delegados, 1 juiz, 1 promotor, fiscais da Fazenda Estadual, comerciantes e deputados estaduais

street kids say the murders are committed by death squads including retired and off-duty police officers [...]. 'You can get a kid under age 10 killed for \$40, said one Rio police officer [...]. 'Now, a kid who runs drugs or heads a gang is more expensive. His head can cost up to \$500' [...]. The victims overwhelmingly are poor and black [...] Street kids usually survive at first by begging or stealing. Many are recruited by crime bosses to help in kidnappings, armed robberies and cocaine deals” (THE TIMES-NEWS, 1991, p. 12).

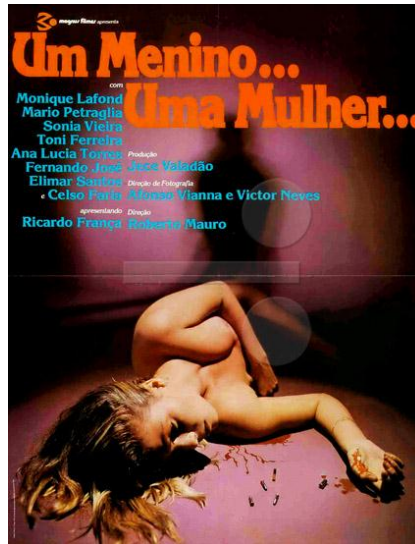
[...] A Scuderie está voltada para a execução e para o acobertamento e proteção de crimes” (AISSA, 1994, p. 13). “Na genealogia do Esquadrão da Morte encontra-se a violência, a tortura e a arbitrariedade praticadas pela polícia” (COSTA, 2003, p. 371).

Do mesmo modo, a partir da década de 1960, nota-se uma popularização dos títulos de filmes em torno da violência criminal urbana. Como visto na [Figura 140](#), os temas da delinquência juvenil, tráfico de drogas, pobreza e miséria, marginalidade socioeconômica, formação de gangues, corrupção policial, chacinas, situação de degradação e vulnerabilidade humana, grupos de extermínios que surgem no contexto da Ditadura Militar, crianças de rua, vulgarmente chamadas de trombadinhas e suas relações com a criminalidade são retratados com mais ênfase. Com o fim da Ditadura Militar e a formação de governos democráticos, as produções audiovisuais já não passavam pela censura e os cineastas com mais liberdade criativa, continuavam a explorar os assuntos que permeavam o universo das desigualdades sociais e o panorama de violência urbana brasileira.

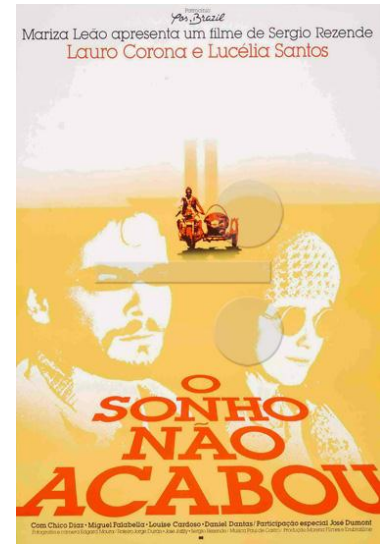
Figura 140: Filmes sobre Criminalidade da Década de 1980



Parceiros da Aventura
(José Medeiros, 1980, Brasil)



Um Menino... Uma Mulher...
(Roberto Mauro, 1981, Brasil)



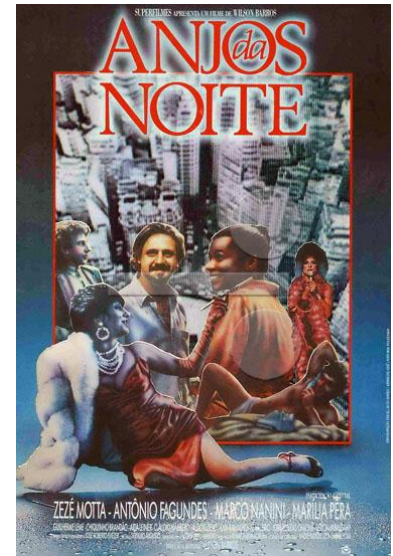
O Sonho não Acabou
(Sérgio Resende, 1984, Brasil)



O Homem da Capa Preta
(Sérgio Rezende, 1986, Brasil)



Anjos do Arrabalde
(Carlos Reichenbach, 1986, Brasil)



Anjos da Noite
(Wilson Barros, 1987, Brasil)

Fonte: Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira

7.2. CINEMA-FAVELA: A FAVELA COMO LÓCUS DA POBREZA E VETOR DA VIOLÊNCIA URBANA

7.2.1. CONSTRUÇÃO DA “PAISAGEM DO MEDO”: A FAVELA NA CINEMATOGRAFIA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

Em sua obra *Landscape of Fear*, publicada, originalmente, em 1979 e traduzida para o português como *Paisagens do Medo* em 2005, Yi-Fi Tuan descreveu o panorama e o sentido da paisagem criadora de ansiedade, geradora do medo e despertadora de agitações sociais. “Paisagens do medo? Se pararmos para refletir quais são elas, certamente inúmeras imagens acudirão à nossa mente: [...] ansiedade em lugares desconhecidos [...] medo de assaltantes em ruas desertas e em certos bairros” (TUAN, 2005, p. 7), etc. Como já descrito no Capítulo 1, a polissemia atrelada ao conceito de paisagem na Geografia, na Arquitetura, no Urbanismo, nas Artes Visuais, transforma seu conceito em uma relação dicotômica entre perspectivas “física/humana, morfologia/cultura, trabalho/ideia, materialidade/imaterialidade, representações coletivas/valores individuais, paisagem-tipo/paisagem real” (NAME, 2010, p.

179). A característica de dualidade da paisagem é o resultado de sua construção mental, que pode variar a depender da “experiência de paisagem” de cada indivíduo. “Mais do que uma ideia, a paisagem é entendida como uma experiência do ser com o Outro, uma experiência do devir e de *contacto*” (AZEVEDO, 2012, p. 15). Por isso, “paisagem do medo” diz respeito tanto aos estados psicológicos como à paisagem verdadeiramente vivenciada. O que são paisagens do medo? “São as quase infinitas manifestações das forças do caos, naturais e humanas” (TUAN, 2005, p. 12). Esse caos é derivado do encontro do conhecido (ser) com o desconhecido (outro), do poder e da força de destruição de uma pré-estabelecida ordem natural e social.

Enquanto desastres naturais devastam localidades em menores ou maiores proporções, causando medo e inquietação a futuros “ataques violentos da mãe natureza”, a desordem pública no espaço urbano se transforma em um fator de preocupação social desde muitos séculos passados. As cidades foram projetadas para representar a ordem celestial na Terra, por isso, o processo humano de urbanização eliminou resquícios de atividades agrícolas, manejou a sobrevivência perante as estações do ano, instalou luzes artificiais que alteraram o funcionamento biológico do organismo humano, produzindo total controle da natureza (TUAN, 2013). “A cidade, grande realização humana, artefato por excelência e aparente negação da natureza, torna-se o local principal para observação de uma nova relação, mitológica, capitalista e midiática, do homem com a natureza” (HENRIQUE, 2009, p. 17).

A sociedade, ao se organizar no espaço urbano, desejava manter-se em perfeita harmonia através do controle de bens materiais e imateriais. Desde a antiguidade clássica, até o momento das grandes migrações internacionais dos séculos XIX e XX, dos movimentos migratórios internos de habitantes do campo à cidade e da atual migração compulsória em decorrência de guerras civis e genocídios do século XXI, as desestabilizações das cidades são geralmente atribuídas à “invasão de estrangeiros”, sejam eles de territórios vizinhos ou de nações diferentes. O medo do outro, principalmente do estrangeiro, reforça a prerrogativa da iminência de uma desordem social da cidade (TUAN, 2005). “Pode-se dizer, com isso, que o medo impulsiona a produção simbólica e material que visa conferir ordem ao caos do mundo. Estabelecer regras, normas e limites, sejam eles de ordem simbólica ou material, permite o controle das ameaças.” (FERNANDES, 2009, p. 204). Porém, se as ameaças configuram-se no sujeito “outro”, desenvolve-se mecanismos e constroem-se barreiras físicas para seu controle e contenção. No espaço urbano, o controle dos indivíduos que pudessem oferecer ameaças à suposta “sociedade de bem” deu-se através de antigas práticas higienistas do isolamento de leprosos, doentes mentais, viciados, pobres, negros, marginais, etc. orientadas pelo “[...]”

conjunto de reformas urbanas delineadas na Europa a partir do século XIX e no Brasil na virada do século XX” (FERNANDES, 2009, p. 205). Vale ressaltar que, desde as formações das primeiras cidades, “a construção de muralhas, a sacralização dos espaços, a proibição do acesso a determinadas áreas e o toque de recolher, são exemplos de métodos adotados visando o controle e contenção socioespacial a partir da ordenação do espaço urbano” (FERNANDES, 2009, p. 205).

A paisagem do medo vai-se construindo ao passar do tempo e se transformando em uma acumulação tanto física quanto cultural, a partir da segregação espacial, da formação de guetos, favelas, invasões e enclaves urbanos fortificados, que é nutrida pelo preconceito étnico e de classe social. A sensação de medo contra outros seres vivos produz uma seletividade espacial que é garantida pela construção de muros, portões, aparelhos e sistemas de segurança, etc. “A definição de critérios sobre a segurança de uma área atravessa um conjunto de fatores, que vão de fatos concretos a suposições baseadas em falsas prerrogativas, porém alimentadas fortemente por um conjunto de referências que ajudam a sustentar o sentimento de medo e insegurança” (FERNANDES, 2009, p. 204). Nesta conjuntura brasileira, medo e insegurança podem ser, também, segmentados para determinadas áreas da cidade que são considerados pelo Estado, pelos agentes da segurança pública, pela especulação imobiliária e pela mídia como espaços *seguros* e *inseguros*, ou em outras palavras, *não-violentos* e *violentos*. A representação social de “qualquer lugar que seja uma favela é tomado como lugar violento. Áreas não favelizadas, a princípio, são áreas não violentas. A representação de onde é violento ou não, remete à própria representação da favela no imaginário social da cidade.” (FERNANDES, 2009, p. 205). Por isso, as representações social, midiática e mesmo cinematográfica desempenham papel fundamental nas ações de segurança pública destinadas aos espaços segregados, criando-se “o argumento de que nas favelas a polícia pode (e deve) atuar de maneira diferenciada, haja vista que a violência que os caracteriza justifica o uso massivo de armamento pesado e de táticas de guerra” (FERNANDES, 2009, p. 205).

Os espaços urbanos sejam eles favelas, periferias (MAUTNER, 2004) ou subúrbios foram por muito tempo associados ao *locus* da marginalidade, da pobreza e, conseqüentemente, da violência. Na atualidade, constrói-se um discurso, fortalecido pela mídia, que a criminalidade urbana estaria associada aos moradores destas localidades, sobretudo aos indivíduos jovens, negros e do sexo masculino. Desta forma, quando se associa a violência urbana diretamente com a pobreza espacializada nas favelas, criam-se justificativas para afirmar que a desordem e o caos urbano são causados pelos sujeitos que habitam estes espaços segregados. Isto ajuda a

reproduzir “[...] esquemas históricos da sociedade brasileira focados na culpabilização dos pobres pelos problemas sociais e pela ideia do parasitismo social, segundo o qual a pobreza não produz riquezas e ainda as suga do Estado” (FERNANDES, 2009, p. 206). Por isso, as paisagens do medo no Brasil são consolidadas pelas formas concretas da morfologia da paisagem e pelas formas simbólicas das representações estigmatizadas das favelas.

Ressalta-se que o crescimento frenético das favelas nas cidades brasileiras “[...] está diretamente relacionado ao processo de urbanização, indissociável do período de intensa industrialização, particularmente nas décadas de 1950 a 1970. No entanto, o surgimento da favela é muito anterior ao fenômeno recente de concentração urbana no país” (QUEIROZ FILHO, 2011, p. 34). “Surgidas na paisagem urbana desde o final do século passado, somente a partir dos anos 30 as favelas começaram a marcar o espaço da Cidade” (VALLADARES, 1978, p. 22). Com o censo oficial realizado em 1948 no Rio de Janeiro, confirmou-se que as favelas cresciam em conjunto com o desenvolvimento urbano da cidade e integravam todo o espaço urbano povoado. Elas ocupavam áreas do Centro, da Zona Norte, da Zona Sul, do caminho das linhas férreas da Central do Brasil, chegando até a periferia da cidade. “Dez anos mais tarde, no período 1940-1950, a população das favelas crescia a uma taxa anual de 7%, muito mais elevada do que a da população não-favelada, de 3,3%” (VALLADARES, 1978, p. 22). No século XXI, “os residentes de favelas teriam crescido de 3,8% da população nacional em 2000 para 6% em 2010” (MATION; NADALIN; KRAUSE, 2014, p. 7).

Em consequência, as favelas e seus moradores ocuparam significativas áreas no espaço urbano do Rio de Janeiro e a preocupar os agentes do planejamento urbano. “Vários estudos, pesquisas e teses analisam a representação sobre a favela como um todo (entre as quais a de o morador ser eternamente o ‘invasor’ ou, numa analogia perdoável, o ‘estrangeiro’ [...]), buscando a origem do estigma, os caminhos de sua construção” (SILVA, 2010, p. 162). Durante os anos 50, o poder público propôs e executou interdições, remoções e eliminações de favelas para evitar sua expansão pela malha urbana carioca e fluminense. Assim, a “utópica aspiração de urbanizar as favelas opõe-se os mais elementares princípios da lógica administrativa. O ideal não é estimular a favela, mas eliminá-la” (VALLADARES, 1978, p. 33).

Quando as primeiras favelas surgiam na paisagem do Rio de Janeiro no século XIX, as autoridades ignoravam sua existência por conta da sua pouca representatividade espacial. Entretanto, no início do século XX, as favelas foram transformadas em uma categoria socioespacial em decorrência do seu crescimento como aglomerado humano, trazendo preocupações ao poder público da capital federal, relacionado os padrões europeus de

civilização e de higiene. “A percepção das favelas como espaço ocupado por ex-escravos contribuiu para a implementação de políticas que tentaram erradicar as favelas. Este é o caso do Morro da Providência [...], ocupado primeiro por ex-escravos e depois por soldados que haviam retornado de Canudos” (BEZERRA, 2017, p. 4)¹⁸². Por isso, as políticas públicas adotadas em diversos contextos históricos têm remetido a um desejo de civilizar e modernizar a cidade, resultando na remoção de certos grupos que não se encaixam nesta conjuntura arquitetônica e paisagística civilizada e higiênica.

Durante o recenseamento em São Paulo no ano de 1960, a *favela* “[...] tipo de habitação que pode ser considerada recente nesta capital, e onde não atingiu ainda as proporções das suas congêneres do Rio de Janeiro” (FOLHA DE SÃO PAULO, 1960b, p. 12), juntamente com o *cortiço* “[...] modalidade de habitação tipicamente paulista e fartamente explorada na nossa literatura” (FOLHA DE SÃO PAULO, 1960b, p. 12) e a *casa de cômodo* “[...] onde há acentuado predomínio de elementos nordestinos, vivendo em condições precárias e na mais absoluta promiscuidade” (FOLHA DE SÃO PAULO, 1960b, p. 12), foi classificada como um tipo de “habitação miserável”.

O IBGE introduziu o conceito de “aglomerado subnormal” em 1950 para estudar a dinâmica da população residente em favelas do Rio de Janeiro. Mais tarde este conceito foi usado na “[...] mensuração de favelas em uma operação censitária de abrangência nacional” (MATION; NADALIN; KRAUSE, 2014, p. 9). Atualmente, os aglomerados subnormais são classificados como “[...] áreas conhecidas ao longo do País por diversos nomes, como: favela, comunidade, grotão, vila, mocambo, entre outros” (IBGE, 2013, p. 9). Assim, a favela, como um aglomerado subnormal, é compreendida pelo IBGE (2013) como:

Um conjunto constituído de, no mínimo, 51 unidades habitacionais (barracos, casas, etc.) carentes, em sua maioria de serviços públicos essenciais, ocupando ou tendo ocupado, até período recente, terreno de propriedade alheia (pública ou particular) e estando dispostas, em geral, de forma desordenada e/ou densa (IBGE, 2013, p. 18).

Desde o princípio de sua classificação, “o eixo paradigmático da representação das favelas” tem-se caracterizado pela questão que gira em torno da *ausência*. A partir daí, a favela, tem sido “[...] definida pelo que *não seria* ou pelo que *não teria*. Nesse caso, é apreendido, em

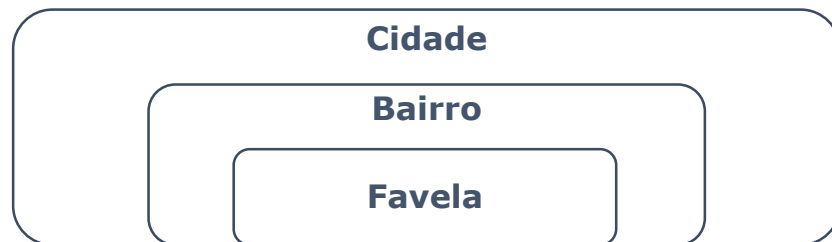
182 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*The perception of favelas as space occupied by ex-slaves contributed to the implementation of policies that attempted to eradicate favelas. This is the case of Morro da Providência [...], which was occupied first by ex-slaves and then by soldier who had returned from Canudos*” (BEZERRA, 2017, p. 4).

geral, como um espaço destituído de infraestrutura urbana – água, luz, esgoto, coleta de lixo; sem arruamento; globalmente miserável; sem ordem; sem lei; sem regras; sem moral. Enfim, expressão do caos” (SILVA; BARBOSA; BITETI; FERNANDES, 2009, p. 16). Em uma perspectiva mais contemporânea, o termo *favela* é descrito por Dias (2017) como o lugar do pobre na grande cidade ou na metrópole brasileira. O lugar pode ser, também, classificado como invasão, conjunto habitacional, bairro popular, comunidade (DIAS, 2017), gueto (TUAN, 2005), morro (PICCOLO, 2006), etc. Segundo Dias (2017):

Diferenciar essas dominações não faz sentido, na medida em que elas são diferenciações existentes entre regiões ou até entre os próprios habitantes do bairro. No Rio de Janeiro, o termo favela é mais difundido, porque ele nasce lá no final do século XIX. Em Salvador é mais comum se chamar invasão, mas o termo bairro é o mais difundido. Geralmente a invasão se refere às áreas de ocupação mais recente e com habitações mais precárias. Alguns autores já observaram que, em Salvador, os grupos de maior militância política, sobretudo os jovens negros, já se referem ao seu bairro como favela e até como senzala, no caso desta ressignificar o termo que na época da escravidão, nomeava o local de moradia dos escravos (DIAS, 2017, p. 9).

É possível compreender essa gênese a partir dos conflitos gerados entre as relações da favela com a cidade na qual está inserida, principalmente, quando referida às questões sobre o fenômeno da violência (Figura 141).

Figura 141: Fronteiras Urbanas do Medo



Fonte: Produzido pela autora (2018), baseado em Piccolo (2006)

Os limites topográficos passam a ser limites socialmente construídos entre os moradores da favela e do bairro através do jogo de poder. “Como ‘lugares reais e imaginados’. Esses locais abrem possibilidades para movimentos de inclusão e exclusão de parcelas da população” (PICCOLO, 2006, pp. 330-331). Esta relação conflituosa é mais intensa quando as favelas são responsabilizadas por grande parte das ações e das cenas de violência que ocorrem no perímetro urbano da cidade. No interior da favela, as disputas entre quadrilhas do tráfico de drogas com outras gangues rivais e o conflito armado em vista da atuação da polícia resultam em ataques

contra ônibus, mobiliário urbano, fechamento do comércio local, de escolas, de vias públicas, violência institucional, execuções arbitrárias e sumárias e balas perdidas, configurando-se como alteração orgânica da vida dentro da favela. Fora das favelas, o tiroteio, os sequestros, as balas perdidas, os assassinatos, a mudança do tráfego e o fechamento de ruas conformam a fragilidade da sociedade do bairro frente à violência relacionada ao tráfico de drogas. A partir daí, cria-se a representação bipartidária da cidade entre: a Favela e o Asfalto, sobretudo no Rio de Janeiro. A primeira significaria a *carência*, a *desordem* e o *vetor* da violência criminal urbana, enquanto a segunda simbolizaria a *ordem* e o *medo* da primeira (PICCOLO, 2006). Assim, este processo de distinção que envolve o “[...] espaço urbano se apresenta como distanciamento ontológico (corpóreo e territorial) entre o mesmo hegemônico e o outro subalternizado, radicalmente descrito no binômio “asfalto/favela”, como marcação de hierarquias entre seres humanos e de distribuição de direitos da cidadania (BARBOSA; SILVA, 2013, p. 122). “Não é para tanto que o termo favela adquiriu sentido pejorativo, e ao fato de que a grande maioria dos moradores de favelas e áreas periféricas carrega consigo a baixa autoestima alimentada pelo estigma que lhes recai” (FERNANDES, 2009, p. 206).

Consequentemente, “a emergência do cinema moderno no Brasil está umbilicalmente associada à favela carioca [...] Em especial no caso do Rio de Janeiro, em cuja geografia de cidade maravilhosa a desigualdade social se inscreve de maneira dramática em eixo vertical (HAMBURGER, 2007, pp. 118-119). O longa-metragem cinemanovista *Rio 40 Graus* inaugurou a violência simbólica através do retrato da crueldade sistêmica apresentada por meio da história de vida de moradores pobres e esperançosos de uma favela carioca. O cotidiano dos moradores do Morro do Cabuçu estava relacionado às atividades do trabalho informal, do trabalho doméstico, do assalariado, da mendicância e da vadiagem desempenhadas fora da favela nos pontos turísticos, nas ruas, nas praias, em casas de família na Zona Sul da cidade. A favela transformava-se no refúgio de todos que saíam dela para trabalhar. Nelson Pereira dos Santos expôs a favela como a casa, “[...] casa no sentido de um lugar imaginário de pertencimento, uma casa concreta que dispõe de proteção e conforto, ou uma comunidade geocultural particular” (BRONFEN, 2004, p. 22)¹⁸³. Esta referência de comunidade geocultural pode ser relacionada ao que Tuan (2005) classificaria como o gueto de imigrantes no contexto dos Estados Unidos. “O gueto propriamente dito, apesar da sujeira e superlotação, pelo menos oferecia o companheirismo dos de sua mesma classe, pessoas que falavam a mesma língua e

183 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “[...] *home refers to an imaginary place of belonging, to a concrete house that affords protection and comfort, or to a particular geocultural community*” (BRONFEN, 2004, p. 22)

praticavam a mesma religião” (TUAN, 2005, p. 273). Mesmo se tratando de uma paisagem do medo para o resto da cidade, “para o pobre e o oprimido, o gueto é o lar, mas também, um lugar muito perigoso” (TUAN, 2005, p. 277), porém o perigo da criminalidade quando “[...] confinado ao gueto, frequentemente é tolerado pelas autoridades das grandes cidades” (TUAN, 2005, p. 278). Quando as ocorrências de violência acometem aqueles moradores das favelas as autoridades consideram-nas como *fatalidade*, já quando ultrapassam as fronteiras territoriais e atingem a população do asfalto, o discurso é mudado para *tragédia anunciada*, muito divulgada pela mídia brasileira.

A produção contemporânea de conteúdo audiovisual brasileiro, seja ele ficcional ou documental, tem demonstrado maior inclinação aos temas da violência criminal espacializados em cenários urbanos de grande densidade populacional. Cria-se uma ideia de causalidade pela qual a cidade, como um organismo vivo, é a geradora de violência. “A cidade torna-se um campo exemplar, concentrando vícios, misérias e falhas” (SOUSA, 2009, p. 10)¹⁸⁴.

As tendências cinematográficas da segunda metade do século XX, voltadas às mazelas da população do interior do Nordeste e dos centros urbanos do Sudeste, continuaram sendo reproduzidas pelos cineastas no século XXI. Entretanto, essas novas produções “raramente conseguem fugir do universo da fome, violência, tráfico de drogas, atraso político, econômico e social [...]. E desde o final dos anos 1990, o cenário principal desses filmes tem sido a favela” (BALLERINI, 2012, p. 69). A partir daí, a representação do universo da favela tornou-se a mais nova tendência do cinema brasileiro, inaugurado por *Orfeu* (1999), estabelecido por *Cidade de Deus* e sustentada pelas sequências de *Tropa de Elite I e II*. Este tipo de filme foi classificado por críticos de cinema como *favela movie* ou *cine-favela* (cinema-favela) que passou a representar, assim como a Chanchada, um gênero tipicamente brasileiro. A denominação em inglês do *favela movie* “[...] já indica o grau de internacionalização do gênero a partir do sucesso de *Cidade de Deus*” (MATTOS, 2014, p. 22). Apesar da temática espacial da favela já ter sido abordada em *Favela dos meus Amores* (1935) e se popularizado com *Rio 40 Graus* (1955), “[...] só nos anos 1990 começaram a se consolidar um léxico e uma estética identificáveis como gênero” (MATTOS, 2014, p. 22). As atividades ilegais associadas aos moradores da favela, como roubos a bancos e jogo do bicho foram, paulatinamente, transformando-se para o tráfico de drogas a partir da década de 1980. Porém, o tráfico de cocaína latino-americana veio a se difundir nos anos 1990. Com isso o tráfico de drogas “[...]”

184 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*The city becomes an exemplary camp, concentrating vices, miseries and failures*” (SOUSA, 2009, p. 10).

dotou a favela de ingredientes aptos ao filme policial, ao passo que a importação de procedimentos do filme de ação americano completava a formulação de uma receita” (MATTOS, 2014, p. 22), especialmente a estilização da ultraviolência armada dos filmes contemporâneos de Hollywood.

Cenas de violência, infância em risco e histórias de superação e empoderamento se conjugam num *favela movie* típico e repercutem igualmente em documentários, como *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles e Kátia Lund, 1999) e *Favela Rising* (2005), este rodado no Rio de Janeiro pelos ingleses Matt Mochary e Jeff Zimbalist. Houve mesmo um certo *hype* em torno do gênero nos anos subsequentes ao êxito do filme de Meirelles. O estilo de direção e fotografia do *favela movie* se estendeu a outras cinematografias, como a sul-africana (*Distrito 9* e *Infância roubada/Tsotsi*) – e a haitiana (*Ghosts of Cité Soleil*) (MATTOS, 2014, p. 22).

Tanto nas obras do Cinema Novo, do Cinema Marginal, da Retomada quanto da Pós-retomada “[...] os morros garantiram excelentes bilheterias, grande repercussão crítica e prêmios internacionais” (BALLERINI, 2012, p. 69). Sabe-se que os filmes-favela tornaram-se altamente rentáveis, pois estavam associados à tríade sucesso de público, crítica positiva e prêmios em festivais. Igualmente, “a crítica, os aplausos e prêmios do júri em festivais e a grande bilheteria interna de *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite* teriam enorme influência sobre a produção posterior do cinema nacional” (BALLERINI, 2012, p. 71).

O cinema brasileiro do século XXI recorreu a um conjunto de temáticas em que predominavam a pobreza, a marginalidade social e a violência urbana espacializada, principalmente nas favelas onde os jovens favelados tornaram-se os protagonistas da narrativa, sendo eles moradores, sambistas ou traficantes de drogas. “Nesse século, a favela tornou-se uma das imagens mais dominantes do Brasil nas telas do cinema” dentro e fora do país. (MCDONALD, 2011, p. 168)¹⁸⁵. Historicamente, a favela que era imaginada como o lugar do samba, do carnaval e do futebol nos filmes clássicos, passando ao lugar da miséria e da grande diferença socioeconômica no cinema moderno, é hoje transformada na imagem principal do inferno sobre a Terra no cinema contemporâneo, por meio de uma estética que converte a ultraviolência em fetiche midiático. A violência e as privações deste lugar marginalizado são glamourizadas com diversos recursos gráficos e com a ausência de um discurso de cunho político que explique a correlação da pobreza com a violência estrutural que acomete,

185 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*This century the favela has become one of the dominant images of Brazil on screen*” (MCDONALD, 2011, p. 168).

sobretudo, os residentes. Consequentemente, a favela resumiu-se ao espaço de conflito de gangues relacionadas às atividades do tráfico de drogas (RÊGO, 2014).

O surgimento do crime organizado e do narcotráfico tornou as favelas cada vez mais inseguras, ao mesmo tempo em que proporcionou aos jovens residentes uma alternativa atraente para driblar o desemprego. Guerras frequentes entre quadrilhas do tráfico de drogas e policiais, e entre gangues rivais, transformaram a favela em um campo de batalha onde moradores e transeuntes inocentes podem ser atingidos por balas perdidas em plena luz do dia. À medida que as barreiras imaginárias entre o morro e o asfalto aumentavam, a mídia brasileira começou a circular a imagem das favelas como guetos perigosos e auto enclausurados (HEISE, 2012, p. 92)¹⁸⁶.

7.2.2. PAISAGEM SUBLIME DA FAVELA EM *ORFEU* (1999)

O filme *Orfeu* (Carlos Diegues, 1999, Brasil) concretizou-se como um projeto de adaptação, para uma linguagem mais contemporânea do final do século XX, da moderna obra cinematográfica *Orfeu Negro* (Marcel Camus, 1959, Brasil, França, Itália). O filme de Marcel Camus, por sua vez, foi inspirado na peça teatral *Orfeu da Conceição*, escrita por Vinícius de Moraes (1913-1980) em 1954. Aqui, o protagonista “[...] vive em uma favela, na capital do Rio de Janeiro. É músico como seu pai, Apolo, que lhe ensinou ‘tudo’ sobre violão [...], e de Clio que, como muitas moradoras das favelas cariocas, na década de 60, lava roupa para manter a casa” (OLIVEIRA, 2008, p. 81).

A peça de Vinicius de Moraes, que adaptava o mito grego à favela carioca, tinha direção de Léo Jusi, cenários de Oscar Niemeyer e canções de um jovem compositor emergente: Antônio Carlos Jobim. A lembrança que guardo daquela noite está marcada pelo impacto de uma descoberta e pela emoção de um raro êxtase estético. Nunca mais fui o mesmo. Pelo resto de minha vida (DIEGUES, 2017, p. 166).

Marcel Camus recebeu do presidente Juscelino Kubitschek apoio do governo brasileiro para produzir o filme, o qual carregou certa visão eurocêntrica de uma favela carnavalesca e

186 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*The rise of organized crime and drug trafficking made favelas increasingly unsafe, while at the same time providing young residents with an attractive alternative to unemployment. Frequent war between drug gangs and the police, and between rival drug gangs themselves, turned the favela into a battleground where innocent residents and passers-by could be hit by stray bullets in broad daylight. As the imaginary barriers between the morro and the city rose, so the Brazilian media began to circulate the image of favelas as dangerous, self-enclosed ghettos*” (HEISE, 2012, p. 92).

exótica composta, majoritariamente, pela população negra, algo desmitificado em *O Assalto ao Trem Pagador*, de 1962. O filme destacou o cotidiano dos moradores do Morro da Babilônia, no bairro do Leme, no Rio de Janeiro, como indivíduos despreocupados, festeiros, vivendo, romanticamente, a miséria e a pobreza, encontrando através da música popular, do carnaval e do samba, uma possível fuga da realidade. “Glauber Rocha, por exemplo, estava ciente da forma como os filmes brasileiros eram, frequentemente, consumidos na Europa, e do hábito dos europeus de se voltarem para a cultura do mundo subdesenvolvido para satisfazerem sua nostalgia do primitivismo” (SHAW; DENNISON, 2007, p. 87)¹⁸⁷.

Importa salientar que, mesmo a cultura do samba estando enraizada com a música popular nas favelas, especialmente, durante o período de carnaval, o gênero da bossa nova foi introduzido no filme como trilha sonora principal, ajudando a construir uma paisagem sonora dos morros cariocas e retratando a vida nas favelas a partir de uma perspectiva muito distinta daquela cristalizada no imaginário popular brasileiro. Este gênero musical surgiu nos anos 50 “[...] nos apartamentos da classe média carioca, a bossa-nova representou a perfeita assimilação das novas correntes culturais: o jazz, a bossa, a ruptura com os valores das antigas gerações” (NACIF, 2005, p. 150). Destaca-se, também, que este gênero musical foi apresentado ao público internacional através deste filme, Marcel Camus ainda auxiliou na divulgação das carreiras musicais de Antônio Carlos ‘Tom’ Jobim (1927-1994) e Vinícius de Moraes no exterior (GRASSE, 2004), devido ao alcance de sua obra, que acabava “[...] de obter o mais alto prêmio do cinema norte-americano, o ‘Oscar’, concedido para o melhor filme estrangeiro exibido em território norte-americano” (DUARTE, 1960, p. 11).

No filme de Marcel Camus, o Morro da Babilônia aparece como uma justaposição de cartões postais que apresenta a paisagem da favela como o lugar do encontro democrático mítico e paradisíaco, onde a pobreza parece idílica e até mesmo desejável. As habitações precárias e os barracos parecem encantadores amparados pelo pano de fundo da paisagem turística da Baía de Guanabara. Os elementos visuais do filme reforçam a favela como uma representação do paraíso perdido, uma paisagem exuberante, onde a população de “nobre pobre” vive uma vida modesta, mas feliz em sua pobreza dignificada. “A vida é transformada em celebração e tempo lúdico. A miséria é transubstanciada em ‘primitivismo’ e ‘arcaísmo’. Na verdade, o sofrimento não é um elemento do filme. Os personagens vivem de forma

187 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*Glauber Rocha, for one, was acutely aware of the way Brazilian films were often consumed in Europe, and of Europeans’ habit of turning to the culture of the underdeveloped world to satisfy their nostalgia for primitivism*” (SHAW; DENNISON, 2007, p. 87).

‘primitiva’, mas a miséria desapareceu sob o véu de uma pobreza não-problemática” (BENTES, 2003, p.134-135)¹⁸⁸. A favela é o “lugar onde se é irresponsavelmente feliz, onde se ama e se samba pouco importando que as pessoas estejam doentes ou morrendo de fome [...] o *Orfeu* de Marcel Camus, é o mais significativo emblema desse tipo de atitude” (ORICCHIO, 2003, p. 151). Mesmo recebendo um Oscar de Melhor Filme Estrangeiro e um Palme d’Or em Cannes, muitos cineastas acusaram o filme de promover a exportação do Brasil por meio de imagens que não condiziam com a realidade local; uma representação imprecisa da vida na favela e do carnaval brasileiro (Figura 142). “Diegues foi um entre muitos artistas e intelectuais insatisfeitos e mesmo ofendidos, pelo exotismo de *Orfeu Negro*. Seu desejo de confrontá-lo com sua própria adaptação vem desde o momento em que assistiu ao filme, mas, seu projeto toma forma no final da década 90” (HEISE, 2012, pp. 91-92)¹⁸⁹.

Hoje, revendo este filme, reconheço nele um certo carinho pelos personagens, pela cultura e pela geografia do que está sendo filmado, mesmo que lhe falte conhecimento e compreensão de seu significado. Mas, na época, abominei o que via. Me senti pessoalmente ofendido com a traição à realidade dos morros cariocas e ao próprio sentido do texto original (DIEGUES, 2017, p. 166).

Figura 142: Favela Idílica em *Orfeu Negro*



Uma criança admira uma pipa que voa no céu. Ela é posicionada com uma expressão de euforia em primeiro plano com a Baía de Guanabara como pano de fundo.



Um grupo de mulheres samba ao som da música de percussão e da Bossa Nova enquanto admiram seus trajes.

188 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “Daily life is transformed into celebration and playful time. In the film, misery is transubstantiated into ‘primitivism’ and ‘archaism’. In fact, misery is not an element in the film. The characters live in a ‘primitive’ way, but misery has disappeared under the veil of a non-problematic poverty” (BENTES, 2003, p.134-135).

189 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “Among the many artists and intellectuals who were dissatisfied and even offended by the exoticism of *Orfeu Negro* was Carlos Diegues. His desire to confront *Orfeu Negro* with an adaptation of his own dates from when he first saw the film, but the project [...] take form until the late 1990s” (HEISE, 2012, pp. 91-92).

Enquanto a bossa nova protagonizava o filme de 1959, quarenta anos depois os ritmos do rap, do hip-hop e do funk carioca combinaram-se a uma paisagem caótica, globalizada e contemporânea da favela brasileira no final do século XX. Ao contrário do primeiro, estes gêneros musicais tinham um papel cinematográfico de representatividade para os jovens das favelas na década de 1990. Para Sousa (2015) isto se trata de uma Geopoética Urbana do mundo globalizado, onde “as favelas e todas as paisagens dos aglomerados humanos pobres revelam isso: uma nova poética e uma nova estética!” (SOUSA, 2015, p. 32). O gênero funk, surgido nos Estados Unidos entre as décadas de 1960 e 1970 pelo movimento negro estadunidense, chega ao Brasil ainda nos anos 1970 entrando pelo Sudeste, popularizando-se nos centros de São Paulo e no Rio de Janeiro e tomando proporções nacionais. Deste modo, as influências socioculturais norte-americanas nacionalizaram-se, largamente, nas festas de rua dos subúrbios cariocas através dos *bailes funks* no final de 1970. “Essa cultura urbana com raízes nos clubes negros e nos programas de rádio populares do Rio de Janeiro veio a ser conhecida como ‘Rio Negro’” (GRASSE, 2004, p. 302)¹⁹⁰ designação proposta por Gilberto Gil (1942-) em um artigo publicado no *Jornal do Brasil*, em 1977. O movimento brasileiro do hip-hop e suas “composições [...] exumaram o sujeito oculto, silenciado, esquecido; foi exposta a figura do favelado, do delinquente, do assaltante, das pessoas sem renda alguma, fora do mercado de trabalho formal – o contingente dos sem-nada” (MESSIAS, 2008, p. 39).

No que se refere à linguagem cinematográfica, o filme *Orfeu* de Diegues foi construído com diversas sequências de curta duração e com cortes rápidos, sendo interligados com a música rap, o hip-hop, o samba e as vozes do locutor transmitidas pela rádio comunitária pirata, que parecia narrar o cotidiano dos moradores do Morro da Carioca. Assim, a junção da imagem e do som ofereceu ao espectador uma perspectiva contemporânea da favela onde “[...] as práticas empíricas conferem novos sentidos ao espaço (e ao tempo) e, conseqüentemente, as representações ao seu redor também se renovam” (RIBEIRO, 2008, s.p). O filme juntamente com *O que É isso, Companheiro?* (1997) e *Central do Brasil* (1998) representaram o começo de uma nova tendência mercadológica que proporcionaria visibilidade para os filmes latino-americanos, em especial, às produções argentinas e mexicanas, através dos trabalhos de jovens e veteranos cineastas (NAGIB, 2001b).

Em sua carreira, Carlos Diegues vem produzindo obras de diferentes gêneros, estilos e temáticas. Em *Orfeu*, o diretor experimentou a junção do musical, do drama e do *thriller* para

190 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*This urban youth culture with roots in Rio’s black clubs and radio shows came to be known as ‘Black Rio’*” (GRASSE, 2004, p. 302).

construir a narrativa romântica dos dois personagens do mito grego, Orfeu (Toni Garrido) e Eurídice (Patrícia França), atualizada para a realidade dos anos 90, com economia neoliberal e presença de equipamentos de comunicação móvel, antenas parabólicas, computadores portáteis, etc. “Me surpreendi com a ‘americanização’ ou quem sabe ‘globalização’ da cultura popular brasileira nos últimos 30 anos” (MAXWELL, 1999, p. 6).

Conforme Figura 143, nesta estrutura, um recorte da favela é revelado ao público a partir da canção proclamada por Orfeu (Toni Garrido) para saudar a aurora do dia. A paisagem audiovisual é idílica, a silhueta de Orfeu com seu violão na mão contrasta com o dourado da Baía de Guanabara que o revela como o rei que possui uma visão panorâmica e onipresente do seu reino, o Morro da Carioca e, conseqüentemente, da cidade maravilhosa a partir do parapeito de sua varanda. O espetáculo musical é encerrado com as silhuetas das crianças que aplaudem o nascer do sol em cima de uma laje, pássaros cortam o céu e o sol emerge na linha do horizonte sobre o mar. O surgimento de uma *paisagem sublime* na favela de uma grande metrópole brasileira oferece ao espectador a justaposição das características mundanas da cidade e características místicas das projeções mentais (HOCKENHULL, 2013).

Figura 143: Aurora da Favela e sua Paisagem Sublime





Assim como *Rio 40 Graus*, *Orfeu* fez uso de imagens panorâmicas aéreas do Rio de Janeiro, sobretudo do Corcovado, Pão de Açúcar e do Cristo Redentor para criar um contraponto entre os prédios à beira mar e as casas nas favelas “[...] encravada no coração da cidade, revelando de imediato o contraste de classes sociais” (NAGIB, 2001b, p. 19). O filme trouxe, ainda, referências neorrealistas italianas ao transformar a favela em um protagonista, deixando de ser um simples pano de fundo para as ações, já que os personagens se tornavam elementos culturais da paisagem fílmica.

Diegues (2017) afirma que a construção de uma favela cenográfica para representar o Morro da Carioca estava alicerçada ao seu desejo de construir uma réplica única de uma favela carioca que conseguisse congregiar todos os elementos paisagísticos de todos os morros do Rio de Janeiro e que fosse identificada, nacionalmente, pelo público (Figura 144).

Figura 144: Olhar Panorâmico do Cristo Redentor à Favela



Estas imagens ilustram a sequência da montagem da cena, onde o Cristo Redentor é apresentado em *close-up* e a partir dele o recorte espacial da favela é introduzido panoramicamente com quadros abertos sem detalhes das casas da favela. Então a imagem vai se afunilando ao ponto de surgir os detalhes da favela e de seus personagens como Eurídice (Patrícia França) chegando no momento de uma operação policial.

A favela é concretizada como uma paisagem icônica, que revela ícones paisagísticos enraizados na memória social; eles são a base para a construção de uma paisagem cinematográfica; os filmes, por sua vez, influenciam a percepção espacial e cultural de uma paisagem geográfica. Por isso, foram selecionados “trechos de diversas favelas cariocas e

filmamos uns poucos dias em cada uma delas. Assim, criamos propositadamente uma geografia virtual para uma favela-síntese, de modo que dela se visse, ao mesmo tempo: o Maracanã e a praia do Leblon, o Centro da cidade e a Zona Oeste” (DIEGUES, 2017, pp. 166-167). A maior parte do filme foi gravada em uma favela cenográfica, construída pela equipe, especialmente, para gravar todas as cenas noturnas e as duas invasões policiais, inseridas no início e no final do filme. Para alcançar um elevado grau de realismo foi reproduzido minuciosamente o espaço “[...] de um largo da Mangueira, de um bar do Vidigal, de uma viela da Rocinha, de uma escadaria do Cantagalo etc.” (DIEGUES, 2017, p. 167), ademais, todos os figurantes selecionados eram provenientes dessas localidades. “O elenco escolhido para representar os habitantes da favela, em *Orfeu*, mostra uma preocupação com a variedade étnica que é uma reminiscência do estilo multirracial do cinema americano contemporâneo” (NAGIB, 2007, p. 86)¹⁹¹. Segundo o diretor, “estávamos evitando ainda os problemas decorrentes de muitas semanas de filmagem em morros ocupados por traficantes e traumatizados por guerras entre eles, um dos assuntos do filme” (DIEGUES, 2017, p. 167).

As tomadas iniciais mostram o Morro da Carioca como um lugar pacífico, onde vivem dois amigos de infância, Orfeu (Toni Garrido) e Lucinho (Murilo Benício), representando, respectivamente, duas forças antagônicas, o personagem que segue caminho do bem e o que segue o caminho do mal. O primeiro é o compositor e sambista, admirado e amado por todos, evitou “[...] o caminho da criminalidade [...] para se tornar um compositor de samba e servir como modelo positivo para outros residentes da favela” (HEISE, 2012, p. 95)¹⁹². Já, Lucinho, por não possuir o mesmo “dom artístico” de Orfeu, enveredou-se para a criminalidade violenta como alternativa para não se tornar um trabalhador “mal pago como seu pai”. Assim, transformou-se no único chefe do tráfico de drogas do Morro da Carioca e guardião dos moradores. Por isso, é respeitado e considerado um benfeitor, exercendo o papel de autoridade extraoficial. É através da venda ilegal de drogas e de seu poder que Lucinho oferece assistência social, financeira, “jurídica” e cultural, através do pagamento de contas, da assistência médica, da compra de remédios, artigos de primeira necessidade, artigo de vestuário, da geração de postos de trabalho no tráfico de drogas, na atuação como juiz que sentencia moradores contraventores e pedófilos a pena capital, do patrocínio para a Escola de Samba da comunidade.

191 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*The casting for the inhabitants of the favela in Orfeu shows a concern for ethnic variety that is reminiscent of the multiracial style of contemporary American cinema*” (NAGIB, 2007, p. 86).

192 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “[...] *the path of criminality [...] to become a samba composer and serve as a positive role model for other favela residents*” (HEISE, 2012, p. 95).

Neste filme, não há conflitos por território entre quadrilhas e a hierarquia entre o único líder e os demais (olheiros, aviõezinhos, fogueteiros, etc.) é bem demarcada e acatada.

“Nos anos 80, embora a temática da exclusão social continue sendo focada com filmes, como *Pixote* [...], o tema da favela não chega a ser tratado [...] Assim, são os anos 90 que voltam a fazer filmes tendo a favela e seus moradores como protagonistas” (ROSSINI, 2003, p. 31). Carlos Diegues considera-se “[...] o responsável pela volta da favela ao cinema com seu filme *Orfeu*, de 1999” (ROSSINI, 2003, p. 31). Neste ambiente, os resultados do processo da rápida urbanização e as formas de exclusão sociais são mais evidentes. O filme de Diegues retrata essa mudança temporal na qual a favela deixou de ser o lugar do malandro para se transformar no lugar dos traficantes de drogas, fortemente, armados e com táticas de guerrilha urbana. “A nova geração do morro trocou os assaltos pelo tráfico de drogas. O tráfico criou uma nova realidade para os habitantes do morro que, se antes discriminavam os bandidos, agora passam a endeusá-los e a respeitá-los, pois eles são os novos donos do lugar” (ROSSINI, 2003, p. 32). Devido a isso, o filme de Diegues representa uma nítida fronteira que separa a moderna da contemporânea representação da favela.

Os moradores vivem em harmonia com os traficantes já que se relacionam por conta dos laços estabelecidos de familiaridade, amizade, vizinhança. O filme mostra claramente o papel dos moradores e criminosos, em que a maior parte da população não possui relação alguma com o crime organizado, e quando se aproxima dessa atividade é recompensada com bens materiais. Por isso, mesmo desempenhado um papel de antagonista, o traficante da favela é tão respeitado quanto o protagonista Orfeu.

Contudo, o tráfico de drogas subjugava a população a um próprio código de justiça e expõe os moradores da favela à violência institucional quando os traficantes entram em confronto com as forças policiais. No entanto, a única cena de invasão da polícia ao Morro da Carioca construída por Diegues carrega características similares às apresentadas pelas telenovelas brasileiras ou por filme de ação. A sequência é iniciada com os agentes da polícia militar entrando na favela, subindo as escadarias e esbravejando para que moradores liberem a passagem; os fogueteiros soltam foguetes para alertar o grupo da presença dos agentes e os traficantes de pequeno porte, sem armas, anunciam a necessidade de evacuação da área. O clímax é atingido quando outros traficantes armados iniciam a operação de proteção do líder da quadrilha e da cocaína vendida nas ruelas. Com isso, os tiroteios são iniciados, e uma bala perdida atinge uma moradora que tentava proteger sua filha na sala de sua casa. Repórteres que entrevistavam a mãe de Orfeu (Zezé Mota) passaram a transmitir ao vivo a brutalidade dos

policiais que violentavam os moradores, que pareciam apáticos diante da situação de “caos” e violência. Sargento Pacheco (Stepan Nercessian) justificava sua ação violenta como uma possível higienização dos morros ao proclamar que “tem muito pobre no mundo, não é não? Se eu fosse do governo mandava esterilizar tudo que é pobre para parar de nascer tanto vagabundo. Pelo menos ia ter menos gente no mundo morrendo de fome”. As performances dos coadjuvantes e dos figurantes demonstram a pouca profundidade da cena e a sequência é concluída quando um dos traficantes é apreendido como usuário e Orfeu surge descendo as escadarias para mediar o fim do conflito pedindo aos policiais que liberem o rapaz. Assim, a vida dos moradores parece voltar à normalidade com tanta rapidez mesmo após uma violenta ação policial (Figura 145).

Assim, compreende-se que *Orfeu* segue o mesmo padrão de filme produzido a partir da década de 1990, “através do qual a violência aparece como se fosse gerada espontaneamente, sem relação alguma com o sistema econômico, a distribuição desigual da riqueza ou qualquer outra injustiça social” (HEISE, 2012, p. 97)¹⁹³. Especialmente na década em que o “o Brasil adere de forma subalterna à globalização neoliberal, [...] comandado pelo FMI, Banco Mundial, OMC [...] o dinheiro que entra com as privatizações não pode, em função de determinação do FMI, ser usado na área social” (ROMÃO, 2003, pp. 19-20). As forças externas da macroeconomia parecem não refletir nas estruturas físicas da favela e na condição de vida dos habitantes. Bentes (2003) teceu críticas acerca da *cosmética da violência* presentes nos filmes contemporâneos que não apresentam um discurso político sobre a pobreza e sua relação com a violência, já que evitam explicações sobre este fenômeno, exibindo-o como puro espetáculo imagético e sensorial. O uso da câmera lenta, dos *squibs*, das multicâmeras, as sequências rápidas e a montagem picotada apresentam-se como recursos linguísticos usados por Diegues para realçar e amplificar as imagens violentas, servindo, também, como um acelerador do ritmo da narrativa, o que intensifica as ações sanguinolentas, e transformando-as em uma experiência ultrasensível da paisagem fílmica.

193 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “whereby violence appears as if it were spontaneously generated, having no relation to the economic system, unequal distribution of wealth or any other social injustice” (HEISE, 2012, p. 97).

Figura 145: Operação da Polícia no Morro da Carioca

Diegues proporcionou uma “visão da favela como sendo simultaneamente ‘o lugar da pobreza extrema e o lugar da modernidade cultural e material extrema’ sendo a base para a

criação do mundo social e físico de Orfeu” (HEISE, 2012, p. 93)¹⁹⁴. Entretanto, apesar de receber a colaboração de especialistas na área cultural e social, como do antropologista Hermano Vianna (1960-), do autor romancista Paulo Lins (1958-), do carnavalesco Joãozinho Trinta (1933-2011), e do compositor Caetano Veloso (1942-), bem como de relatos de sambistas, traficantes de drogas e presidentes de associações de moradores de algumas favelas, alguns críticos apontam que Carlos Diegues criou estereótipos arcaicos e tratou a pobreza com folclorismo. Já que a favela foi representada como um paraíso excitante e colorido servindo de suporte para personagens caricaturados que se preparavam para o desfile de carnaval no Sambódromo da Marquês de Sapucaí. Por fim, compreende-se que a “violência foi usada, também, para acrescentar dramatização à narrativa da tragédia amorosa dos protagonistas, ao invés de fazer uma contribuição social ou política sobre a situação do Rio de Janeiro” (HEISE, 2012, p. 97)¹⁹⁵.

O filme de Diegues apresenta a pobreza como um estado “natural” e “típico” das coisas e que nada pode ser feito. O resultado desta abordagem não intervencionista é o que Bentes chamou de “discurso de mídia humanista” que transforma a pobreza em banalidade ou, pior ainda, em um ingrediente “exótico” ou “colorido” da identidade nacional brasileira (HEISE, 2012, p. 97)¹⁹⁶.

7.2.3. **CIDADE DE DEUS (2002): A FAVELA COMO REPRESENTAÇÃO DO PARAÍSO, DO PURGATÓRIO E DO INFERNO**

Cidade de Deus tem como núcleo central o fenômeno da violência e criminalidade. Se esse fenômeno pode ser analisado via depoimentos e estudos sociológicos, a abordagem ficcional não é menos rica, pois a percepção fina e acurada do artista, ao recortar a realidade para montar sua obra, produz intensos e valiosos efeitos de verdade (TELLES, 2004, p. 162).

194 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “[...] *view of the favela as being simultaneously ‘a place of extreme poverty and extreme cultural and material modernity’ was the foundation for the creation of the social and physical world of Orfeu*” (HEISE, 2012, p. 93)

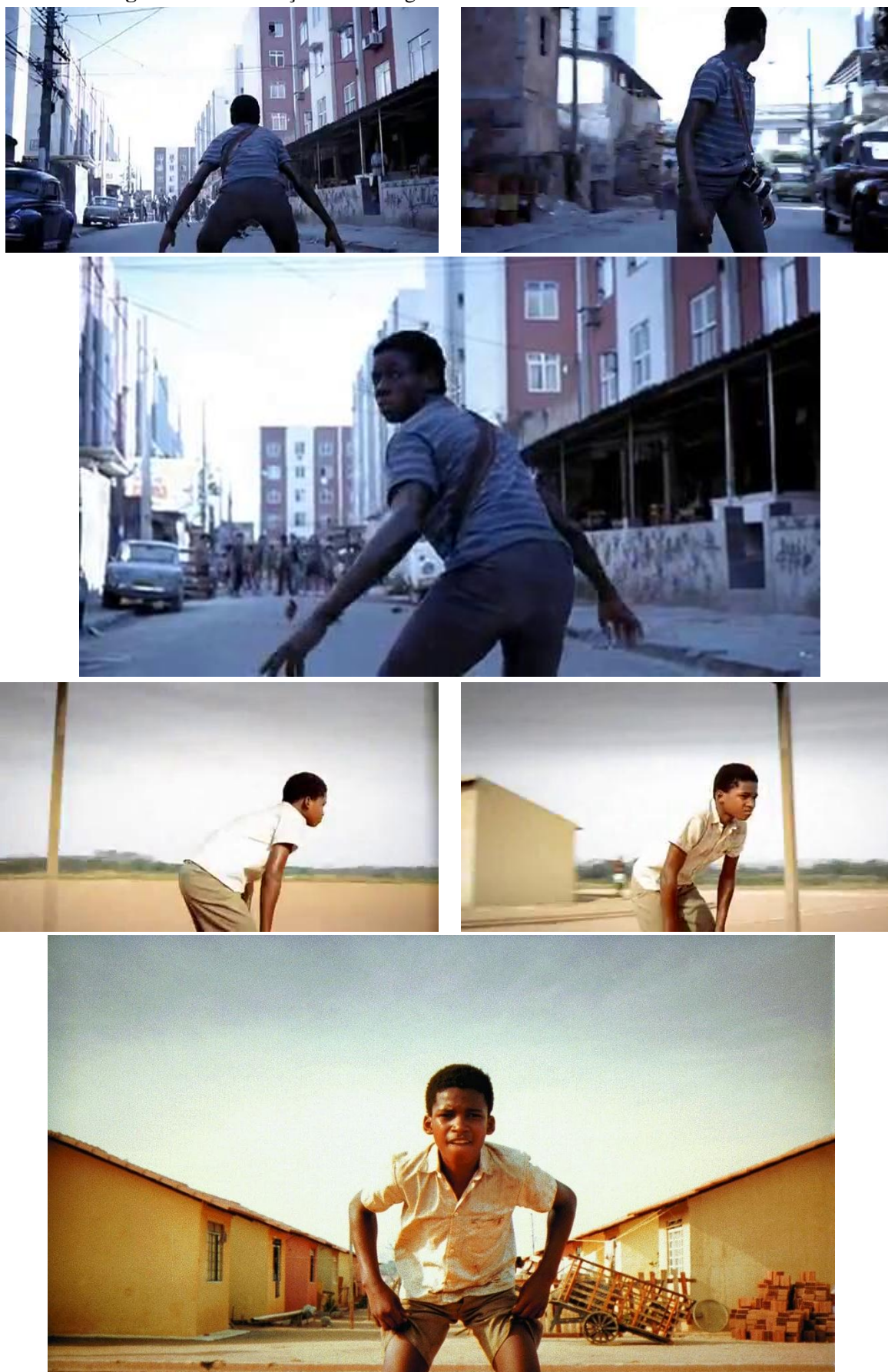
195 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*Violence is used to add drama to the narrative of tragic love, rather than to make a social or political comment on the situation in Rio de Janeiro*” (HEISE, 2012, p. 97).

196 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*Diegues’ film presents poverty as a ‘natural’ and ‘typical’ state of things in the face of which nothing can be done. The result of this non-interventionist approach is what Bentes call ‘a humanistic media discourse’ that turns poverty into banality or, even worse, into an ‘exotic’ or ‘colorful’ ingredient of Brazilian national identity*” (HEISE, 2012, p. 97).

Após os sucessos de bilheteria dos filmes da Retomada, o cinema brasileiro inaugurou o mais recente período, a Pós-retomada, com o lançamento de *Cidade de Deus* (2002) que atingiu um público de 3.370.871 de pessoas (OCA; ANCINE, 2017), sendo um dos filmes mais analisados em diversos campos da ciência. Este filme em especial é um dos principais representantes do gênero ação que dialoga com o *thriller* drama social, além de ser “[...] um filme de alto custo e que exige grande sucesso de bilheteria. É quase um filme-evento” (CANNITO; TAKEDA, 2014, p. 48). Se comparado ao costume do público nacional aos *blockbusters* estadunidenses de ação, mesmo sem cunho político ou que permeiam o limite do drama social, o cinema brasileiro apenas aumentaria a participação de mercado quando “aprender a produzir os mais diversos gêneros, e os filmes de ação têm destaque nesse contexto. Porém, os altos custos dificultam a produção em série desse tipo de filme e, conseqüentemente, a sedimentação desse gênero no cinema brasileiro” (CANNITO; TAKEDA, 2014, p. 48).

Entretanto, como um divisor de águas na cinematografia brasileira, *Cidade de Deus* provou a capacidade da indústria nacional em produzir cenas de ação dentro da temática de denúncia social nunca antes associada ao produto brasileiro, já que a alta qualidade das técnicas de ultraviolência nestes filmes eram apenas encontradas nas obras estrangeiras, sobretudo nas hollywoodianas. Com a hibridização da estética do Cinema Novo, da *pop-art*, dos videoclipes da MTV (Music Television Channel) e do videogame, este filme serviu de parâmetro para a maior parte dos filmes produzidos posteriormente. “O sucesso de *Cidade de Deus* juntou pobreza, violência, estética pós-moderna e entretenimento em um filme que causa prazer aos olhos” (CANNITO; TAKEDA, 2014, p. 48), principalmente com os efeitos especiais na cena de abertura onde a câmera faz um giro de 360 graus reproduzindo o estilo-Matrix pela primeira vez no cinema brasileiro. Aqui, “a filmagem da cena ‘real’ se interrompe, então, para dar lugar a um malabarismo de câmera. Congela-se a imagem dos dois grupos armados, o narrador gira 360 graus, como num efeito de computador, e o truque nos indica o início de um longo *flashback*” (COELHO, 2002, s.p) (Figura 146).

Figura 146: Mudanças das Paisagem Fílmicas no Giro Panorâmico em 360°



Essa fórmula foi um dos grandes motivos para os críticos o atacarem na época. “Visto pelos olhos de hoje, foi um marco histórico” (CANNITO; TAKEDA, 2014, p. 48). O legado da favela trazido pelos filmes anteriores foi realçado por *Orfeu*, através da imagem do Rio de Janeiro como uma cidade fragmentada “[...] celebrada em notícias e manchetes nacionais e internacionais, filmes, literatura e canções por sua beleza, mas também notável por suas altas taxas de homicídios e violência” (BEZERRA, 2017, p. 2)¹⁹⁷.

Cidade de Deus foi baseado no livro homônimo de Paulo Lins, publicado em 1997, e narra as atividades ilegais, conduzidas por alguns moradores, que evoluem de roubos e furtos para o tráfico de drogas e sua correlação com a violência criminal armada. O livro é o resultado de pesquisas em periódicos, da participação do autor em projetos universitários, coordenados pela antropóloga Alba Zaluar, e de sua pesquisa *in loco* quando habitava em Cidade de Deus. O romance descreveu a trajetória de milhares de famílias que haviam perdido suas casas em favelas cariocas a partir de duas grandes enchentes ocorridas entre os anos de 1966 e 1967. “[...] Sabe que a chuva de 1966 é a grande enchente, a enchente pela qual todas as outras são medidas [...]. Na memória da cidade, 1966 é o ano em que os morros desceram, os desabrigados foram reunidos no Maracanãzinho, e o ano em que se criou a Cidade de Deus” (SEDREZ; MAIA, 2014, p. 184). “Nenhuma das favelas teve sua população totalmente transferida para as casas do conjunto. A distribuição aleatória da população entre Cidade de Deus, Vila Kennedy e Santa Aliança [...] acabou mutilando famílias e antigos laços de amizade” (LINS, 2002, p. 32). Entretanto, “os grupos vindos de cada favela integraram-se em uma nova rede social forçosamente estabelecida” (LINS, 2002, p. 31), por conta da vivência das relações de vizinhanças “[...] dos jogos de futebol, bailes, viagens diárias de ônibus, da frequência dos cultos religiosos [...]” (LINS, 2002, p. 31) fazendo constituir uma nova comunidade.

Tanto o romance quanto o filme aludem a questão desta remoção conduzida sem planejamentos prévios que causou muitos transtornos estruturais na vida dos novos moradores do conjunto habitacional Cidade de Deus, construído próximo da Barra da Tijuca. “A remoção de uma favela é um processo longo, que consta de várias etapas, desde os preparativos para a evacuação dos barracos e a realocação de seus habitantes nos conjuntos habitacionais, até sua inserção no Sistema Financeiro de Habitação” (VALLADARES, 1978, p. 47). Assim, a Cidade de Deus foi povoada por aproximadamente 3.582 habitantes de várias favelas, porém, “a chance

197 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “[...] celebrated in national and international news and headlines, films, literature, and songs for its beauty but also notorious for its high rates of homicides and violence” (BEZERRA, 2017, p. 2).

de adquirir uma casa própria e, enfim, estabelecer-se funcionava como um chamariz, mas a distância e a precariedade das condições oferecidas levavam muitos a reconsiderar a decisão” (LINS, 2002, p. 29). O conjunto habitacional e a área em torno não possuíam infraestrutura urbana adequada, como calçamento ou asfaltamento nas ruas, pavimentação urbana, iluminação e transporte público, rede de saneamento básico, água encanada.

A favela Cidade de Deus é o personagem principal do filme, desempenhando ao mesmo tempo o papel de pano de fundo para as ações dos personagens e de componente expressivo da narrativa. O filme é narrado em *flashback* pelo personagem Buscapé (Alexandre Rodrigues), que introduz o papel de todos os personagens protagonistas e coadjuvantes na narrativa e, simultaneamente, apresenta a transição da favela que passou de um lugar pobre para um lugar violento.

O principal personagem do filme Cidade de Deus não é uma pessoa, o verdadeiro protagonista deste filme é o lugar. Cidade de Deus é uma favela que surgiu nos anos 60 e se tornou um dos lugares mais perigosos do Rio de Janeiro no começo dos anos 80. Para contar a história deste lugar, o filme narra a vida de diversos personagens, todos vistos sob o ponto de vista do narrador, Buscapé. Buscapé cresceu num ambiente bastante violento. Apesar de sentir que todas as chances estavam contra ele, descobre que pode ver a vida com outros olhos: os de um artista. Acidentalmente, torna-se fotógrafo profissional, assinando sua libertação (GLOBO FILMES, 2002).

A partir deste contexto, os cineastas propuseram construir o filme em três períodos, representando a favela como um *paraíso* (período de Cabeleira – Jonathan Haagensen) no final da década de 60, um *purgatório* (Período de Bené – Phellipe Haagensen) e um *inferno* (Período de Mané Galinha – Seu Jorge e Zé Pequeno – Leandro Firmino) entre a década de 1970 e início da década de 1980. Cada uma das três eras foi finalizada com a morte violenta por arma de fogo dos protagonistas Cabeleira, Bené, Mané Galinha e Zé Pequeno, respectivamente, dando margem para o surgimento de uma nova era agora protagonizada pelas crianças da área da Caixa-Baixa.

Aquele que morre é imediatamente substituído, seja por outro combatente anônimo, seja pelo próximo dono do tráfico na favela. O ciclo de violência continuará de uma maneira ou de outra, fica claro ao final da película quando os meninos da chamada “Caixa-Baixa” discutem como tomarão o controle do tráfico na comunidade após assassinares seu antigo líder Zé Pequeno (COUTINHO, 2011, p. 71).

Desse modo, a narrativa é esteticamente dividida em duas partes: os Anos Dourados (*the Golden Ages*), termo proposto por Nagib (2007), referente aos anos 60 e os Anos de Tristeza (*the Blues Ages*), termo sugerido aqui para citar ao segundo e terceiro períodos ([Figura 147](#)).

Figura 147: Transformação Espaço-temporal do Conjunto Habitacional à Favela Cidade de Deus



Anos Dourados (*the Golden Ages*)



Anos de Tristeza (*the Blues Ages*)

Os *Anos Dourados* ([Figura 148](#)) dizem respeito ao tempo em que o narrador relembra sua infância desfrutando dos momentos de contemplação de um ambiente bucólico que permitia as crianças brincar, nadar, correr. Para compor as paisagens fílmicas, as tonalidades amareladas,

alaranjadas e douradas foram utilizadas como recursos estéticos para transmitir valores nostálgicos com referência aos clássicos dos faroestes hollywoodianos. A prevalência destas cores e da luz solar quente e aconchegante desenharam um cenário com aura idealizada de paisagem rural (NAGIB, 2007). Pidner (2017) lembra que a luz é um recurso artístico de muita importância, pois “tanto nas artes plásticas quanto na fotografia há potencialidades artísticas no manejo da luz, feito pela perspicácia do artista, que cria a luz e apropria-se dela como linguagem, compondo representações do espaço” (PIDNER, 2017, p. 183).

Nesta fase, o conjunto habitacional da Cidade de Deus é uma grande comunidade, com luz solar dourada e uma tonalidade alaranjada das estradas não pavimentadas de terra batida para aludir a um paraíso perdido. A paisagem sonora é repleta de vozes e risadas de crianças, conversas de adultos e o Samba cantado por Cartola. Este período remete ao primeiro momento da formação da favela no final da década de 1960 com a chegada de moradores removidos de outras favelas, de invasores, e de nordestinos migrantes. Os nordestinos eram classificados como “paraibas” e considerados trabalhadores braçais “[...] que chegavam aqui morrendo de sede” (LINS, 2002, p. 43). “Não convém detalhar a trajetória dramática dos acontecimentos que se sucedem [...] para os migrantes que enfrentam trabalho exaustivo na terra das favelas e grandes periferias (AB’SÁBER, 1999, p.32).

Como introduzido pelo narrador Buscapé –, que volta no tempo para apresentar os personagens e sua relação com o processo evolutivo de escalada da violência – Cidade de Deus era um local muito distante do centro econômico do Rio de Janeiro, sem infraestrutura adequada para receber um grande número de famílias. O conjunto transformou-se rapidamente em um local de despejo de vários flagelados das enchentes ou expulsos de favelas por conta de incêndios criminosos, além de receber um fluxo intermitente de invasores e migrantes. Todavia, para muitos a falta de transporte público representava um grande problema, especialmente para aqueles que precisavam sair do conjunto e andarem muitos quilômetros para tomar um ônibus diariamente. Entretanto, “[...] cada criança que chegava era uma paixão garantida pelo lugar: quando não era o goiabal, eram os abacateiros; [...] quando não era o laguinho, era o lago; quando não era o rio, era a lagoa; [...] era o mar da Barra da Tijuca” (LINS, 2002, pp. 29-30).

Figura 148: *Anos Dourados*, Laços de Amizade, Companheirismo, Solidariedade



O Trio Ternura, formado por Cabeleira (Jonathan Haagensen), Alicate (Jefechander Suplino) e Marreco, (Renato de Souza) eram os três assaltantes adolescentes mais promissores

de Cidade de Deus, no final dos anos 60. Eles roubavam os comerciantes locais, dividiam o lucro com os moradores e eram admirados e reverenciados pelas crianças por conta das façanhas criminais. Após um assalto frustrado ao Motel Miami, o Trio Ternura decidiu abandonar as atividades criminais. Cada personagem segue um caminho e Cabeleira projeta na zona rural a paisagem idílica como um refúgio para escapar da violência e firmar laços familiares com sua nova namorada Berenice (Roberta Rodrigues). Alguns personagens dos anos 60 são originários do interior e, por isso, construíam sua memória nostálgica a partir dos valores do paraíso rural, onde poderiam construir família alicerçada em bons valores. Entretanto, Buscapé, como narrador, interrompe o seguimento desta narrativa com uma realidade dura ao constatar que a polícia invadia a favela agredindo os moradores em busca dos responsáveis pelo massacre no Motel Miami. Assim, a fase do paraíso é finalizada com a morte de Cabeleira durante uma perseguição policial (Figura 149) e de Marreco por Dadinho (Douglas Silva).

Figura 149: O Fim de uma Era



Após as mortes trágicas de dois integrantes do Trio Ternura, os tons dourados e amarelos da imagem dão margem para a nova coloração azulada e esverdeada escura da paisagem de Cidade de Deus. As casas de alvenaria pintadas de amarelo e ocre são agora bastante degradadas, com diversas autoconstruções de blocos sem reboque e sem pintura. Muros

erguidos de blocos ou cercas de madeiras surgem em frente às casas. O chão de terra batida torna-se cinza com alguns capins rasteiros, as crianças que brincavam nas ruas agora são adolescentes usuárias ou traficantes de drogas. Assim, os recursos estéticos denunciam, portanto, uma significativa mudança na paisagem dos anos 60 para os 70 (Figura 150).

Figura 150: Passagem de Tempo



O segundo e o terceiro períodos, os Anos de Tristeza (*the Blues Ages*), remetem às significativas mudanças no espaço físico da favela e na evolução dos personagens infantis, que cresceram e se tornaram estudantes, trabalhadores ou traficantes de drogas. As relações familiares neste momento são quase inexistentes, pois não há figuras paternas ou maternas e, por isso, as cenas são predominantemente encenadas por personagens adolescentes ou crianças que consomem drogas ou praticam atos ilícitos e violentos.

Em *Cidade de Deus*, desde crianças, os indivíduos são expostos às mazelas do mundo. [...] o processo de socialização do sujeito é marcado pelo abandono sócio-político. A violência faz-se presente não só através das armas que matam, mas também pela ausência do olhar social: a condição de vida é precária, falta emprego, levando muitos a buscar sobrevivência no crime; não há segurança, saúde e educação, fatores que somados a uma estrutura familiar deficiente acarretam em uma socialização incompleta, mal sucedida (MAIA, 2007, pp. 4-5).

Além disso, o segundo e o terceiro períodos apresentam a ascensão e a queda do principal traficante da Cidade de Deus, Zé Pequeno. A partir da segunda parte, a aura nostálgica da paisagem idílica foi atualizada por meio de referências do *mise-en-scène* (atuação, figurino, maquiagem, objetos em cena) relacionados à cultura juvenil do período, a transformação de figurino, estilo, moda, música, linguajar. As técnicas estilísticas aplicadas diferenciam do primeiro momento ao trazerem tonalidades em cores vibrantes verdes e azuis, efeitos de pós-produção como imagens divididas ao meio para proporcionar dinâmica narrativa em duas histórias com distintos tempos e espaços narradas ao mesmo tempo, e múltiplos movimentos de câmeras, edição de imagem e efeitos sonoros propiciaram um senso de dinâmica na velocidade da narrativa.

Deste modo, a mudança de estética de uma cinematografia clássica de continuidade deu lugar a uma intensificação gradual do estilo clássico, uma vez que os recursos de *flashbacks*, as pausas narrativas, as interrupções e as inserções de aposto (cenas que complementam a outra e produzem significado para as cenas seguintes) são exploradas pela narrativa não-linear. A violência e a agressividade são ilustradas também por meio desses cortes abruptos da edição de imagem, “[...] os cortes, como se sabe, são tradicionalmente vistos como violadores das convenções do cinema realista” (NAGIB, 2007, p. 109)¹⁹⁸, mas foram aplicados aqui, intencionalmente para criar um realismo da *neofavela*.

Segundo Lins (2002), a *neofavela* surge para substituir o mundo rural e idealizado extinto com a mudança temporal das eras, quando a favela foi “reformada pela guerra entre os traficantes de droga e pela correspondente violência e corrupção policial” (SCHWARZ, 1999, p. 106). A violência, seja ela visual, da linguagem agressiva ou da edição de montagem produziu um efeito similar de catarse dos filmes comerciais hollywoodianos. “O ritmo frenético do romance foi traduzido nos cortes rápidos da edição digital, no estilo de uma propaganda comercial televisiva ou videoclipe musical” (NAGIB, 2007, p. 109)¹⁹⁹. Assim, a narrativa apresenta o momento em que os roubos foram substituídos pelo tráfico de drogas e a venda ilegal de cocaína reforçava as atividades dos traficantes, em especial de Dadinho, que havia se transformado em Zé Pequeno (Figura 151).

198 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “[...] cuts, as we know, are traditionally seen as contravening the conventions of realist cinema” (NAGIB, 2007, p. 109).

199 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “The frenetic rhythm of the novel is translated into the quick-fire cuts of the digital editing, in the style of an advertisement or music video” (NAGIB, 2007, p. 109).

Figura 151: Domínio Territorial de Zé Pequeno

Este, após executar os líderes das principais bocas de fumo, tornava-se o mais poderoso traficante da Cidade de Deus. O uso de recursos de CGI (*Computer-Generated Imagery*) (Imagens geradas por computador) foi utilizado para criar uma dinâmica na condução da narrativa de Buscapé, quando apresentava o atual panorama do novo território conquistado por Zé Pequeno, através de mapas digitais, ao executar quase 90% dos donos de boca de fumo. Os diversos mapas, que vão compor a paisagem fílmica, são apresentados na narrativa e proporcionam uma dimensão pela qual “os narcotraficantes se territorializam em diversos fragmentos da malha urbana para suprir as necessidades de abastecimento de drogas ilegais de cada área da cidade” (VASCONCELOS, 2006, p. 5). As disputas territoriais intensificam-se e tornam-se uma constante entre bocas de fumo e, conseqüentemente, entre líderes de quadrilhas. “Desse modo, pensamos na existência das territorialidades do tráfico e seu poder sobre as

peessoas que ali residem, o que nos faz refletir sobre uma dinâmica do mais forte na tangente do ‘manda e obedece’, imposto pelos narcotraficantes” (VASCONCELOS, 2006, p. 6). Por isso, a característica de conjunto habitacional, neste último período, é transferida para a percepção do lugar como uma favela, que se tornaria o território controlado pelo traficante Zé Pequeno.

“Conjunto o quê? Favela! Isso mesmo, isso aqui é favela, favelão brabo mermo. Só o que mudou foi os *barraco*, que não tinha luz, nem água na bica, e aqui é tudo casa e apê, mas o pessoal, os *pessoal* é que nem no Marcelo Sobrinho, que nem no São Carlos. Se é na favela que tem boca-de-fumo, bandido *pra* caralho, crioulo à vera, neguinho pobre à pamparra, então aqui também é favela, favela de Zé Miúdo” (LINS, 2002, p. 209).

A questão territorial é abordada quando o filme busca retratar as “[...] relações de poder no espaço, da materialização delas para constituição de territórios, territorialidades e paisagens-imagens que reflitam essas relações” (AMORELLI, BRANCO, 2010, p. 8). Haesbaert e Limonad (2007) classificam estes territórios como “uma construção histórica e, portanto, social, a partir das relações de poder (concreto e simbólico) que envolvem, concomitantemente, sociedade e espaço geográfico” (HAESBAERT; LIMONAD, 2007, p. 42). O poder alcançado por Zé Pequeno aos 18 anos de idade foi sendo construído desde o tempo de criança, quando já se mostrava inclinado às práticas ilícitas por meio da intimidação, ameaça e violência. “Zé Pequeno, ainda criança, exterminava a competição e os inimigos para tomar controle do crime no bairro” (COUTINHO, 2011, p. 71). Assim, Zé Pequeno e seu companheiro Bené “[...] ao tomarem consciência do espaço em que se inserem (visão mais subjetiva) e ao se apropriarem ou, em outras palavras, cercarem este espaço (visão mais objetiva), constroem” (HAESBAERT; LIMONAD, 2007, p. 42), concretamente, por meio do extermínio dos outros líderes, seu território controlado pela força letal. Por isso, o filme mostra como o espaço da favela foi transformado em território da violência relacionada ao tráfico de drogas pela apropriação e dominação social e territorial dos narcotraficantes.

Ademais, o caráter de veracidade do filme foi alcançado por meio da linguagem do livro, das gírias da época e do dialeto de certos grupos de favelas cariocas que, incorporadas ao filme constituíram-se como o principal vetor de realismo para a narrativa (NAGIB, 2007). Segundo Hamburger (2007), o romance de Paulo Lins e suas considerações sobre a evolução das relações espaço-temporais na favela foram mimetizados pelo longa-metragem que atingiria um alto grau de realismo dado o trabalho de interpretação dos atores não profissionais. “A verossimilhança do filme é reforçada pela ausência de atores conhecidos e pela presença física de corpos com

cor, gíngua e linguajar da periferia” (HAMBURGER, 2007, p. 122). Por isso, “a apropriação desses rostos e corpos fundamenta a verossimilhança do filme, que dá forma magistral à construção mítica do algoz negro e pobre” (HAMBURGER, 2007, p. 123).

Por conta do realismo alcançado em vista da linguagem documental utilizada, dos sons diegéticos, do uso de atores não profissionais provenientes da Cidade de Deus, da intervenção destes atores nas tramas e nos roteiros, das técnicas de improvisação e, sobretudo, do uso de locações e efeitos especiais, *Cidade de Deus* passou a ser considerada uma obra-prima em termos estéticos. “As performances do elenco, que muitas vezes são chocantes e desconfortáveis para assistir, devido a seu alto grau de realismo, foram alcançadas através do alto custo financeiro e físico” (SHAW; DENNISON, 2007, p. 103)²⁰⁰, pois os atores construíam seus personagens a partir das oficinas de improvisação e eram capazes de operar a câmera para conseguirem a percepção mais aguçada das técnicas de atuação. Este filme contou com a pré-seleção de 2000 participantes, sendo selecionados 400 crianças e jovens como atores não profissionais, que eram guiados por 40 atores principais e 150 atores coadjuvantes (NAGIB, 2007).

A Figura 152 ilustra um dos momentos mais tensos deste filme. A cena mostra um grupo de crianças contraventoras da área da Caixa-Baixa aproveitando o resultado do roubo a uma pequena mercearia da favela. Um comerciante queixa-se a Zé Pequeno por mais segurança. Em *Cidade de Deus* “as instituições na favela são criadas e estabelecidas pelo traficante e seus comparsas, que estabelecem quais são os padrões de conduta, todos submissos ao controle social do grupo” (MAIA, 2007, p. 6). De tal modo que Zé Pequeno vai acompanhado com alguns integrantes de seu grupo e convida uma criança, Filé com Fritas (Darlan Cunha), para esta ação. Este personagem infantil, já está inserido nas atividades do grupo, pois trabalha como aviãozinho para a quadrilha de Zé Pequeno e por admirá-lo, junta-se ao bando com sorriso no rosto, uma vez que se sente parte integrante do grupo. Zaluar (2004) atribui este fato ao *ethos* da masculinidade no qual indivíduos protegem-se em grupos para demonstrar força brutal; a agressividade masculina é um elemento chave nesse comportamento de autoafirmação. “Há suficientes evidências nos vários estudos apresentados, anteriormente, de que outras construções da masculinidade são interiorizadas por jovens da mesma classe ou categoria social, vivendo nas mesmas condições e nos mesmos bairros” (ZALUAR, 2004, p. 390). Assim,

200 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*The performances of the cast, which are often shocking and uncomfortable to watch, such is their degree of realism, were achieved at tremendous physical and financial cost*” (SHAW; DENNISON, 2007, p. 103).

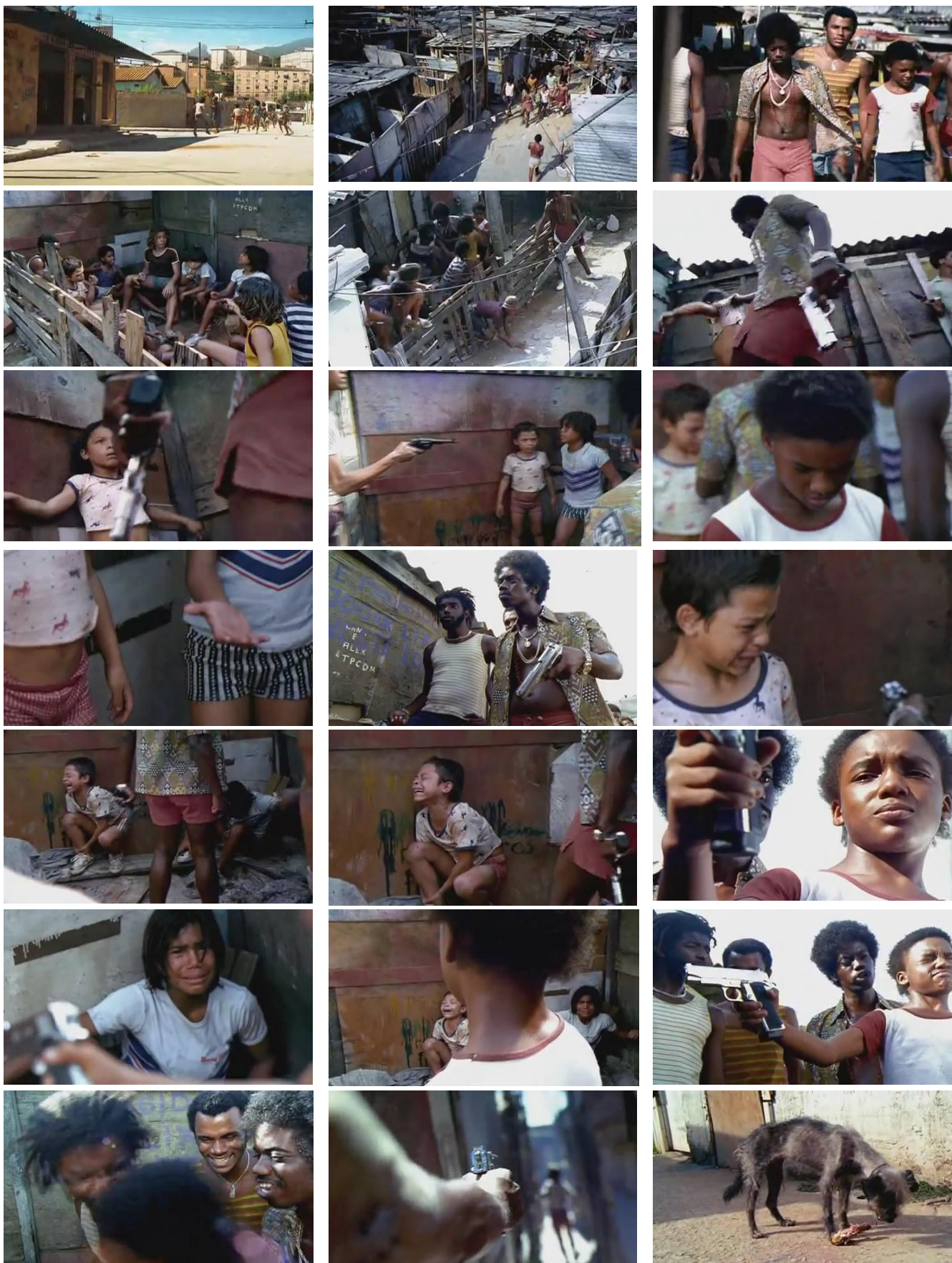
Zé Pequeno encontra as crianças contraventoras conseguindo capturar duas delas e inicia-se uma tortura psicológica, ao questioná-las onde desejam ser punidas com um tiro: “*na mão ou no pé*”; simulando uma palmatória escolar, as crianças estendem as mãos. Após feri-las no pé, Zé Pequeno persuade Filé com Fritas a executar um dos garotos. Esta cena é o momento simbólico do ritual de transição da infância para a vida adulta, por meio da violência, de um garoto da comunidade que realiza o seu primeiro homicídio com arma de fogo. Os integrantes da gangue de Zé Pequeno parabenizam Filé com Fritas pelo ato de bravura e ameaçam a criança sobrevivente com uma arma apontada para suas costas quando é “*mandado para casa*”.

Esta cena é finalizada com um cachorro de rua, em situação deplorável, dividindo a cena com o cadáver da criança no chão quando vai comer os restos da carcaça do frango assado roubado pelas crianças. Por conta da atuação das crianças e por possuir um extremo nível de realismo, crueldade e violência, esta cena foi considerada pelo site *Americano Pop Crunch*²⁰¹, como sendo a cena de filme mais perturbadora e violenta de todos os tempos que a cinematografia hollywoodiana já presenciou. Zé Pequeno ilustra o personagem que determina e aplica a lei interna. A cena de violência à luz do dia representa a imagem cruel e brutal da favela como um lugar isolado e sem controle de nenhum outro agente da lei. Os próprios traficantes são os únicos que ditam normas e regras de conduta através da coerção violenta e fatal.

No Brasil, pouco se sabe a respeito dos efeitos da masculinidade construída pela mídia com os filmes enlatados dos heróis-machos americanos. Tampouco sobre o excesso de notícias que põe em evidência os criminosos mais violentos e mais cruéis do Rio de Janeiro. Fotos, textos e manchetes conferem-lhes glória e glamour (ZALUAR, 2004, p. 385).

201 - POP CRUNCH. “The 10 Most Disturbingly Violent Scenes in Hollywood History”. Disponível em: <http://www.popcrunch.com/10-most-disturbingly-violent-scenes-in-hollywood-history/?img=148398>

Figura 152: Violência e Realismo, “Na Mão ou no Pé?”



Já no último ato do filme, com a morte de Bené, a tonalidade das imagens torna-se novamente monocromática, com a predominância da cor azul mais escura, quase na escala de cinza. As convenções clássicas cinematográficas intensificam-se com imagens de câmera na mão muito frenética, com enquadramentos médios, fechados e *close-ups*, cortes abruptos e edição mais rápida. Esta paisagem fílmica foi criada para proporcionar um nível dietético de catástrofe social devido à introdução da cocaína na favela e das lutas pelo poder entre traficantes que resultaram em uma guerra de quadrilhas, vitimando muitos moradores (KILBOURN, 2011). “O editor de *Cidade de Deus*, Daniel Rezende, comenta sobre a estratégia utilizada nos cortes do longa-metragem” (CORRÊA, 2006, p. 55):

Para a primeira parte, situada nos anos 60, optei por cortes corretos e uma continuidade plano a plano. Para a segunda, quando o tráfico de drogas começa a se expandir, há uma maior liberdade nos cortes. Na última etapa, com a atmosfera do filme se tornando pesada e opressiva, tive liberdade total e não mais me preocupei com a continuidade dos planos, do tempo e da ação. Os cortes são estranhos, ajudando a criar sensações de sufocamento e tensão. O espectador não tem tempo de recuperar o fôlego (CORRÊA, 2006, p. 55).

Com o avanço da narrativa, o roteiro mostra o último estágio evolutivo do processo de instalação do tráfico de cocaína na Cidade de Deus dos anos 1980. O território da favela é dividido entre quadrilhas lideradas por Zé Pequeno, Sandro Cenoura (Matheus Nachtergaele) e Mané Galinha demarcando territórios de atuação. “Quem nunca se envolvera com a criminalidade estava sujeito a morrer sem saber, de uma hora para a outra, só por morar nessa ou naquela região. Qualquer um poderia ter laços de parentesco e amizade com o inimigo, por isso não era conveniente permitir o livre trânsito dos moradores” (LINS, 2002, p. 332). O crescimento desordenado da favela – denunciado pela estrutura formada por objetos mais antigos da paisagem, como as primeiras casas do conjunto habitacional e os prédios com cinco andares, e objetos mais recentes, como casas de alvenaria com telhas de Eternit e barracos de madeira – favorecia a formação física de labirintos, prejudicando a ação da polícia e facilitando os ataques das quadrilhas. Após o início da guerra entre as quadrilhas, “a rotina atroz dos combates passou a povoar as páginas policiais e a amedrontar os alheios, só informados pelos noticiários. As edições se esgotavam ainda cedo, a audiência dos telejornais e dos programas especializada no tema subiu muito na favela” (LINS, 2002, p. 331). Os jornais da época divulgavam “[...] que o número de mortes em Cidade de Deus era maior do que a da Guerra das Malvinas no mesmo espaço de tempo. O conjunto tornou-se um dos lugares mais violentos” (LINS, 2002, p. 356). “A imagem de cidade violenta não parece ser construída vagamente. Ela está

socioespacialmente delimitada” (FERNANDES, 2009, p. 170) já que filmes como *Cidade de Deus* ajudaram a “[...] disseminar uma imagem negativa da cidade a partir de espaços que, sugere-se, são os nascedouros da violência: as favelas” (FERNANDES, 2009, p. 170).

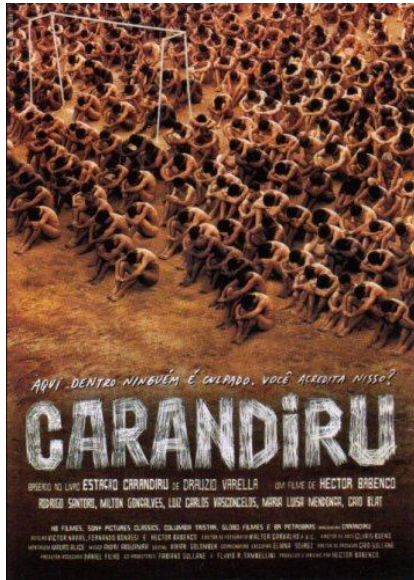
A partir daí, repousa a crítica de Ivana Bentes sobre proliferação da cosmética da violência fortalecida por *Cidade de Deus*. Nele, a favela e seus residentes formavam um microcosmo espacialmente descontextualizado da geografia espacial do Rio de Janeiro, onde a violência relacionada ao tráfico de drogas, sobretudo da cocaína, existiria apenas no universo da favela. A polarização da cidade entre morro e asfalto tenderia a marginalizar ainda mais os *favelados*, visto que o filme distribuía imagens de crianças e adolescentes alienados e atraídos pelo comércio ilegal de drogas em busca de ganho financeiro, prestígio e personificação do poder. Deste modo “as distinções estereotipadas espacial e social entre o morro/favela (ilegalmente ocupado, com infraestrutura carente e uma grande concentração de pessoas pobres/criminosas) e o asfalto (asfalto – cidade legítima com ruas pavimentadas, boas infraestruturas e pessoas honestas/decentes” (BEZZERA, 2017, p. 5)²⁰² ajudaram a construir uma representação simplista. O filme mostra que dentro de uma grande população, poucos foram os personagens que encontraram na arte a saída para não integrar a rede de crimes. Assim como Orfeu na música, Buscapé dedicou-se desde cedo à fotografia, que iria revelá-lo como principal porta-voz do cotidiano da favela para os jornais do centro da cidade, já que “assumir-se bandido não é uma empreitada de sucesso. Ele não consegue cometer os crimes após algumas tentativas, e decide procurar emprego. [...] É registrando a própria realidade subalterna que ele conseguirá emprego em um jornal” (MAIA, 2007, p. 4).

Por esta razão, este filme gerou uma série de críticas dada a sua controvérsia narrativa sobre a representação da violência armada relacionada ao tráfico de drogas. Apesar do filme introduzir a produção brasileira em um rol de obras técnica e esteticamente elaboradas com efeitos especiais e linguagem moderna de ultraviolência, Ivana Bentes acusou o filme de reproduzir os tradicionais clichês reservados a um olhar estrangeiro de exotismo. De acordo com Fernando Meireles, “quando li o romance, fiquei horrorizado ao ver como a vida é organizada em comunidades pobres do Brasil. Meu interesse era mais antropológico, fiz o filme

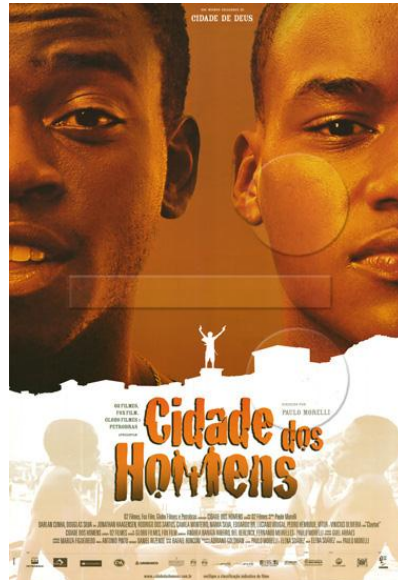
202 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*Stereotyped spatial and social distinction between the morro/favela (illegally occupied, with poor infrastructure and a very concentration of poor/criminal people) and the asfalto (asphalt - the legitimate city with paved streets, good infrastructure, and honest/decent people*” (BEZZERA, 2017, p. 5)

para conhecer melhor meu país” (SHAW; DENNISON, 2007, p. 104)²⁰³. *Cidade de Deus* ao transmitir, através da reconstituição histórica da realidade violenta das favelas brasileiras, uma narrativa de exclusão social entremeada à cultura dos traficantes de drogas, deu continuidade à tendência de produção cinematográfica que se concentra nas representações da vida contemporânea nas favelas das grandes cidades especialmente no Rio de Janeiro (Figura 153).

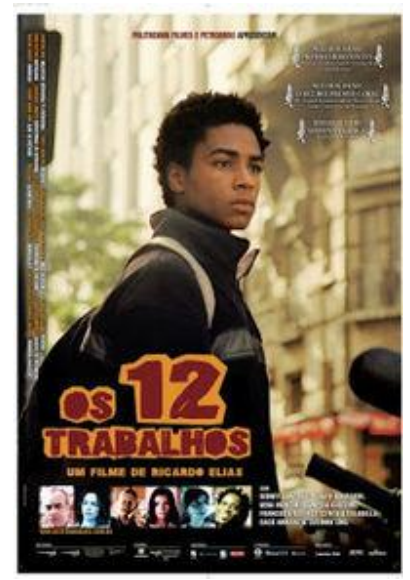
Figura 153: Favela na Cinematografia Brasileira dos Anos 2000



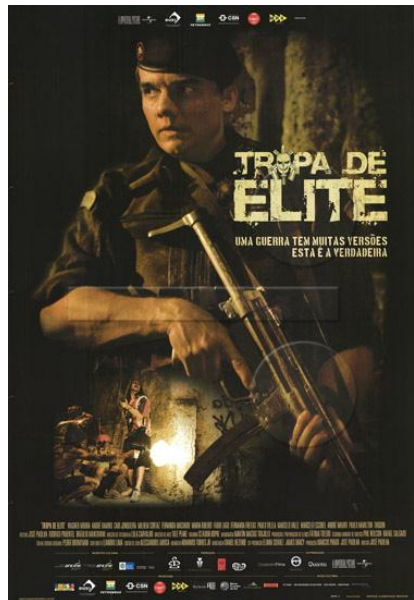
Carandiru
(Hector Babenco, 2003, Brasil)



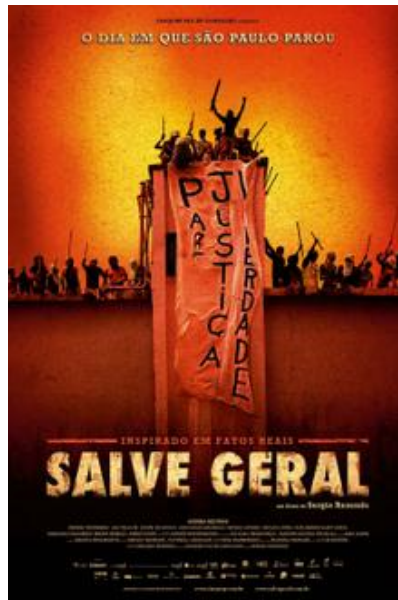
Cidade dos Homens
(Paulo Morelli, 2007, Brasil)



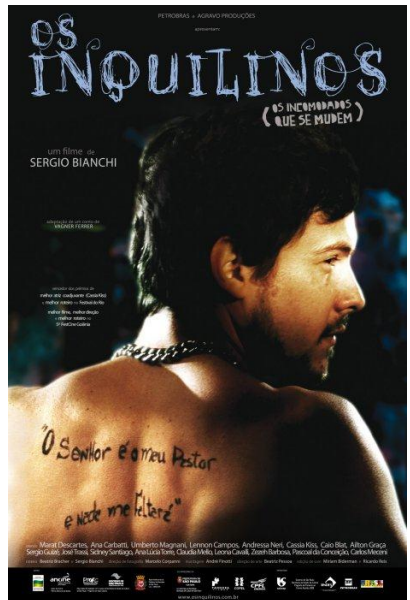
Os 12 Trabalhos
(Ricardo Elias, 2007, Brasil)



Tropa de Elite
(José Padilha, 2007, Brasil)



Salve Geral
(Sérgio Rezende, 2009, Brasil)



Os Inquilinos
(Sergio Bianchi, 2009, Brasil)

Fonte: Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira

203 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “When I read the novel I was horrified to see how life is organized in poor communities in Brazil. My interest was more anthropological, I made the film in order to get to know my country better” (SHAW; DENNISON, 2007, p. 104).

7.2.4. PERSPECTIVAS TERRITORIAIS DAS MILÍCIAS EM *TROPA DE ELITE: O INIMIGO AGORA É OUTRO* (2010)

Como abordado anteriormente os grupos de extermínios foram fortalecendo-se dentro da corporação policial, a partir da segunda metade do século XX, através de práticas extralegais e de uso da força letal. Suas ações para o fim da criminalidade violenta urbana eram defendidas pelas autoridades e valorizadas pela sociedade civil. Assim, o lema de “bandido bom é bandido morto” ressonaria como uma limpeza urbana imortalizada no período da Ditadura Militar. Neste contexto, a política da guerra às drogas (*War on Drugs*), desenvolvida nos EUA pelo governo de Richard Nixon (1913-1994) nos anos 70, foi adotada por muitos governos ditatoriais de países latinos americanos, que ajustaram suas leis domésticas para criminalizar qualquer indivíduo que cultivasse, produzisse, distribuísse ou vendesse substâncias proibidas pela Convenção das Nações Unidas contra as Drogas. Com isso, a guerra às drogas seria implantada no Brasil no mesmo período, continuando em pleno vigor após o processo de democratização do país.

Em 1974, a polícia militar do Rio de Janeiro participou de uma operação que previa conter uma tentativa de fuga no Galpão da Quinta da Boavista no Instituto Penal Evaristo de Moraes, porém, com a intervenção mal sucedida da força policial no presídio, os rebelados executaram alguns reféns detentos e o diretor da unidade, o Major da PMERJ Darcy Bittencourt. Assim, o Capitão da PMERJ, Paulo César de Amêndola, propôs a criação de um grupo de policiais com treinamento pelo Exército Brasileiro para atuar em situações de extremo risco no estado do Rio de Janeiro. Por isso, “em 1978, com o nome Núcleo da Companhia de Operações Especiais (NuCOE), foi criada a primeira tropa de elite da Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro” (MARQUES, 2017, p. 20). O NuCOE veio a ser um núcleo especial treinado tanto para combater as revoltas e guerrilhas urbanas quanto para enfraquecer e desarticular a criminalidade no estado (Figura 154). Era formado principalmente “por policiais voluntários dotados de comprovada integridade moral e que possuíam especializações nas Forças Armadas, como cursos de Operações Especiais, Guerra na Selva e Contra guerrilha (CONGUE)” (MARQUES, 2017, p. 20).

Figura 154: Primeiros Oficiais do NuCOE – Primeira Tropa de Elite do Rio de Janeiro



Em 1978, o então NuCOE funcionava em um acampamento nas dependências do CFAP (Centro de Formação de Praças), em Sulacap, na Zona Norte do Rio. Eram apenas 12 barracas para cerca de 30 policiais.

Fonte: Divulgação BOPE (UOL Notícias, 2017).

Em 1982, o NuCOE foi substituído pelo COE (Companhia de Operações Especiais) e em 1991 pelo BOPE (Batalhão de Operações Policiais Especiais), institucionalizando a Tropa de Elite do século XXI, conhecida como os “caveiras”, dado o símbolo da caveira que simboliza o triunfo da vida sobre a morte, transpassada por um punhal que representa o símbolo do grupamento (Figura 155).

Figura 155: Os Caveiras



O BOPE durante uma operação conjunta com as forças armadas brasileiras na favela da Rocinha em 2012.

Fonte: Zambarda (2012).

“Em 2011, o BOPE passou a fazer parte do Comando de Operações Especiais (COE), que também inclui o Batalhão de Polícia de Choque (BPChq), o Batalhão de Ações com Cães (BAC) e o Grupamento Aeromóvel (GAM)” (BOPE, 2017, s.p). A missão do BOPE está no combate ao crime organizado, na captura de suspeitos perigosos, no resgate de reféns, na contenção de rebeliões prisionais, etc. já que é “[...] responsável por atuar em situações críticas, sendo a reserva tática de pronto emprego da Corporação. Seu efetivo é voluntário, formado por policiais de elevado preparo técnico, tático e psicológico” (PMERJ, 2017, s.p), além de não serem tão propensos às práticas de corrupção. “Os policiais recebem uma formação diferenciada, voltada para operações de guerra urbana, que inclui um processo severo de seleção e treinamento” (NEME; CUBAS, 2006, p. 323) (Figura 156). “O BOPE é hoje um dos principais grupos especializados em confronto armado urbano do mundo” (MARQUES, 2017, pp. 20-21), proporcionando treinamento para outras reservas táticas do Brasil e do exterior, como o intercâmbio de táticas que ocorreu em 2016 com Grupo de Intervenção da Polícia Francesa (*Gendarmerie Nationale*) (CONSULADO-GERAL DA FRANÇA NO RIO DE JANEIRO, 2016).

Figura 156: Conclusão de Curso para Oficiais do BOPE, Rio de Janeiro



Fonte: PMERJ (2017).

Entretanto, a ação do BOPE vem resultando em diversas denúncias de violência institucional, como tortura e execução sumária, dado o excesso de abuso perpetrado pelos agentes contra moradores de favelas cariocas, já que “[...] 90% das missões acontecem em

favelas dominadas pelo tráfico de drogas” (CONSULADO-GERAL DA FRANÇA NO RIO DE JANEIRO, 2016, s.p). O padrão de vitimização é similar àquele apresentado por pesquisas sobre homicídios por armas de fogo: jovens, do sexo masculino, negros e provenientes de áreas de baixa renda. É necessário ressaltar que, como os oficiais do BOPE estão, na maioria das vezes, sujeitos a participar de abordagens árduas em territórios controlados por quadrilhas, sua integridade física e a dos seus pares são postas em risco e, conseqüentemente, o padrão de letalidade tende a se tornar ainda maior. Estes agentes recorrem ao uso da força mortífera como principal método de ação, embora “a tarefa da polícia é delicada na medida em que se reconhece como inteiramente legítimo o uso de força, para resolução de conflitos, desde que esgotadas todas as possibilidades de negociação, persuasão e mediação” (JUNDIAÍ, 2016, p. 3). Dentro desta realidade, os sujeitos perseguidos, sabendo da tática letal do BOPE, recorrem ao conflito armado com a mesma proporção violenta gerando uma situação de risco iminente para os moradores das favelas que são coagidos a prover amparo ao poder paralelo, tornando-se vítimas vulneráveis destas ações, tanto nas vias públicas quanto no interior de suas moradias.

“Essa máquina de guerra, preparada para matar, foi imortalizada no filme *Tropa de Elite*” (CAVALCANTI, 2012, p. 27) (José Padilha, 2007, Brasil), baseado em fatos a partir das narrativas do livro *Elite da Tropa*, publicado em 2006 pelos ex-policiais do BOPE (André Batista e Rodrigo Pimentel – contratado, posteriormente, como consultor na área de segurança pública para uma rede de televisão – em coautoria com o antropólogo Luiz Eduardo Soares). Os oficiais foram afastados do BOPE e convidados a escrever o roteiro do filme, juntamente com Bráulio Mantovani e o diretor do filme, José Padilha, já que a obra foi o “[...] resultado de uma combinação das experiências de seus autores na corporação policial e na gestão da segurança pública” (NEME; CUBAS, 2006, p. 323).

A princípio, o livro é classificado como ficção, porém, introduz na literatura um perfil tanto das atividades violentas do BOPE quanto das atividades corruptas das forças policiais (Polícia Militar e Polícia Civil), agindo sob autorização dos órgãos superiores de segurança pública do estado do Rio de Janeiro como uma ferramenta amplamente utilizada para lidar com a criminalidade nas áreas de baixa renda. Além disso, o livro denuncia a ligação entre o crime organizado do tráfico de drogas e das milícias com políticos, empresários e figuras midiáticas. Por isso, o livro “procura esclarecer por meio da ficção como se articulam os principais elementos que contribuem para a manutenção do quadro caótico da segurança pública no Rio de Janeiro” (NEME; CUBAS, 2006, p. 323). Revela-se, contudo, a “política de segurança adotada pelas autoridades estaduais, que além de não diminuir a violência urbana, tende a

acirrar cada vez mais o preconceito contra os moradores destas localidades” (CAVALCANTI, 2012, p. 24).

Tropa de Elite liderou o *ranking* de filmes nacionais lançados em 2007, entretanto, posicionou-se na 63ª colocação geral com 2.471.193 de espectadores no cinema (ANCINE, 2010) pelo fato de uma cópia ter sido pirateada semanas antes do seu lançamento oficial. Assim, o Ibope e o Vox Populi estimaram que 11 milhões de pessoas tivessem assistido ao filme através de cópias piratas reproduzidas e disponibilizadas no mercado ilegal de DVDs ou baixadas da Internet para consoles eletrônicos e microcomputadores (VEJA, 2007). De acordo com José Padilha em entrevista à revista *Veja* (2007, p. 80), a primeira operação da polícia conseguiu apreender milhares de DVDs, “no dia seguinte, os camelôs voltaram às ruas alardeando ‘o filme que a polícia quer proibir’. Venderam o dobro, [...] o comércio ilegal [...] a esta altura, já fez de *Tropa de Elite* um sucesso também nas ruas de Moçambique, Angola e Portugal”. Todavia, este crime repercutiu positivamente para a popularidade do filme, uma vez que foi exibido em seguida em outros canais oficiais de TV paga e aberta, além de impulsionar a credibilidade do diretor José Padilha.

“Em *Cidade de Deus*, o foco do debate era a criminalidade; em *Tropa de Elite* passava a ser a lei – e o Capitão Nascimento, o comandante do [...] BOPE [...], tornou-se um ícone popular” (FILME B, 2015, p. 48), “um herói pós-moderno, apoiado pela maior parte da mídia” (CAVALCANTI, 2012, p. 27) “com frases repetidas nas ruas e em conversas do dia a dia, dentro e fora do contexto do filme” (FILME B, 2015, p. 48). “Os movimentos e as ações de Nascimento são igualmente fascistas e anárquicas, e atuam para legitimar [...] seu policiamento através de suas ações espaciais e suas reproduções das desigualdades do Rio” (CRAINE; CURTI, 2009, p. 92). Esta obra foi muito aclamada pela crítica especializada, recebendo um Urso de Ouro em Berlin, em 2008, 10 anos após *Central do Brasil* receber o mesmo prêmio em 1998. O roteiro trazia um dos temas mais recorrentes da cinematografia contemporânea, a relação entre pobreza, tráfico de drogas em favelas cariocas e repressão policial. Na trama, “o Capitão Nascimento (Wagner Moura) lidera o incorruptível BOPE em uma guerra total contra os barões do tráfico de drogas que governam as favelas do Rio.” (CRAINE; CURTI, 2009, p. 88). Segundo o Capitão Nascimento, como narrador, “o homem com farda preta entra na favela para matar e nunca para morrer” (Figura 157).

Figura 157: Capitão Nascimento em *Tropa de Elite*

O enredo de José Padilha trouxe os conflitos do Capitão Nascimento na sua esfera familiar e organizacional, já que aspirava afastar-se do BOPE e, por isso, iniciava a busca de um sucessor entre candidatos corruptos e idôneos da polícia militar do Rio de Janeiro inscritos no processo seletivo. Por ordem da governadoria do estado, as tropas recém-formadas iniciariam uma operação de *limpeza* na Favela do Turano, por conta da visita do Papa João Paulo II ao Rio de Janeiro, em 1997, que segundo Capitão Nascimento, “não deveria ter seu sono perturbado”. Nota-se, portanto, a preocupação com a integridade física do Papa como um fator ligado à promoção da imagem da cidade do Rio de Janeiro. Por isso, as desigualdades capitalistas foram escondidas na forma violenta de conflitos entre traficantes e a força do estado que vitimaria, também, a população inocente. “As vidas que serão perdidas para efetivar esses momentos de silêncio são um pequeno preço publicitário a ser pago para os políticos, uma exploração de corpos e vidas para ganho econômico e político” (CRAINE; CURTI, 2009, p. 92). No filme, a violência nas favelas do Rio de Janeiro é reconstruída a partir da antropofonia do típico funk carioca como trilha sonora, dos sons de sirenes de veículos, de tiros de arma de fogo e dos diálogos dos personagens como elementos cruciais para a construção da paisagem audiovisual de uma zona de criminalidade. Aqui, as representações dos espaços criam ambiências e hipersensibilizam a experiência de localização do espectador a partir da

exploração sensorial de paisagens visuais e sonoras de espaços conhecidos ou reconhecidos através da interação midiática.

Tropa de Elite: O Inimigo agora É Outro (José Padilha, 2010, Brasil) deu continuidade à primeira narrativa de *Tropa de Elite* (2007) e “[...] alcançou o índice de filme brasileiro mais assistido de todos os tempos, com” (MENEZES, 2011, p. 63) uma plateia de 11.023.475 de espectadores superando o posto de *Dona Flor e seus Dois Maridos* (1976). “*Tropa de Elite 2* conseguiu fazer o sucesso que *Cidade de Deus* não conseguiu com seu *spin-off*, *Cidade dos Homens*” (CANNITO, TAKEDA, 2014, p. 49).

O filme possui uma narrativa instigante, sendo contada em *flashback* pelo narrador protagonista. Além disso, o uso de explosivos demonstrou como o impacto de projéteis atingindo as latarias de carros simularia a força destrutiva deste objeto contra uma superfície de maior resistência física, técnica popularizada no cinema hollywoodiano da década de 1930. Igualmente, pedaços de carne humana dilacerada ou o corpo humano perfurado pelas balas de metralhadora, objetos perfuro cortantes destruindo a estrutura corporal, esquartejamento e ossos carbonizados trouxeram a fragilidade do corpo humano suscetível à perda de sua integridade física através dos métodos introduzidos no final dos anos 60 por Arthur Penn e Sam Peckinpah. *Tropa de Elite: O Inimigo agora É Outro* introduziu no cinema brasileiro uma estética da ultraviolência contemporânea hollywoodiana muito realista, ao ser trabalhado em parceria com equipes norte-americanas que produziram efeitos especiais de última geração. A estética da ultraviolência foi ainda mais verossímil com a utilização de automóveis, helicópteros e viaturas do BOPE, oficiais desta corporação nas cenas e gravação no espaço interno do quartel general do BOPE, multicâmeras para criarem efeito de câmera lenta, câmera na mão que se movia freneticamente, explosões de *squibs* atrelados aos corpos dos atores, perseguição de carros, tiroteios, efeitos especiais e maquiagem, além da admirável montagem das cenas que configuraram a paisagem fílmica ([Figura 158](#)).

O Capitão Nascimento [...] vive seu drama sempre em confronto com o contexto político. No primeiro filme, ele foi o herói que agia na frente de batalha. Na continuação, agia num ambiente dominado pelas milícias policiais. Ele foi da polícia para a política. Capitão Nascimento entendeu que a ação física não resolve tudo e começou a atuar politicamente. O filme reflete isso reduzindo as cenas de ação e se transformando quase em um *thriller* político. O sucesso foi imenso, mostrando que o público está sedento por um cinema que o ajude a entender o país (CANNITO, TAKEDA, 2014, p. 49).

Figura 158: Estética da Ultraviolência Hollywoodiana em *Tropa de Elite: O Inimigo agora É Outro*

A narrativa é iniciada com uma emboscada ao agora Tenente-coronel Nascimento, que será concluída no final do filme com um *plot twist*. Neste momento, imagens do primeiro filme (treinamento dos integrantes do BOPE, combate ao tráfico de drogas, resgate de refém, etc.) são apresentadas em rápidos *flashbacks* que servem de passagem de tempo e de conexão para o começo de uma nova narrativa que dará prosseguimento ao filme anterior.

O Tenente-coronel Nascimento, como narrador e protagonista, foi transportado para o ano de 2002 em uma sequência inspirada na rebelião ocorrida no presídio de segurança máxima na Zona Oeste do Rio, Bangu I. Lá, encontravam-se encarcerados os principais líderes de três facções do tráfico de drogas sediadas no Rio de Janeiro – Comando Vermelho (CV), Terceiro Comando (TC) e Amigos dos Amigos (ADA) – que se territorializavam pelo Brasil através de redes estabelecidas em outros presídios, favelas e periferias. Portanto, “percebe-se que as

territorialidades promovidas pelos grupos se expressam tanto nas cidades quanto dentro de penitenciárias (de onde partem muitas das negociações das redes de tráfico de ilícitos)” (CIPRIANI, 2017, p. 11).

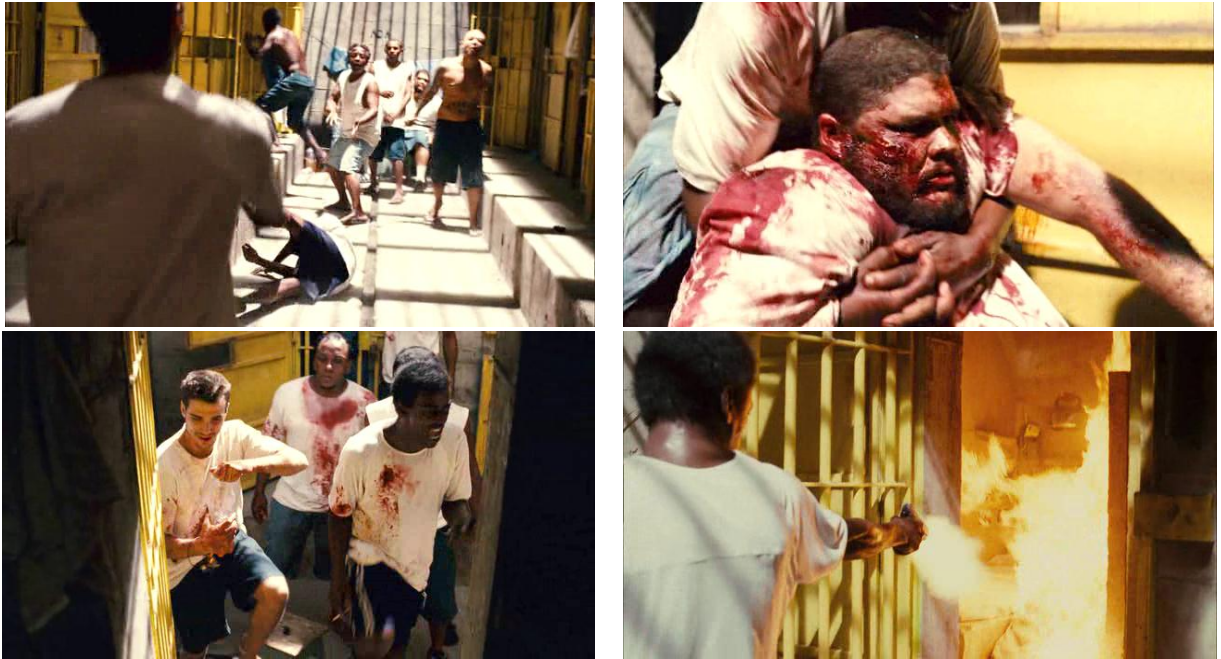
Segundo um trecho do filme lá ficavam, inclusive, “os líderes do tráfico que tinham dinheiro. Lá eles faziam guerra para disputar o comando do tráfico nas favelas”. Sabe-se que Fernandinho Beira-Mar, líder do CV na ocasião, gera uma renda mensal em torno de 20 milhões de dólares com o comércio doméstico e internacional de drogas e armamento ilegais. É através do suborno que ele opera de dentro da prisão, por meio de acesso a aparelhos de comunicação móveis e rádios, as transações e o controle da facção nas favelas cariocas, em territórios espalhados pelo Brasil e em países da América Latina. “De acordo com a Polícia Federal, ele é um empreendedor centralizador, obsessivo e cauteloso, que administra, inteiramente, todo o processo do tráfico de drogas de memória” (NOVIS, 2013, p. 145)²⁰⁴. Após ser extraditado pelo exército colombiano em 2001, Fernandinho Beira-Mar chefiou em 2002 uma rebelião em Bangu I, eliminando seus principais rivais e membros do TC e do ADA (Ernaldo Pinto Medeiros (Uê), Carlos Alberto da Costa (Robertinho do Adeus), Wanderlei Soares (Orelha) e Elpídio Rodrigues Sabino (Pidi)). O fato favoreceu o surgimento de outra facção criminosa, o Terceiro Comando Puro (TCP). Apesar deste incidente, o CV, o ADA e o TCP tornaram-se as organizações criminosas do tráfico de drogas mais poderosas do Rio de Janeiro. A rivalidade entre elas se traduz em confrontos sangrentos por territórios em diversas favelas e prisões brasileiras, sobretudo em suas sedes do Rio de Janeiro.

Os comandos armados que foram estabelecidos na década de 70 preservando laços de amizade e solidariedade, foram, a partir dos anos 90, solapando-se e se desintegrando formando novas organizações rivais. No século XXI, alguns dos conflitos sangrentos reportados pela imprensa nacional foram atribuídos à rivalidade entre líderes dos tradicionais comandos tanto aqueles sediados no Rio de Janeiro quanto aquele em São Paulo, o PCC (Primeiro Comando da Capital). “Os ‘comandos’ são, na realidade, redes bastante instáveis, dentro das quais existem as subredes comandadas pelos chefes de quadrilha (‘donos’ de pontos de venda de tóxicos ou ‘bocas de fumo’)” (SOUZA, 2008b, p. 429). Em agosto de 2017, “o traficante Rogério Avelino da Silva, conhecido como Rogério 157, firmou aliança com o CV, a maior facção criminosa do Rio de Janeiro. Até então, o número 1 da venda de drogas na favela da Rocinha, em São

204 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “According to the Federal Police, he is a centralizer, an obsessive and zealous entrepreneur, who manages the entire drug trafficking process from memory” (NOVIS, 2013, p. 145).

Conrado, na Zona Sul, era integrante da facção ADA” (IG SÃO PAULO, 2017, s.p). Tal mudança foi articulada entre Rogério e líderes do CV dentro das penitenciárias, monitoradas pela “[...] Polícia Civil do Rio de Janeiro, que investigava o racha entre Rogério e o ex-chefe do tráfico da Rocinha, Antônio Francisco Bonfim Lopes, o Nem” (LEMOS, 2017, s.p) preso em 2011, na Zona Sul do Rio de Janeiro, nas proximidades de seu apartamento na Lagoa e transferido para a penitenciária federal em Porto Velho. Rogério 157, que era segurança de Nem, recusou a devolução das bocas de fumo da Rocinha para Nem, como uma forma de manter-se no controle do tráfico nesta favela e enfraquecer os lucros do ADA, já que, na Rocinha “Rogério age como um miliciano. Impõe a cobrança de taxas para o comércio. Domina a venda de gás, água mineral e carvão. Distribui sinal clandestino de TV a cabo e Internet e, também, cobra pedágio de moto taxistas e motoristas de vans que circulam pela Rocinha” (LEITÃO; LUCCHESI; SOARES, 2017, s.p). Isto teria sido desaprovado por “Nem, que era conhecido pelo perfil assistencialista” (LEMOS, 2017, s.p). Como resultado, Nem, de dentro do presídio em Rondônia, “teria mandado invadir a Rocinha para retomar o controle do tráfico no local, o que provocou confrontos na região, ocupada por 950 militares das Forças Armadas” (LEMOS, 2017, s.p).

Deste modo, *Tropa de Elite 2* buscou simular o conflito entre traficantes e suas facções dentro do presídio (Figura 159). Nesta oportunidade, Beirada (Seu Jorge) representou o líder do CV que almejava tomar o controle de algumas galerias de Bangu I para exterminar seus rivais, após um agente carcerário lhe fornecer armas e chaves de outros pavilhões. “Cada uma das ‘organizações’ que, na metrópole do Rio de Janeiro, disputam mercado no âmbito do varejo [...] constitui sua própria rede” (SOUZA, 2008b, p. 428) articulada em territórios tanto nos pavilhões prisionais quanto nas favelas. As redes do tráfico de drogas construídas vão se articular em “[...] territórios vinculados a uma mesma ‘organização’, integrados, ‘costurados’ pelas mesmas relações de poder” (SOUZA, 2008b, p. 429). Com esta rede formada, o filme retratou as ações perpetradas pelos integrantes do CV ao assassinar membros do ADA e carbonizar o corpo de Qualé (Chico Melo), líder desta facção. A partir daí, o CV dirige-se ao pavilhão onde estão apreendidos membros do TC para também exterminar o terceiro grupo. Neste momento, o Tenente-coronel Nascimento é convocado para coordenar a operação de retomada do controle da unidade prisional com os agentes do BOPE. Aqui o Tenente-coronel deixa evidente a intenção de permitir que os membros das facções exterminem-se, porém foi impedido pelo Governador do estado, alegando que a opinião pública e as organizações dos direitos humanos retaliariam sua política de governo.

Figura 159: Estética da Ultraviolência na Rebelião de Bangu I

A sequência ilustra a invasão dos membros do CV à galeria onde encontram-se os integrantes do ADA. Percebe-se que o filme fez uso de maquiagem para transmitir a imagem ultraviolenta dos conflitos entre traficantes. O rosto de Qualé foi desfigurado por objetos perfurocortantes, os prisioneiros, negros em sua maioria, trajam uniformes brancos que podem ser visivelmente contrastados com o sangue esvaindo do corpo de Qualé e manchando a roupa dos demais. Os efeitos especiais foram aplicados para simular a saída de projéteis da pistola disparada por Beirada no corpo em chamas de Qualé.



Padilha criou um clímax para a ação através das filmagens de câmeras de segurança de circuito fechado de televisão (CCTV – Closed-Circuit Television) transmitida pelos projetores na sala dos agentes penitenciários e dos *big-closes* do Capitão Matias (André Ramiro) recebendo instruções do Tenente-coronel Nascimento. Além disso, esta técnica pode projetar a onipresença de Tenente-coronel que controla toda a operação a partir de uma sala segura e longe da linha de frente do confronto armado.



Mais uma vez, a ultraviolência foi aplicada no filme com a técnica de explosão do *squib* por detrás da cabeça de Beirada quando foi atingido por um tiro disparado pelo Capitão Matias. Em seguida, a imagem mostra o cano da arma de Matias, o cadáver de Beirada no chão junto com o Historiador, Diogo Fraga (Irândhir Santos) deitado sobre a poça de sangue.



O *making-off* do filme apresenta a equipe de efeitos visuais e maquiagem preparando o sangue falso para ser aplicado nos corpos dos atores.

Esta crise na penitenciária abordada no filme reflete a fragilidade do sistema prisional brasileiro. As políticas criminais e a mais recente Lei das Drogas de 2006, No. 11.343 (BRASIL, 2006c), que previa a recomendação de procedimentos para prevenção e repressão do comércio e abuso de drogas ilegais, foram responsáveis pelo aumento do consumo e do tráfico de droga. Isso refletiu no aumento da população carcerária, causado principalmente pelo discurso da criminalização às drogas. As estatísticas do InfoPen (*Sistema Integrado de Informações Penitenciárias*) (BRASIL, 2014d) registram que crimes contra o patrimônio (roubos, assaltos à mão armada, extorsão ou apropriação ilegal) representam a primeira causa de encarceramento, com 46% das sentenças, a segunda está relacionada aos crimes de tráfico de drogas doméstico e internacional, com 28%, a terceira a crimes contra pessoas, com 13% das sentenças.

Entretanto, ressalta-se que os crimes de tráfico de drogas estão majoritariamente associados a outros tipos de delitos, como assaltos, roubos, destruição do patrimônio público e privado, latrocínios, homicídios. “Se considerarmos os tipos penais propriamente ditos, temos que os crimes de roubo e tráfico de entorpecentes respondem, sozinhos, por mais de 50% das sentenças das pessoas condenadas atualmente na prisão” (BRASIL, 2014 d, p. 33). Porém, muitos delitos relacionados ao tráfico de drogas podem ser classificados como crimes não

violentos, já que são perpetrados por pequenos traficantes desarmados ou atribuídos aos usuários de classe social mais baixa condenados como traficantes primários. “É importante apontar [...] a expressiva participação de crimes de tráfico de drogas – categoria apontada como muito provavelmente a principal responsável pelo aumento exponencial das taxas de encarceramento no país e que compõe o maior número de pessoas presas” (BRASIL, 2014d, p. 33). Atualmente, o Brasil possui a quarta maior população prisional absoluta em regime fechado do mundo, com 622.202 indivíduos encarcerados, atrás dos Estados Unidos (2.217.000, dados de 2013), China (1.657.812, dados de 2014) e Rússia (644.237, dados de 2015), sendo o Brasil o quinto país mais populoso do planeta.

O perfil criminal das pessoas privadas de liberdade no Brasil está associado a um perfil de “criminoso comum” muito distinto dos “criminosos de colarinho branco”. Estes sujeitos perpetraram violência interpessoal, enquanto os segundos praticaram violência estrutural. Os “criminosos” são responsabilizados pelos delitos “mais visíveis e ou mais violentos e passaram pelos filtros do sistema de justiça criminal. Como é sabido, após as sucessivas etapas – polícia, Ministério Público e judiciário – sobram os criminosos não brancos, do sexo masculino, mais pobres, menos escolarizados, com pior acesso à defesa e reincidentes” (BRASIL, 2014d, p. 32). Quanto às características raciais, 61,67% dos presos no Brasil são pretos/pardos; porém, “no Rio Grande do Sul, Santa Catarina e São Paulo, por exemplo, a porcentagem de negros/pretos e pardos nas prisões difere muito dessa proporção na população do Estado” (BRASIL, 2014d, p. 36). Referente à faixa etária, “embora apenas 11,16% dos brasileiros tenham entre 18 e 24 anos, este grupo corresponde a quase um terço da população das prisões” (BRASIL, 2014d, p. 42) (30,12%), 75,08% possuem o grau de instrução até o ensino fundamental completo.

Assim, enquanto o primeiro filme enfatizou as ações de traficantes nas favelas, o segundo trouxe um debate muito mais amplo. Em *Tropa de Elite 2*, o enredo não se restringe apenas aos conflitos do Estado contra traficantes de drogas nas favelas. O filme representa um recorte territorial que permite “[...] uma visualização da cidade em disputa, dividida entre o poder público e os grupos organizados, sendo a expressão mais concreta e dramática da metáfora da guerra” (VALVERDE, 2004, p. 120). Neste filme, o enredo preza pela abordagem de um conjunto de práticas ilícitas perpetradas por organizações criminosas formadas por agentes da polícia militar e civil, políticos e representantes do Estado e comunicadores públicos. Assim, a noção de território controlado por estas novas organizações pode ser compreendida quando “[...] o território ganhou um sentido diferente, mais amplo, para abordar uma infinidade

de questões pertinentes ao controle físico ou simbólico de determinada área” (VALVERDE, 2004, p. 120).

Na trama, o Tenente-coronel Nascimento foi transferido do BOPE para o serviço de inteligência da Secretária de Segurança Pública do Estado do Rio de Janeiro como uma manobra política defendida pelo Governador do estado Gelino (Julio Adrião), alguns deputados e uma figura midiática, o apresentador de telejornal sensacionalista Fortunato (André Mattos). Apesar de coordenar um massacre em Bangu I, o Tenente-coronel recebe total apoio de alguns setores da sociedade, que acreditam na prerrogativa de que “bandido bom é bandido morto! Afinal, quem é este ‘bandido’ de que se fala?” Quando esta frase é dita parece que todos sabem do que se está falando. Quem é o ‘bandido’, é coisa que não se discute. Não precisa. Todos sabem. Deu ontem na TV” (MUNIZ, 2009, p. 2). Esta afirmativa encontra-se no senso comum do brasileiro desde a instalação dos Esquadrões da Morte na década de 1970, que usou este lema como motor para suas ações. Para a sociedade, o indivíduo que se enveredou para ações criminosas deve ser punido e, a morte, surge-se como a penalidade mais cabível. Contudo, “matar o criminoso não reduz a criminalidade, mas passa a impressão de justiça feita e de que se trata de ‘um bandido a menos’, de que pelo menos aquele indivíduo não irá mais cometer crime algum” (CARLOS, 2015, p. 107). Esta imagem do “bandido/criminoso comum” propaga-se e é sustentada, hoje, pela mídia. É muito nítido perceber a ira da sociedade perante o criminoso comum, já que “é o autor daquele crime que saiu recentemente no jornal (impresso ou televisionado). Que nos causou repulsa, indignação, que poderia ter acontecido conosco, ou com algum de nossos familiares” (MUNIZ, 2009, p. 3). Por isso, *Tropa de Elite: O Inimigo agora É Outro* trouxe a figura do apresentador de programa sensacionalista para ilustrar como a mídia tem o poder de determinar quem é o criminoso e estabelecer sua punição (Figura 160).

Figura 160: “Bandido Bom É Bandido Morto!”

Após o Tenente-coronel Nascimento buscar respostas dos oficiais do Estado, durante o almoço, em um restaurante de luxo, os clientes aplaudem a operação em Bangu I, que resultou na morte de dois líderes do tráfico de drogas e outros detentos. É neste momento que o jornal do meio-dia traz as informações do ocorrido.

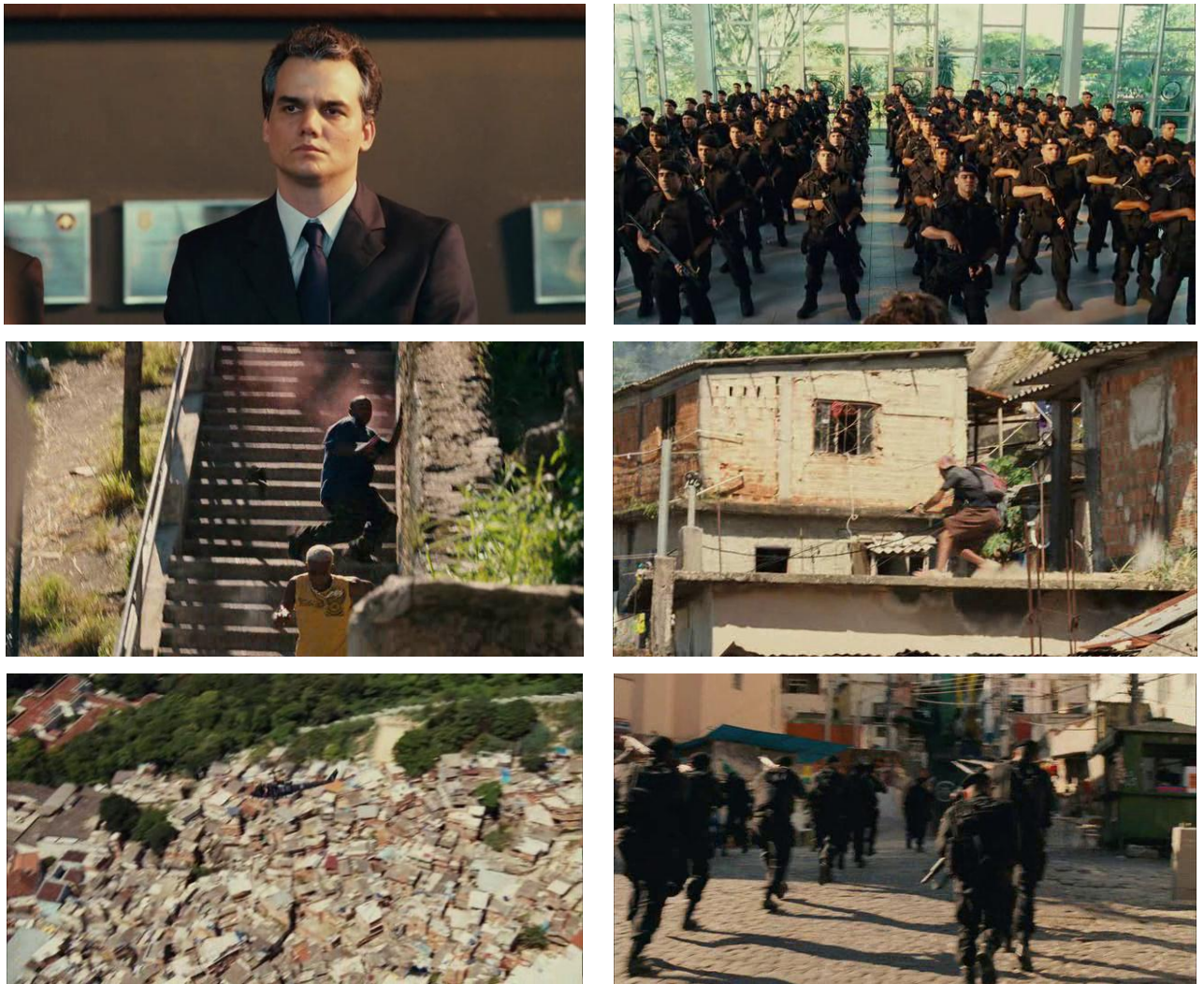


Um programa sensacionalista apresentado por Fortunato defende a ideia de que o Tenente-coronel Nascimento não deve ser exonerado do cargo, uma vez que “A cidade do Rio de Janeiro pode se transformar em uma poça de sangue!”.

Assim, o Tenente-coronel Nascimento consegue reestruturar o BOPE, aumentando o número de oficiais, adquirindo novos armamentos, automóveis e helicóptero, transformando o grupamento em uma unidade coesa e implacável na luta contra o tráfico de drogas nas favelas cariocas: “Uma máquina de guerra”, segundo Nascimento. Este grupo foi ordenado a realizar uma operação na favela para exterminar traficantes e implantar bases de polícia comunitária (Figura 161), fato que alude a “Retomada do Controle do Complexo do Alemão” em novembro de 2010. As paisagens cinematográficas apresentam a imensidão da favela que está prestes a ser atacada pelo BOPE. A ação truculenta foi configurada como se ocorresse em um terreno neutro, porém, crianças que brincavam em uma quadra de futebol são surpreendidas com o helicóptero cortando os céus e com o tiroteio entre agentes do Batalhão e traficantes. “O fenômeno do uso excessivo de força letal pela polícia é um problema grave em vários estados da federação [...] Na medida em que a ‘licença para matar’ foi concedida aos policiais que atuam nas favelas e bairros pobres” (RAMOS, 2006, p. 1305), a vitimização da população da favela não representa um fator grave, já que foi naturalizada pela sociedade como algo comum, corriqueiro e “normal”. Os traficantes que atuaram na linha de frente foram representados por

jovens negros do sexo masculino, um recorte similar à realidade brasileira. “No centro do problema estão os jovens – especialmente os jovens pobres e negros moradores de favelas e periferias urbanas –, seja como vítimas, seja como autores de violência” (RAMOS, 2006, p. 1304). Por fim, o Tenente-coronel Nascimento orgulha-se de ter exterminado traficantes e, conseqüentemente, desarticulado o crime organizado por parte de policiais corruptos nas favelas.

Figura 161: Retomada do Controle na Favela



Entretanto, sem a massiva presença de traficantes comercializando entorpecentes, os policiais corruptos tiveram o lucro de suas propinas esmaecido. Assim, ao executar os intermediários, estes agentes apropriam-se do território do tráfico e implantam redes milicianas e, posteriormente, transformam as favelas territorializadas por eles mesmos em currais eleitorais (Figura 162).

Figura 162: Instalação da Milícia na Favela Carioca

Ao executarem dois traficantes os policiais corruptos, que recebiam propina para os deixarem agir na “comunidade”, eliminam os intermediários do esquema de serviços clandestinos na favela. A partir daí, são os novos responsáveis por controlar toda uma gama de bens e serviços oferecidos, ilegalmente, à população.





Os comerciantes que não pagam, apropriadamente, os impostos estabelecidos pelas milícias sofrem tortura e são executados. Já estabelecido em seu território, o líder da milícia, o Major Rocha da PMERJ (Sandro Rocha), torna-se líder comunitário e organiza festas para o lançamento da campanha política de seus aliados aos cargos públicos da nova eleição e reeleição do governador do estado.



Uma repórter criminal é torturada e executada pela milícia por ela investigada, tendo seu corpo carbonizado e esquartejado para dificultar o reconhecimento da ossada que teve os dentes removidos.

As ações das milícias no Rio de Janeiro não se configuram como um fenômeno recente, já que, desde a década de 1970, moradores das áreas de baixa renda e pequenos comerciantes locais organizaram-se para contratar serviço privado de segurança a policiais, a fim de protegê-los de delinquentes por meio de acordos informais entre civis e policiais. A partir da década de 1990, as milícias tornaram-se organizações criminosas paramilitares muito bem organizadas e ameaçadoras, atuando em uma ampla rede espreada pelo território de favelas em várias cidades brasileiras. Em 2004, a Secretária de Segurança Pública do Rio de Janeiro e a mídia brasileira passaram a usar o termo *milícia* com mais ênfase dado o aumento da violência relacionada com as práticas paramilitares destes grupos em favelas cariocas. Entretanto, foi em 2007 que as

forças de Segurança Pública do Rio de Janeiro divulgaram o poder ameaçador de grupos milicianos quando a mídia divulgou, massivamente, a violência relacionada com suas atuações.

Assim, Jerônimo Guimarães Filho e Natalino Guimarães foram presos pela Polícia Federal acusados de liderarem a *Liga da Justiça*²⁰⁵, a mais poderosa milícia sediada no Rio de Janeiro. Em 2008, repórteres do Jornal O Dia foram sequestrados, torturados e executados por integrantes da Liga da Justiça; a partir de então, o Jornal O Dia publicou dossiês sobre as atividades do grupo. Este fato foi retratado no filme quando a repórter policial Clara (Tainá Müller) recebe o dossiê do deputado Rodrigo Fraga e investiga a conexão da milícia com políticos estaduais e as condutas violentas do grupo. Após ser descoberta, foi torturada, estuprada, executada, tendo seu corpo carbonizado e dentes arrancados, sendo enterrada de modo que o cadáver nunca fora encontrado. Como resultado das acusações do Jornal O Dia, uma CPI (Comissão Parlamentar de Inquérito) foi instaurada em julho de 2008 para investigar as acusações e as questões que envolviam as ações paramilitares das milícias com políticos locais (OLIVEIRA; RIBEIRO, 2010), episódio também reconstruído pelo filme.

A milícia é configurada como crime organizado, cujos membros, os milicianos, são representantes oficiais do Estado. Uma milícia é formada por grupos de agentes armados responsáveis pela aplicação da lei, que tomaram controle de pequenos, médios e grandes territórios, exigindo que moradores e comerciantes locais paguem taxas mensais para protegê-los contra a ação do crime organizado, da delinquência juvenil, de traficantes de drogas. Contudo, nota-se um crescente índice de violência urbana armada nestas áreas pobres por conta da ação intimista dos milicianos, que visam lucros e controle territorial para atingir seus objetivos econômicos e políticos. “De fato, a dominação coercitiva de milícias compartilha muitas peculiaridades com outros grupos que exercem pressões semelhantes, como traficantes de drogas e esquadrões da morte, centrados no controle de territórios e suas populações como forma de obter lucros ilegais” (CANO, 2014, p. 183)²⁰⁶.

205 - A Liga da Justiça está em operação há quase 25 anos, encontra-se sediada em Campo Grande e foi formada por Jerônimo Guimarães Filho (Jerominho) e seu irmão Natalino José Guimarães quando eram líderes da ONG SOS Social em 1992. Os irmãos Guimarães têm atuado como importantes políticos locais desde a década de 90. Na sua fundação, a Liga da Justiça tinha uma estrutura familiar sendo coordenada por Jerônimo (Vereador), Natalino (membro da Assembleia Legislativa do Estado), Luciano Guinândo Guimarães, filho de Jerônimo e policial militar. Além disso, esposas, filhas e genros, também integravam a organização (ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, 2008)

206 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*In fact, coercive domination by militias shared many traits with other groups that exert similar pressures, such as drug dealers and death squads, centered on the control of small territories and their populations as a way to obtain illegal profits*” (CANO, 2014, p. 183).

Percebe-se que as milícias fazem uso de várias formas de intimidação e violência, especificamente, do monopólio Estatal legítimo da violência física em seus limites territoriais definidos, como ameaça, coação, expulsão de moradores e pequenos comerciantes, agressão, tortura, execuções arbitrárias (ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, 2008). As milícias racionalizam a violência alegando proporcionar segurança às localidades e, por isso, a necessidade de usar violência baseada na promessa de remover quadrilhas de drogas e transformar essas áreas em zonas livres do tráfico de drogas (BLICKMAN, 2010). Ainda assim, alguns milicianos tendem a se comportar como traficantes nas comunidades controladas, provendo algum amparo social e organizando festas populares com o único intuito de estabelecer uma imagem assistencialista. No filme, o Major Rocha da PMERJ (Sandro Rocha) transforma-se em líder comunitário após eliminar os intermediários passando a ter total domínio territorial. “No mínimo, os representantes das comunidades precisavam ter cuidado para não cruzar certas ‘linhas vermelhas’ nem interferir nos interesses do crime. [...] Durante décadas, presidentes de associações [...] foram expulsos ou mortos para acabar com qualquer resistência (BORGES, RIBEIRO, CANO, 2012, p. 130).

As milícias são uma forma particularmente perversa de crime organizado. Agentes do estado – armados e treinados para proteger os cidadãos – usam suas armas, treinamento e até mesmo a legitimidade duvidosa derivada de seus papéis oficiais para extorquir pessoas. Por isso, eles são um exemplo da pior face da privatização da segurança, pelo qual os funcionários públicos usam meios públicos para buscar ganhos privados em detrimento daqueles que deveriam servir (CANO, 2014, p.187)²⁰⁷.

Mais recentemente, as milícias supervisionaram e controlaram o monopólio de várias atividades econômicas ilegais, explorando áreas pobres que sofrem com a falta de serviços públicos e privados oficiais, fornecendo serviços ilícitos a preços acessíveis; o que tem gerado um gigantesco lucro livre de qualquer imposto. Apesar do controle de algumas bocas-de-fumo, os negócios do mercado clandestino gerenciados pelas milícias são diversos e lucrativos, o que incluem: empréstimo pessoal de financeira; transporte alternativo, como vans, táxis e moto-táxis, gerando US\$ 72,5 milhões por ano de acordo com estimativas da polícia federal; serviço de comunicação e tecnologia da informação, como TV a cabo (gato-net), acesso à Internet de

207 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “*Militias are a particularly perverse form of organized crime. Agents of the state – armed and trained to protect citizens – use their weapons, their training, and even the dubious legitimacy derived from their official roles in order to extort people. Hence, they are an example of the worst face of privatization of security, whereby public officers use public means to pursue private gains at the expense of those they are supposed to serve*” (CANO, 2014, p. 187).

banda larga e linhas telefônicas que geram aproximadamente US\$ 119,5 milhões por ano; várias formas de jogo de azar, como o tradicional Jogo do Bicho, máquinas caça-níqueis; venda de garrações de água mineral, gás de cozinha²⁰⁸ que arrecadam cerca de US\$ 8 milhões por ano. Neste panorama, em torno de 70% dos moradores das favelas pagam por algum serviço clandestino (PERLMAN, 2010).

Como ressaltado no filme, há ainda uma significativa relação simbiótica entre milicianos e aliados políticos. As favelas controladas por milícias foram transformadas em currais eleitorais para certos candidatos coligados. Nessas áreas, os votos são vendidos por meio de práticas coercivas de votação para garantir aos candidatos a vitória eleitoral. Consequentemente, alguns líderes milicianos conseguem apoio “popular” e ingressam na vida política através das eleições diretas municipais e estaduais; por isso, os candidatos eleitos de forma democrática operarão em harmonia e cooperação com as milícias oferecendo proteção mútua e benefícios políticos (CANO, 2014). O filme mostrou como a ação miliciana conseguiu articular uma operação com esforços da segurança pública para exterminar Felpe (Zé Mário Farias), o único traficante de drogas da Favela Bairro Tanque. Após eliminar os traficantes, os milicianos instalam-se em mais uma favela, aumentando o seu campo territorial de ação econômica e política, garantindo a reeleição para os deputados federais e o governador do estado.

Deste modo, o filme buscou elucidar como a ausência do Estado que deveria garantir segurança, proteção e investimentos econômicos, estruturais e sociais produziu um terreno fértil para a instalação de milícias que detêm o controle dos setores informais e dos comandos armados do tráfico de drogas que disputam entre si o controle territorial das favelas. O filme consegue mostrar “[...] o narcotráfico vulnerável, enquanto os milicianos têm avançado no crime organizado” (FOLHA DE SÃO PAULO, 2010, s.p). A influência das milícias tem crescido ao ponto de ocupar cerca de 41,5% do território de 1.006 favelas no Rio de Janeiro, os traficantes de drogas e os comandos armados territorializam 55,9% destas favelas, enquanto apenas 2,6% são ocupadas por Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) (FOLHA DE SÃO PAULO, 2010, s.p). Segundo o antropólogo Luiz Eduardo Soares, um dos roteiristas de *Tropa de Elite 2*:

208 - A CPI que investigou a atuação das milícias revelou que um depósito clandestino de gás de cozinha da Liga da Justiça foi fechado em Campo Grande em 2008. Um total de 5.180 botijões de gás que eram distribuídos para 34 favelas no Rio de Janeiro abasteciam quase 90% desta população (ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, 2008).

[...] o tráfico é incapaz de competir com milicianos, pois estes ganham com drogas e com muitas outras atividades, como gás e TV a cabo clandestina. O modelo do tráfico armado, sustentado em domínio territorial, é atrasado, antieconômico: custa caro manter um exército, recrutar neófitos, armá-los (nada disso é necessário às milícias, posto que são policiais) (FOLHA DE SÃO PAULO, 2010, s.p).

Por fim, as agências aplicadoras de lei ainda são pessimistas quanto à extinção das ações de milícias, comandos armados, traficantes de drogas, esquadrões da morte, mesmo com uma insignificante diminuição da influência destes grupos em favelas pacificadas após a introdução de Unidades de Polícia Pacificadora. Ainda em 2008, a CPI que investigava as milícias constatou a existência de 96 grupos de pequeno e grande porte atuando no estado do Rio de Janeiro (ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, 2008). Assim, um morador da favela “vive privado de seus direitos básicos em condições que podemos definir como neo-feudalismo, isto é, sujeito às decisões arbitrárias do líder do grupo armado local que governa suas vidas e suas propriedades” (CANO, 2014, p. 188)²⁰⁹.

Desta forma, a expressão, *bandido bom é bandido morto*, é atribuída apenas aos traficantes que perpetram violência direta e interpessoal, já que milicianos, policiais corruptos, personalidades públicas e midiáticas detêm o poder para praticar uma violência estrutural que acomete, fisicamente, os moradores das favelas, saindo impunes de suas ações, sob o pretexto de eliminar a violência que paira sobre a cidade. A própria estrutura corrompida das forças de segurança pública ao formarem organizações criminosas apenas atua para benefício próprio, sendo protegida pelo poder institucional da mídia, da política e das forças de segurança, fazendo com que a população local das favelas seja silenciada e os demais setores da sociedade vejam a diminuição da violência através da limpeza social e étnico-racial como uma benfeitoria do governo nestas paisagens do medo.

Finalmente, pode-se concluir que a questão da violência criminal no Brasil é um tema importante, principalmente associado aos espaços de segregação, como nos casos de intervenção armada em favelas brasileiras nos filmes de ficção que se popularizaram a partir da década de 1960. Por essa razão, a estética do *favela movie* ainda dá continuidade, após o ano de 2010, a uma tendência cinematográfica bastante explorada pelos cineastas brasileiros, como ilustrado na [Figura 163](#). O cinema brasileiro acompanhou a evolução estética hollywoodiana no trato da violência e da ultraviolência, adequando suas técnicas ao contexto nacional,

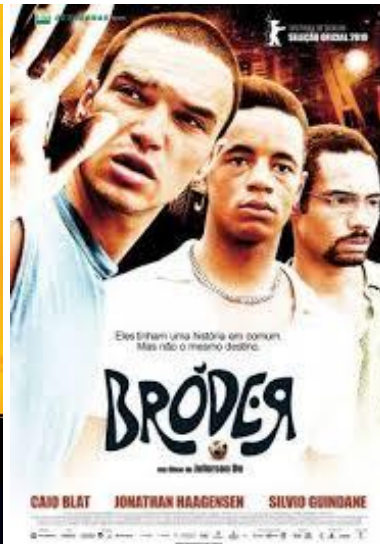
209 - Publicado em inglês e traduzido pela autora. Originalmente: “[...] lives deprived of their basic rights in conditions that we could define as neo-feudalism, that is, subject to the arbitrary decisions of the leader of the local armed group who rules over their lives and property” (CANO, 2014, p. 188).

transformando a violência criminal urbana em um ícone da cultura popular através das convenções estéticas narrativas. Em síntese, alguns destes filmes sensacionalizam os problemas sociais brasileiros usando a violência criminal como uma representação de um fenômeno espetacular e fascinante aos olhos do público.

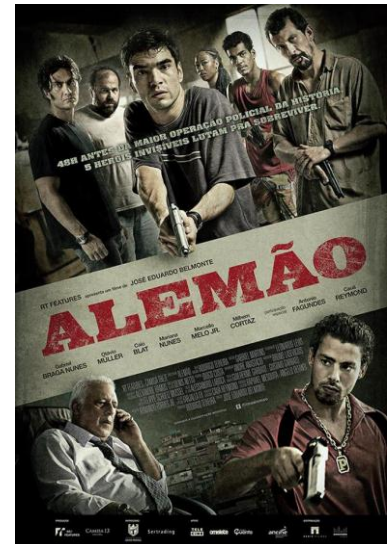
Figura 163: *Favela Movie* na Cinematografia Nacional da Década de 2010



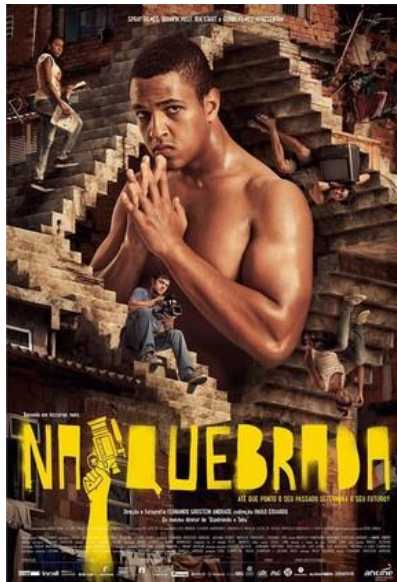
5x Favela - Agora por Nós Mesmos
(Vários, 2010, Brasil)



A Força da Amizade
(Jeferson De, 2011, Brasil)



Alemão
(José Eduardo Belmonte, 2014, Brasil)



Na Quebrada
(Fernando Grostein Andrade, 2014, Brasil)



Trash – A Esperança vem do Lixo
(Stephen Daldry; Christian Duurvoort, 2014, Brasil)
Fonte: Internet Movie Database



Tudo Que Aprendemos Juntos
(Sérgio Machado, 2015, Brasil)



Teerawut Masawat, Tailândia, 2016

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O principal escopo desta pesquisa é desenvolver uma periodização da cinematografia brasileira, desde o final do século XIX até as duas primeiras décadas do século XXI, a partir de uma análise panorâmica dos contextos geográficos, culturais, sociais, políticos, econômicos e ideológicos do Ocidente, que proporcionam bases para o estudo do fenômeno da violência nas representações fílmicas. Esta periodização se caracteriza, portanto, como uma proposta, para mim nova, nas investigações da Geografia Cultural correlacionadas aos Estudos Fílmicos pois, a identificação dos oito períodos que marcaram os ciclos do cinema nacional ajudou a compreender que os discursos e as imagens cinematográficas marcam a sua época, refletindo as aspirações culturais e ideológicas de seus idealizadores. Por essa razão, esta tese foi conduzida por um olhar multidisciplinar de cunho qualitativo. Além disso, a transposição da metodologia de análise textual, anteriormente proposta para a análise do contexto socioespacial, deu-se em decorrência da necessidade de entender como o cinema brasileiro de ficção construiu seu legado histórico-geográfico baseado em convenções cinematográficas do cinema ocidental.

A análise socioespacial através da periodização possibilitou ressaltar como os estereótipos de espaços e grupos sociais foram sendo construídos pelo cinema brasileiro, enraizando-se na cultura nacional e na memória coletiva do seu povo. Dentre muitos exemplos, pode-se observar a elaboração de uma representação hegemônica do espaço urbano e do povo brasileiro pelas Chanchadas, filmes estes que traziam consigo forte influência da estética higienizadora hollywoodiana e dos discursos ideológicos nacionalistas dos regimes totalitários europeus. Porém, como um movimento inverso, a desconstrução dos estereótipos espaciais e culturais partiu de uma postura crítica dos cineastas do Cinema Novo. À frente das telas, este movimento político-artístico-revolucionário trouxe os personagens “imperfeitos”, distantes dos padrões do cinema clássico, para o centro das narrativas, dando-lhes espaço e vozes. A partir daí, uma multiplicidade de questões socioespaciais e socioeconômicas foram sendo debatidas como forma de descolonizar o olhar do espectador para a sua realidade socioespacial que havia sido atrelada, por quase três décadas, a uma estética totalitária.

Assim, esta pesquisa de cunho geográfico-histórico mostra que as primeiras exibições de vistas animadas no Brasil ocorreram na então capital federal do país, no período da *Belle Époque*, no final do século XIX, em um contexto de modernização e transformações urbanas em decorrência da centralização política e econômica do Rio de Janeiro em relação às outras

cidades brasileiras. Ainda na primeira década do século XX, os aparelhos de gravação e exibição deixaram de ser instrumentos científicos e tornaram-se elementos industriais de entretenimento para as massas, especialmente quando eventos geopolíticos, como a Primeira Guerra Mundial, mudam o curso da produção cinematográfica em nível global.

Esta mudança fez com que *Hollywood* se transformasse na principal usina cinematográfica do mundo, lançando em escala industrial produtos de entretenimento com alto padrão de qualidade técnica e estética. Sua hegemonia devastou os cinemas europeus e marcou, definitivamente a trajetória do subdesenvolvimento do cinema brasileiro. Isto se evidenciou quando se propôs uma análise miltoniana destas transformações geopolíticas a partir do conceito de técnica, que permitiu entender a transposição do eixo cinematográfico dominante da Europa para os EUA a partir dos anos de 1920. Neste período, com a rede de distribuição de energia elétrica espalhando-se para outras cidades, fora do eixo Rio-São Paulo, os *Ciclos Regionais* promoveram, em uma escala ínfima e regional, a disseminação de outras representações espaciais e identitárias brasileiras, que foram logo aniquiladas pela supremacia hollywoodiana.

Na década de 1930 a produção nacional baseou-se no preceito hollywoodiano e centralizou-se, novamente, no Rio de Janeiro, disseminando representações homogêneas do espaço e do povo brasileiro e através das *Chanchadas*, tanto para consumo interno quanto para a exportação até a década de 1960. A popularização das Chanchadas estava atrelada ao projeto político de integração do território nacional, extinguindo quaisquer resquícios de regionalismos e enaltecendo o desenvolvimento urbano e industrial do Rio de Janeiro. Além disso, os problemas estruturais e sociais eram mascarados através da promoção ardilosa de imagens de um único Brasil em ritmo acelerado de modernização em um período em que a taxa de urbanização ainda era inferior a 50% e as taxas de analfabetismo eram muito altas.

Entretanto, pode-se comprovar que, no meado do século XX, grupos de jovens cineastas de vários países discordaram das temáticas em torno dos discursos nacionalistas e ditatoriais promovidos pelos filmes ideológicos e renunciaram também à estética hegemônica dos estúdios hollywoodianos, já que o conteúdo audiovisual dissimulava a realidade socioeconômica, as diferenças espaciais e a diversidade cultural de seus territórios. A modernidade no cinema, após os anos de 1950, representou um fenômeno vernáculo e transnacional pois, ao mesmo tempo em que uma obra produzida em determinado contexto geográfico possuía significados decodificados pelas audiências locais, alcançava também escalas internacionais, ajudando desta forma a construir o legado do *Cinema Novo*.

A estética do Cinema Novo, em suas diversas vertentes, estava sobretudo relacionada à quebra de paradigmas e à ruptura do falso perfeccionismo espacial do cinema clássico. Tanto no Brasil quanto no Japão e em países europeus, latino-americanos e estadunidenses, prevalecia a denúncia às representações não pertinentes às realidades do pós-guerra e dos abismos sociais. No contexto latino-americano essas tensões eram também mais marcantes por conta da instalação dos regimes ditatoriais. O Cinema Novo brasileiro apontava as contradições socioeconômicas, tanto no Nordeste quanto no Sudeste, ora nos sertões rurais, ora nas favelas e nas periferias urbanas. Assim sendo, esta pesquisa mostrou que a violência gráfica foi introduzida no cinema brasileiro através da agressividade estética das imagens de paisagens devastadas, desoladas, carentes e periféricas, das metáforas, das narrativas e dos enredos de miséria e exclusão social para um público anestesiado com a estética hollywoodiana e com as comédias musicais das Chanchadas. Entretanto, foi com as perseguições da Ditadura Militar, que o Cinema Novo foi extinto na década de 1970, dando margem à popularização de filmes comerciais com alto teor sexual. Em contrapartida, artistas e cineastas do circuito alternativo desenvolveram a *Pornochanchada*, um gênero fílmico originário em São Paulo, sendo elaborado com a participação e a inclusão de mão-de-obra informal e marginalizada.

Durante as décadas de 1970 e 1980, mesmo sob a repressão da Ditadura Militar, a estatal Embrafilme foi responsável por financiar uma volumosa produção de filmes continuando a atuar em toda a história da cinematografia brasileira. Porém muitos destes longas-metragens eram vazios em conteúdo sociopolítico se comparado às obras do Cinema Novo. O advento do Estado democrático devastou a produção cinematográfica nacional no início dos anos de 1990. Os fatores responsáveis por este dramático declínio estiveram relacionados à política neoliberal adotada pelo Governo, juntamente com a popularização dos aparelhos televisivos a cores, dos vídeo cassete, das fitas de VHS e da importação de filmes estadunidenses exclusivos para o formato de televisão. No cinema, os filmes hollywoodianos e *blockbusters* tinham a predominância sobre os filmes nacionais, europeus ou latino-americanos no circuito comercial.

Leis de incentivos culturais foram criadas como tentativa de recuperar a estrutura do cinema nacional. Na década de 1990, a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual foram imprescindíveis para fornecer subsídios à produção e ao lançamento de filmes no período da *Retomada* (1990 à 2001) e, em 2001, com a criação da ANCINE na *Pós-retomada*. Durante as duas primeiras décadas do século XXI, Rio de Janeiro e São Paulo representaram, respectivamente, tanto os vetores de maior captação de recursos públicos quanto de maior produção de obras de ficção lançadas no circuito comercial. Isto é decorrente do fato do Rio de

Janeiro ter sido capital federal durante um extenso período histórico se constituindo como um significativo polo cultural e turístico. Enquanto isso, São Paulo apresentava-se como um importante centro industrial e econômico do hemisfério Sul, sendo agora o maior centro financeiro e de negócios da América Latina.

A reprodução da violência criminal urbana, intensificada nestas duas últimas décadas, tornou-se uma tendência contemporânea em muitas produções audiovisuais, fato que estimulou uma ampla investigação de sua representação. Logo, o estudo deste fenômeno no cinema ocidental, em especial no contexto estadunidense e brasileiro, mostrou-se de suma importância pois a investigação histórico-geográfica revelou que o cinema brasileiro construiu sua linguagem cinematográfica da violência, baseada nas convenções estéticas do cinema hollywoodiano. Desta forma, fez-se indispensável entender as questões em torno da evolução da censura e da regulação sobre a produção e exibição de conteúdos audiovisuais, porque as produções artísticas estão subjugadas às legislações de seus países produtores. Assim, enquanto os próprios estúdios nos EUA reuniram-se em uma Associação de Produtores para auto regular seu conteúdo, no Brasil, o governo federal militar censurava e o democrático criava os sistemas de classificações indicativas de conteúdo audiovisual.

Assim, através da análise do contexto socioespacial, pode-se demonstrar que a representação da violência hollywoodiana e, conseqüentemente, brasileira da primeira metade do século XX era discreta, indireta, higiênica e simbólica, por conta das legislações que baniam produções violentas, controversas, sexuais ou profanas. Porém, com a emergência dos movimentos de contracultura e do Cinema Novo, entre as décadas de 1960 e 1970, as técnicas cinematográficas para a representação da violência foram transformadas em ultraviolência, através da edição e montagem das cenas, da câmera lenta, dos *squibs* que mostraram cinematograficamente a dor e o desespero das vítimas no momento da morte. O desenvolvimento da estética ultraviolenta é compreendido ao avaliar o contexto histórico e geopolítico dos EUA perante o televisionamento da Guerra do Vietnam e do assassinato do presidente John Kennedy. A ultraviolência no meio televisivo causou protestos de grupos contra o que chamaria de “selvageria visual” e ao mesmo tempo serviu de modelo aos cineastas para criarem uma estética totalmente nova e muito mais realista dos atos violentos no cinema. A intensificação da ultraviolência gratuita, dinâmica e expressiva nos anos de 1980 decorreu dos efeitos especiais. O grafismo da mutilação corporal, a partir da década de 1990, foi resultado da inclusão da computação gráfica. Assim, a ultraviolência contemporânea do século XXI transformou-a em sinônimo de ação e sua representação tornou-se mais energética e impetuosa.

Entretanto, diferentemente do contexto estadunidense, a análise fílmica do cinema moderno e contemporâneo nacional demonstrou – a partir da apreciação de seis longas-metragens de ficção do circuito comercial entre 1960 à 2010 – uma inclinação à representação da violência criminal nas áreas sociais e economicamente mais fragilizadas. Atualmente, as produções fílmicas vêm abordando a temática da violência urbana em favelas, nas penitenciárias, nas periferias pelas representações de disputas territoriais entre traficantes de drogas e milicianos, bem como do confronto daqueles com tropas policiais e também com os frequentes latrocínios nos centros das cidades. As imagens e os discursos transmitidos pelo cinema nacional têm a função primordial de influenciar nos modelos das representações do mundo e de grupos culturais. Assim, a imagem da favela nos discursos cinematográficos está associada ao *locus* de organizações criminosas que disputam violentamente o domínio do território urbano em conflitos armados, onde grande parte dos moradores encontra-se vulnerável às práticas ilegais do comércio de drogas.

Compreende-se, portanto, que os Estudos Fílmicos atrelados à Ciência Geográfica possibilitaram a composição de uma ampla e densa investigação da representação cinematográfica da violência nos contextos hollywoodianos e brasileiros. Por muito tempo, a Geografia utilizou-se do cinema como um recurso puramente didático. Porém esta pesquisa busca comprovar que o cinema, com seus simbolismos e discursos opera também como um meio de acesso às representações mentais de espaços reais e imaginados, que antes estavam atreladas apenas às experiências corporalizadas, ou seja, às experiências do espaço vivenciado. Por fim, esta pesquisa pretendeu trazer uma abordagem multi-escalar (do local ao global na esfera espacial e do regionalismo ao nacionalismo na esfera ideológico-política), combinando diversos aspectos, midiáticos, geográficos, históricos, sociais e culturais. Espera-se que este trabalho contribua aos estudos geográficos e fílmicos da produção cinematográfica brasileira inserida na conjuntura ocidental.



Freepik, Espanha, 2017

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS

- A CIDADE DE YTÚ. “Omniographo”. A Cidade de Ytú. Domingo, 19 de Julho de 1896. Ano IV. No. 228. Acessado em 9 de fev. de 2017. Disponível em: <http://www.obrasraras.usp.br/jspui/bitstream/123456789/5830/1/A_Cidade_de_Ytu_a_no4_n288_1896.pdf>.
- AB’SÁBER, Aziz Nacib. “Dossiê Nordeste Seco. Sertões e Sertanejos: Uma Geografia Humana Sofrida”. **Revista Estudos Avançados**. Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, São Paulo. Vol. 13. No. 36, pp. 7-59, mai/ago 1999.
- ABRÃO, Paulo. “Prefácio – Carta do Secretário Nacional de Justiça”. In.: MACEDO, Alessandra Xavier Nunes; PIRES, David Ulisses Brasil Simões; ANJOS, Fernanda Alves dos. (Orgs.). **Liberdade de Expressão e os Direitos de Crianças e Adolescentes**. Cadernos de Debate da Classificação Indicativa, Vol. 4. 1ª Ed. Brasília: Ministério da Justiça, Secretaria Nacional de Justiça, 2014, pp. 7-8.
- ADORNE FILHO, Antenor; SOUZA, Eduardo Oliveira Coelho de. “Censura Cinematográfica no Brasil: 1964/1970”. **Revista Historiador**. Faculdade Porto Alegrense, Porto Alegre. No. 2, Ano. 2, pp. 174-182, Dezembro de 2009. Acessado em: 26 de jul. 2017. Disponível em: <<http://www.historialivre.com/revistahistoriador/doi/antenor.pdf>>
- AISSA, Susi. “Justiça Garante Investigação sobre Crime Organizado no Espírito Santo”. **Folha de São Paulo**. Caderno Cotidiano. Quinta-Feira, 14 de julho de 1994.
- ALMEIDA, Cláudio Aguiar. “O Cinema Brasileiro no Estado Novo: O Diálogo com a Itália, Alemanha e URSS”. **Revista de Sociologia e Política**, Universidade de São Paulo, São Paulo. No. 12, pp. 121-129. 1999. Acessado em: 15 de fev. 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rsocp/n12/n12a07.pdf>
- ALMEIDA, Marco Antônio de. “O Cinema Policial no Brasil: Entre o Entretenimento e a Crítica Social”. **Revista Especiaria – Cadernos de Ciências Humanas**. Universidade Estadual de Santa Cruz. Vol. 10, No. 17, pp. 137-173. jan./jun., 2007.
- ALVES, Cristiano Nunes. “Recife, Dinâmica Urbana e Cena *Manguebeat*”. **R. Ra’ e Ga – O Espaço Geográfico em Análise**, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Vol. 35 pp. 95-125, dez/2015. Acessado em: 24 de jun. 2017. Disponível em: <http://revistas.ufpr.br/raega/article/view/39568/27796>
- AMORELLI, Octávio Schuenck; BRANCO, Pedro. “As Paisagens Urbanas no Cinema Brasileiro Contemporâneo – Uma Geografia de Imagens e Sensações”. **Anais XVI ENG – Encontro Nacional dos Geógrafos**. Crise, Práxis e Autonomia: Espaços de Resistência e de Esperanças. Espaço de Diálogos e Práticas. Porto Alegre, 2010. Acessado em: 28 de out. de 2017. Disponível em: <<http://www.agb.org.br/evento/download.php?idTrabalho=66.>>.

- ANCINE – Agência Nacional de Cinema. **Salas de Exibição, Mapeamento**. Estudo Elaborado pela Equipe da Superintendência de Acompanhamento de Mercado. Rio de Janeiro: Agência Nacional do Cinema, 2011.
- ANCINE – Agência Nacional de Cinema. **Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual. O Brasil de Todos os Olhares para Todas as Telas**, 1ª Ed. Rio de Janeiro: Agência Nacional do Cinema, 2013.
- ANCINE – Agência Nacional de Cinema. **Uma Nova Política para o Audiovisual. Agência Nacional do Cinema, os Primeiros 15 Anos**. Rio de Janeiro: Agência Nacional do Cinema, 2017.
- ANDRADE, Manuel Correia de. “Sertão ou Sertões: Uma Homenagem a Euclides da Cunha”. In.: SILVA, José Borzacchiello da; DANTAS, Eustógio Wanderley Correia; ZANELLA, Maria Elisa; MEIRELES, Antônio Jeovah de Andrade (Orgs.). **Litoral e Sertão, Natureza e Sociedade no Nordeste Brasileiro**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2006, pp. 13-22.
- ANSELMO, Rita de Cássia Martins de Souza. **Geografia e Geopolítica na Formação Nacional Brasileira, Everardo Adolpho Backheuser**. 2000. 274 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Instituto de Geociências e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, Rio Claro, 2000
- ANTONELLI, Juliana Sangion. **Vale a Pena Ver de Novo? A Globo Filmes e as Novas Configurações do Audiovisual Brasileiro na Pós-retomada**. 2011. 379f. Tese (Doutorado em Mídias) – Pós-graduação em Mídias, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.
- APRÀ, Adriano. “Cross-Fertilization between France and Italy from Neorealism through the 1960s”. In.: Burke, Frank (Ed.). **A Companion to Italian Cinema**. Chichester, West Sussex: John Wiley & Sons, 2017, pp. 216-225.
- ARANTES, Silva. “Grupo Propõe Meios de Arrecadação para o Cinema Nacional”. **Folha de São Paulo**. 14 de Fevereiro de 2001. Acessado em: 29 de abr. de 2017. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fofha/ilustrada/ult90u10527.shtml>>.
- ARAÚJO, Heloisa Araújo de. **Geografia e Literatura: Um Elo entre o Presente e o Passado no Pelourinho**. 2007. 153 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Programa de Pós-graduação em Geografia, Universidade Federal da Bahia, 2007.
- ARAÚJO, Rejane. “Verbete: Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)”. **Acervo Digital da Fundação Getúlio Vargas**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2009. Acessado em: 7 de ago. de 2017. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/departamento-de-imprensa-e-propaganda-dip>>.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. **A Bela Época do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- ARENDR, Hannah. **On Violence**. San Diego, CA: Harcourt, 1970.
- ARGOLO, José Amaral. **Sparsae**. Rio de Janeiro: E-papers, 2009.

- ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. **Relatório Final da Comissão Parlamentar de Inquérito Destinada a Investigar a Ação de Milícias no Âmbito do Estado do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Assembleia Legislativa, 2008.
- AUGUSTO, Sérgio. “Apontamentos para uma História do Thriller Tropical”. **Revista Filme Cultural**, No. 40. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1982.
- AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc. **A Estética do Filme**. 6ª Ed. Tradução de Marina Appenzeller [*Esthétique du film* (1994)]. Campinas: Papirus, 2008.
- AUSTIN, Guy. **Contemporary French Cinema: An Introduction**. Manchester: Manchester University Press, 1996.
- AUTRAN, Arthur. “A Noção de ‘Ciclo Regional’ na Historiografia do Cinema Brasileiro”. **ALCEU. Revista de Comunicação, Cultura e Política**, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Vol. 10, No. 20, pp. 116-125, jan/jun. 2010. Acessado em: 12 de jun. de 2017. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu20_Autran.pdf>.
- AUTRAN, Arthur. “Ciclos Regionais”. In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs.). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: SENAC, 2000, pp. 125-126.
- AZEVEDO, Ana Francisca. **Geografia e Cinema: Representações Culturais de Espaço, Lugar e Paisagem na Cinematografia Portuguesa**. 2006. 741 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Instituto de Geografia do Campus de Guimarães, Universidade do Minho, 2006.
- AZEVEDO, Ana Francisca. “Geografia e Cinema”. In.: CORRÊA, Roberto Lobato; Zeny Rosendahl (Orgs.). **Cinema, Música e Espaço**. Rio de Janeiro: EDUERJ. 2009, pp. 95-127.
- AZEVEDO, Ana Francisca. **A Experiência da Paisagem**. Porto: Figueirinhas, 2012.
- AZEVEDO, Ana Francisca. “A Ideia de Paisagem: Pré-figurações Geográficas de uma Experiência Estética da Modernidade”, **Actas do X Colóquio Ibérico de Geografia – A Geografia Ibérica no Contexto Europeu**, Évora, pp. 1-17. 2005. Acessado em: 29 de ago. de 2017. Disponível em: <http://www.apgeo.pt/files/docs/CD_X_Coloquio_Iberico_Geografia/pdfs/018.pdf>.
- AZULAY, Jom Tob. “Por uma Política Cinematográfica Brasileira para o Século XXI”. In.: MELEIRO, Alessandra (Org.). **Cinema no Mundo: Indústria, Política e Mercado**. América Latina. Vol. 2. São Paulo: Escrituras, 2007, pp. 65- 98.
- BACKHEUSER, Everardo. **Problemas do Brasil: (Estrutura Geopolítica) O “Espaço”**. Rio de Janeiro: Omnia, 1933.
- BACON, Henry. **The Fascination of Film Violence**. London: Palgrave Macmillan. 2015.
- BALLERINI, Frantiesco. **Cinema Brasileiro no Século 21: Reflexões de Cineastas, Produtores, Distribuidores, Exibidores, Artistas, Críticos e Legisladores sobre os Rumos da Cinematografia Nacional**. São Paulo: Summus Editorial, 2012.

- BANDIERA, Dario. “O Sistema de Assistência ao Menor no Estado de São Paulo”. **Justitia. Órgão do Ministério Público de São Paulo**, São Paulo, No. 77, pp. 179-197, 1970.
- BARAK, Gregg. **Violence and Nonviolence: Pathways to Understanding**. California: Sage, 2003.
- BARAK, Gregg. **Battleground: Criminal justice**. Connecticut: Greenwood Press, 2007.
- BARBOSA, Jorge Luiz. “A Arte de Representar como Reconhecimento do Mundo: O Espaço Geográfico, o Cinema e o Imaginário Social”. **GEOgraphia**. Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal Fluminense. Ano 2, No. 3, pp. 69-88, 2000. Acessado em: 25 de jun. de 2017. Disponível em: <<http://www.geographia.uff.br/index.php/geographia/article/viewFile/30/28>>.
- BARBOSA, Jorge Luiz; SILVA, Jailson de Souza. “As Favelas como Territórios de Reinvenção da Cidade. **Cadernos do Desenvolvimento Fluminense**. Fundação CEPERJ – Centro Estadual de Estatísticas Pesquisas e Formação de Servidores Públicos do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, No. 1, pp. 115-126, fev. 2013.
- BARROS, Carlos Juliano; LOPES, Laura. “A Boca do Lixo ainda Respira”. **Repórter Brasil**. São Paulo, 2004. Acessado em: 25 de maio de 2017. Disponível em: <<http://reporterbrasil.org.br/2004/06/a-boca-do-lixo-ainda-respira>>.
- BARSAM, Richard Meran. **Nonfiction Film: A Critical History**. 2ª Ed. Indianapolis: Indiana University Press, 1973.
- BASTOS, Mônica Rugai. **Tristezas não Pagam Dívidas: Cinema e Política nos Anos da Atlântida**. 211 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.
- BATISTA, Flávia Damares Santos. **Fotografia e Cidade: O Espaço Urbano de Salvador - BA nas Lentes de Pierre Verger**. 2012. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Programa de Pós-graduação em Geografia, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2012.
- BAZIN, André. “Kurosawa's Living”, *Petit Journal du Cinéma*. Cahier du Cinéma No. 69, Mar, 1957. Tradução de Liz Heron. In: HILLIER, Jim (Ed.). **Cahier du Cinéma. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. 1985, pp. 261-263.
- BAZIN, André. **What is Cinema? Vol. I**. 2ª Ed. Tradução de Hugh Gray. [*Qu'est-ce que le cinéma?: I. Ontologie et langage (1958)*]. Berkeley: University of California Press, 2005.
- BEIER, Lars-Olav. “50 Jahre Oberhausener Manifest. Die ins blühende Beet pinkelten”. **Der Spiegel Online**. Domingo, 29 de abril de 2012. Acessado em: 29 de nov. 2017. Disponível em: <<http://www.spiegel.de/kultur/kino/oberhausener-kurzfilmfest-erinnert-an-manifest-der-jungregisseure-1962-a-830294.html>>.
- BENTES, Ivana. “The Sertão and the Favela in Contemporary Brazilian Film”. In.: NAGIB, Lúcia. (Ed.). **The New Brazilian Cinema**. London: IB Tauris. 2003, pp. 121-137.

- BENTES, Ivana. “Sertões e Favelas no Cinema Brasileiro Contemporâneo: Estética e Cosmética da Fome”. **ALCEU. Revista de Comunicação, Cultura e Política**, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Vol. 8. No. 15, pp. 242-255, jul./dez. 2007. Acessado em: 15 de jan. de 2015. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n15_bentes.pdf>.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema Brasileiro: Propostas para uma História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- BERNARDET, Jean-Claude. “Jean-Claude Bernardet” In.: NAGIB, Lúcia. **O Cinema da Retomada: Depoimentos de 90 Cineastas dos Anos 90**. São Paulo: Editora 34, 2002, pp. 109-113.
- BERNARDET, Jean Claude. **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro: Metodologia e Pedagogia**. 2ª Ed. São Paulo: Annablume, 2004.
- BERNARDET, Jean Claude. **Brasil em Tempo de Cinema: Ensaio sobre o Cinema Brasileiro de 1958 a 1966**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BEZERRA, Kátia da Costa. **Postcards from Rio: Favelas and the Contested Geographies of Citizenship**. Nova York: Fordham University Press, 2017.
- BIRCK, Jack. “Cartas para o Operador”. **Cinearte**. No. 9, 28 de Abril de 1926. Biblioteca Jenny Klabin Segall. São Paulo. Acessado em 31 de mar. de 2017. Disponível em: <http://mls.bireme.br/_popup_pdf.php?data=c|1926|04|01|0009>.
- BLACK, Gregory. **Hollywood Censored Morality Codes, Catholics, and the Movies**. 2ª Ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- BLICKMAN, Tom (Ed.). “Introduction: Human Insecurity and Markets of Violence”. In.: BLICKMAN, Tom (Ed.). **Crime & Globalization**. Amsterdam: Drukkerij Primavera Quint, 2010, pp. 3-5.
- BLOK, Anton. “Reflections on the Sicilian Mafia: Peripheries and Their Impact on Centers” In.: NELEN, Hans; SIEGEL, Dina. (Eds.). **Organized Crime: Culture, Markets and Policies**. Dordrecht: Springer, 2007, pp. 7-15.
- BLUWOL, Dennis Zaghera. **Uma Geografia do Cinema: Imagens do Urbano**. 2008. 120f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geociências, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.
- BOPE. Batalhão de Operações Policiais Especiais. “BOPE Completa 37 anos”. **Batalhão de Operações Policiais Especiais (PMERJ)**, Histórico, 2017. Acessado em: 25 de ago. 2017. Disponível em: <<http://www.bopeoficial.com/>>.
- BORGES, Dorian; RIBEIRO, Eduardo; CANO, Ignácio. (Orgs.). **Os Donos do Morro: Uma Avaliação Exploratória do Impacto das Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs) no Rio de Janeiro**, São Paulo; Rio de Janeiro: Fórum Brasileiro de Segurança Pública; Laboratório de Análise da Violência/Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2012.
- BORTONI-RICARDO, Stella Maris; SILVA, Maria da Guia Taveiro; CAXANGÁ, Maria do Rosário Rocha; LINS, Marli Vieira. “Raízes Sociolinguísticas do Analfabetismo no

- Brasil”. **Revista Eletrônica Acolhendo a Alfabetização nos Países de Língua Portuguesa**. São Paulo, Ano. 2, No. 4, pp. 215-233, 2008. Acessado em: 27 de março de 2017. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/reaa/article/viewFile/11496/13264>>.
- BOYLE, Mark. **Human Geography: A Concise Introduction**. Chichester: John Wiley & Sons. 2015.
- BRASIL. 1891. Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil de 24 de Fevereiro de 1891. Nós, os representantes do povo brasileiro, reunidos em Congresso Constituinte, para organizar um regime livre e democrático, estabelecemos, decretamos e promulgamos a seguinte. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Rio de Janeiro, Senado Federal, 24 de Fevereiro de 1891. Acessado em: 22 de ago. de 2016. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao91.htm>.
- BRASIL. Decreto No. 21.240, de 4 de Abril de 1932. Nacionaliza o serviço de censura dos filmes cinematográficos, cria a “Taxa Cinematográfica para a educação popular” e dá outras providências. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Rio de Janeiro, DF, 4 de Abril de 1932. Acessado em: 23 de fev. de 2017. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21240-4-abril-1932-515832-publicacaooriginal-81522-pe.html>>.
- BRASIL. Decreto No. 20.493, de 24 de Janeiro de 1946. Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 29 de Janeiro de 1946. Acessado em: 13 de mai. de 2017. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>>.
- BRASIL. Decreto No. 50.518, de 2 de Maio de 1961. Dispõe sobre a fiscalização e controle da entrada de filmes cinematográficos destinados à projeção nos cinematógrafos e pela TV, e dá outras providências. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 2 de Maio de 1961. Acessado em: 19 de mai. de 2017. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-50518-2-maio-1961-390451-publicacaooriginal-1-pe.html>>.
- BRASIL. 1968. Lei No. 5.536, de 21 de Novembro de 1968. Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 22 de Novembro de 1968a. Acessado em: 13 de jun. de 2017. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/L5536.htm>.
- BRASIL. Ato Institucional No. 5, de 13 de Dezembro de 1968. São mantidas a Constituição de 24 de janeiro de 1967 e as Constituições Estaduais; O Presidente da República poderá decretar a intervenção nos estados e municípios, sem as limitações previstas na Constituição, suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais, e dá outras providências. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 13 de Dezembro.

- 1968b. Acessado em: 30 de ago. de 2016. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm>.
- BRASIL. Decreto Lei No. 862, de 12 de Setembro de 1969. Autoriza a criação da Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima (EMBRAFILME), e dá outras providências. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 12 de Setembro de 1969. Acessado em: 13 de mai. de 2017. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/Del0862.htm>.
- BRASIL. Lei No. 6.281, de 9 de Dezembro de 1975. Extingue o Instituto Nacional do Cinema (INC), amplia as atribuições da Empresa Brasileira de Filmes S.A. – EMBRAFILME – e dá outras providências. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, Senado Federal, 10 de Dezembro de 1975. Acessado em: 13 de jun. de 2017. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1970-1979/L6281.htm>.
- BRASIL. Lei No. 8.069, de 13 de Julho de 1990. Dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente, e dá outras providências. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 16 de Julho de 1990a. Acessado em: 26 de ago. de 2017. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8069.htm>.
- BRASIL. Ministério da Justiça. Portaria No. 773, de 19 de Outubro de 1990. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 29 de outubro de 1990b. Acessado em: 20 de jan. de 2017. Disponível em: <<http://www.midia.pgr.mpf.gov.br/pfdc/hotsites/.../portaria-mj-773-1990.pdf>>.
- BRASIL. 1991. Lei No. 8.313, de 23 de Dezembro de 1991. Restabelece princípios da Lei No. 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC) e dá outras providências. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 24 de Dezembro de 1991. Acessado em: 25 de set. de 2017. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8313cons.htm>.
- BRASIL. 1993. Lei No. 8.685, de 20 de Julho de 1993. Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 20 de Julho de 1993. Acessado em: 30 de mar. de 2017. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/CCivil_03/Leis/L8685.htm>.
- BRASIL. 2001. Medida Provisória No. 2.228-1, de 6 de Setembro de 2001. Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema – ANCINE, institui o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional – PRODECINE, autoriza a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional – FUNCINES, altera a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional e dá outras providências. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 6 de Setembro de 2001. Acessado em: 19 de mai. de 2017. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm>.
- BRASIL. Ministério da Integração Nacional. Secretaria de Políticas de Desenvolvimento Regional. **Nova Delimitação do Semiárido Brasileiro**. Brasília, DF: Ministério da Integração Nacional, 2005. Acessado em: 10 de out. 2017. Disponível em:

<http://www.mi.gov.br/c/document_library/get_file?uuid=0aa2b9b5-aa4d-4b55-a6e1-82faf0762763%20&groupId=24915>.

BRASIL. Lei No. 11.437, de 28 de Dezembro de 2006a. Altera a destinação de receitas decorrentes da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional –CONDECINE, criada pela Medida Provisória No 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, visando ao financiamento de programas e projetos voltados para o desenvolvimento das atividades audiovisuais; altera a Medida Provisória No 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e a Lei No 8.685, de 20 de julho de 1993, prorrogando e instituindo mecanismos de fomento à atividade audiovisual; e dá outras providências. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 29 de Dezembro de 2006a. Acessado em: 15 de jun. de 2016. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/111437.htm>.

BRASIL. Ministério da Justiça. **Manual da Nova Classificação Indicativa**. Brasília: da Justiça, Secretária Nacional de Justiça, 2006b. Acessado em: 26 de out. de 2017 Disponível em: <<http://www.justica.gov.br/seus-direitos/classificacao/manual-da-nova-classificacao-indicativa.pdf>>.

BRASIL. Lei No. 11.343, de 23 de Agosto de 2006. Institui o Sistema Nacional de Políticas Públicas sobre Drogas – SISNAD; prescreve medidas para prevenção do uso indevido, atenção e reinserção social de usuários e dependentes de drogas; estabelece normas para repressão à produção não autorizada e ao tráfico ilícito de drogas; define crimes e dá outras providências. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 24 de Agosto de 2006c. Acessado em: 23 de fev. de 2015. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/111343.htm>.

BRASIL. Lei No. 12.485, de 12 de Setembro de 2011. Dispõe sobre a comunicação audiovisual de acesso condicionado; altera a Medida Provisória No. 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e as Leis Nos. 11.437, de 28 de dezembro de 2006, 5.070, de 7 de julho de 1966, 8.977, de 6 de janeiro de 1995, e 9.472, de 16 de julho de 1997; e dá outras providências. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 13 de Setembro de 2011a. Acessado em: 13 de mar. de 2016. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/L12485.htm>.

BRASIL. Ministério Público Federal. **Classificação Indicativa: Guia Prático**. Brasília: Público Federal, 2011b.

BRASIL. Lei No. 12.599, de 23 de Março de 2012. Altera as Lei No. 10.893, de 13 de julho de 2004; Lei No. 11.434, de 28 de dezembro de 2006; Lei No. 11.196, de 21 de novembro de 2005; Lei No. 10.865, de 30 de abril de 2004; Lei No. 8.685, de 20 de julho de 1993; Lei No. 12.249, de 11 de junho de 2010; Lei No. 11.775, de 17 de setembro de 2008; Lei No. 11.491, de 20 de junho de 2007; e a Medida Provisória No. 2.228-1, de 6 de setembro de 2001; revoga dispositivos das Lei No. 9.432, de 8 de janeiro de 1997 e Lei No. 10.925, de 23 de junho de 2004 e dá outras providências. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 26 de Março de 2012a. Acessado em: 15 de mai. de

2016. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/112599.htm>.
- BRASIL. Ministério da Justiça. **Guia Prático da Classificação Indicativa**. 2ª Ed. Brasília: Ministério da Justiça, Secretária Nacional de Justiça, 2012b.
- BRASIL. Decreto No. 8.281, de 1º de Julho de 2014. Dispõe sobre o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro – PRODAV, institui o Prêmio Brasil Audiovisual e dá outras providências. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 3 de Julho de 2014a. Acessado em: 6 de set. de 2017. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2014/Decreto/D8281.htm>.
- BRASIL. Ministério da Justiça. Portaria No. 368, de 11 de Fevereiro de 2014. Regulamenta as disposições da Lei No. 8.069, de 13 de julho de 1990, da Lei No. 10.359, de 27 de dezembro de 2001, e da Lei No. 12.485 de 12 de setembro de 2011, relativas ao processo de classificação indicativa. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 12 de Fevereiro de 2014b. Acessado em: 27 de nov. de 2016. Disponível em: <<https://www.diariodasleis.com.br/busca/exibelink.php?numlink=226328>>.
- BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. **Relatório da Comissão Nacional da Verdade**. Vol. 2. Brasília: Comissão Nacional da Verdade, 2014c.
- BRASIL. Ministério da Justiça. Departamento Penitenciária Nacional. **Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias INFOPEN – 2014**. Brasília: Ministério da Justiça, 2014d.
- BRASIL. **Código Penal Brasileiro. Coletânea Básica Penal**. 5ª Ed. Brasília, DF: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2016a.
- BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Texto constitucional promulgado em 5 de outubro de 1988, com as alterações determinadas pelas Emendas Constitucionais de Revisão Nos. 1 a 6/94, pelas Emendas Constitucionais Nos. 1/92 a 91/2016 e pelo Decreto Legislativo No. 186/2008. Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2016b.
- BRASIL. Ministério da Justiça. **Classificação Indicativa**. 2017. Acessado em 25 de jun. 2017. Disponível em: <http://www.justica.gov.br/seus-direitos/classificacao/legislacao>
- BRAUNSTEIN, Peter; DOYLE, Michael William (Eds). **Imagine Nation: The American Counterculture of the 1960s and '70s**. Nova York: Routledge, 2002.
- BRICHTA, Arno. “Milton Santos e a Geologia” In.: SILVA, Maria Auxiliadora da (Org.). **Diálogo com a Obra de Milton Santos: 15 Anos de Ausência**. Salvador: EDUFBA, 2017, pp. 69-74.
- BRITTON, Bob. “Landscaping the Revolution: The Political and Social Geography of Cuba Reflected in its Cinema”. In: HARPER, Graeme; RAYNER, Jonathan (Eds.). **Cinema and Landscape**. Bristol: Intellect Books, 2010, pp. 177-188.
- BROCKMANN, Stephen. **A Critical History of German Film**. Rochester, NY: Camden House, 2010.

- BRONFEN, Elisabeth. **Home in Hollywood. The Imaginary Geography of Cinema**. New York: Columbia University Press, 2004.
- BROWN, Noel. **The Hollywood Family Film: A History, from Shirley Temple to Harry Potter**. London: IB Tauris, 2012.
- BRUNETTA, Gian Piero. **The History of Italian Cinema: A Guide to Italian Film from its Origins to the Twenty-first Century**. Tradução de Jeremy Parzen [*Guida alla Storia del Cinema italiano, 1905-2003*, 2003]. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2009.
- BRUZZO, Cristina. “Filme ‘Ensinante’: O Interesse pelo Cinema Educativo no Brasil”. **Proposições**. Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, Vol. 15, No. 43, jan./abr. 2004, pp. 159-173, 2004. Acessado em: 17 de ago. 2017. Disponível em: <<https://www.fe.unicamp.br/pf-fe/43-artigos-bruzzoc.pdf>>.
- BUCHAR, Robert. **Czech New Wave Filmmakers in Interviews**. London: McFarland & Company, 2004.
- BUCHER, Stefan. “Globalization and Structural Violence”. In: LYNCH, Jonathan; & WHEELER, Gary (Eds.). **Cultures of Violence: Papers from the 5th Global Conference 2004**. Oxford, UK: Inter-Disciplinary Press, 2005, pp. 9-24.
- CABRAL, Sérgio. **Grande Otelo: Uma Biografia**. São Paulo: Editora 34, 2007.
- CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. **City of Walls: Crime, Segregation, and Citizenship in São Paulo**. Berkeley: University of California Press. 2000.
- CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. “Violência, Direitos e Cidadania: Relações Paradoxais”. In: **Ciência e Cultura**. Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, Universidade Estadual de Campinas. Vol. 54, No. 1, pp. 44-46, 2002.
- CAMPACCI, Claudio. **A História dos Primeiros 120 Anos do Cinema**. Joinville: Clube de Autores, 2010.
- CÁPENA, Laura Loguercio. “Cinema Novo Alemão”. In.: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do Cinema Mundial**. São Paulo: Papirus. 2006, pp. 311-332.
- CÁNEPA, Laura Loguercio. “Porno-chanchada do Avesso: o Caso das Mulheres Monstruosas em Filmes de Horror da Boca do Lixo”. **E-compós: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, Brasília Vol. 12, No. 1, pp. 1-14, 2009. Acessado em: 23 de ago. de 2017. Disponível em: <<http://compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/358/320>>.
- CANNITO, Newton; TAKEDA, Marcos. “No Brasil, o Filme de Ação Precisa Ser “Cabeça” para Fazer Sucesso”. **Filme Cultura: O Cinema de Gênero Vive!**. No. 61. No 2014. Centro Técnico Audiovisual – CTAv/SAV/MinC. Associação Amigos do Centro Técnico Audiovisual - AmiCTAv, Rio de Janeiro: Daijo. 2014, pp. 48-52.
- CANO, Ignácio; SANTOS, Nilton. **Violência Letal, Renda e Desigualdade no Brasil**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- CANO, Ignácio. “Violence and Organized Crime in Brazil: The Case of ‘Militias’ in Rio de Janeiro”. In: HEINRICH-BÖLL-STIFTUNG; SCHÖNENBERG, Regine (Eds.).

- Transnational Organized Crime: Analyses of a Global Challenge to Democracy.** Bielefeld: Transcript, 2014, pp. 179-188.
- CANÔNICO, Marco Aurélio. “Combater Tráfico no Rio é Enxugar Gelo, mas é Necessário, diz Secretário”. **Folha de São Paulo**. Caderno Cotidiano. 1 de ago. 2017. Acessado em: 5 de out. 2017. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/08/1906047-combater-trafico-e-enxugar-gelo-mas-necessario-no-rio-diz-secretario.shtml>
- CAPELATO, Maria Helena Rolim. “Propaganda Política e Controle dos Meios de Comunicação”. In. PANDOLFI, Dulce. (Org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1999.
- CARA. The Classification & Rating Administration. **The Evolution of the Film Rating System**. 2017a. Acessado em: 15 de ago. 2017. Disponível em: http://www.filmratings.com/Content/Downloads/130208_ratings-timeline.final.pdf
- CARA. The Classification & Rating Administration. **Bulletin No: 2489. Motion Pictures Rated by the Classification and Rating Administration**. Publicada em 16 de ago. 2017. 2017b. Acessada em: 16 de ago. 2017b. Disponível em: http://www.filmratings.com/Content/Downloads/cara_rating_bulletin.pdf
- CARDOSO, Suzana Alice Marcelino. “Dos Espaços do Mestre Milton Santos aos Espaços da Geolinguística”. In. SILVA, Maria Auxiliadora da. **Diálogo com a Obra de Milton Santos. 15 Anos de Ausência**. Salvador: EDUFBA, 2016, pp. 97-95.
- CARLOS, Elenilda Dias De Souza. **Crianças e Adolescentes Vítimas de Homicídio: A Construção do Sujeito no Discurso das Fotografias do Jornal O Mossoroense**. 2015. 135 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais e Humanas) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e Humanas, Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Mossoró, 2015.
- CARTER, Eli Lee. **Luiz Fernando Carvalho: An Auteur of Brazilian Television**. 2013, 248f. Doutorado em (Hispanic Languages and Literatures) – Department of Hispanic Languages and Literatures, University of California, Los Angeles, 2013.
- CARVALHO, Maria do Socorro Silva. **A Nova Onda Baiana: Cinema na Bahia 1958-1962**. Salvador: EDUFBA, 2002.
- CARVALHO, Mariana Martins de; PASSOS, Gésio Tássio da Silva. “Classificação Indicativa: Os Obstáculos para Efetivar uma Conquista da Constituição Federal”. In.: MACEDO, Alessandra Xavier Nunes; PIRES, David Ulisses Brasil Simões; ANJOS, Fernanda Alves dos. (Orgs.). **Desafios e Perspectivas da Classificação Indicativa**. 1ª Ed. Brasília: Ministério da Justiça, Secretaria Nacional de Justiça, 2014, pp. 41-55.
- CARVALHO, Noel dos Santos. “Imagens do Negro no Cinema Brasileiro: O Período das Chanchadas”. **Cambiassu**. Revista Científica do Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, Ano XIX, No. 12, jan./jun. de 2013. Acessado em: 6 de dez. de 2014. Disponível: http://www.cambiassu.ufma.br/cambi_2013_1/cinema.pdf.

- CASTRO, Jânio Roque Barros de. **Natureza, Significados e Impactos das Romarias de Bom Jesus da Lapa-Bahia**. 2004. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Programa de Pós-graduação em Geografia. Universidade Federal da Bahia, 2004.
- CASTRO, Josué. **Geografia da Fome (O Dilema Brasileiro: Pão ou Aço)**. 20ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2001.
- CAVALCANTI, Alcyr. **É Sexta de Carnaval: O Ensaio É Geral**. Rio de Janeiro: E-papers, 2012.
- CHAPMAN, James. **Cinemas of the World: Film and Society from 1895 to the Present**. London: Reaktion Books. 2003.
- CINEARTE. “Cinema Brasileiro”. **Cinearte**. Rio de Janeiro, Anno X, No. 409, 15 de fevereiro de 1935. Acessado em: 26 de mar. de 2015. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=162531&PagFis=17474>>.
- CINEARTE. “Televisão. Commentarios de Hamilton Burns”. **Cinearte** Rio de Janeiro, Anno XI, No. 441, 15 julho 1936. Acessado em: 13 de mar. de 2015. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=162531&PagFis=19067>>.
- CIPRIANI, Marcelli. “Segregação Socioespacial e Territorialidades do Tráfico de Drogas: As ‘Facções Criminais’ diante do Espaço Urbano”. **Conversas e Controvérsias**. Revista de Graduação e Pós-Graduação em Ciências Sociais. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, Vol. 3, No. 2, pp. 5-28, 2017.
- CLARENS, Carlos. “Children of the Night”. In.: Prince, Stephen (Ed.). **The Horror Film**. New Brunswick, N.J: Rutgers University Press, 2004. pp. 58-69.
- CLAVAL, Paul. “‘A Volta do Cultural’ na Geografia”. In: **Revista Mercator Geografia**. Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Ano 01, No. 1, pp. 19-28, 2002.
- CLAVAL, Paul. “Uma, ou Algumas, Abordagem(ns) Cultural(is) na Geografia Humana?”. In: SERPA, Angelo. (Ed.). **Espaços Culturais: Vivências, Imaginações e Representações**. Salvador: EDUFBA, 2008, pp. 13-29.
- CLOVER, Carol. “Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film”. In.: Prince, Stephen. (Ed). **Screening Violence**. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2003, pp. 125-74.
- CNV. Comissão Nacional da Verdade do Estado de São Paulo. “Repressão Política: Origens e Consequências do Esquadrão da Morte”. In.: **Relatório – Tomo I: Recomendações Gerais e Recomendações Temáticas. Parte I: Estruturas e Sistemas de Repressão**. São Paulo: CNV, 2015.
- COELHO, Marcelo. “As morais cruzadas de ‘Cidade de Deus’”. **Folha de São Paulo**. Ilustrada. 4 de Setembro de 2002. Acessado em: 8 de ago. 2017. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/critica/ult569u885.shtml>>.
- CONDE, Maite. **Consuming Visions: Cinema, Writing, and Modernity in Rio de Janeiro**. Charlottesville: University of Virginia Press, 2012.

- CONRICH, Ian. “Before Sound: Universal, Silent Cinema, and the Last of the Horror-Spectaculars”. In.: Prince, Stephen (Ed.). **The Horror Film**. New Brunswick, N.J: Rutgers University Press, 2004, pp. 40-57.
- CONSULADO-GERAL DA FRANÇA NO RIO DE JANEIRO. “Segurança nos JO 2016: Intercâmbio entre o GIGN e o BOPE”. **Consulado-Geral da França no Rio de Janeiro**. Atualidade e Eventos, 2016. Acessado em: 12 de nov. 2017. Disponível em: <<https://riodejaneiro.consulfrance.org/Seguranca-nos-JO-2016-intercambio-entre-o-GIGN-e-o-BOPE>>.
- CORCORAN, Michael; BERNSTEIN, Arnie. **Hollywood on Lake Michigan: 100+ Years of Chicago and the Movies**. 2ª Ed. Illinois: Chicago Review Press, 2013.
- CORLISS, Richard. “What Jack Valenti Did for Hollywood”. **Time**, Sexta, Abril 27 de 2007. <http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,1615388,00.html>
- CORRÊA, Felipe Botelho. “As Projeções de Alteridade no Espaço Urbano Carioca a Favela no Cinema Brasileiro Contemporâneo. **Lumina**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora. No. 1/2, Vol. 9, pp. 51-61, jan/dez 2006.
- CORRÊA, Roberto Lobato. **O Espaço Urbano**. São Paulo: Ática, 1989.
- CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. (Eds). “Cinema, Música e Espaço. Uma Introdução”. In.: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. (Eds). **Cinema, Música e Espaço**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2009, pp. 7-14.
- COSTA, Cristina. **Censura em Cena. Teatro e Censura no Brasil. O Arquivo Miroel Silveira**. São Paulo: EDUSP; Imprensa Oficial, 2006.
- COSTA, Juliana Cunha. **Segregação Espacial e Música Eletrônica: A Cena Cultural de Salvador e Camaçari**. 2011. 203f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Programa de Pós-graduação em Geografia, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.
- COSTA, Juliana Cunha. “Spatial Representations of Squatter Settlement in Visual Narratives of Brazilian Films: A Comparative Cinematic Landscape Analysis of Black Orpheus, City of God and Elite Squad”. In: AZEVEDO, Ana Francisca de; MARTINS, Ricardo Nogueira; SANTOS, Mónica. (Orgs.). **Geographical Imaginations: Book of Proceedings**. Minho: Universidade Minho, Departamento de Geografia, 2013a, pp. 185-208.
- COSTA, Juliana Cunha. “Criminal Violence in Brazilian Moving Images in 2010: The Analysis of Visual Narratives in Retrospectiva Rede Globo and Retrospectiva Rede Record”. In: CABECINHAS, Rosa; ABADIA, Lidia. (Orgs.). **Narratives and Social Memory: Theoretical and methodological Approaches**. 1ª Ed. Braga: Communication and Society Research Centre, 2013b, pp. 202-219.
- COSTA, Juliana Cunha. “Paisagens Audiovisuais em ‘2001: A Space Odyssey’”. In.: DOZENA, Alessandro (Org.). **Geografia e Música: Diálogos**. Rio Grande do Norte: EDUFRN, 2016, pp. 204-245.

- COSTA, Márcia Regina da. “1968: O Esquadrão da Morte em São Paulo”. In: SILVA, Ana Amélia da; CHAIA, Miguel Wady. (Orgs.). **Sociedade, Cultura e Política: Ensaios Críticos**. São Paulo: EDUC, 2003, pp. 369-390.
- COSTA, Maria Clélia Lustosa. “Clima e Salubridade na Construção Imaginária do Ceará”. In.: SILVA, José Borzacchiello da; DANTAS, Eustógio Wanderley Correia; ZANELLA, Maria Elisa; MEIRELES, Antônio Jeovah de Andrade (Orgs.). **Litoral e Sertão, Natureza e Sociedade no Nordeste Brasileiro**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2006, pp. 69-78.
- COSTA, Maria Cristina Castilho. “Arte, Poder e Política – Uma Breve História sobre a Censura”. In.: COSTA, Maria Cristina Castilho. (Org.). **Diálogos sobre Censura e Liberdade de Expressão – Brasil e Portugal**. 1ª Ed. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, 2014, pp. 15-34.
- COSTA, Renato da Gama-Rosa. “Os Cinematógrafos do Rio de Janeiro (1896-1925)”. **História, Ciências, Saúde - Manguinhos**, Rio de Janeiro, Vol. 5, No. 1, pp. 153-168, mar./jun. 1998.
- COUTINHO, Lúcia Loner. “*Favela-Movies e Favela-Series: Novas Representações na Produção Audiovisual Brasileira*”. In.: PEDROSO, Dafne; COUTINHO, Lúcia; SANTI, Vilso Junior (Eds.). **Comunicação Midiática: Matizes, Representações e Reconfigurações**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2011, pp. 66-81.
- CRAINE, James; CURTI, Giorgio Hadi. “A(u)tuando o Rio: A Lei, o Desejo e a Produção da Cidade em Tropa de Elite, de José Padilha”. **Pro-Posições**, Faculdade de Educação da Universidade de Campinas, Campinas. Vol. 20, No. 3, (60), pp. 87-108, set./dez. 2009.
- CRANG, Mike. **Cultural Geography**. 1ª Ed. Nova York: Routledge, 1998
- CRUZ-NETO, Otávio; MINAYO, Maria Cecília. “Extermínio: Violentação e Banalização da Vida”. **Caderno de Saúde Pública**, Escola Nacional de Saúde Pública Sergio Arouca, Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, No. 10 pp. 199-212, 1994.
- CUPPLES, Julie; LUKINBEAL, Chris; MAINS, Susan. (Eds.). “Introducing Mediated Geographies and Geographies of Media”. In.: CUPPLES, Julie; LUKINBEAL, Chris; MAINS, Susan. (Eds.). **Mediated Geographies and Geographies of Media**. London: Springer, 2015, pp. 3-19.
- DAHL, Gustavo. “Re-politização do Cinema Brasileiro”. In: **III Congresso Brasileiro de Cinema**. Discurso de Abertura, Porto Alegre, 2000. Acessado em: 26 de jun. de 2017. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/pensata/popup_labaki_03.htm>.
- DAHLBERG, Linda; KRUG, Etienne. (Eds.). “Violence – A Global Public Health Problem”. In. DAHLBERG, Linda; KRUG, Etienne (Eds.). **World Report on Violence and Health**. Geneva: World Health Organization, 2002. pp. 1- 22.
- DANTAS, Eustógio Wanderley Correia. *et al.* “Nordeste Brasileiro Fragmentado: De uma Região com Bases Naturais a uma de Fundamentação Econômica”. In.: SILVA, José Borzacchiello da; DANTAS, Eustógio Wanderley Correia; ZANELLA, Maria Elisa;

- MEIRELES, Antônio Jeovah de Andrade (Orgs.). **Litoral e Sertão, Natureza e Sociedade no Nordeste Brasileiro**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2006, pp. 23-44.
- DAVIS, Mike. **Planet of Slums**. New York: Verso, 2006.
- DE LA ROCQUE, Lucia; TEIXEIRA, Luiz Antonio. “Frankenstein, de Mary Shelley, e Drácula, de Bram Stoker: Gênero e Ciência na Literatura”. **História, Ciências, Saúde**, Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro. Vol. VIII (1), pp. 10-34, mar.-jun. 2001. Acessado em: 26 de ago. de 2017. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v8n1/a01v08n1.pdf>>.
- DENNISON, Stephanie; SHAW, Lisa. **Popular Cinema in Brazil: 1930-2001**. Manchester: Manchester University Press, 2004.
- DESBOIS, Laurent. **L’odyssée du Cinéma Brésilien: De l’Atlantide à la Cité de Dieu**. Vol. 1. Les rêves d’Icare (1940 – 1970). Paris: Editions l’Harmattan, 2011.
- DIAS, Clímaco. **Práticas Socioespaciais e processos de Resistência na Grande Cidade: Relações de Solidariedade nos Bairros Populares de Salvador**. 2017, 285 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Programa de Pós-graduação em Geografia, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.
- DIEGUES, Carlos. “Orfeu, 1999”. In.: COUTINHO, Angélica; GOMES, Breno Lira (Orgs.). **Cacá Diegues – Cineasta do Brasil**. São Paulo: CAIXA Cultural São Paulo, 2017, pp. 166-169.
- DIGIÁCOMO, Murillo José; DIGIÁCOMO, Ildeara de Amorim. **Estatuto da Criança e do Adolescente Anotado e Interpretado**. Lei No. 8.069, de 13 de julho de 1990 (atualizado até a Lei No. 12.796/2013, de 04 de abril de 2013). 6ª Ed. Ministério Público do Estado do Paraná. Centro de Apoio Operacional das Promotorias da Criança e do Adolescente, 2013.
- DIXON, Deborah. “Film”. In.: ADAMS, Paul; CRAINE, Jim; DITTMER, Jason (Eds.). **The Routledge Research Companion to Media Geography**. Burlington, NJ: Ashgate, 2014, pp. 39-51.
- DUARTE, B. J. “‘Sou um Produtor Maldito’, diz Sacha (‘Orfeu’) Gordine”. **Folha de São Paulo**, Primeiro Caderno. Terça-feira, 12 de abril de 1960.
- ECONOMOPOULOU, Karmela. **Aristotle’s Poetics in Relation to the Narrative Structure of the Screenplay**. 2009. 139 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – School of Arts & Humanities, Nottingham Trent University, Nottingham, 2009.
- EDUARDO, André Gustavo de Paula. **José Louzeiro, do Romance-reportagem ao Cinema: Estudo da Adaptação Literária para o Audiovisual a partir de Lúcio Flávio e Infância dos Mortos**. 2013. 122 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2013.
- ELIAS, Norbert. **The Civilizing Process: Sociogenetic and Psychogenetic Investigations**. Dublin, Ireland: University College Dublin Press, 2012, [1939].

- ELIAS, Norbert. **The Civilizing Process: The History of Manners**. New York: Urizen Books, 1978.
- ELIAS, Norbert; DUNNING, Eric. **A Busca da Excitação**. Tradução de Maria Manuela Almeida e Silva. [Quest for Excitement: Sport and Leisure in the Civilizing Process (1985)]. Lisboa: Difusão Editorial, 1992.
- ESCOREL, Eduardo. **Adivinhadores de Água: Pensando no Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- FABRIS, Mariarosaria. **Nelson Pereira dos Santos: Um olhar Neo-Realista?**. São Paulo: EDUSP, 1994.
- FARIAS, Sergio Coelho Borges. “O Lugar da Arte nas Ações Socioculturais” In: GOMES, Celma Borges (Org.). **Violência nas Escolas: em Busca de uma Cultura da Não Violência**. Curitiba: CRV, 2015, pp. 167-174.
- FARIAS, Valesca Souza. **Cinema e Geografia: A Idealização do Rural**. 2005, 117 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Programa de Pós-graduação em Geografia. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.
- FASSONI, Orlando. “‘Pixote’ Discutido na FEBEM, sem os Menores”. **Folha de São Paulo**. Caderno Ilustrada. Quarta-feira, 24 de setembro de 1980.
- FAUSTO, Boris. **Crime e Cotidiano: A Criminalidade em São Paulo (1880 – 1924)**. São Paulo: EDUSP, 2001.
- FAVIERE, Cláudio. “Da Prisão à Triagem, as Tristes Histórias”. **Folha de São Paulo**. Caderno 3, Local. Domingo, 9 de janeiro de 1977.
- FERNANDES, Fernando Lannes. **Violência, Medo e Estigma: Efeitos Sócio-espaciais da “Atualização” do “Mito da Marginalidade” no Rio de Janeiro**. 2008, 506 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- FERRARA, Lucrécia D’Alessio. “Lugar na Cidade: Conhecimento e Diálogo”. In: SOUZA, Maria Adélia Aparecida de. **Território Brasileiro. Uso e Abusos**. Campinas Edições Territorial, 2003, pp. 118-129.
- FERRARA, Serena. **Steadicam: Techniques and Aesthetics**. Woburn, MA: Focal Press, 2001.
- FERREIRA, Ignez Costa Barbosa; PENNA, Nelba Azevedo. “Território da Violência: um Olhar Geográfico sobre a Violência Urbana”. **GEOUSP – Espaço e Tempo**. Revista dos Programas de Pós-Graduação em Geografia Humana e Geografia Física, Departamento de Geografia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, No. 18, pp. 155–168, 2005.
- FERREIRA, Luiz Felipe. “Acepções Recentes do Conceito de Lugar e sua Importância ...”. **Revista Território**. Geografia Aplicada e Gestão do Território, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Ano. V, No. 9, pp. 65-83, jul./dez., 2000.

- FICHNER-RATHUS, Lois. **Understanding Art**. 11ª Ed. Boston, MA: Cengage Learning, 2016.
- FIGUEIREDO SILVA, João Luiz de. “Emergência da Geografia Econômica das Indústrias Culturais”. **Geo UERJ**, Instituto de Geografia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Ano 12, Vol. 1, No. 21, pp. 20-54, 2010.
- FILME B. Revista Filme B. **Retomada 20 Anos Depois. A História, Os Números, Os Prêmios**. Rio de Janeiro: Walprint, 2015.
- FOLHA DE SÃO PAULO. “Vitrina de Filmes”. **Folha de São Paulo**. Caderno 2. Terça-feira, 11 de outubro de 1960a.
- FOLHA DE SÃO PAULO. “O Censo Vai Revelar: População dos Cortiços é 5 Vezes Maior do que a das Favelas, em São Paulo”. **Folha de São Paulo**. Primeiro Caderno Assuntos Diversos. Domingo, 30 de outubro de 1960b.
- FOLHA DE SÃO PAULO. “Denunciada Violência na Febem”. **Folha de São Paulo**. Caderno Necrologia, Polícia, Local. Sexta-feira, 13 de agosto de 1982.
- FOLHA DE SÃO PAULO. “Menores Mandados também a Londrina”. **Folha de São Paulo**. Sexta-feira, 25 de outubro de 1974.
- FOLHA DE SÃO PAULO. Tráfico em baixa dá espaço a milícias. **Folha de São Paulo**. Cotidiano. Terça-feira, 30 de novembro de 2010. Acessada em: 20 de out. 2017. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff3011201012.htm>>.
- FRED ZERO QUATRO. “**Caranguejos com Cérebro**”. **Manifesto Mangue**, 1992. Acessado em: 24 de junho de 2017. Disponível em: <<http://projetoautonomiaemcepag.xpg.uol.com.br/Caranguejos%20Com%20C%C3%A9rebro.pdf>>.
- FREIRE, Paulo. **Ação Cultural para a Liberdade e os outros Escritos**. 9ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- FREITAS, Oracilda Aparecida de; RAMIRES, Júlio Cesar de Lima. “Jovens Infratores e Políticas Públicas: Reflexões acerca do Centro Socioeducativo de Uberlândia”. **Observatorium: Revista Eletrônica de Geografia**, Programa de Educação Tutorial em Geografia, Universidade Federal de Uberlândia, Vol. 2, No. 5, pp. 2-20, nov. 2010.
- FREITAS, Rafael. “Pixote, Marginalidade e Melodrama: Condicionamento da Questão Social no Interior da Forma Melodramática”. In.: CIRINO, José Antônio Ferreira; BRAGA, Claudomilson Fernandes (Eds.). **Comunicação, Cidadania e Cultura**. Goiânia: UFG/FIC/PPGCOM, 2015, pp. 230-247.
- FRESSATO, Soleni Biscouto. “As Duas Faces de Jano em Bonnie e Clyde – Uma Rajada de Balas”. **Anais do III Encontro Nacional de Estudos da Imagem**. Londrina, pp. 2690-2699. 2011. Acessado em: 19 de set. de 2017. Disponível em: <<http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais2011/trabalhos/pdf/Soleni%20Biscouto%20Fressato.pdf>>.
- FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala**. 34ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 1998.

- FRONTANA, Isabel Cristina Ribeiro da Cunha. **Crianças e Adolescentes nas Ruas de São Paulo**. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- GABLER, Robert; PETERSEN, James; TRAPASSO, Michael. **Essentials of Physical Geography**. 8ª Ed. Belmont, CA: Thomson Higher Education, 2007.
- GARCÍA, Enrique. **Cuban Cinema after the Cold War: A Critical Analysis of Selected Films**. Jefferson, NC: McFarland & Company, 2015.
- GAZETA DE PETRÓPOLIS. “Cassino Fluminense”. **Gazeta de Petrópolis**. Ano VI, No. 52, Sábado, 1 de Maio de 1897. Acessada em: 29 de mai. 2015. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/304808/per304808_1897_00052.pdf>.
- GINSBERG, Benjamin. **How the Jews Defeated Hitler**. Lanham: Rowman & Littlefield, 2013.
- GLOBO FILMES. “Cidade de Deus”. **Globo Filmes**. 30 de agosto de 2002. Acessado em: 5 de nov. 2017. Disponível em: <<http://globofilmes.globo.com/filme/cidadededeus>>.
- GOMES, Márcia Valéria Alves. **Do Fato à Notícia e ao Filme: O Assalto ao Trem Pagador**. 2010. 144 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista, 2010.
- GOMES, Mayra Rodrigues. “Entre Homologia e Hegemonia: Classificações Indicativas e Geração de Saber”. In.: COSTA, Cristina (Org.). **Comunicação e Liberdade de Expressão: Atualidades**. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 2016, pp. 20-35.
- GOMES, Mayra Rodrigues; PAGANOTTI, Ivan. “Censura além da Classificação: A Recepção Brasileira de *A Serbian Film*”. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, Programa de Pós Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. Ano. 39, No. 38. pp. 278- 301. 2012. Acessado em: 23 de ago. de 2017. Disponível em: <http://www3.usp.br/significacao/pdf/38_13.pdf>.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. Cinema: **Trajatória no Subdesenvolvimento**. 1ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 1980.
- GONÇALVES JÚNIOR, Jayme. **Mídia e Violência: A Imprensa Sensacionalista Atuando Como Amplificadora do Medo**. 2010. 27 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialista em Sociologia Política) – Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.
- GOUROU, Pierre. **Pour une Géographie Humaine**. Paris: Flammarion, 1973.
- GRASSE, Jonathon. “Conflation and Conflict in Brazilian Popular Music: Forty Years between ‘Filming’ Bossa Nova in ‘Orfeu Negro’ and Rap in ‘Orfeu’”. **Popular Music**, Cambridge University Press. Vol. 23, No. 3, pp. 291-310, out. 2004.
- GRIFFITH, Richard. “Cycles and Genres”. In. NICHOLS, Bill (Ed.). **Movies and Methods. Vol. 1. An Anthology**. Berkeley: University of California Press, 1976, pp. 111-117.

- GRØNSTAD, Asbjørn. **Transfigurations. Violence, Death and Masculinity in American Cinema**. Amsterdam. Amsterdam University Press, 2008.
- GUEDES-BAILEY, Olga; BARBOSA, Othon Jambeiro. “The Media in Brazil: An Historical Overview of Brazilian Broadcasting Politics”. In.: LUGO-OCANDO, Jairo (Ed.). **The Media in Latin America**. Maidenhead: McGraw-Hill Education, 2008, pp. 46-60.
- GUERRA, Ruy. **Ruy Guerra Abre o Verbo**. [Entrevista a Ivalda Freitas, Henrique Faulhaber e Caio Rubens]. CINE-OLHO, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, nov. 1976. Acessado em: 31 de mai. de 2017. Disponível em: <<http://www.ruyguerra.com.br/entrevista.php?id=85&idioma=1>>.
- GUGGISBERG, Marika; WEIR, David (Eds.). “Introduction – Understanding Violence”. In.: GUGGISBERG, Marika; WEIR, David (Eds.). **Understanding Violence: Contexts and Portrayals**. Oxford: Inter-Disciplinary Press, 2009, pp. ix- xvii.
- GUSTAVO Camilo Baptista. “A Família e a Política Pública de Classificação Indicativa: Contribuições da Psicologia”. In.: MACEDO, Alessandra Xavier Nunes; PIRES, David Ulisses Brasil Simões; ANJOS, Fernanda Alves dos (Orgs.). **Desafios e Perspectivas da Classificação Indicativa**. 1ª Ed. Brasília: Ministério da Justiça, Secretaria Nacional de Justiça, 2014, pp. 12-23.
- HAEFELE-THOMAS. Ardel. **Queer Others in Victorian Gothic: Transgressing Monstrosity**. Cardiff: University of Wales Press, 2012.
- HAESBAERT, Rogério; LIMONAD, Ester. “O Território em Tempos de Globalização”. **ETC, Espaço, Tempo e Crítica**. Revista Eletrônica de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro. Ano. 4, Vol. 1, No. 2, pp. 39-52, 2007.
- HALTOF, Marek. **Polish National Cinema**. Oxford: Berghahn Books, 2002.
- HAMBURGER, Ester. “Violência e Pobreza no Cinema Brasileiro Recente”. **Novos Estudos**. Centro Brasileiro de Análise e Planejamento, São Paulo. No. 78, pp. 113-128, jul. 2007.
- HARPER, Graeme; RAYNER, Jonathan (Eds.). “Introduction”. In.: HARPER, Graeme; RAYNER, Jonathan (Eds.). **Cinema and Landscape**. Bristol, U.K: Intellect Books, 2010, pp. 1-8.
- HARRIS, Richard. “Residential Segregation and Class Formation in the Capitalist City: A Review and Directions for Research”. **Progress in Human Geography**. Vol. 8, No. 1, pp. 26-42, 1984.
- HARVEY, David. **Condição Pós-moderna**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Estela Gonçalves. [*The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change* (1989)]. São Paulo: Edições Loyola, 1994.
- HARVEY, David. **Espaços de Esperança**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. [*Space of Hope*, (2000)]. São Paulo: Loyola, 2004.
- HASENBALG, Carlos. “Estatísticas do Século XX: Educação”. **Estatísticas do Século XX**. Brasília: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE; Centro de Documentação e Disseminação de Informações, 2006.

- HAYWARD, Susan. **Cinema Studies: The Key Concepts**. 2ª Ed. London: Routledge, 2003.
- HEFFNER, Hernani. “Contribuições a uma História da Censura Cinematográfica no Brasil”. **Acervo – Revista do Arquivo Nacional**. Ministério da Justiça e Segurança Pública, Rio de Janeiro, Vol. 16, No. 1, pp. 23-44, jan/jun 2003. Acessado em: 17 de ago. 2017. Disponível em: <<http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/132>>.
- HEISE, Tatiana Signorelli. **Remaking Brazil: Contested National Identities in Contemporary Brazilian Cinema**. Cardiff: University of Wales Press, 2012.
- HENRIQUE, Wendel. **O Direito à Natureza na Cidade**. Salvador: EDUFBA, 2009.
- HEREDERO, Carlos; SANTAMARINA, Antonio. **El Cine Negro – Maduración y Crisis de la Escritura Clásica**. Barcelona: Paidós, 1996.
- HILDENBRAND, Johanna Gondar. **Memória e Sensações: O Excesso no Cinema de Horror do Século XXI**. 2015. 88 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.
- HITLER, Adolf. **Mein Kampf**. Tradução de James Murphy [*Mein Kampf* (1939)]. North Charleston, SC: Create Space, 2010.
- HOBSBAWM, Eric. **The Age of Extremes: A History of the World, 1914-1991**. London: Abacus, 1994.
- HOCKENHULL, Stella. “An Age of Stupid?: Sublime Landscapes and Global Anxiety Post-Millennium”. In.: HARPER, Graeme; RAYNER, Jonathan (Eds.). **Film Landscapes: Cinema, Environment and Visual Culture**. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2013, pp. 106-120.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 19ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.
- HOLLYWOOD FILMOGRAPHY. “Brazil Is Third in Film Market”. **Hollywood Filmography** Sábado, 13 de julho de 1929. Vol. 9. No. 28. Acessado em: 23 de abr. de 2016. Disponível em: <<https://archive.org/stream/hollywoodfilmogr91holl#page/n259/mode/1up>>.
- HOLWAY, Jerry; HAYBALL, Laurie. **The Steadicam® Operator’s Handbook**. Waltham, MA: Focal Press, 2013.
- HOPKINS, Jeff. “Um Mapeamento de Lugares Cinemáticos: Ícones, Ideologia e o Poder da Representação Enganosa”. CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). **Cinema, Música e Espaço**. Rio de Janeiro: EDUERJ. 2009, pp. 59-94.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. **Dialectic of Enlightenment. Philosophical Fragments**. Tradução de Edmund Jephcott [*Gesammelte Schriften: Dialektik der Aufklärung und Schriften 1940–1950*]. Stanford, CA: Stanford University Press, 2002.
- IADICOLA, Peter; SHUPE, Anson. **Violence, Inequality, and Human Freedom**. 2ª Ed. Lanham: Rowan & Littlefield, 2003.

- IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Evolução e Perspectivas da Mortalidade Infantil no Brasil**. Estudos e Pesquisas, Informação Demográfica e Socioeconômica. No. 2. Departamento da População e Indicadores Sociais, Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1999.
- IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Censo Demográfico 2010: Aglomerados Subnormais, Informações Territoriais**. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2013.
- IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Síntese de Indicadores Sociais: Uma Análise das Condições de Vida da População Brasileira**. No. 34, Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2014.
- IG SÃO PAULO. “Chefe da Rocinha se Une à Maior Facção do Rio e Traficantes Celebram com Funk”. **iG São Paulo**. Último Segundo. Brasil. 27 de setembro de 2017. Acessado em: 2 de nov. 2017. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/2017-09-27/rogerio-157.html>>.
- JACKSON, Peter. **Maps of Meaning. An Introduction to Cultural Geography**. London: Unwin Hyman, 1989.
- JOHNSON, Randal. **The Film Industry in Brazil: Culture and the State**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987.
- JOHNSON, Randal. “The Rise and Fall of Brazilian Cinema, 1960-1990”. In: JOHNSON, Randal; STAM, Robert (Eds.). **Brazilian Cinema**. 2ª Ed. New York: Columbia University Press, 1995, pp. 362-386.
- JOHNSON, Randal; STAM, Robert (Eds.). “The Shape of Brazilian Film History”. In: JOHNSON, Randal; STAM, Robert (Eds.). **Brazilian Cinema**. 2ª Ed. Nova York: Columbia University Press, 1995, pp. 15-52.
- JONES, Derek. **Censorship: A World Encyclopedia**. Hoboken: Taylor and Francis, 2001.
- JUNDIAÍ. Prefeitura de Jundiaí. “Módulo Uso Progressivo da Força”. Seleção Competitiva Interna para os cargos de Inspetor e Subinspetor da Guarda Municipal. **Prefeitura de Jundiaí**, 2006. Acessado em: 5 de nov. 2017. Disponível em: <<https://www.jundiai.sp.gov.br/administracao-e-gestao-de-pessoas/wp-content/uploads/sites/16/2016/02/Uso-Progressivo-da-Forca.pdf>>.
- JURADO DA SILVA, Paulo Fernando. **Geografia das Telecomunicações no Brasil**. São Paulo: EDUNESP, 2015.
- KAES, Anton. **From Hittler to Heimat: The Return of History as Film**. Cambridge: MA, Harvard University Press, 1992.
- KEMPNA-PIENIAŹEK, Magdalena. “Polskie Adaptacje Estetyki *Noir* i *Neo-noir* – Rekonesans Historyczny”. **Biblioteka Postscriptum Polonistycznego, Adaptacje II. Transfery Kulturowe**. Uniwersytet Śląski w Katowicach, Szkoła Języka i Kultury Polskiej, Katowice. No. 5, pp. 213-224, 2015. Acessado em: 2 de set. de 2017. Disponível em: <http://www.postscriptum.us.edu.pl/pdf/bps2015_5_14.pdf>.

- KILBOURN, Russell. “‘Prosthetic Memory’ and Transnational Cinema: Globalized Identity and Narrative Recursively in City of God. In.: SINHA, Amresh; MCSWEENEY, Terence (Eds.). **Millennial Cinema: Memory in Global Film**. London: Wallflower Press, 2011, pp. 71-94.
- KLEINMAN, Arthur. “The Violences of Everyday Life: The Multiple Forms and Dynamics of Social Violence”. In: HEITMEYER, Wilhelm; HAUPT, Heinz-Gerhard; MALTHANER, Stefan; KIRSCHNER, Andrea. **Control of Violence: Historical and International Perspectives on Violence in Modern Societies**. New York: Springer, 2011, p. 226-241.
- KONSTANTARAKOS, Myrto (Ed.). “Introduction.” In.: KONSTANTARAKOS, Myrto. **Spaces in European Cinema**. Exeter: Intellect, 2000. pp. 1-7.
- KRUG, Etienne, G. et al., (Ed.). **World Report on Violence and Health**. Geneva, World Health Organization, 2002.
- LANZONI, Rémi Fournier. **French Cinema: From its Beginnings to the Present**. New York: Continuum, 2005.
- LEE-WRIGHT, Peter. **The Documentary Handbook**. London Routledge, 2010.
- LEFEBVRE, Martin. **Landscape and Film**. New York: Routledge, 2006.
- LEFF, Leonard; SIMMONS, Jerold. **The Dame in the Kimono: Hollywood, Censorship, and the Production Code**. 2ª Ed. Lexington: The University Press of Kentucky 2001
- LEITÃO, Leslie; LUCCHESI, Bette; SOARES, Paulo Renato. “Nem Ordenou Invasão da Rocinha de Dentro de Presídio Federal em Rondônia”. **G1**. 19 de setembro de 2017. Acessado em: 13 de nov. de 2017. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/nem-ordenou-invasao-da-rocinha-de-dentro-de-presidio-federal-em-rondonia.ghtml>>.
- LEMOS, Marcela. “Rogério 157 Anuncia Rompimento com Nem em Áudio Obtido pela Polícia: ‘Quem Fala agora É o Paizão’”. **UOL Notícia**, Cotidiano. Acessado em: 13 de nov. de 2017. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2017/09/27/policia-apura-ida-de-157-para-comando-vermelho-audio-aponta-rompimento-com-nem.htm#fotoNav=23>>.
- LEOPOLDINO, Anna Paula de Carvalho Couto. **Romances de Vida Seca: Representação Geográfica e Literária nos Lugares das Alagoas**. 2017. 108 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Programa de Pós-graduação em Geografia, Universidade Federal da Bahia, 2017.
- LERA, José María Caparrós. **El Cine Español Bajo el Régimen de Franco, 1936-1975**. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 1983.
- LEWIS, Jeff. **Media, Culture and Human Violence: From Savage Lovers to Violent Complexity**. Nova York: Rowman & Littlefield, 2016.
- LINO, Sônia Cristina. “Cinematographo: Doença da Moda”. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, No. XLV (1), pp. 90-103, 2009. Acessado em: 20 de fev. de 2015. Disponível em: <http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/rapm_pdf/dossie05_2009.pdf>.

- LINO, Sônia Cristina. “Projetando um Brasil Moderno. Cultura e Cinema na Década de 1930”. In. **Locus: Revista de História**, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, Vol. 13, No. 2, pp. 161-178, 2007. Acessado em: 13 de mar. de 2017. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/locus/files/2010/02/95.pdf>>.
- LINS, Paulo. **Cidade de Deus**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2002.
- LIRA, Pablo Silva. **Geografia do Crime e Arquitetura do Medo: Uma Análise Dialética da Criminalidade Violenta e das Instâncias Urbanas** 2ª Ed. Rio de Janeiro: Letra Capital: Observatório das Metrôpoles, 2017.
- LOUZEIRO, José. **Infância dos Mortos**. São Paulo: Círculo do Livro, 1977.
- LUKINBEAL, Chris. “Cinematic Landscapes”. **Journal of Cultural Geography**, Vol. 23, No. 1, pp. 3-22, 2005. Acessado em: 15 de fev. de 2015. Disponível em: http://academic.csuohio.edu/kneuendorf/frames/phx/creativegeography/lukinbeal_05.pdf
- LUPPI, Carlos Alberto. “Menores São os Autores de 60% dos Crimes na Cidade”. **Folha de São Paulo**. Caderno Polícia. Quarta-feira, 8 de agosto de 1973.
- LUSVARGHI, Luiza. “História, Ficção e Realidade nos Filmes Policiais Brasileiros”. **Anais do INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**. XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Manaus, pp. 1-14. 2013. Acessado em: 10 de out. 2017. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-0721-1.pdf>>.
- MACEDO, Kárita Bernardo de. “O Cinema Brasileiro, Hollywood e a Política da Boa Vizinhaça da Década de 1930: Um Panorama para Carmem Miranda”. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Programa de Pós-graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Vol. 13, No. 1, pp. 99-112, 2014.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & Pós-cinemas**. 4ª Ed. Campinas: Papirus, 2007.
- MACHADO, Monica Sampaio. **A Construção da Geografia Universitária no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2009.
- MACIEL, Francisca Izabel Pereira, *et al.* “Livros de Leitura Brasileiros: Repositório de Moralidade, Piedade, Amor à Família e à Pátria”. In: SPREGELBURD, Roberta Paula; LINARES, María Cristina (Org.). **Rede de Estúdios en Lectura y Escritura**. Buenos Aires: Universidad Nacional de Luján, 2014, pp. 59-70.
- MAIA, Aline Silva Correa. “Cidade de Deus em Foco-Análise de Representações de Jovens da Periferia”. **E-COMPÓS**. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Belo Horizonte, Vol. 10, pp. 1-16, 2007. Acessada em: 9 de nov. 2017. Disponível em: <www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/.../206/207>.
- MALAFAIA, Wolney Vianna. **Imagens do Brasil: O Cinema Novo e as Metamorfoses da Identidade Nacional**. 2012. 316 f. Tese (Doutorado em História, Política e Bens

- Culturais) – Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2012.
- MANGIN, William. “Latin American Squatter Settlements: A Problem and a Solution”. **Latin American Research Review**, The Latin American Studies Association, Pittsburgh. Vol. 2, No. 3, pp. 65-98, Summer, 1967.
- MANSO, Bruno Paes. Epidemia: “O que 5 Décadas de Homicídios em São Paulo Têm a Ensinar”. **O Estado de São Paulo**. Caderno Cidades/Metrópole. Domingo, 14 de outubro de 2012.
- MARQUES, Pedro. “Treinamento de Segurança”. **FÓRUM**. Revista da Associação dos Magistrados do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Ano, 17, No. 48, pp. 20-22, abr./mai./jun. 2017.
- MARTIN, Benjamin G. **The Nazi-Fascist New Order for European Culture**. Massachusetts: Harvard University Press, 2016.
- MARTINEZ, Dolores. “Seven Samurai and Six Women. Kurosawa Akira’s Seven Samurai (1954)”. In.: PHILLIPS, Alastair; STRINGER, Julian (Eds.). **Japanese Cinema: Texts and Contexts**. New York: Routledge, 2007, pp. 112-123.
- MARTINO, Agnaldo; SAPATERRA, Ana Paula. “A Censura no Brasil do Século XVI ao Século XIX”. **Revista Estudos Linguísticos**. Departamento de Linguística, Universidade de São Paulo, São Paulo, Vol. 35, p. 234-243, 2006. Acessado em: 16 de ago. 2017. Disponível em: <https://www.usp.br/proin/download/artigo/artigos_censura_brasil.pdf>
- MATHIJS, Ernest; MENDIK, Xavier. **Alternative Europe: Eurotrash and Exploitation Cinema since 1945**. London: Wallflower Press, 2004.
- MATION, Lucas Ferreira; NADALIN, Vanessa Gapriotti; KRAUSE, Cleandro. **Favelização no Brasil entre 2000 e 2010: Resultados de uma Classificação Comparável**. Brasília: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, 2014.
- MATTOS, Carlos, Alberto. “Notas sobre alguns Gêneros Tipicamente Brasileiros”. **Dossiê Cinema de Gênero**. Rio de Janeiro: Filme Cultura, CTA/SAV/MinC. No. 61, Nov-Dez 2013/Jan. 2014, pp. 17-22.
- MATTOS, Sérgio. **Mídia Controlada. A História da Censura no Brasil e no Mundo**. São Paulo: Paulus, 2005.
- MAUTNER, Yvonne. “A Periferia como Fronteira de Expansão do Capital”. In.: DEÁK, Csaba; SCHIFFER, Sueli Ramos (Org.). **O Processo de Urbanização no Brasil**. 2ª Ed. São Paulo: EDUSP, 2004, pp. 245-259.
- MAXWELL, Kenneth. “Um Feline que leve ‘Orfeu’ ao Reino de Batman”. **Folha de São Paulo**. Caderno 6, Ilustrada. Quinta-feira, 28 de outubro de 1999.
- MCDONALD, Sarah. “Gendering the Favela: Brazilian National Identities on Screen”. In.: MONK, Nicholas; LINDGREN, Mia; MCDONALD, Sarah; PASFIELD-NEOFITOU, Sarah (Eds.). **Reconstructing Identity: A Transdisciplinary Approach**. London: Palgrave Macmillan, 2011, pp. 113-130.

- MCQUAIL, Dennis. **McQuail's Mass Communication Theory**. London: Sage Publications, 2010.
- MELGAÇO, Lucas de Melo. **A Geografia do Atrito: Dialética Espacial e Violência em Campinas-SP**. 2005. 142 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- MENEGHETTI, Francis Kanashiro. “Origem e Fundamentos dos Esquadrões da Morte no Brasil”. **Anais do XXXV Encontro da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Administração**, Rio de Janeiro, Vol. 35, pp. 1-17, set. 2011. Acessado em: 20 abr. 2015. Disponível em: <<http://www.anpad.org.br/admin/pdf/EOR1233.pdf>>.
- MESSIAS, Ivan dos Santos. **Hip Hop, Educação e Poder: O Rap como Instrumento de Educação Não-formal**. 2008. 159 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade). Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2008.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza. “Violência: Um Problema para a Saúde dos Brasileiros”. In.: MINAYO, Maria Cecília de Souza; SOUZA, Edinilsa Ramos de (Orgs.). **Impacto da Violência na Saúde dos Brasileiros**. Vol. 1. Brasília: Ministério da Saúde, Secretaria de Vigilância em Saúde, 2005, pp. 9-42.
- MINTZ, Steven; ROBERTS, Randy; WELKY, David (Eds.). “Introduction: The Social and Cultural History of American Film”. In.: MINTZ, Steven; ROBERTS, Randy; WELKY, David (Eds.). **Hollywood's America: Understanding History through Film**. 5ª Ed. West Sussex: John Wiley & Sons, 2016, pp. 1- 30.
- MIR, Luís. **Guerra Civil: Estado e Trauma**. São Paulo: Geração, 2004.
- MIRANDA, Luis Felipe; RAMOS, Fernão. **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC, 2000.
- MIRANDA, Thalita Xavier Garrido. **O Poeta, a Cidade e o Desassossego: Percepção Espacial e Paisagem na Prosa Poética de Fernando Pessoa**. 2015. 112 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Programa de Pós-graduação em Geografia, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.
- MOLITERNO, Gino. “Cinecittà”. In. MOLITERNO, Gino (Ed.). **Encyclopedia of Contemporary Italian Culture**. London: Routledge, 2002, pp. 163-164.
- MOREIRA, Tiago de Almeida. “Geografias Audiovisuais: Para além das Geografias de Cinema”. **GeoTextos**, Revista do Programa de Pós-graduação em Geografia, Universidade Federal da Bahia, Salvador. Vol. 7, No. 2, dez. 2011. pp. 85-97, 2011.
- MORETTIN, Eduardo Victorio. “Uma Análise do Filme Descobrimento do Brasil”. **Revista de História**. Departamento de História, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. No. 141, pp. 175-178, 1999. Acessado em: 29 de mar. de 2017. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18891>>.
- MORRISON, Wayne. **Criminology, Civilization and the New World Order**. London: Routledge, 1995.

- MPAA. Motion Picture Association of America, Inc. **Our Story**. 2017. Acessado em: 17 de ago. 2017. Disponível em: <<http://www.mpaa.org/our-story>>
- MUGGAH, Robert; DINIZ, Gustavo. “Securing the Border: Brazil’s ‘South America First’ Approach to Transnational Organized Crime”. **Strategic Paper 5**. Rio de Janeiro: Igarapé Institute, 2013, pp. 1-29.
- MUNBY, Jonathan. **Public Enemies, Public Heroes: Screening the Gangster from Little Caesar to Touch of Evil**. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- MUNDO DE CINEMA. “25 Filmes que Mudaram a História do Cinema”. **Mundo de Cinema.com**, 2015. Acessado em: 25 de ago. de 2017. Disponível em: <http://mundodecinema.com/wp-content/uploads/2015/11/ebook-filmes-cinema.pdf>
- MUNIZ, Montgomery Wellington. **Bandido Bom é Bandido Morto! (?)**. Brasília: Biblioteca Digital Jurídica do Superior Tribunal de Justiça, 2009.
- MURPHET, Julian. “Stories and Plots”. In.: FULTON, Helen; HUISMAN, Rosemary; MURPHET, Julian; DUNN, Anne (Eds.). **Narrative and Media**. Cambridge: Cambridge University Press. 2005, pp. 47-59.
- MURTINHEIRA, Alcides. **Antônio Lopes Ribeiro (1908-1995)**. Centro de Língua Portuguesa; Instituto Camões, Universidade de Hamburgo. s.d. Acessado em: 23 de mar. de 2017. Disponível em: <http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/ribeiro_antoniolopes.html>.
- MUYBRIDGE, Eadweard. **Horses and other Animals in Motion**. New York: Dover Publications, 1985 [1887].
- MUYBRIDGE, Eadweard. **The Human Figure in Motion**. London: Champman & Hall, 1907 [1885].
- MUYBRIDGE, Eadweard. **The Human Figure in Motion**. New York: Dover Publications, 1955 [1887].
- NACIF, Maria Cristina Volpi. “Rio, Cenário da Moda”. In.: WAJNMAN, Solange; ALMEIDA, Adílson José de (Orgs.). **Moda, Comunicação e Cultura: Um Olhar Acadêmico**. São Paulo: Ciência & Arte; NIDEM/UNIP; FAPESP, 2005, pp. 141-152.
- NAGIB, Lúcia “Imagens do Marvisões do Paraíso no Cinema Brasileiro Atual”. **Anais. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**. XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação, Campo Grande, pp. 1-17, setembro 2001a.
- NAGIB, Lúcia. “Orfeu Negro em Cores. Mito e Realismo no Filme de Cacá Diegues”. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Vol. 8, pp. 15-24, 2001b.
- NAGIB, Lúcia (Ed.). “Introdução”. In.: NAGIB, Lúcia. (Ed.). **O Cinema da Retomada: Depoimentos de 90 Cineastas dos Anos 90**. São Paulo: Editora 34, 2002, pp. 13-20.
- NAGIB, Lúcia (Ed.). “Introduction”. In.: NAGIB, Lúcia. (Ed.). **The New Brazilian Cinema**. London: IB Tauris. 2003, pp. xvii- xxvi.

- NAGIB, Lúcia. **A Utopia no Cinema Brasileiro: Matrizes, Nostalgias, Distopias**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- NAGIB, Lúcia. **Brazilian on Screen: Cinema Novo, New Cinema, Utopia**. New York: IBTauris, 2007.
- NAME, Leo. “O Conceito de Paisagem na Geografia e sua Relação com o Conceito de Cultura”. **GeoTextos**. Revista do Programa de Pós-graduação em Geografia, Universidade Federal da Bahia, Salvador, Vol. 6, No. 2, pp. 163-186, Dezembro, 2010.
- NAPOLITANO, Marcos. “O Fantasma de um Clássico”: Recepção e Reminiscências de Favela dos Meus Amores (Humberto Mauro, 1935). **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual, Programa de Pós Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. No. 32, pp. 137-157, 2009. Acessado em: 19 de fev. de 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/viewFile/68096/70654>>.
- NAPOLITANO, Marcos. “Suicidas e Foliões: Chanchada, Carnavalização e Realismo no Filme Tudo Azul, de Moacyr Fenelon (1951)”. **Revista Estudo Histórico**, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, Escola de Ciências Sociais, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, Vol. 26, No. 51, pp. 133-153, jan./jun. de 2013. Acessado em: 9 de mai. 2015. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/eh/v26n51/n51a08.pdf>>.
- NAZARIO, Luiz. “O Outro Cinema”. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Vol. 16, pp. 94-109, jul-dez 2007. Acessado em: 11 de ago. 2017. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1408>>.
- NEGRÃO, Adriane Vasti Gonçalves; CONSTANTITO, Elizabeth Piemonte. **Acolhimento Institucional em Tempos de Mudança. Uma Questão em Análise**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.
- NEME, Cristina; CUBAS, Viviane. “Elite da Tropa”. **Revista Estudos Avançados**. Instituto de Estudos Avançados, Universidade de São Paulo, São Paulo, Vol. 20, No. 58, pp. 323-328, 2006.
- NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema II: Gêneros Cinematográficos**. Covilhã: LabCom. 2010.
- NONATO, Cláudia. “A Censura Noticiada: Um Olhar sobre as Notícias Arquivadas na Hemeroteca Digital do OBCOM”. **Anais do INTERCOM** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Manaus, pp. 1-15. 2013. Acessado em: 21 de ago. 2017. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-1206-1.pdf>>.
- NONATO, Cláudia. “Liberdade de Expressão e seus Limites: Agressões, Ameaças e Mortes como Forma de Censura a Jornalistas”. In.: COSTA, Cristina (Org.). **Comunicação e Liberdade de Expressão: Atualidades**. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, USP, 2016, pp. 188-201.

- NOVIS, Roberta. **Hard Times: Exploring the Complex Structures and Activities of Brazilian Prison Gangs**. 2013, 279 f. Tese (Doutorado em Sociologia) Department of Sociology of the London School of Economics and Political Science. The London School of Economics and Political Science. London, 2013.
- NOWELL-SMITH, Geoffrey. **Making Waves. New Cinemas of the 1960s**. 2ª Ed. London: Continuum, 2012.
- NUNES, Camila Xavier. **Geografia do Corpo: Por uma Geografia da Diferença**. 2014. 247 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Programa de Pós-graduação em Geografia. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.
- O GLOBO “‘A Serbian Film’ é Liberado em todo Brasil, Menos no Rio de Janeiro”. **Jornal O Globo**. 6 de agosto de 2011. Acessado em: 23 de ago. de 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/a-serbian-film-liberado-em-todo-brasil-menos-no-rio-de-janeiro-2706621>>.
- OAKES, Timothy; PRICE, Patricia (Eds.). “Introduction”. In.: OAKES, Timothy; PRICE, Patricia (Eds.). **The Cultural Geography Reader**. London: Routledge, 2008, pp. 1-8.
- OCA; ANCINE. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual; Agência Nacional do Cinema. **Listagem de Filmes Brasileiros com mais de 500.000 Espectadores 1970 a 2016**. Rio de Janeiro, 2017. Acessado em: 11 de set. 2017. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/cinema/pdf/2105_1.pdf>.
- OLIVEIRA JUNIOR, Wenceslao Machado de. “O que Seriam as Geografias de Cinema?” **T x T - A Tela e o Texto**, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Vol. 2, pp. 10-15, 2005.
- OLIVEIRA, Luã Karll de. **Uso Corporativo do Território e Produção da Violência no Estado de Alagoas**. 2017, 162 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.
- OLIVEIRA, Maria Claudete de Souza. **Presenças de Orfeu**. 2008. 195 f. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2008.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de Novo: Um Balanço Crítico da Retomada**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- ORTIZ, Carlos. “Balanço Histórico-crítico do Cinema Nacional”. **Revista Fundamentos**, São Paulo. Ano V, No. 31, pp. 26-28, 1952.
- PAIVA, Renata; SODRÉ, Muniz; CUSTÓDIO, Leonardo. “Brazil: Patrimonialism and Media Democratization”. In.: NORDENSTRENG, Kaarle; KISHAN THUSSU, Daya (Eds.). **Mapping BRICS Media**. Florence: Taylor and Francis, 2015, pp. 109-124.
- PANITZ, Lucas Manassi. **Por uma Geografia da Música: O Espaço Geográfico da Música Popular Platina**. 2010. 201 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Programa de Pós-graduação em Geografia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

- PANITZ, Lucas Manassi. **Redes Musicais e [Re]composições Territoriais no Prata: Por Uma Geografia da Música em Contextos Multi-localizados**. 2017, 444f. Tese de (Doutorado em Geografia) – Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.
- PEDROSO, Rosa Nívea. **A Construção do Discurso de Sedução em um Jornal Sensacionalista**. Pinheiros: Annablume, 2001.
- PENHA, Eli Alves. **A Criação do IBGE no Contexto da Centralização Política do Estado Novo**. Centro de Documentação e Disseminação de Informações. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1993.
- PERALVA, Angelina. **Violência e Democracia: O Paradoxo Brasileiro**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- PEREIRA, Wagner Pinheiro. **O Império das Imagens de Hitler: O Projeto de Expansão Internacional do Modelo de Cinema Nazi-fascista na Europa e na América Latina (1933-1955)**. 2008. 432 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- PEREIRA, Wagner Pinheiro. **O Poder das Imagens: Cinema e Política nos Governos de Adolf Hitler e de Franklin D. Roosevelt**. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2014.
- PERLMAN, Janice. **Favela: Four Decades of Living on the Edge in Rio de Janeiro**. New York: Oxford University Press, 2010.
- PESCAROLO, Joyce Keller *et al.* “A Violência e suas Complexidades: Reflexões para Educadores”. **Revista Chão da Escola**, Curitiba, pp. 14 – 22, 2008.
- PICCOLO, Fernanda Delvalhas. “A Gramática Nativa: Reflexões sobre as Categorias Morro, Rua, Comunidade e Favela”. In: FRÚGOLI Jr., Heitor; ANDRADE, Luciana; PEIXOTO, Fernanda (Orgs.). **As Cidades e seus Agentes: Práticas e Representações**. Belo Horizonte; São Paulo: PUCMinas; EDUSP, 2006, pp. 330-352.
- PIDNER, Flora Sousa; SILVA, Maria Auxiliadora da. “Fotografias de Sebastião Salgado: Grafia, Poética e Produção do Espaço Geográfico”. **Revista Multidisciplinar Vozes dos Vales**, Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Teófilo Otoni, No. 6, pp. 1-23, 2014. Acessado em: 16 de fev. de 2015. Disponível em: <<http://site.ufvjm.edu.br/revistamultidisciplinar/files/2014/10/Fotografias-de-Sebastiao-Salgado-grafia-poetica-e-producao-do-espaco-geografico.pdf>>.
- PIDNER, Flora Souza. **Geo-Foto-Grafia das Paisagens: Narrativas Espaciais nas Imagens de Sebastião Salgado**. 2017. 330 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Programa de Pós-graduação em Geografia, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.
- PIEDADE, Lucio de Francisca dos Reis. **A Cultura do Lixo - Horror, Sexo e Exploração no Cinema**. 2002, 222 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.
- PIJANOWSKI, Bryan *et al.* “Soundscape Ecology: The Science of Sound in the Landscape”. **BioScience**. Vol. 61, No. 3, pp. 203-216, March 2011.

- PIMENTA, José Nerivaldo. “A Explosão Urbana”. **Revista Sociologia Ciência & Vida Especial: As Cidades e a Sociedade**, São Paulo, pp. 14-19, jul. 2007.
- PINKER, Steven. **The Better Angels of our Nature: The Decline of Violence in History and its Causes**. United Kingdom: Allen Lane, 2011.
- PLACE, Janey; PETERSON, Lowell. “Some Visual Motifs of Film Noir”. In.: **Movies and Methods. Vol. 1. An Anthology**. Berkeley: University of California Press, 1976, pp. 325-338.
- PLESNAR, Łukasz. “Hollywood: Pod Znakiem Wielkiego Kryzysu”. In.: LUBELSKI, Tadeusz; SOWIŃSKA, Iwona; SYSKA, Rafał (Eds.). **Kino Klasyczne. Historia Kina. Vol. 2**. Kraków: Universitas, 2011, pp. 73-134.
- PMERJ. Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro. “BOPE – Batalhão de Operações Especiais”. **PMERJ**, 2017. Acessado em: 9 de nov. 2017. Disponível em: <<https://pmerj.rj.gov.br/bope-batalhao-de-operacoes-especiais/>>.
- PRINCE, Stephen. **Savage Cinema: Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Movies**. Austin: University of Texas Press, 1998.
- PRINCE, Stephen. **The Warrior’s Camera: The Cinema of Akira Kurosawa. Revised and Expanded** Edition. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1999.
- PRINCE, Stephen. **Classical Film Violence: Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.
- PRINCE, Stephen (Ed.). “Introduction: Graphic Violence in the Cinema: Origins, Aesthetic Design, and Social Effects”. In. PRINCE, Stephen (Ed.). **Screening Violence**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2003, pp. 1-44.
- PRINCE, Stephen. (Ed.). “The Dark Genre and Its Paradoxes”. In.: Prince, Stephen (Ed.). **The Horror Film**. New Brunswick, N.J: Rutgers University Press, 2004, pp. 1-11.
- PUZZI, Nicole. **A Boca de São Paulo**. Joinville: Clube de Autores, 2007.
- QUEIROZ FILHO, Alfredo Pereira de. “Sobre as Origens da Favela”. **Mercator**. Revista de Geografia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Vol. 10, No. 23, pp. 33-48, Novembro 2011. Acessado em: 3 nov. de 2017. Disponível em: <<http://www.mercator.ufc.br/mercator/article/view/651>>.
- RACHMAN, Stanley. **Anxiety**. 3ª Ed. New York: Psychology Press, 2013.
- RAMÍREZ, Rosa Cerarols. “Landscape and Memory: Literary Recreations of the Military Colonial Geography in Morocco”. **Boletín de la A.G.E.** No. 5, pp. 415-417, 2009.
- RAMOS, Sílvia. “Respostas Brasileiras à Violência e Novas Mediações: O Caso do Grupo Cultural AfroReggae e a Experiência do Projeto Juventude e Polícia”. **Ciência & Saúde Coletiva**, Revista da Associação Brasileira de Saúde Coletiva, Rio de Janeiro, Vol. 11, No. 2, pp. 1303-1311, Maio 2006.
- RANGEL, Manoel. “Apresentação: Ancine 15 Anos”. In.: ANCINE. Agência Nacional de Cinema. **Uma Nova Política para o Audiovisual. Agência Nacional do Cinema, os Primeiros 15 Anos**. Rio de Janeiro: Agência Nacional do Cinema, 2017, pp. 5-9.

- REBOUÇAS, Fádia; PROST, Catherine. “A Cartografia Social do Bairro de Pirajá: Contribuição Metodológica da Geografia para a Efetivação do Planejamento Urbano Participativo na Cidade de Salvador – BA”. In: **Seminário Urbanismo na Bahia: Direito à Cidade, Cidade do Direito**. pp. 1-24. Salvador: FAUFBA, 2011. Acessado em: 26 de jun. de 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/7328/1/Reboucas_Prost_URBa_2011.pdf>.
- RÊGO, Cacilda. “Centering the Margins: The Modern Favela in the Brazilian Telenovela”. In.: WOOD, Naomi Pueo (Ed.). **Brazil in Twenty-First Century Popular Media: Culture, Politics, and Nationalism on the World Stage**. Lanham: Lexington Books, 2014, pp. 91- 110.
- RELPH, Edward. **Place and Placelessness**. London: Pion, 1980.
- RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: A Formação e o Sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- RIBEIRO, Darcy. **O Processo Civilizatório – Etapas da Evolução Sociocultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- RIBEIRO, Guilherme. “Modernidade e Espaço, Pós-Modernidade e Mundo: A Crise da Geografia em Tempos de Globalização”. Diez Años de Cambios en el Mundo, en la Geografía y en las Ciencias Sociales, 1999-2008. **Actas del X Coloquio Internacional de Geocrítica**, Universidad de Barcelona, 2008. Acessado em: 31 de out. de 2017. Disponível em: <<http://www.ub.es/geocrit/-xcol/154.htm>>.
- RIBEIRO, Luana Dall’Agnol. **A Cidade do Século XVII e o Urbano de Hoje: Salvador e as Poesias de Gregório de Mattos em suas Permanências e Rugosidades na Atualidade**. 2011. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Programa de Pós-graduação em Geografia, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.
- RIBEIRO, Paulo Jorge; OLIVEIRA, Rosane. “The Impact of Militia Actions on Public Security Policies in Rio de Janeiro”. In.: BLICKMAN, Tom (Ed.). **Crime & Globalization**. Amsterdam: Drukkerij Primavera Quint, 2010, pp. 6-28.
- RICHIE, Donald. **The Films of Akira Kurosawa**. 3ª Ed. Berkeley, CA: University of California Press, 1998.
- RIELLY, Edward. **American Popular Culture through History. The 1960s** Connecticut: Greenwood Publishing Group, 2003.
- RIO DE JANEIRO. Prefeitura Municipal. Lei No. 1.672 de 25 de Janeiro de 1991. Cria a Distribuidora de Filmes S.A. – RIOFILME e dá outras providências. **Diário Oficial do Rio de Janeiro**, 31 de janeiro de 1991. Acessado em: 16 de set. de 2017. Disponível em: <<http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/b24a2da5a077847c032564f4005d4bf2/de41c9bb2e98b78f032576ac00738b18?OpenDocument&ExpandSection=-1>>.
- RIST, Peter. **Historical Dictionary of South American Cinema**. Lanham: Rowman & Littlefield, 2014.
- ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme. 1981.

- ROCHA, Glauber. “An Esthetic of Hunger”. In.: JOHNSON, Randal; STAM, Robert (Eds.). **Brazilian Cinema**. 2ª Ed. Nova York: Columbia University Press, 1995, pp. 68-71.
- RØDJE, Kjetil. **Images of Blood in American Cinema: The Tingler to the Wild Bunch**. New York: Routledge, 2016.
- RODRÍGUEZ, Paul Schroeder. **Latin American Cinema: A Comparative History**. Oakland, CA: University of California Press, 2016.
- ROMÃO, Frederico Lisbôa. “Brasil Década de 90: A Recorrência das Desigualdades Sociais em Meio a Muitas Transformações”. **Anais do XI Congresso Brasileiro de Sociologia**. Universidade de Campinas, 2003. Acessado em: 30 de set. de 2017. Disponível em: <http://www.sbsociologia.com.br/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=860&Itemid=171>.
- ROMÃO, José Eduardo Elias. “A Nova Classificação Indicativa no Brasil: Construção Democrática de um Modelo”. In.: CHAGAS, Cláudia Maria de Freitas; ROMÃO, José Eduardo Elias; LEAL, Sayonara (Orgs.). **Classificação Indicativa no Brasil: Desafios e Perspectiva**. Brasília: Ministério da Justiça, Secretaria Nacional de Justiça, 2006. pp. 1-48. Acessado em: 19 de out. de 2017. Disponível em: <http://www.justica.gov.br/seus-direitos/classificacao/livro_classificacao.pdf>
- RONDELLI, Elisabeth. “Imagens da Violência: Práticas Discursivas”. **Tempo Social**. Departamento de Sociologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, Vol. 10. No. 2, pp. 145-157, 1998.
- ROSE, R.S. **The Unpast: Elite Violence and Social Control in Brazil, 1954–2000**. Athens, OH: Ohio University Press, 2005.
- ROSSINI, Miriam de Souza. “Favelas e Favelados: A Representação da Marginalidade Urbana no Cinema Brasileiro”. **Sessões do Imaginário**, Programa de Pós-graduação em Comunicação Social, Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Grande do Sul, Porto Alegre, No. 10, nov. 2003, Acessado em: 16 de jan. de 2015. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/795/8987>>.
- RUFFINI, Suseny Maia Teles. **O Espaço Urbano na Literatura de Cordel: O Olhar de Cuica de Santo Amaro**. 2009. 149 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Programa de Pós-graduação em Geografia, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.
- SADLER, Darlene. **Nelson Pereira Dos Santos: An Interview with Nelson Pereira dos Santos (1995)**. Urbana: University of Illinois Press, 2003.
- SADOUL, Georges. **Dictionary of Film Makers**. Traduzido por Peter Morris. [*Dictionnaire des Cinéastes*, 1965]. Berkeley: University of California Press, 1972.
- SANCHEZ, Rachel Niskier. “A Violência em suas Várias Expressões na Infância e na Adolescência”. In.: MACEDO, Alessandra Xavier Nunes; PIRES, David Ulisses Brasil Simões; ANJOS, Fernanda Alves dos (Orgs.). **Liberdade de Expressão e os Direitos de Crianças e Adolescentes**. Cadernos de Debate da Classificação Indicativa, Vol. 4. 1ª Ed. Brasília: Ministério da Justiça, Secretaria Nacional de Justiça, 2014, pp. 305-316.

- SANDLER, Kevin. **The Naked Truth: Why Hollywood Doesn't Make X-rated Movies**. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2007.
- SANTOS, Aldenise Cordeiro; SANTANA, Anthony Fábio Torres. “A Alquimia Do Poder: Lourival Fontes e suas Configurações Políticas”. **VI Simpósio Nacional Estado e Poder: Cultura**, 2010, São Cristóvão, 2010.
- SANTOS, Milton. **Metamorfoses do Espaço Habitado**. São Paulo: HUCITEC, 1991.
- SANTOS, Milton. “1992: A Redescoberta da Natureza”. **Revista Estudos Avançados**. Instituto de Estudos Avançados, Universidade de São Paulo, São Paulo. Vol. 6, No. 14, pp. 95-106, 1992.
- SANTOS, Milton. **Urbanização Brasileira**. São Paulo: HUCITEC, 1993
- SANTOS, Milton. **Técnica, Espaço. Tempo: Globalização e Meio Técnico-Científico-Informacional**. São Paulo: HUCITEC, 1994.
- SANTOS, Milton. “As Formas da Pobreza e da Dívida Social”. **Momento Nacional**. Brasília: Editora Loyola, 1999a.
- SANTOS, Milton. “Modo de Produção Técnico-científico e Diferenciação Espacial”. **Revista Território**. Geografia Aplicada e Gestão do Território, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Ano. IV, No. 6, jan./jun. pp. 5-20, 1999b.
- SANTOS, Milton. **Por uma Outra Globalização: do Pensamento Único à Consciência Universal**. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. São Paulo: EDUSP, 2002.
- SANTOS, Milton. **O Espaço do Cidadão**. 7ª Ed. São Paulo: EDUSP, 2007.
- SANTOS, Milton. **A Urbanização Brasileira**. 5ª Ed. São Paulo: EDUSP, 2008a.
- SANTOS, Milton. **Manual de Geografia Urbana**. Tradução Antônia Dea Erdens e Maria Auxiliadora da Silva. [*Cours de Géographie et Économie Urbaine des Pays Sous-Developpés*], 3ª Ed. São Paulo: EDUSP, 2008b.
- SANTOS, Milton. **O Centro da Cidade de Salvador: Estudo de Geografia Urbana**. 2ª Ed. São Paulo: EDUSP; Salvador: EDUFBA, 2008c.
- SANTOS, Milton. **Pobreza Urbana**. 3ª Ed. São Paulo: EDUSP, 2009.
- SANTOS, Nelson Pereira dos. “Caiçara - Negação do Cinema Brasileiro”. **Revista Fundamentos**, São Paulo. Ano III, No. 17, pp. 45-46, 1951a.
- SANTOS, Nelson Pereira dos. “Cinema”. **Revista Fundamentos**, São Paulo. Ano IV, No. 33, pp. 42-43, 1951b.
- SANTOS, Nelson Pereira dos Santos. “O Problema do Conteúdo no Cinema Brasileiro”. **I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro**. São Paulo, 1952. Acessado em 28 de ago. 2016. Disponível em: <<http://www.alexviany.com.br>>.
- SARAIVA, Kate Vivianne Alcântara. **Cinemas do Recife**. Recife: Funcultura, 2013.

- SAUER, Carl Ortwin. "The Morphology of Landscape". In: OAKES, Timothy; PRICE, Patricia (Eds.). **The Cultural Geography Reader**. London: Routledge, 2008, pp. 96-104.
- SCHAFER, Murray. **The New Soundscape. A Handbook for the Modern Music Teacher**. Ontario: BMI, 1969.
- SCHAFER, Murray. **The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World**. Rochester, Vermont: Destiny Books, 1977.
- SCHMITZ, Zenaide Inês; COSTA, Miguel Ângelo Silva da. "Educação, Infância e Nacionalismo: Uma Abordagem a partir das Cartilhas Escolares 'Getúlio Vargas para Crianças' e 'Getúlio Vargas: O Amigo das Crianças'". **Revista Linhas**. Programa de Pós-Graduação em Educação, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Vol. 18, No. 36, pp. 377-404, jan./abr. 2017. Acessado em; 15 de jun. de 2017. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/linhas/article/viewFile/1984723818362017377/pdf>>.
- SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as Imagens do Brasil**. São Paulo: UNESP, 2004.
- SCHVARZMAN, Sheila. "O Rádio e o Cinema no Brasil nos Anos 1930". In: XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. **Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Brasília, 2006. Acessado em: 26 de fev. 2016. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R1064-1.pdf>>.
- SEDREZ, Lise; MAIA, Andrea Casa Nova. "Enchentes que destroem, enchentes que constroem: natureza e memória da Cidade de Deus nas chuvas de 1966 e 1967". **Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro**, Prefeito do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. No. 8, pp. 183-199, 2014. Acessado em: 25 de out. 2017. Disponível em: <http://wpro.rio.rj.gov.br/revistaagcrj/wp-content/uploads/2016/11/e08_a10.pdf>.
- SESI. Serviço Social da Indústria. **Estudos das Leis de Incentivo à Cultura**. Parte 1 Leis Estaduais e de Municípios de Capitais: Uma Pesquisa Comparativa. Vol. 4. Brasília: Serviço Social da Indústria, 2007.
- SHARE THE WORLD'S RESOURCES. **The Seven Myths of 'Slums' Challenging Popular Prejudices about the World's Urban Poor**. London: Share The World's Resources, 2010.
- SHAW, Deborah. **Contemporary Cinema of Latin America: Ten Key Films**. Nova York: Continuum, 2003.
- SHAW, Lisa. "Vargas on Film: From the Newsreel to the *Chanchada*". In.: Hentschke, Jean (Ed.). **Vargas and Brazil: New Perspectives**. New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- SHAW, Lisa. "A Imitação Cultural na Chanchada: O Caso de Quem Roubou Meu Samba? e Rio, Zona Norte. ALCEU. **Revista de Comunicação, Cultura e Política**, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Vol. 8, No. 15, pp. 69-81, jul./dez. 2007. Acessado em: 16/01/2017. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Shaw.pdf>.

- SHAW, Lisa; DENNISON, Stephanie. **Brazilian National Cinema**. London: Routledge, 2007.
- SICAV. Sindicato da Indústria Audiovisual. “O Sindicato”. **Sindicato da Indústria Audiovisual**. Rio de Janeiro, 2017. Acessado em: 26 de abr. 2017. Disponível em: <<http://www.sicavrj.org.br/osindicato>>.
- SILVA COSTA, Nuno. “Cartografia de Propaganda e Unidade Geográfica do Império (C. 1920 - 1945)”. **Africana Studia**. Edição do Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto. No. 9, pp. 41-68, 2006. Acessado em 20 de mar. de 2017. Disponível em: <http://www.africanos.eu/ceaup/uploads/AS09_041.pdf>.
- SILVA NETO, Antônio Leão da. **Dicionário de Filmes Brasileiros**. 1ª Ed. São Paulo: Futuro Mundo, 2002.
- SILVA PEREIRA, Rodrigo da. “A Incrível Jornada dos Mais de 100 Westerns Produzidos no Brasil”. **Dossiê Cinema de Gênero**. Rio de Janeiro: Filme Cultura, CTA v/SAV/MinC. No. 61, Nov-Dez. 2013/Jan. 2014, pp. 43-47.
- SILVA, Humberto Pereira da. **Glauber Rocha. Cinema, Estética e Revolução**. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.
- SILVA, Jailson de Souza; BARBOSA, Jorge Luiz; BITETI, Mariane de Oliveira; FERNANDES, Fernando Lannes (Orgs.). “Introdução: O que é Favela, Afinal?”. In.: SILVA, Jailson de Souza; BARBOSA, Jorge Luiz; BITETI, Mariane de Oliveira; FERNANDES, Fernando Lannes (Orgs.). **O que é Favela, Afinal?**. Rio de Janeiro: Observatório de Favelas do Rio de Janeiro, 2009, pp. 14-17.
- SILVA, Maria Auxiliadora da; PINHEIRO, Délio (Orgs.). “A Cidade e seus Símbolos”. In: SILVA, Maria Auxiliadora da; PINHEIRO, Délio (Org.). **Visões Imaginárias da Cidade da Bahia: Diálogos entre a Geografia e a Literatura**. Salvador: EDUFBA. 2004a, pp. 21-30.
- SILVA, Maria Auxiliadora; PINHEIRO, Délio José Ferraz (Orgs.). **Visões Imaginárias da Cidade da Bahia: Um Diálogo entre a Geografia e a Literatura**. Salvador: EDUFBA, 2004b.
- SILVA, Maria Auxiliadora; PINHEIRO, Délio José Ferraz (Org.). **Imagens da Cidade da Bahia. Um Diálogo entre a Geografia e a Arte**. Salvador: EDUFBA, 2007.
- SILVA, Maria Auxiliadora; SILVA, Harlan Rodrigo Ferreira da (Orgs.). **Geografia, Literatura e Arte: Reflexões**. Salvador: EDUFBA, 2011.
- SILVA, Maria Lais Pereira da. “A Favela e o Subúrbio: Associações e Dissociações na Expansão Suburbana da Favela”. In.: OLIVEIRA, Márcio Piñon de; FERNANDES, Nelson da Nóbrega (Orgs.). **150 Anos de Subúrbio Carioca**. Rio de Janeiro: Lamparina. 2010, pp. 161-186.
- SILVEIRA, Rafael Gavião da; CARVALHO, Francione Oliveira. “Embrafilme X Boca do Lixo: as Relações entre Financiamento e Liberdade no Cinema Brasileiro nos Anos 70 e 80”. **Aurora: Revista de Arte, Mídia e Política**, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, Vol. 8, No. 24, pp. 73-93, 2016. Acessada em 26/05/2017. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/24616>>.

- SILVERBLATT, Art. **Genre Studies in Mass Media: A Handbook**. Nova York: M.E. Sharpe, 2007.
- SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996.
- SIMIS, Anita; SIMÕES, Paulo. “Movies and Moviemakers under Vargas”. **Latin American Perspectives**. Brazil: The Hegemonic Process in Political and Cultural Formation. Sage Publications, Thousand Oaks, California, Issue 122, Vol. 29, No. 1, Jan. 2002, pp. 106-114, 2002. Acessado em 29 de mar. de 2017. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3185074>>.
- SIMPSON, Paul. “Spaces of Affect”. In.: ADAMS, Paul; CRAINE, Jim; DITTMER, Jason (Eds.). **The Routledge Research Companion to Media Geography**. Burlington, NJ: Ashgate, 2014, pp. 329-346.
- SIPIÈRE, Dominique. “Three Scarfaces: Documents, Messages and Works of Art”. In.: WELLS-LASSAGNE, Shannon; HUDELET, Ariane. **Screening Text: Critical Perspectives on Film Adaptation**. Jefferson, NC: McFarland & Company, 2013. pp. 216-229.
- SLOCUM, David. **Violence and American Cinema**. New York: Routledge, 2001.
- SMITH, Graham. “Teoria Política e Geografia Humana”. In: DEREK, Gregory; MARTIN, Ron; SMITH, Graham (Orgs.). **Geografia humana: Sociedade, Espaço e Ciência Social**. São Paulo: Jorge Zahar. 1994, pp. 90-123.
- SOARES, Cunha. “Carmem Miranda”. **Scena Muda**, Rio de Janeiro, Vol. 35, No. 7, pp. 39-46, 1 de abril de 1955. Acessado em: 4 de abr. de 2017. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/084859/per084859_1955_00007.pdf>.
- SOARES, Luiz; BATISTA, André; PIMENTEL, Rodrigo. **Elite da Tropa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- SOLNIT, Rebecca. **River of Shadows: Eadweard Muybridge and the Technological Wild West**. New York: Penguin, 2004.
- SOUSA, Ramayana Lira de. **Violent Images and the Images of Violence: The Politics of Violence in Urban Space in Contemporary Brazilian Cinema**. 2009, 237 f. Tese (Doutorado em Letras) – Pós-graduação em Letras/Inglês e Literatura Correspondente, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.
- SOUZA, Julierme Sebastião Morais. “Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento, de Paulo Emílio Salles Gomes: Profícua Interlocação Ideológica com ISEB e PCB”. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**. Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Vol. 6. Ano VI, No. 5, pp. 1-13, 2009. Acessado em 8 de fevereiro de 2017. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF21/ARTIGO_08_Julierme_Sebastiao_Morais_Souza.pdf>.
- SOUZA, Marcelo José Lopes. **Fobópole: O Medo Generalizado e a Militarização da Questão Urbana**. São Paulo: Bertrand, 2008a.

- SOUZA, Marcelo Lopes de. “As Drogas e a ‘Questão Urbana’ no Brasil. A Dinâmica sócioespacial nas Cidades Brasileiras sob a Influência do Tráfico de Tóxicos”. In.: CASTRO, Iná Elias de; GOMES, Paulo César da Costa; CORRÊA, Roberto Lobato (Orgs.). **Brasil: Questões Atuais da Reorganização do Território**. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008b. pp. 419-468.
- SOUZA, Maria Adélia Aparecida de. “Geografia, Geopolítica e Geopoética: Rigores da Obra de Milton Santos”. In: SILVA, Maria Auxiliadora (Org.). **Milton Santos: Gerando Inspirações Literárias**. Salvador: EDUFBA, 2015. p. 29-39.
- SOUZA, Maria Laurinda Ribeiro de. **Violência**. 2ª Ed. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2005.
- SPENCER, Kathleen. “Purity and Danger: Dracula, the Urban Gothic, and the Late Victorian Degeneracy Crisis”. **English Literary History – ELH Journal**. The Johns Hopkins University Press. Vol. 59, No. 1, Spring, 1992, pp. 197-225, 1992.
- SPICER, Andrew. **Historical Dictionary of Film Noir**. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2010.
- SPRING, Joel. **Images of American Life: A History of Ideological Management in Schools, Movies, Radio, and Television**. New York: State University of New York Press, 1992.
- STAM, Robert. **Tropical Multiculturalism: A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture**. 2ª Ed. Durham, NC: Duke University Press, 2004.
- STELMACH, Miłosz. “Slow Expansion. Neomodernism as a Postnational Tendency in Contemporary Cinema”. **Transmissions: The Journal of Film and Media Studies**, Vol.1, No. 2, pp. 100-117. 2016. Acessado em: 10 de out. 2017. Disponível em: <transmissions.edu.pl/article/435/>.
- STORPER, Michael. **The Regional World: Territorial Development in a Global Economy**. Nova York: Guilford, 1997.
- STRAUBHAAR, Joseph. “Brazil and Portuguese Television”. In. SINCLAR, John; TURNER, Graeme. (Eds.). **Contemporary World Television**. London: BFI Publishing, 2004, pp. 90-93.
- STRINGER, Julian. **Movie Blockbusters**. London: Routledge, 2003
- SYSKA, Rafał. (Ed.). “Wstęp”. In.: LUBELSKI, Tadeusz; SOWIŃSKA, Iwona; SYSKA, Rafał. (Eds.). **Kino Klasyczne. Historia Kina**, Vol. 2. Kraków: Universitas, 2011a, pp. 15-17.
- SYSKA, Rafał. “Dekada Cienia: Amerykańskie Kino Lat Czterdziestych”. In.: LUBELSKI, Tadeusz; SOWIŃSKA, Iwona; SYSKA, Rafał (Eds.). **Kino Klasyczne. Historia Kina. Vol. 2**. Kraków: Universitas, 2011b, pp. 409-480.
- TARDAGUILA, Cristina Tardáguilacris. “Acusado de Incitar a Pedofilia, ‘A Serbian Film – Terror sem Limites’ Fica sem Classificação Indicativa e está Suspenso em Todo o País”. **Jornal O Globo**. 19 de julho de 2011. Acessado em: 23 de ago. de 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/acusado-de-incitar-pedofilia-serbian-filmterror-sem-limites-fica-sem-classificacao-indicativa-esta-suspenso-em-todo-pais-2709532>>.

- TEGEL, Susan. **Nazis and the Cinema**. New York: Hambledon Continuum, 2007.
- TELES, Angela Aparecida. **Ozualdo Candeias na Boca do Lixo: A Estética da Precariedade no Cinema Paulista**. São Paulo: Educ, 2007.
- TELLES, Sérgio. **O Psicanalista Vai ao Cinema: Artigos e Ensaios sobre Psicanálise e Cinema**. São Paulo: Casa do Psicólogo; EDUFSCAR, 2004.
- TEMPO DE AVANÇO. “Assim é Aplicada a Pena de Morte”. **Tempo de Avanço**. Ano. I, No. 39, 15 de dezembro de 1968,, Ourinhos, 1968.
- TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. “Deus e o Diabo na Terra do Sol: A Alegoria Sertaneja da Revolução”. **Cadernos do Centro de Estudos Rurais e Urbanos**. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, Vol. 6, pp. 53-72, 1995. Acessado em: 4 de mai. de 2016. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ceru/article/view/74750/78341>>.
- TUAN, Yi-Fi. **Paisagens do Medo**. Tradução de Lícia de Oliveira [*Landscape of Fear* (1979)]. São Paulo: UNESP, 2005.
- TUAN, Yi-Fi. **Romantic Geography: In Search of the Sublime Landscape**. Madison: The University of Wisconsin Press, 2013.
- TYBJERG, Casper. “Shadow-Souls and Strange Adventures: Horror and the Supernatural in European Silent Film”. In.: PRINCE, Stephen (Ed.). **The Horror Film**. New Brunswick, N.J: Rutgers University Press, 2004. pp. 15-39.
- UNODC. United Nations Office on Drugs and Crime. **World Drug Report 2016**. New York: United Nations, 2016.
- VALE, Renata William Santos do. “O Cinema no Rio de Janeiro pelas Lentes da Família Ferrez”. In. FERREIRA, Renata dos Santos. (Ed.). **Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo**. Rio de Janeiro Capital do Cinema. Ano. 10, No. 10. Arquivo Nacional do Brasil, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 2013, pp. 24-33.
- VALLADARES, Lícia do Prado. **Passa-se uma Casa. Análise do Programa de Remoção de Favelas do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- VALVERDE, Rodrigo Ramos Hospodar Felipe. “Transformações no Conceito de Território: Competição e Mobilidade na Cidade”. **GEOUSP – Espaço e Tempo**. Revista dos Programas de Pós-Graduação em Geografia Humana e Geografia Física, Departamento de Geografia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, No. 15, pp. 119 - 126, 2004.
- VANHALA, Helena. **The Depiction of Terrorists in Blockbuster Hollywood Films, 1980–2001: An Analytical Study**. Jefferson, NC: McFarland, 2011.
- VARGAS, Getúlio. **O Cinema Nacional Elemento de Aproximação dos Habitantes do País**. Discurso proferido na Manifestação promovida pelos cinematografistas, em 25 de junho de 1934. Brasília: Biblioteca da Presidência da República, 1934.
- VASCONCELOS, Daniel Bruno. “Geografia das Drogas: Um Estudo sobre a Estrutura do Narcotráfico nas Cidades da América Latina”. **Anais do XVIII ENG – Encontro**

- Nacional de Geógrafos.** A construção do Brasil: Geografia, Ação Política e Democracia. São Luís. 24 a 30 de junho, 2016. Acessado em: 26 de out. 2017. Disponível em: <http://www.eng2016.agb.org.br/resources/anais/7/1467650190_ARQUIVO_TrabalhoEDP-DanielBrunoVasconcelos.pdf>.
- VASQUES, Leticia Veiga. “Por uma Literatura de Massa: Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia, de José Louzeiro”. **Memento – Revista de Linguagem, Cultura e Discurso**, Mestrado em Letras, Universidade Vale do Rio Verde, Três Corações. Vol. 7, No. 1, pp. 1-19, jan./jun. 2016.
- VEGAS, Emiliana; SANTIBÁÑEZ, Lucrecia. **The Promise of Early Childhood Development in Latin America and the Caribbean**. Washington, DC: World Bank, 2010.
- VEJA. “Recorde de Contravenção: Tropa de Elite já conta com Milhões de Espectadores. Mas Poucos deles pagaram pelo Ingresso de Cinema”. **VEJA**. 17 de Outubro de 2007, Ano. 40, Ed. 2030, No. 41, 2007.
- VERMELHO, Leticia Legay; MELLO JORGE, Maria Helena P. de. “Mortalidade de Jovens: Análise do Período de 1930 a 1991 (A Transição Epidemiológica para a Violência)”. **Caderno de Saúde Pública**, Escola Nacional de Saúde Pública Sergio Arouca, Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro. Vol. 4, No. 30, pp. 319-331. 1996. Acessado em: 21 de ago. de 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rsp/v30n4/5082.pdf>>.
- VIDAL DE LA BLACHE, Paul. **Principes de Géographie Humaine**. Paris: Librairie Armand Colin, 1922.
- VIEGAS, Amanda Cristina Gomes. **Lúcio Flávio, Um “Passageiro da Agonia”? Imagens e Ethé de um Sujeito Biografado**. 2013. 147 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de São João delRei, Programa de Pós-graduação em Letras, Teoria Literária e Crítica da Cultura, São João del-Rei, 2013.
- VIEIRA NETO, José. “O Fenômeno da Urbanização no Brasil e a Violência nas Cidades”. **Espaço em Revista**, Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Vol. 13, No. 2, pp. 125-149, jun./jul. 2011.
- WASELFISZ, Julio Jacobo. **Mapa da Violência – 2012: Os Novos Padrões da Violência Homicida no Brasil**. São Paulo: Instituto Sangari, 2011.
- WASELFISZ, Julio Jacobo. **Mapa da Violência 2012. Os Novos Padrões da Violência Homicida no Brasil**. São Paulo: Instituto Sangari. 2012a.
- WASELFISZ, Julio Jacobo. **A Cor dos Homicídios no Brasil**. São Paulo: Instituto Sangari. 2012b.
- WASELFISZ, Julio Jacobo. **Homicídios e Juventude no Brasil**. São Paulo: Instituto Sangari. 2013.
- WASELFISZ, Julio Jacobo. **Os Jovens do Brasil**. São Paulo: Instituto Sangari. 2014.
- WASELFISZ, Julio Jacobo. **Mortes Matadas por Armas de Fogo**. São Paulo: Instituto Sangari. 2015.

- WARWICK, Alexandra. "Victorian Gothic". In. SPOONER, Catherine; MCEVOY, Emma (Eds.). **The Routledge Companion to Gothic**. London: Routledge, 2007, pp. 19-37.
- WEBER, Johannes. "**Like some Damned Juggernaut**": **The Proto-filmic Monstrosity of Late Victorian Literary Figures**. 14. Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien. Bamberg: University of Bamberg Press, 2015.
- WEINER, Neil Alan; SAGI, Rita J.; ZAHN, Margaret (Eds.). **Violence: Patterns, Causes, Public Policy**. San Diego, CA: Harcourt Brace Jovanovich, 1990.
- WHITEHEAD, John. **Appraising The Graduate: The Mike Nichols Classic and Its Impact in Hollywood**. NC, Jefferson: McFarland, 2011.
- XAVIER, Ismail. **Sétima Arte: Um Culto Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- XAVIER, Ismail. **O Cinema Brasileiro Moderno**. 2ª Ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001.
- XAVIER, Ismail. "Brazilian Cinema in the 1990s: The Unexpected Encounter and The Resentful Character"; In.: NAGIB, Lúcia (Ed.). **The New Brazilian Cinema**. London: IB Tauris. 2003, pp. 39-64.
- XAVIER, Ismail. **O Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- XAVIER, Ismail. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome**. São Paulo: Cosac Naify. 2007.
- XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- ZALUAR, Alba. "Um Debate Disperso: Violência e Crime no Brasil da Redemocratização". **São Paulo em Perspectiva**, Fundação Sistema Estadual de Análise de Dados, São Paulo, Vol. 13, No. 3, pp. 3-17, 1999. Acesso em: 14 ago. 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/spp/v13n3/v13n3a01.pdf>>.
- ZALUAR, Alba. "Democratização Inacabada: Fracasso da Segurança Pública". **Estudos Avançados sobre o Crime Organizado**. Universidade de São Paulo, Vol. 21, No. 61, pp. 31-49, 2007.
- ZALUAR, Alba. "Juventude Violenta: Processos, Retrocessos e Novos Percursos". **Dados - Revista de Ciências Sociais**, Instituto de Estudos Sociais e Políticos, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Vol. 55, No. 2, pp. 327-365. 2012.
- ZANATTA, Beatriz Aparecida. "A Abordagem Cultural na Geografia". **Temporis(ação)** Universidade Estadual de Goiás, Goiânia, Vol.1, pp. 249-262, 2008.