



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
COMUNICAÇÃO E CULTURA CONTEMPORÂNEAS



ESTRATÉGIAS DE CONFECÇÃO DA IMAGEM E DA MONTAGEM; DO
PALACE II ÀS CIDADES DE DEUS E DOS HOMENS:
QUESTÕES DE ESTILO E AUTORIA

DANILO MARQUES SCALDAFERRI

Salvador
2014

DANILO MARQUES SCALDAFERRI

ESTRATÉGIAS DE CONFECÇÃO DA IMAGEM E DA MONTAGEM; DO
PALACE II ÀS CIDADES DE DEUS E DOS HOMENS:
QUESTÕES DE ESTILO E AUTORIA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do título de Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Carmem Jacob de Souza

Salvador
2014

Agradecimentos

A Fernanda, por ter encarado comigo, em plano-sequência, mestrado e doutorado; e me feito tão feliz por todo o percurso.

A família, que mesmo não estando todo dia por perto, é sempre a minha garantia de um porto seguro e acolhedor.

A professora Maria Carmem, pelas gigantescas generosidade, delicadeza e competência; seu apoio e suas apostas no meu trabalho foram fundamentais para a minha trajetória acadêmica.

Ao grupo A TEVE, por tantos anos de trocas e parcerias.

RESUMO

A meta principal deste esforço de pesquisa é examinar em minúcias um fenômeno estilístico ao qual se acredita estar atrelado um conjunto de listáveis e recorrentes efeitos, que em boa medida foram programados através de procedimentos de filmagem (no âmbito da direção de fotografia) e montagem. Para investigar tal estilo elegemos um *corpus* composto pelas obras *Palace II*, *Cidade de Deus*, *Cidade dos Homens*, série e filme.

O trabalho aqui proposto investiga a suspeita de que há no *corpus* escolhido para esta análise a viabilidade de (a) localizar padrões e regularidades (notáveis particularmente na direção de fotografia e montagem) passíveis de sustentar a hipótese de que eles configuram um fenômeno de destaque da produção audiovisual contemporânea, com presença marcante, especialmente, na primeira década deste século; (b) apostando que tal fenômeno existe e está baseado no trabalho de determinados profissionais do labor audiovisual (fotógrafos e montadores), pretende-se investigar o campo de produção de tais obras e propor uma diferenciada análise sobre a autoria que melhor contemple o papel exercido por estes agentes; (c) apoiado na premissa - que se pretende defender - segundo a qual um dos efeitos predominantes produzidos pelas obras em questão relaciona-se a uma impressão de realidade, almeja-se deslindar procedimentos, principalmente no âmbito da direção de fotografia e montagem, através dos quais tais efeitos puderam ser programados.

Esta tese foi estruturada seguindo o percurso deste conjunto de obras que agrega um curta-metragem, dois longas e 19 episódios da série televisiva. São três os capítulos de análise: o primeiro, dedicado ao *Palace II*; o segundo, ao longa *Cidade de Deus*; e um terceiro que acompanha a trajetória de Laranjinha e Acerola, desde o episódio de estreia de *Cidade dos Homens* até atingirem a maioria no filme homônimo. Tendo em vista a necessidade de associar a construção da autoria nas narrativas audiovisuais aos graus de autonomia e capital simbólico dos profissionais envolvidos, o quinto capítulo desta tese propõe um olhar mais apurado para tais questões e percorre as trajetórias de alguns diretores de fotografia brasileiros, com especial atenção aos que estão diretamente relacionadas às obras que compõem o *corpus* do nosso trabalho.

ABSTRACT

The main objective of this research effort is to examine minutely a stylistic phenomenon we believe is linked to a set of recurring and listable effects that in good measure happen through filming procedures (regarding cinematography and editing). We elected a corpus made by the following movies and tv series: *Palace II*, *Cidade de Deus*, *Cidade dos Homens*.

This work proposes to inquire into the suspicion that within the *corpus* chosen for this analysis lies the possibility to (a) locate patterns and regularities (noticeable particularly in cinematography and editing) able to sustain the hypothesis that these show a visible phenomenon in contemporary audiovisual production, particularly remarkable in the first decade of the current century; (b) by betting that such a phenomenon exists and is based in the work of certain professionals of the audiovisual labor (cinematographers and editors), we intend to inquire the production of such works and propose a differentiated analysis on the authorship that best regards the role exercised by these agents; (c) supported by the premise – that we will defend – according to which one of the prevailing effects produced by these works relates to an impression of reality, we intend to uncover procedures, particularly regarding the cinematography and editing through which these effects can be programmed.

This doctor's thesis follows the trajectory of the set of works including a short movie, two films and nineteen episodes along four seasons of a TV series. There are three analytic chapters: the first dedicated to *Palace II*; the second, to *Cidade de Deus*, and a third that entails the lives of Laranjinha and Acerola, since the pilot of *Cidade dos Homens* to their coming of age in the movie based in the series. Since we intend to associate the construction of authorship in audiovisual narratives to the degree of autonomy and symbolic capital of the professionals involved, the fifth chapter proposes a more accurate look upon these questions and follows the careers of some Brazilian cinematographers, specially those directly linked to the works we analyse in this thesis.

SUMÁRIO

1. Introdução	
<i>ou primeiras palavras, ou ainda: estava tudo lá, no Palace II</i>	8
1.1. Prólogo	9
1.2. Entre parênteses, Palace II	10
1.2.1. Filme/programa de TV	10
1.2.2. Efeito de real?	11
1.2.3. Melhor Direção de Fotografia de Programa de TV	11
1.2.4. Um fenômeno audiovisual?	12
1.3. Seguindo rigorosamente os descaminhos	12
1.4. Desnudando o corpus	19
1.4.1. Do <i>Palace II</i> para as <i>Cidades</i>	24
1.4.2. De olho na herança	29
1.5. O meu lugar de fala: licença para a primeira pessoa do singular	31
1.6. Enquadrando o fenômeno	35
1.6.1. Em campo, uma questão de estilo	35
1.6.2. Demandas definidoras	42
2. O marco zero:	
<i>pelos corredores do Palace II</i>	49
2.1. Um breve painel receptivo	50
2.2. Sem mais delongas, às entranhas	51
2.3. Pela primeira vez, no meio dos traficantes	61
2.4. A bronca do patrão	66
2.5. Aparição da <i>voice-over</i> : a história de Sibalena	69
2.6. <i>Palace II</i> , o golpe do portão	76
2.7. Os protagonistas em apuros	80
2.8. Mais golpes em curso	86
2.9. Cartas na mesa	95
2.10. Acerca da duração dos planos	97
2.11. Sobre o que se vê na tela	104
3. Procedimentos aprovados:	
<i>a “consagração” de um estilo em Cidade de Deus</i>	111
3.1. Preâmbulos	112
3.2. Dando a mão à palmatória	122
3.3. Às vias de fato	125
3.3.1 Pega a galinha! Os cortes de um “plano sequência”	125
3.3.2. Os planos para capturar a galinha	138
3.3.3. Aos anos 60	154
3.3.4. A história de Cabeleira e Berenice	175
3.3.5. Aos anos 70	191
3.3.6. Meu nome agora é Zé Pequeno	200
3.3.7. O novo figurino de Bené	211

3.3.8. A iniciação de Filé com Fritas	214
3.3.9. “Jogue suas mãos para o céu”	221
3.3.10. A Despedida de Bené	224
3.3.11. Da festa de despedida ao front de batalha	234
3.3.12. A história de Mané Galinha	248

*4. A Cidade dos Homens:
da tenra infância à idade adulta, a maioria dos procedimentos* ___ 261

4.1. Idas e vindas	262
4.2. Questão de método	265
4.3. A contaminação pelo real	276
4.4. Dissonâncias autorais	283
4.5. O episódio de estreia	287
4.5.1 O que se viu naquela noite de estreia	288
4.6. Uma cidade jazzística	303
4.7. Modelos de serialização	311
4.8. Qual será o futuro de Laranjinha e Acerola?	343
4.9. Cidade dos Homens, o filme: ou o episódio final <i>Ou ainda, estava tudo lá, no Palace II?</i>	363
4.9.1 À obra	369
4.9.2. “Improvisos” limitados	376
4.9.3. Encontros e desencontros	380
4.9.4. Agora sim: um final para Laranjinha e Acerola	397

5. A Autoria entra em campo ___ 402

5.1 Em relação à autoria	403
5.2 Quem faz o quê: caminhada em direção às sutilezas da obviedade	406
5.3. Olhar ao redor: arejando o campo	413
5.4 Os escolhidos	417
5.5. A “velha guarda”	420
5.6. Charlone, o guerrilheiro indicado ao Oscar	427
5.7. Adriano Goldman e os recém chegados	450

6. Considerações finais ___ 456

6.1. A importância do atrito	457
6.2. Explicando-me melhor: a respeito do método	458
6.3. Revendo as promessas	459
6.4. Em algum lugar no futuro	460
6.5. Outros realismos	461
6.6. E o estilo ainda pulsa	463

Referências Bibliográficas ___ 468

<i>Apêndice:</i> Quadro com diretores, roteiristas, diretores de fotografia e montadores, por episódio da série Cidade dos Homens	476
---	-----

1. Introdução
ou primeiras palavras, ou ainda: estava tudo lá, no Palace II

1.1. Prólogo

Este percurso de pesquisa que se forja em tese daqui para diante faz parte da herança que me foi deixada pelo processo de pesquisa e escrita da dissertação *A Cidade dos Homens na Televisão Brasileira: análise da trajetória e da estrutura narrativa da série*, que defendi no início de 2010. A investigação sobre a série¹ conduziu-me à elaboração de questões e ao refinamento de ideias que sempre me rondavam e inquietavam; desde quando, enquanto telespectador sentado no sofá da sala, lá começo deste século XXI, fui “tomado de assalto” pela narração das peripécias de Laranjinha e Acerola. Àquela altura, eu já fazedor do audiovisual - para não cometer o palavrão videomaker – fiquei especialmente impressionado com a direção de fotografia e montagem dos episódios do programa.

O parágrafo acima - mudando aqui ou ali uma palavra por outra - já estava escrito desde que me submeti à seleção para o doutoramento no Pós-Com², lá em 2009. No entanto, só há bastante pouco tempo, em já adiantado estágio de estudos; sofrida e intensa labuta com a escrita; ouvindo os latidos do prazo final bem de perto e sentindo nos tornozelos as mordidas do tempo (ou da falta dele) foi que se deu a tão aguardada epifania: estava tudo lá, no *Palace II*³!

Agora, refém que estou deste estado de desvendamento, sou obrigado a ajustar rumos e prumos, colocar-me a serviço das impositivas demandas deste trabalho, que se recusou a seguir o rumo para ele traçado há mais ou menos 4 anos. Lembro-me de ter sido acometido de sensação muito similar em plena escrita da dissertação; também em suposta reta final daquele investimento acadêmico. Ouso então concluir que, ao

¹ Cidade dos Homens foi um projeto pioneiro de parceria entre uma rede de Televisão e uma produtora independente. A associação entre a TV Globo e a O2 Filmes resultou num fenômeno da ficção televisiva brasileira: quatro temporadas exibidas com sucesso, em 19 episódios totalizando quase 10 horas de ficção, audiência de 10 pontos acima da média do horário, 22 milhões de espectadores, exibição em mais de 30 países e reconhecimento da crítica nacional e internacional. O pioneirismo da série se estende ao seu formato. Com abordagem cinematográfica, captada em câmeras de 16mm, faz um retrato das favelas do Rio de Janeiro. Acerola e Laranjinha, protagonistas da série, são personagens que sintetizam os dramas dos jovens do morro. (Fonte: site oficial da O2 Filmes: www.o2filmes.com)

² Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia.

³ Nos últimos dias do ano 2000, apareceram pela primeira vez na televisão brasileira os personagens Acerola e Laranjinha. O *Palace II* era uma das histórias que compunham o seriado especial *Brava Gente*, da Rede Globo, exibido diariamente depois da novela das oito.

menos para mim, pesquisar é descobrir que se estava, em boa medida, enganado. Permito-me ainda confessar que é disso que eu mais gosto e isso o que me mobiliza: a angústia e o esforço em direção ao desengano.

1.2. Entre parênteses, Palace II

O *Palace II* foi produzido pela O2 Filmes e dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund. O curta metragem foi uma espécie de ensaio para a produção do longa *Cidade de Deus*. A equipe da O2 Filmes optou por trabalhar com atores desconhecidos, jovens moradores da periferia carioca. Os jovens atores eram também co-criadores dos diálogos e das situações. O filme/programa de TV⁴ - o único do projeto *Brava Gente* rodado em película - apresentava propostas estética, narrativa e até ideológica inovadoras.

1.2.1. Filme/programa de tv

Já na dificuldade de definir tal obra - manifesta pela construção *filme/programa de TV* - localiza-se uma das questões que norteiam esse trabalho, indicando caminhos tanto para a fundamentação teórica quanto para o desenvolvimento de procedimentos analíticos. O *Palace II* pode ser considerado um dos marcos nacionais da diluição, ou ao menos flexibilização, das fronteiras entre o que canonicamente considerava-se cinema *versus* o que se habituou a caracterizar como produtos televisivos. Principalmente no que diz respeito às discussões que almejam explicitar características próprias e não cambiáveis entre as ditas linguagens televisivas e cinematográficas. Para muito além do suporte sobre o qual se registraram as imagens da primeira aventura de Laranjinha e Acerola (no caso, uma película de 16mm, ferramenta *a priori* integrante do *métier* cinematográfico), importa a esse percurso de estudo acatar que este trabalho, desde o seu marco zero, erige-se sobre um terreno de confluência de diversas práticas e linguagens audiovisuais. Ao longo deste texto, tal seara será mais cuidadosamente explorada. Por enquanto, neste espaço de apresentação e introdução cabe chamar a atenção para a importância de se pensar o

⁴ O *Palace II*, além de ter sido exibido na programação da Rede Globo, cumpriu também o tradicional percurso de festivais de cinema no Brasil e exterior, nos quais angariou prêmios importantes, na categoria curta-metragem.

corpus da nossa pesquisa como inserido em um processo dialético - que se crê produtivo e fértil - entre cinema e TV.

1.2.2. Efeito de real?

Desde de *Palace II*, um particular modo de filmar (pensando especificamente na operação de câmera e luzes) e montar dava o ar da sua graça no cenário audiovisual brasileiro; não se está por aqui atribuindo absoluta originalidade aos tais procedimentos, mas o modo através do qual tal mistura configurou-se viabiliza pensar na obra enquanto produto diferenciado. O episódio exibido na TV detonou discussões, que se acirraram quando do lançamento do filme *Cidade de Deus*, acerca de uma certa “cosmética da fome” (Bentes, 2002), de um realismo embrulhado por recursos publicitários, de uma narrativa contaminada por opções estéticas que seriam comuns ao videoclipe, por exemplo. Como no caso da problemática que envolve o diálogo entre cinema e TV, esboçada no parágrafo anterior, este não é ainda o espaço para aprofundamentos. Da questão que se anuncia aqui, importa por enquanto apenas e apressadamente destacar palavras e temas chaves que vão ecoar determinantemente mais adiante: realismo (ou efeito de real, ou ainda impressão de realidade *versus* supostos artificialismos e maneirismos de linguagem).

1.2.3. Melhor Direção de Fotografia de Programa de TV

Em 2001, a Associação Brasileira de Cinematografia concedeu para César Charlone o prêmio de *Melhor Direção de Fotografia de Programa de TV* pelo trabalho realizado em *Palace II*. O prêmio citado serve apenas para consagrar o que saltava aos olhos deste espectador lá no início do século e que agora foi transformado pelo pretenso analista em premissa: em *Palace II*, como nos outros tantos produtos que estarão enredados em tese neste percurso de pesquisa, as opções do diretor de fotografia e o que se materializa na tela resultantes do seu ofício e labor têm grande responsabilidade na produção dos efeitos predominantes da obra; fato que sob o nosso viés analítico abre flancos para o desenvolvimento de hipóteses acerca da autoria no campo da produção audiovisual.

1.2.4. Um fenômeno audiovisual?

A meta principal deste esforço de pesquisa é examinar em minúcias um suposto fenômeno audiovisual - cuja presença fez-se marcante na primeira década deste milênio - ao qual se acredita atrelado um conjunto de listáveis e recorrentes efeitos, que em boa medida foram programados através de procedimentos de filmagem (no âmbito da direção de fotografia) e montagem. Tal fenômeno aparece em território nacional, ou ao menos ganha ampla evidência, na noite de 28 de dezembro de 2000, quando Laranjinha e Acerola invadiram a sala de milhões de brasileiros, somando cerca de 30 pontos no IBOPE.

Ou seja, já estava tudo lá, no *Palace II*. Fecha parênteses.

1.3. Seguindo rigorosamente os descaminhos

Para tentar encurtar ao máximo possível esta introdução em tom confessional, resumamos o mais simploriamente possível o percurso que resulta neste trabalho e que se configura como o ponto de partida para esta investigação no âmbito do doutoramento. Apesar de desde o *Palace II* – e depois durante as quatro temporadas da série *Cidade dos Homens* - o meu olhar para a série ter sido atraído e seduzido por aspectos, digamos, formais, daquelas narrativas - em especial pela direção de fotografia e montagem - o processo de pesquisa, para a escrita da dissertação de mestrado, enredou-me por outros bosques: passeios fundamentais para a melhor compreensão do meu objeto de estudo. Veredas pelas quais precisei atravessar para encarar de frente o “fenômeno” que se ia configurando diante de um pesquisador recém iniciado nos ritos acadêmicos.

Há duas maneiras de percorrer um bosque. A primeira é experimentar um ou vários caminhos (a fim de sair do bosque o mais depressa possível, digamos, ou de chegar à casa da avó, do Pequeno Polegar ou de Joãozinho e Maria); a segunda é andar para ver como é o bosque e descobrir porque algumas trilhas são acessíveis e outras não (ECO, 1994: 33).

Assim sendo, na medida em que a pesquisa avançava, trilhando os caminhos que melhor se apresentavam para o cumprimento dos objetivos principais daquela proposta de estudo, problemas bem específicos, ao invés de aproximar-se de suas soluções, revelaram com muito mais clareza a sua complexidade e necessidade de um aprofundamento e mais rigoroso investimento teórico que se mostraram inviáveis de ser alcançados por aquela empreitada dissertativa.

As questões que insistiram em escapar do alcance teórico/analítico construído e desenvolvido até aquele momento dizem respeito ao modo particular através do qual as peripécias de Laranjinha e Acerola cristalizavam-se na tela. Havia, então, desde a primeira e desprezível fruição do *Palace II*, pistas e evidências sobre as estratégias de confecção das imagens (iluminação e movimentação de câmera) e sua subsequente organização através da montagem, que não conseguimos perseguir satisfatoriamente, em direção a uma conclusão mais precisa, durante o estudo que se debruçou sobre as quatro temporadas da série e que resultou em dissertação de mestrado. Como já dito, o percurso daquele trabalho impôs outros caminhos, que se mostraram muito produtivos para a compreensão geral da série, mas, ao mesmo tempo, inviabilizaram uma investida mais vertical nos quesitos direção de fotografia e montagem.

Em suma, o estudo acerca da série *Cidade dos Homens*, motivado pela surpreendente aparição de Laranjinha e Acerola em especial de fim de ano da rede Globo de televisão, conduziu-me a elaboração e refinamento de questões que desde sempre me foram caras e que agora pretendo enfrentar munido de mais apropriadas ferramentas.

O trabalho aqui proposto investiga a suspeita de que há no *corpus* escolhido para esta análise a viabilidade de (a) localizar padrões e regularidades (notáveis particularmente na direção de fotografia e montagem) passíveis de sustentar a hipótese de que eles configuram um fenômeno de destaque da produção audiovisual contemporânea, com presença marcante, especialmente, na primeira década deste século; (b) apostando que tal fenômeno existe e está baseado no trabalho de determinados profissionais do labor audiovisual (fotógrafos e montadores), pretende-se investigar o campo de produção de tais obras e propor uma diferenciada análise sobre a autoria que melhor contemple o papel exercido por estes agentes; (c) apoiado na premissa - que se pretende defender - segundo a qual um dos efeitos

predominantes produzidos pelas obras em questão relaciona-se a uma impressão de realidade, almeja-se deslindar procedimentos, principalmente no âmbito da direção de fotografia e montagem, através dos quais tais efeitos puderam ser programados.

Esquemáticamente, então, esta tese foi desenvolvida a partir de três macro-questões: a primeira (a) apontou para a necessidade de um cuidadosa análise interna, cuja atenção estará especialmente voltada para os aspectos resultantes do trabalho do diretor de fotografia.

Há aspectos de um filme narrativo que podem ser tratados como um esquema conceitual partilhado por cinema, teatro e literatura: o nível da fábula (diegese), ou estória contada e o nível da trama, que corresponde ao modo como o filme representa a fábula em termos da ordem da cena, das idas e vindas no tempo, das elipses narrativas etc... Em contrapartida, há aspectos que exigem a consideração do que é específico (câmera, luz, montagem...), ou seja do que compõe o nível do estilo. (BORDWELL, apud XAVIER, 2005:192).

A proposição citada acima, presente em livro célebre de Ismail Xavier, mas creditada às elaborações metodológicas de Bordwell, ganha importância nessas nossas primeiras palavras pois contribui para começar a clarear as opções analíticas assumidas por esta pesquisa, como também informa sobre parte da nossa fundamentação teórica.

Sobre opções analíticas, este nosso trabalho pretende debruçar-se sobre aspectos bem específicos das narrativas audiovisuais. Um procedimento que talvez possa ser considerado metonímico. Ainda de acordo com Xavier, Noel Carrol defende uma

piece-meal theory que se constrói na pluralidade de teorias parciais, com a construção de quadros conceituais e modelos explicativos que têm validade local (ou seja, no âmbito de um problema em questão, seja o da montagem, o da posição do sujeito espectador, o da narrativa, o dos enquadramentos) (CARROL, apud XAVIER, 2005:185).

Apesar dos sabidos riscos de se examinar em separado partes de uma obra que só se realiza quando em diálogo com as outras que a constituem, acreditamos que este pode vir a ser um caminho fértil para investigar as pistas e suspeitas que motivam esta pesquisa.

A tradição da análise estilística, a observação dos traços percebidos nos detalhes das obras, é um procedimento crítico secular, que, no cinema, se

consolida nos anos 50 e atravessa todo o período do sistematismo estruturalista (...). Quando faz a distinção entre o não específico (fábula e trama) e o específico (estilo), Bordwell está montando as bases dos estudos acadêmicos do cinema narrativo que compõem uma poética histórica. (XAVIER, 2005: 192).

A respeito da fundamentação teórica, cabe anunciar que, embora parte significativa do *corpus* eleito para este estudo - como se verá mais adiante - encontre-se inserida no campo das narrativas seriadas ficcionais televisivas, laçaremos mão de teorias e autores dedicados à análise de obras cinematográficas. Acreditamos que a natureza dos produtos que compõem este estudo permite tal apropriação. No parêntese aberto para tratar do *Palace II*, já ficou dito que o marco zero deste trabalho é uma peça audiovisual que borra os limites entre cinema e televisão. De um modo geral, as obras que serão estudadas nesta tese fazem parte de um movimento de confluência de diversas práticas e linguagens audiovisuais.

Passagens, corolários que cruzam sem recobrir inteiramente esses “universais” da imagem: dessa forma se produz entre foto, cinema e vídeo uma multiplicidade de sobreposições, de configurações pouco previsíveis. Passagens, enfim, que se devem ao fato de que hoje tudo (ou quase) passa na televisão (ou se define resistindo a ela). A própria natureza de uma mídia capaz de integrar e de transformar todas as outras, associada à capacidade peculiar que os produtos que dela derivam têm de aparecer a todo instante numa caixa simultaneamente íntima e planetária, acabou mudando profundamente tanto o nosso sentido de fabricação quanto o da apreensão das imagens (BELLOUR, 1997: 14).

A nossa segunda grande questão (b) impôs a necessidade de delinear um campo específico da produção da produção audiovisual brasileira nesta primeira década do século XXI. Principalmente, mapeando o terreno que se mostrou fértil para o aparecimento das obras que materializaram na tela as imagens advindas do particulares procedimentos de filmagem que motivam este estudo.

É preciso, de fato, aplicar o modo de pensar relacional ao espaço social dos produtores: o microcosmo social, no qual se produzem obras culturais, campo literário, campo artístico, campo científico etc., é um espaço de relações objetivas entre posições e não podemos compreender o que ocorre a não ser que situemos cada agente ou cada instituição em suas relações de força específicas, e de lutas que têm por objetivo conservá-las ou transformá-las, que se engendram as estratégias dos produtores, a forma de arte que defendem, as alianças que estabelecem, as escolas que fundam, e isso por meio dos interesses específicos que são aí determinados (BORDIEU, 1996: 60-61).

A caracterização deste universo da produção audiovisual tem como meta atingir

especialmente os jogos de força e as regras que atuam sobre o trabalho dos diretores de fotografia que se destacam neste campo. Acredita-se na existência de um subcampo no interior do qual, e sob a ingerência de leis próprias, estes profissionais traçam suas trajetórias individuais, disputando posições de maior autonomia, desenvolvendo *habitus* de atuação e acumulando capitais que os diferenciem uns dos outros.

O campo constituía, então, um ponto de vista do qual se podia captar posições produtoras de visões, obras e tomadas de posição, a que correspondiam classes de agentes providos de propriedades distintas, portadores de um *habitus*, também socialmente constituído (MICELI, 2003: 65).

Apostamos que ao vislumbrar comparativamente as trajetórias dos diretores de fotografia, cujos nomes aparecem nos créditos das obras que compõem o *corpus* deste trabalho, poderemos melhor compreender os fatores que conjugados viabilizaram o desenvolvimento das práticas e procedimentos de filmagem que resultaram no fenômeno que está sob investigação nesta tese. “Como os caminhos da dominação, os caminhos da autonomia são complexos” (BOURDIEU, 1996: 68). Para este percurso as proposições metodológicas de Pierre Bourdieu nos parecem de grande utilidade e pertinência.

Nessa perspectiva, Bourdieu empenhava-se um bocado em qualificar a situação de dependência material e política dos intelectuais e artistas em relação aos grupos e frações dirigentes, como se o refinamento de apreciação das peculiaridades posicionais pudesse esclarecer tanto sua auto-imagem como as representações e as obras daí advindas. No limite, tudo se passa como se as obras e as tomadas de posição estéticas dos agentes pertencentes a quaisquer vertentes do campo intelectual se situassem num gradiente de dominação- subordinação, contrastando os produtores culturais mais dependentes aos mais autônomos perante os detentores do poder econômico e político. Tudo o mais estaria referido, em última instância, a esse engate (MICELI, 2003: 65).

Este percurso, que pretende compreender os jogos de força e conquista de autonomia no interior do subcampo dos diretores de fotografia brasileiros, abrirá flancos para a análise da autoria em obras audiovisuais.

A terceira via de acesso (c) ao fenômeno que almejamos analisar conduziu-nos a um percurso através das estratégias utilizadas pela fotografia e montagem das obras que compõem o *corpus* desta análise com o olhar atento para os mecanismos que foram

combinados e resultaram na produção de “efeitos de real”. O realismo é um tema muito caro às teorias cinematográficas. “De todos os problemas da teoria do filme um dos mais importantes é o da *impressão de realidade* vivida pelo espectador diante do filme” (METZ, 1994: 16). Desde a invenção do dispositivo até os dias de hoje tal questão ocupa lugar central quando se pensa em determinadas narrativas audiovisuais nas quais o diálogo com o real se faz saliente através dos seus procedimentos poéticos.

Bazin em *O cinema, Ensaios* (1991), logo nas primeiras páginas põe em pauta a questão: “André Mauraux escrevia que ‘o cinema não é senão a instância mais evoluída do realismo plástico que principiou com o Renascimento e alcançou a sua expressão limite na pintura barroca’” (BAZIN, 1991: 20). E mais adiante, “a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, a obsessão de realismo” (p. 21).

Uma questão chave para compreensão do realismo cinematográfico está na separação do argumento ontológico, segundo o qual a imagem realista manteria uma indexicalidade em relação ao real (BAZIN, 1991), em relação ao argumento epistemológico ou fenomenológico, que atribui ao mesmo Bazin uma teoria da espectralidade, antes que uma teoria da imagem realista. (ALVARENGA e LIMA, 2010: 268).

No que diz respeito à fotografia, Metz (2004) questionava: “qual é a impressão de realidade que ela produz, quais são principalmente os seus limites? O assunto foi frequentemente abordado no tocante ao filme” (METZ: 2004: 18).

Nesta perspectiva, o cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica. O filme não se contenta mais em conservar para nós o objeto lacrado no instante, como no âmbar o corpo intacto dos insetos de uma era extinta, ele livra a arte barroca de sua catalepsia convulsiva. Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração delas, como que uma múmia da mutação. (BAZIN, 1991: 24).

Claro que não se trata aqui de trazer novamente à baila a discussão ontológica sobre a capacidade do dispositivo fotográfico de registrar de modo objetivo a realidade diante de suas lentes. A citação de Bazin aparece por enquanto só para corroborar o caráter seminal da questão que envolve cinema e impressão de realidade. Além disso, o trecho transcrito acima - escrito em meados do século passado - aponta para os dois aspectos das narrativas audiovisuais que protagonizam a nossa pesquisa: a fotografia - através do dilema da sua suposta objetividade - e a montagem - quando enfatiza o poder da duração da imagem na constituição do efeito de real.

No caso da ficção realista é fundamental, portanto, compreender o que há de artifício do lado da imagem (que inclui tanto o aspecto técnico – enquadramento, profundidade de campo etc. – mas também o dramaturgicamente – do plano sequência e da *mis-en-scène*) para a produção de um efeito de real do lado do espectador. O realismo não está comprometido em “reproduzir a realidade tal como ela é” (ALVARENGA e LIMA, 2010: 268).

Bazin encerra o primeiro ensaio do célebre livro (1991) com uma frase solitária, solta, impressa a duas linhas de distância daquele que poderia ser o último parágrafo. Aquele último suspiro desponta - para nós com certeza - como a afirmação mais importante do texto, pois obriga a examinar com cautela tudo o que se vinha discutindo até aquela sentença:

“Por outro lado, o cinema é linguagem” (BAZIN, 1991: 26).

É pensando as narrativas audiovisuais como reféns das suas linguagens que encararemos a questão do realismo, ou melhor, da produção dos efeitos de real. Tendo em vista que o êxito em se provocar uma impressão de realidade é sempre tributário de certas práticas e procedimentos, a nós interessa os mais diretamente relacionados à direção de fotografia e montagem.

Chegando ao século XXI e ajustando o foco para as narrativas audiovisuais contemporâneas às que compõem o *corpus* desta nossa análise, Beatriz Jaguaribe oferece pistas que nos fazem apostar na validade e pertinência desta investigação acerca de procedimentos audiovisuais capazes de suscitar a sensação de acesso ao real.

Ao fazerem uso do “efeito do real” e do “efeito de realidade” as novas estéticas realistas legitimam suas ficções enquanto interpretações da realidade. Na saturação midiática contemporânea, as novas estéticas realistas oferecem retratos da “realidade” enquanto participam da cultura do espetáculo e do entretenimento. [...] Apesar das consideráveis diferenças entre as velhas e novas estéticas realistas – diferenças essas intensificadas pelo uso de tecnologias visuais – tanto as novas estéticas realistas quanto as velhas do século XIX possuem algo em comum que justifica o uso do escorregadio termo “realista” (JAGUARIBE, 2010: 6).

1.4. *Desnudando o corpus*

Senta que lá vem história. De volta àquele dezembro de 2000, à noite do dia 28, quando Acerola (Douglas Silva⁵) e Laranjinha (Darlan Cunha⁶), dois garotos de 13 anos atravessando os dramas da sobrevivência em uma favela carioca, tomaram de assalto um horário nobre da Rede Globo de Televisão, saídos das páginas do livro *Cidade de Deus*, de Paulo Lins.

Estava no ar, na emissora, o seriado especial *Brava Gente*: diariamente, duas ou três histórias, adaptadas de textos literários, eram exibidas depois da novela das oito, cada uma delas, dirigida, roteirizada e filmada por equipes diferentes.

Na história, o problema inicial dos dois garotos era conseguir dinheiro para ir ao show de um grupo de pagode: o outrora estourado, hoje quase esquecido, *Só pra contrariar*. O *Palace II* começa com um plano aberto da fachada de uma escola pública; na pista de áudio, uma voz infantil cantarola “*sai da minha aba sai pra lá...*”, refrão do principal sucesso, àquela época, do *Só pra Contrariar*. Então, aparecem Laranjinha e Acerola, os protagonistas invadem o quadro pela margem inferior, preenchem o enquadramento de baixo para cima, o plano geral transforma-se em primeiro plano dos dois protagonistas, sem corte.

⁵ Douglas Silva (Acerola) nasceu em 1988, na Penha, Rio de Janeiro. Começou a fazer teatro aos dez anos na escola Professor Souza Carneiro. Em 2000, uma professora o indicou para participar das oficinas que formaram o elenco de *Cidade de Deus*. Saiu delas com dois papéis: o perverso Dadinho, que viraria o bandido Zé Pequeno em *Cidade de Deus* (2002), e Acerola, do especial *Palace 2* e da série *Cidade dos Homens*. Sua atuação em na série rendeu-lhe uma indicação para a premiação regional do Emmy 2005, grande prêmio da TV americana, na categoria melhor ator de série dramática. Integra o elenco da Rede Globo.

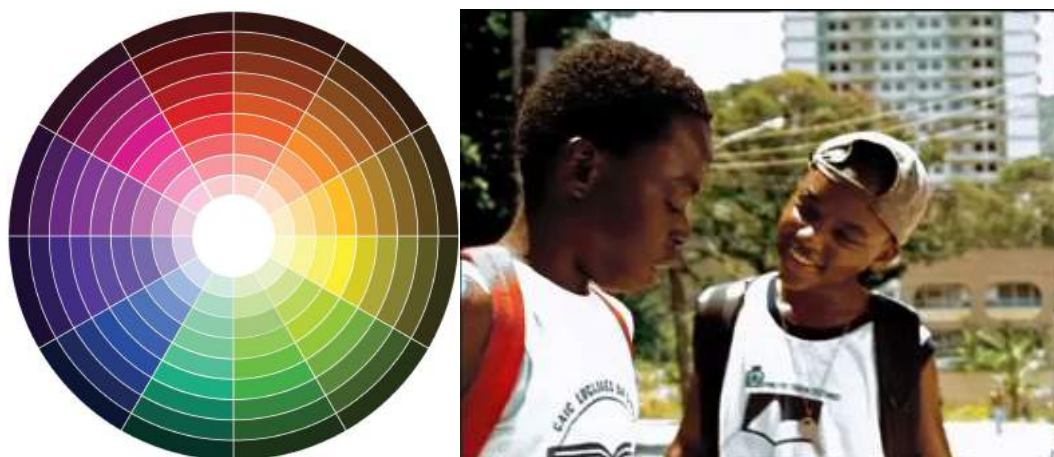
⁶ Darlan Cunha (Laranjinha) nasceu em 1988, no morro da Mangueira, Rio de Janeiro. Com 9 anos, entrou para as oficinas de interpretação da ONG Palco Teatral, criada pelos atores/diretores Ernesto Piccolo e Rogério Blat para treinar atores gratuitamente. Recrutado para os testes que escolheriam o elenco de *Cidade de Deus*, em 2000, foi Laranjinha no especial de fim de ano da Globo *Palace II*, de Fernando Meirelles e Kátia Lund, e ganhou o papel de Filé com Fritas, bandido mirim que protagonizava uma das cenas mais dramáticas de *Cidade de Deus* (2002). Fez as quatro temporadas da série *Cidade dos Homens* e o papel principal de *Meu Tio Matou um Cara* (2004), de Jorge Furtado. Integra o elenco da Rede Globo.

O primeiro plano



Em 30 segundos, dois cortes e três planos o conflito principal foi apresentado: arranjar um jeito de ganhar o dinheiro necessário para o ingresso do show. Logo à primeira vista percebe-se uma decupagem pensada para câmera única. O modelo campo e contra-campo, tão comum às narrativas televisivas, resultado imediato da captação com várias câmeras, não se faz presente. Nestes primeiros quadros, predominam um tratamento de cor e direção de arte que condensam os tons da imagem nas fatias do círculo cromático que vão do verde ao vermelho (muito diferente, por exemplo, do arco-íris inteiramente contemplado pelas típicas representações do Rio-de-Janeiro-Zona-Sul comuns, por exemplo, às tramas de Manoel Carlos. Naquela época, coincidentemente, uma das novelas do autor estava no ar: *Laços de Família*.

As cores



A pele preta dos meninos brilha sob o sol forte, quase a pino. A luz dura e a posição das sombras, bem marcadas, remetem à natureza e à direção próprias da luminosidade

“real”, em externas, ao meio dia; horário em que toca o sinal encerrando as aulas para os que estudam no turno da manhã. A textura conseguida com a película cinematográfica impõe uma diferenciação radical em relação à imagem da telenovela que acabara de ser exibida.

Sequência 2: a conversa continua sem indicações de salto no tempo, mas o espaço é outro; os heróis agora percorrem as vielas da favela onde moram. São outras também as cores e a movimentação da câmera. A favela é azulada, a paleta de cores agora se concentra na outra metade do círculo cromático, a câmera operada na mão acompanha os personagens de perto, os persegue pelos becos, ao mesmo tempo, parece estar revistando o ambiente. Os enquadramentos são muito mais fechados e instáveis, mais escondem do que mostram, diversos elementos cruzam o espaço entre a câmera e os garotos, a teleobjetiva usada encurta a profundidade de campo, desfoca o entorno de Laranjinha e Acerola. São garotos negros, transitando pelo universo da periferia do Rio de Janeiro, acompanhados por uma câmera que anda ao lado deles. O diálogo e as imagens não necessariamente aparecem sincronizados, os cortes não almejam a invisibilidade, a música que invade a sequência confunde-se com os sons do lugar e incorpora-os.

Os azuis





Já basta: em um minuto de programa, o telespectador atento já pôde perceber que se trata de um programa incomum, sob diversos aspectos. Segundo Katia Lund, que dirigiu o experimento em parceria com Meirelles: “*Palace II é referência na Globo, abriu espaço para as parcerias e mexeu com o padrão. É a primeira vez que esse tom de realismo é colocado lá*”⁷.

Críticas do período pareciam ecoar essa fala de Lund. De um modo geral, (1) a abertura da Globo para um novo mecanismo de produção, (2) as inovações presentes naquele modo de contar a história dos dois garotos do morro e (3) esse tal realismo alcançado estavam no centro dos comentários e debates. Não por acaso, são os três aspectos que motivam a nossa pesquisa: (1) um estudo do campo, (2) questões específicas ligadas à linguagem audiovisual e (3) a representação que se enxerga realista.

Algumas outras questões provocadas pelo *Palace II* também animaram debates e críticas, em especial aquelas mais atentas e preocupadas com as implicações sociológicas e éticas, e interessadas em desvendar as posturas ideológicas da produção. Tal problemática, embora saibamos ser importante, será preterida por esta pesquisa, na medida do possível. Interessa-nos agora ir direto ao ponto para seguir adiante.

⁷ LUND, Kátia. *O pessoal da Globo se preocupou*. Folha de São Paulo, São Paulo, 13 out. 2002. Entrevista à Folha de São Paulo. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/tvfolha/tv1310200217.htm>> Acesso em 18/05/2014

O depoimento de César Charlone, diretor de fotografia de *Palace II* e *Cidade de Deus*, acerca do processo de concepção visual para o curta e para o longa aponta caminhos para esta pesquisa, anuncia as cenas dos próximos capítulos:

A nossa sorte foi o Fernando ter sido convidado para fazer um episódio para a TV Globo e ter tido a ideia de pôr em prática sua proposta. Fernando me convidou a fazer o curta, me sugerindo usá-lo como um ensaio do que iríamos fazer em Cidade de Deus. E foi assim que nos quatro dias em que filmamos *Palace II* pude testar o ‘formato’. Para isso, usei oito tipos de película, 35mm e 16mm, diferentes tipos e estilos de luz, diferentes tipos e estilos de filmagem, mais marcados ou mais improvisados. Algumas cenas mais decupadas e outras em plano sequência. Mudanças de velocidade... Enfim, tornamos o *Palace II* um curta-laboratório. E o último grande experimento foi tecnológico. Filmar em película, fazer toda a pós em vídeo e voltar à película, usufruindo de todas as ‘mordomias’ que a eletrônica nos proporcionava (filmar em outras velocidades, mudá-las na edição, consertar a luz, a continuidade e o enquadramento no telecine, usar 35 e 16 indistintamente... etc., etc.). Uma vez tomada essa decisão, passei a analisar as experiências que tinha feito no curta, para tirar o meu aprendizado para o longa. Havia coisas que funcionavam bem, outras nem tanto. Tomei nota e parti para o longa. Estava claro que seria um filme totalmente diferente de todos os que já tinha feito. Se parecido, seria com os documentários que fiz no começo dos anos 80. Câmera na mão, tentando interferir o mínimo na realidade diante de mim, correndo atrás dela, deixando-a sugerir o enquadramento e até a luz (ou será a ‘não-luz’?), e as referências que me vinham à cabeça eram o neo-realismo italiano, e seu sobrinho, o Cinema Novo... longe da ditadura da fotografia (CHARLONE, 2002⁸).

A longa fala transcrita acima conquistou espaço, pois confirma algumas das nossas principais suspeitas e espalha pistas que pretendemos examinar mais cuidadosamente. Charlone explica o processo que o fez alcançar um “formato”; acreditamos que tal formato, resultado de testes, anotações e análises foi “replicado” com as suas devidas adaptações, em uma série de outros produtos audiovisuais ao longo da década passada; almejando particulares efeitos, entre eles a tal impressão de realidade. Pensar em encontrar um formato faz crer na viabilidade de elaborar um receituário, uma fórmula segundo a qual - e respeitando a junção de determinados ingredientes em quantidades específicas - seria possível reproduzir um modelo particular de se contar histórias. Perseguir essa “receita”, principalmente a parte dedicada a elencar os

⁸ CHARLONE, César. *Pressbook*. Disponível em <cidadededeus.globo.com/imprensa_05.htm>. Acesso em 18/05/2014

temperos ligados à direção de fotografia e montagem, é um dos objetivos deste trabalho.

Outro trecho do depoimento que merece ênfase, pois sintetiza procedimentos centrais para o nosso estudo é aquele no qual descreve a postura da câmera: “na mão, interferindo o mínimo na realidade, correndo atrás dela, deixando-a sugerir o enquadramento e até a luz” (CHARLONE, 2002⁹). Este modo de operar a câmera, como veremos ao longo da análise dos produtos que compõem o *corpus* deste estudo, tem papel determinante na programação dos efeitos predominantes.

Até aqui, e parece suficiente para os objetivos desta introdução, detivemo-nos apenas no primeiro minuto do *Palace II*. Ao longo dos restantes dezenove minutos, uma série de elementos e procedimentos notáveis da direção de fotografia abre o leque de opções estéticas, plásticas e narrativas que veremos adaptadas e incorporadas às demais obras que sustentam a nossa investida analítica. O *Palace II*, como nos foi revelado pelo fotógrafo do projeto, constituiu-se como um espaço para experimentações, os primeiros passos do caminho que percorreremos daqui em diante, ao longo desta tese. Charlone confessa ainda que o caráter de ensaio que dominava as filmagens do curta exibido na TV fez com que ele tivesse uma aparência de “uma colcha de retalhos, tanto de luz, como de câmera, em momentos no tripé em outros na mão, e também de negativos e texturas diferentes” (CHARLONE, 2002¹⁰).

1.4.1. Do *Palace II* para as Cidades

Novamente recorrendo a depoimento da instância realizadora, em entrevista à Revista de Cinema (nº 29:18), encontramos fala de Fernando Meirelles que aponta para outra questão importante para esta tese:

Este filme foi feito a 12 mãos. Tive cinco parceiros nas diversas etapas do processo que tiveram muito espaço para criar. Tenho certeza que, se cada um deles fosse substituído, o filme seria profundamente diferente. Comecei trabalhando por dois anos com o Bráulio Mantovani,

⁹ CHARLONE, César. *Pressbook*. Disponível em <cidadededeus.globo.com/imprensa_05.htm>. Acesso em 18/05/2014.

¹⁰ Idem.

roteirista. Então entrou a Kátia, que ficou envolvida em todo o processo de formação e preparação do elenco; ela também ajudou a continuar burilando o roteiro. Na pré-produção, chegou o César Charlone, e juntos decupamos o filme e imaginamos qual seria a cinematografia. O Tulé Peak, diretor de arte, esteve muito perto desse processo o tempo todo. Convidei meu montador, Daniel Rezende, para fazer seu primeiro trabalho em cinema, e ele veio para o Rio e montava no Avid em minha sala de estar enquanto filmávamos. Acertei em cheio. Acompanhei de perto seu trabalho e ele me surpreendeu diariamente. Esses parceiros são realmente co-autores criativos de *Cidade de Deus* (MEIRELLES, 2002).

A questão da autoria, posta em pauta pelo próprio diretor e realizador do “projeto” *Cidade de Deus*, - do qual fazem parte o *Palace II* e *Cidade dos Homens* a série e o filme - reforça a pertinência de um olhar que pretenda melhor compreender o papel de outros profissionais diretamente envolvidos na concepção e realização de obras audiovisuais.

Ainda que não se possa estabelecer, precisamente, uma relação direta entre o sucesso de *Cidade de Deus* e o os testes feitos no curta metragem, é bastante plausível acreditar que os experimentos postos em prática no *Palace II* prepararam muito bem o terreno para a muito bem sucedida carreira do longa “feito a doze mãos”. Sobre a recepção do filme, por enquanto, não se precisa dizer muito. Basta, neste momento de apresentação do *corpus* desta análise, lembrar que entre os muitos prêmios recebidos por *Cidade de Deus* estão indicações ao Oscar de melhor fotografia e montagem.

Os procedimentos narrativos testados no *Palace II* e aplicados em *Cidade de Deus* - e aqui para esta proposta de análise interessam especialmente os que dizem respeito à fotografia e à montagem – sofreram adaptações e serviram bem, durante quatro temporadas, às histórias de Laranjinha e Acerola na série *Cidade dos Homens*.

Cidade dos Homens impôs-se, na TV, sob uma forma diferenciada. O modo de contar saltava aos olhos. A câmera balançava no horário nobre, a luz era dura e parecia crua, como se a realidade fosse impressa na película sem interferência do fotógrafo; a montagem se fazia notar, as regras desenvolvidas ao longo da história das narrativas audiovisuais com o objetivo de garantir a invisibilidade do procedimento eram recorrentemente desrespeitadas.

Em setembro de 2007, dois anos após a exibição da última temporada da série, foi lançado, nas principais salas de cinema do Brasil, *Cidade dos Homens*, o filme. O longa segue a trilha estética e poética aberta por *Palace II* e nos apresenta Laranjinha e Acerola vivendo os dramas da passagem da adolescência para a vida adulta. A história do filme *Cidade dos Homens* é costurada através de cenas dos episódios da TV, o diálogo entre a série e o filme reconstrói o percurso dos dois personagens. Revive-se, no cinema, mas através do material produzido para a TV, os conflitos que transformaram aquelas duas crianças em adultos. *Cidade dos Homens*, o filme, fecha um ciclo. O percurso *Palace II-Cidade de Deus-Cidade dos Homens* - a série e o filme - promove e cristaliza um produtivo cruzamento entre cinema e TV.

Assim sendo, esta tese foi estruturada seguindo o percurso deste conjunto de obras que agrega um curta-metragem, dois longas e 19 episódios da série televisiva. São três os capítulos de análise: o primeiro dedicado ao *Palace II*; o segundo, ao longa de Meireles e sua equipe; e um terceiro que acompanha a trajetória de Laranjinha e Acerola, desde o episódio de estreia de *Cidade dos Homens* até atingirem a maioridade no filme dirigido por Paulo Morelli, fotografado por Adriano Goldman e montado por Daniel Rezende.

Ao longo da análise acerca de *Cidade de Deus*, outras obras foram pontualmente convocadas para um diálogo com o fenômeno que investigamos. É importante deixar claro que sobre tais filmes não pretendemos incorrer em análises aprofundadas. Destacamos sequências, cenas, planos, cortes que, através do embate com *Cidade de Deus*, permitiam-nos avançar - e principalmente problematizar - hipóteses e conceitos. De um modo geral, as obras que participam desta tese - além das que compõem o trajeto *Palace II-Cidade de Deus-Cidade dos Homens, série e filme* - conquistaram lugar neste trabalho por estarem, em alguma medida, vinculadas aos efeitos de real ou impressão de realidade.

É muito comum, quando se elegem as ficções audiovisuais como objetos de estudo - as televisivas especialmente - desenvolver mecanismos de análises que ajustam o foco principalmente em questões relativas ao enredo, às histórias. No caso das nossas telenovelas, por exemplo, o fato de tradicionalmente, de acordo com as normas do campo, a autoria ser creditada ao escritor da trama é um bom sintoma do quanto os

olhares não estão muito acostumados a ver além dos conflitos roteirizados para os personagens. Segundo Bordwell (2008), mesmo a respeito das obras cinematográficas, ainda não são comuns estudos que evitem concentrar-se apenas no “conteúdo” da obra. “A análise minuciosa do estilo, que é lugar-comum na história da arte ou na musicologia, ainda não se estabeleceu nos estudos de cinema” (BORDWELL, 2008: 32). Neste nosso trabalho o esforço é justamente este: analisar os mecanismos que dão forma às fábulas.

O estilo do filme interessa, porque o que é considerado conteúdo só nos afeta pelo uso de técnicas cinematográficas consagradas. Quando vemos um filme, assimilamos as imagens, mas poucas vezes notamos como estão iluminadas ou compostas. Então, críticos e estudiosos acham mais natural falar sobre o desenvolvimento psicológico dos personagens, sobre como a trama resolve conflitos e problemas ou sobre o sentido filosófico, cultural ou político do filme. (BORDWELL, 2008: 58).

Qualquer fragmentação, mesmo que para fins analíticos, de uma peça audiovisual - por natureza resultado da junção de muitos e igualmente importantes elementos (roteiro, direção, interpretação dos atores, cenários, figurinos, sons, luz, montagem...) - é arriscada justamente por tentar investigar separadamente questões que só se apresentam quando relacionam-se umas com as outras. No entanto, a percepção de que no *corpus* desta pesquisa - compreendido pelo percurso que se inicia com o *Palace II* e completa a sua trajetória com o filme *Cidade dos Homens* - os autores lançam mão de característicos modos de filmagem e montagem autoriza que se aplique uma lupa nesses específicos elementos da narrativa audiovisual. Mais que isso, estes procedimentos, que compõem a alçada do diretor de fotografia e do montador, são responsáveis, nesse conjunto de obras, por parte bastante significativa das suas marcas identitárias e da programação dos efeitos predominantes. A “câmera” e a edição desses produtos são deliberadamente visíveis e notáveis. Elas renegam a transparência, expõem a quarta parede. Tais constatações deslocam para outros profissionais do campo da produção audiovisual funções em geral atribuídas aos que ocupam a cadeira do diretor ou a escrivaninha do roteirista.

Uma rápida olhada para um certo cinema do século XXI permite que se percebam ecos desse modo de filmar e montar. O diretor Tony Scott, para fotografar *Chamas da Vingança* (2004), convidou César Charlone, diretor de Fotografia de *Cidade de Deus*, para fazer a câmera do filme. Charlone conta em entrevistas da época que Scott ficava

no set com um DVD de *Cidade de Deus* pedindo para o filme dele a mesma textura e cor do longa de Fernando Meirelles. Um mais recente sucesso de Tony Scott, *Seqüestro no Metrô*, ainda carrega as “tintas”, a movimentação e o estilo de montagem de *Cidade de Deus*. Spike Lee foi outro que convidou o fotógrafo do filme brasileiro para deixar sua assinatura visual em *Código das Ruas* (2004). Em 2005, o vencedor do Oscar de filme estrangeiro *Totsi* foi considerado o “*Cidade de Deus*” da África do Sul. Em 2009, o vencedor de 8 Oscars, entre eles os de melhor filme, melhor fotografia e montagem, *Quem quer ser um milionário?* também foi bastante comparado a *Cidade de Deus*. O diretor Danny Boyle teve muito que negar ser herdeiro do longa brasileiro, tamanha a semelhança plástica e de ritmo entre algumas sequências dos dois filmes.

No Brasil, os polêmicos *Tropa de Elite*, tanto o 1 quanto o 2, também carregam os genes da “subida” ao morro da O2 Filmes. Mais do que um parentesco visível na tela, os dois *Tropa de Elite*, têm ainda, no comando dos cortes, Daniel Rezende, o mesmo montador de *Cidade de Deus* e *Cidade dos Homens*, e na direção de fotografia Lula Carvalho, primeiro assistente de câmera de *Cidade dos Homens*. Não são poucas as narrativas audiovisuais, sejam elas cinematográficas ou televisivas, que de 2000 para cá podem ser vistas como integrantes desse “projeto estético” que “nasceu”, para o Brasil, com *Laranjinha e Acerola*, em *Palace II*, alçou muito bem sucedidos voos internacionais com *Cidade de Deus* e sobrevoou tranquilo pela TV brasileira, em céu de brigadeiro, durante as quatro temporadas de *Cidade dos Homens*, atingindo a maioria, de volta às telas de cinema, com *Cidade dos Homens, o filme*.

Esta tese desenvolve-se a partir da premissa de que há nesse fenômeno um modo de filmar e montar passível de identificação e reprodução. Além, também, de ser possível localizar traços de autoria que talvez possam e devam ser creditados a alguns diretores de fotografia e montadores diretamente envolvidos nos produtos em análise. Temos em vista a necessidade de associar a construção da autoria nas narrativas audiovisuais aos graus de autonomia e capital simbólico dos profissionais e produtores envolvidos, além investigar o quanto esses “arranjos” do campo de produção definem escolhas estilísticas. O “quinto ato” desta tese caminha, particularmente, em tal direção, na medida em que propõe um olhar mais apurado para as questões da autoria em obras audiovisuais e percorre as trajetórias de alguns diretores de fotografia brasileiros, com

especial atenção aos que estão diretamente envolvidos nas obras que compõem o *corpus* do nosso trabalho.

Ao mesmo tempo em que se defende por aqui a hipótese segundo a qual há, no conjunto de obras reunidas para este estudo, um “modo de fazer” identificável e reproduzível - um estilo - crê-se também na “presença autoral” dos diretores de fotografia e dos montadores em jogo. Notá-los enquanto autores, através da percepção da recorrência de algumas marcas características e pessoais, é também objetivo central deste estudo; tentamos estabelecer e apresentar a tensão entre o trabalho do “técnico” e o do “artista”, a dialética entre subordinação e autonomia e como esse embate se resolve: cristalizado em planos que compõem uma peça audiovisual.

Desde a elaboração da proposta deste trabalho, percebíamos como indissociáveis, no fenômeno que pretendíamos examinar, o trabalho dos diretores de fotografia e dos montadores. Ao longo das análises das obras, mantivemos sempre os dois “ofícios” atrelados, inclusive, dedicamo-nos à investigação da trajetória de Daniel Rezende, o montador “responsável” pelas “emendas” deste fenômeno estilístico; no entanto, diferentemente da empreitada enfrentada junto aos diretores fotografia, não associamos o percurso de Rezende com um grupo de outros “profissionais do corte”. Um dos motivos por tal opção tem a ver com o fato de Rezende ter montado os dois longas metragens que compõem o nosso *corpus* e estar determinante presente nos episódios de *Cidade dos Homens*. No caso dos fotógrafos, interessava-nos investigar a passagem do “bastão” de César Charlone para Adriano Goldman; ensaiar um percurso analítico que lançasse luz sobre a hipótese de haver um “perfil” dos fotógrafos “predispostos” a realizar o estilo da direção de fotografia impresso nas imagens das obras examinadas.

1.4.2. De olho na herança

Entre filhos bastardos, contestações de paternidade e aderentes, acreditamos ser terreno fértil para esta investigação os episódios da série e o longa-metragem, *Cidade dos Homens*: herdeiros legítimos e diretos desse modelo narrativo. A série e o filme

são objetos de pesquisa muito produtivos, por muitos motivos, entre eles a extensão do material, que permitirá por à prova a hipótese de que se desenvolveu um modo particular de filmar e montar, e também pelo tempo que afasta o *Palace II* do filme *Cidade dos Homens*, período suficiente para apostar que o que naquele primeiro momento ainda podia ter o frescor de uma novidade, hoje já pode ser considerado uma útil “fórmula”, um esquema disponível, ou melhor dizendo, um estilo cujos efeitos podem ser razoavelmente previstos e notáveis. O que se deseja com este estudo, num primeiro momento, é identificar as características principais, nomeá-las, enxergar e deslindar a estrutura sobre as quais se alicerçam esses modos específicos de filmar e montar, tão presentes em peças audiovisuais desta primeira década do século XXI.

Robert Stam (2003) chama atenção para o fato de que “a Grande Teoria renunciou às suas ambições totalizantes, e muitos teóricos têm proposto abordagens mais modestas à teoria” (STAM, 2003: 20). Ainda segundo o autor, teóricos como Noel Carroll e David Bordwell postularam uma

teorização que reconheceria como teoria do cinema qualquer linha de investigação dedicada a produzir generalizações ou explicações gerais sobre os fenômenos cinematográficos, ou consagrada a isolar, rastrear e/ou descrever quaisquer mecanismos, procedimentos, padrões e regularidades no campo do cinema (STAM, 2003: 20).

O trabalho aqui proposto tenta somar-se a esse tipo de esforço aprofundando a suspeita de que há no *corpus* escolhido para esta análise a viabilidade de localizar padrões e regularidades passíveis de sustentar a hipótese de que eles configuram um fenômeno da produção audiovisual contemporânea digno de estudo; um terreno fértil para a produção de conhecimentos sobre um poderoso e particular mecanismo de contar histórias. “Trata-se, por consequência, de se debruçar sobre os filmes, num corpo-a-corpo analítico, mas sem a ingenuidade da análise às cegas” (PUCCI, 2008: 19). “Em lugar da Grande Teoria, portanto, apenas teorias e a “atividade da teorização”, e a produção bem acabada de conceitos, taxonomias e explicações gerais” (STAM, 2003: 20).

1.5. O meu lugar de fala: licença para a primeira pessoa do singular

Nasci no interior da Bahia: Itapetinga, sudoeste do estado, a 600km da capital. Filho de Flávio e Isabel Scaldaferrri. Ele, advogado, formado pela UFBA em tempos de ditadura militar; àquele momento, um jovem interiorano, de família bem modesta, vivendo a dor e a delícia da soterópolis, morando à beira do mar, na mítica residência universitária do corredor da vitória. Ela, professora de português, educadora em amplo sentido.

O bacharel em direito, Flávio Scaldaferrri, recém casado, estabeleceu morada na simpática e “progressista” Itapetinga. Não tardou para que o promissor e eloqüente advogado abandonasse as “tábuas da lei” - enquanto ferramentas de trabalho - e as substituísse por uma máquina de escrever. Em 1971, ele e mais uma meia dúzia de jovens querendo-mudar-o-mundo-a-partir-de-Itapetinga fundaram o jornal Dimensão, semanário que até hoje circula pelas bancas da cidade, aos sábados; mesmo depois que um implacável infarte do miocárdio, em 2003, nos impôs a saudosa ausência do criador e editor do periódico, em pleno vigor criativo, produtivo e intelectual, aos 56 anos de idade.

Ao contrário do advogado forjado jornalista e comunicador, a professora Isabel nunca arredou pé da sala de aula, ocupou em sua trajetória profissional diversos espaços ligados à prática do ensino, aposentou-se professora do estado, trabalhou na DIREC (Diretoria Regional de Educação) e em outros órgãos que tais, cujas siglas sempre mudam. Foi secretária de educação do município, atualmente é coordenadora pedagógica na Cooperativa Educacional de Itapetinga e continua dando aulas, sempre entusiasta da labuta diária que envolve ensino e aprendizagem.

Tentando forjar uma justificativa teórica para a presença deste relato “autobiográfico” neste início de tese, cabe lembrar que o meu percurso acadêmico bebe da fonte bourdieusiana, assim sendo, crê na importância das investigações acerca das trajetórias social dos sujeitos envolvidos nas problemáticas em pauta.

Voltando: meu pai foi o fundador, o dono, o editor e o principal repórter do jornal Dimensão. A página 2, inteira escrita por ele, era assunto inevitável na cidade. Mas não é o fato de eu ter-me formado jornalista que mais importa aqui, no momento em que tento alinhar, pelo retrovisor, o meu percurso profissional e lugar de fala acadêmica. Depois de largar a advocacia, a profissão declarada por meu pai era o jornalismo, mas ele não era sujeito de manter-se sentado diante de uma máquina de escrever – embora o fizesse com afinco. Ele criou o “faraônico” (apelido dado pelos amigos aos projetos que inventava) Sistema Dimensão de Comunicações. Para encurtar a estória, além do jornal, o tal sistema de comunicações pretendia também ser uma espécie de emissora de TV com programação local, programação essa que cobria eventos importantes da cidade e região e era veiculada em um telão adaptado sobre uma Kombi, no interior da qual era o estúdio, ilhas de edição, redação e o que mais fosse preciso.

O que me parece importante para o leitor deste trabalho, pois esclarece algumas das motivações e posicionamentos da minha pesquisa, é o fato de que sempre me foram muito familiares, desde muito pequeno, câmeras, ilhas de edição, refletores, projetores e afins. Entre outras recordações dessa infância itapetinguense - que hoje me parece tão intrinsecamente relacionada à minha trajetória - o escuro avermelhado e os cheiros do laboratório fotográfico do jornal Dimensão são sensações recorrentes. Passei muito tempo por lá, sempre foi um dos meus ambientes prediletos durante as minhas visitas ao trabalho de meu pai: encantavam-me ver surgirem no papel em branco as imagens que estampariam as páginas do semanário.

Tempos depois, fui aprovado para cursar comunicação social com habilitação em jornalismo na Universidade Federal da Bahia. De cabeça raspada, às vésperas de arrumar as malas em definitivo para Salvador, gozando de merecidas férias em Itapetinga e dos privilégios conquistado por ter passado no vestibular, consegui convencer meu pai a me deixar trazer na bagagem uma Nikomat, modelo robusto e pesado da Nikon, comprada por ele no ano em nasci, 1976. Trouxe, então, comigo, para essa nova jornada que se iniciava, a câmera fotográfica lá de casa, em ótimo estado, com uma deslumbrante lente fixa, 50mm, e máxima abertura de diafragma f/1,4. Nos meus primeiros tempos em Salvador, já estudante universitário, fotografei as novidades que surpreendiam o olhar de interiorano sempre com o diafragma todo

aberto, gostava daquela curtíssima profundidade de campo, como se eu pudesse isolar e dar destaque aos detalhes daquela minha vida nova. Nem vou querer saber o quanto do meu interesse por um fenômeno fotográfico no qual um dos ingredientes principais é profundidade de campo curta relaciona-se com essas minhas primeiras fotografias na capital do estado. Seria assunto para sessões de terapia.

Fiquemos com acredito ser importante neste momento do texto. Na FACOM (Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia), desde as primeiras aulas, interessei-me mais pelas disciplinas teóricas do que pelas práticas: mais voltadas ao aprendizado do mister de jornalista. Fui sempre um aluno de bons resultados, o que viabilizou meu ingresso no PET (Programa de Educação Tutorial), iniciativa vinculada ao MEC (Ministério de Educação), criada para apoiar atividades acadêmicas que integram ensino, pesquisa e extensão.

Foi justamente no PET, um programa mais afeito às teorias do que às práticas, que estreitei minha relação com o fazer audiovisual. Desde lá, então, vivo em movimento pendular entre a teoria e prática, deixando, de muito bom grado, que as duas instâncias se confundam em minha trajetória. Esta tese, por exemplo, e é o que estou pretendendo demonstrar através dessas linhas em primeira pessoa é extremamente comprometida com este meu modo de praticar e pensar o audiovisual. O PET, apoiado pela CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal em Nível Superior), recebia uma verba anual que podia ser gasta com a compra de equipamentos, decidimos, então, adquirir uma câmera Super VHS semi-profissional para uso nos projetos do grupo. Festejei a chegada daquela Panasonic como criança que ganha brinquedo novo. Para citar McLuhan, teórico da mídia na escola naquela década, fiz daquela câmera um extensão do meu corpo, coleí-a ao meu ombro e gravei tudo o que via pela frente, desde festas na cantina a seminários científicos passando por pequenos vídeos experimentais.

Era um momento em que a produção audiovisual voltava a “dar o ar da graça” no país, depois da escassez imposta pelo governo Collor. Como o cinema era uma realidade distante, ser videomaker era um dos caminhos possíveis para quem desejava experimentar a linguagem. O suporte eletrônico ocupava, então, o lugar que fora, em momento anterior, do super-oito. Em Salvador, especificamente, a produção em vídeo

vivia momento de efervescência, muito devido ao sucesso e repercussão do Festival Nacional a Imagem em 5 minutos, promovido pela Diretoria de Imagem e Som (DIMAS), órgão vinculado à Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. Para participar do festival, cometi a minha primeira obra audiovisual em meados dos anos 90. Daí em diante, estive sempre envolvido em alguma produção videográfica, sempre operando câmera, tentando controlar a luz disponível, lutando contra a pequena latitude dos sensores do equipamento que tinha à disposição.

O fato de eu “perambular” frequentemente pelos corredores da faculdade de câmera no ombro, aliado a um certo reconhecimento de que eu era capaz de realizar boas imagens, credenciou-me a ocupar, vez por outra, o lugar de “*cameraman*” da escola. Para alguns colegas, funcionei como uma alternativa ao funcionário que operava a máquina da faculdade, um sujeito de incontestável competência técnica, mas pouco afeito à experimentação e inovação. Dessa forma, fiz a direção de fotografia para diversos trabalhos daquele período. De lá para cá, estive sempre de câmera em punho, acumulando imagens, práticas e procedimentos.

Tudo isso para dizer, que ao longo dessa trajetória, recorrentemente, surpreendi-me repetindo enquadramentos, privilegiando mecanismos específicos de iluminação, desenvolvendo um modo particular movimentar a câmera; a despeito da variedade e especificidade dos muitos trabalhos dos quais compus a equipe de realização. Em alguns deles, senti-me verdadeiramente “autor”, mesmo sem tê-los dirigido ou roteirizado. Então, permito-me dizer que sou também cobaia do percurso analítico que virá. Para o bem e para o mal, o pesquisador que tenta alinhar esta tese costuma estar do outro lado, nos sets de filmagem, enfrentando cotidianamente a dialética problema/solução.

1.6. Enquadrando o fenômeno

1.6.1. Em campo, uma questão de estilo

Em tom confessional e em algumas passagens deste trabalho, já expus que os fatores detonadores da minha trajetória acadêmica, tanto quanto os catalizadores das empreitadas analíticas que enfrentei, vislumbram-se e impõem-se na aparência das obras audiovisuais que elegi como meus objetos de estudos.

A aparência dos filmes tem uma história; essa história pede análise e explicação, e o estudo desse domínio – a história do estilo cinematográfico – apresenta desafios incontornáveis para qualquer um que deseje entender o cinema (BORDWELL, 2013: 17).

Ajustar a mira para esses alvos não é tarefa das mais simples, principalmente quando se trata de narrativas audiovisuais ficcionais. Tais produtos contam histórias, expõem conflitos, apresentam personagens em dilemas, diante de escolhas importantes, contorcendo-se em peripécias que os levarão ao clímax. Todas as peças do quebra-cabeça que se tenta montar no transcorrer deste estudo - todos os planos, cada corte que os une ou separa - habitam o universo do drama. E sendo assim - e talvez não sem justificável razão - são as fábulas que costumam conquistar espaço na memória dos espectadores, como também são elas que mais comumente protagonizam teorias e análises. A nós, neste percurso, interessa especialmente os mecanismos através dos quais as histórias materializam-se na tela. Encaramos a narrativa pensando-a como “o enunciado em sua materialidade, o texto que se encarrega da história a ser contada” (AUMONT, 1995: 106). Por aqui, entoamos como um mantra a seguinte sentença Bordwelliana: “O estilo não é simplesmente decoração de vitrine em cima de um roteiro; ele é a própria carne da obra” (BORDWELL, 2013: 22). Como o faz Ismail Xavier, assumimos que “o cinema, como discurso composto de imagens e sons é sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora” (XAVIER, 2005: 14). Mais ainda, e para deixar bem clara a maneira como neste estudo colocamo-nos diante das obras sob análise, compartilhamos a crença de que

Por mais que o espectador possa ser envolvido pelo enredo ou gênero, assunto ou implicação temática, a textura da aparência fílmica depende centralmente das imagens em movimento e do som que as acompanha. O público consegue acesso à história ou ao tema apenas por meio desse tecido de materiais sensoriais (BORDWELL, 2013: 21).

Bordwell, ao defender o percurso que de um modo geral guia os seus estudos acerca do estilo cinematográfico critica um modo de “ler” os filmes dedicado predominantemente aos enredos, pensados como apartados ou independentes de procedimentos de estilo.

Se o estudo do cinema está centralmente interessado em “ler” filmes à maneira de textos literários, qualquer estudioso das humanidades armado de um bateria de estratégias interpretativas familiares provavelmente pode se sair tão bem quanto alguém instruído na análise cinematográfica. Contudo, se considerarmos os estudos de cinema mais como a história da arte ou a musicologia, a leitura interpretativa não precisa ter precedência sobre uma investigação da mudança e da estabilidade estilísticas. (BORDWELL, 2013:22).

À guisa de esclarecimentos acerca dos teóricos e citações que dialogam com esta pesquisa, cabe aqui uma espécie de “errata” que poderia ser assim resumida: onde se lê “filmes” - e não haja específicas ressalvas - compreenda-se narrativas audiovisuais. A percepção de que certas obras compõem um acervo particular que confunde cinema e TV - sem perder de vista as idiossincrasias e regras próprias de cada campo - somada à dificuldade de encontrar entre os estudiosos de televisão pesquisas que contribuíssem diretamente com alguns dos objetivos deste trabalho, fez com que parte da fundamentação teórica e metodológica desta análise, principalmente no que diz respeito às questões relativas aos procedimentos de filmagem e montagem, fosse buscada em estudos desenvolvidos para a compreensão de obras e fenômenos cinematográficos.

“Para ler cinema não existe um código indecifrável, receita milagrosa ou método rígido. (...) Entretanto é possível proporcionar algumas ferramentas que auxiliarão a leitura” (JULLIER e MARIE, 2009: 15-16). Em certa medida, faz parte do esforço desta tese reunir tais “ferramentas” e adaptá-las à análise dos produtos que compõem o *corpus* desta pesquisa e dos quais emerge o fenômeno audiovisual que pretendemos compreender.

‘Ler’ cinema deve ir além da visão impressionista, permitindo a abertura da caixa de ferramentas em três níveis: plano, sequência e filme. Em cada patamar, os procedimentos de análise priorizam traços estilísticos distintos, como ponto de vista, profundidade de campo, luz, movimento de câmera, montagem e cenografia, intriga, gêneros e dispositivos (RAMOS, 2009: 12).

Stam (2003) também destaca a imprecisão do exercício analítico sobre as obras cinematográficas, segundo o autor, “a análise fílmica é, antes de mais nada, uma prática em aberto, historicamente conformada, orientada por objetivos os mais distintos” (STAM, 2003: 217).

As ferramentas da análise servem para caracterizar o estilo. O termo estilo deve ser considerado em sentido amplo, como a arte de contar uma história em imagens e em sons; compreende a escolha dos atores e dos cenários, as regulações técnicas, a disposição dos pontos de vista e dos pontos de escuta, etc. Tudo é importante em matéria de estilo: a abertura da objetiva e a cor do papel pintado atrás do ator, a rapidez do travelling e o vaso de flores embaixo, à esquerda (JULLIER e MARIE, 2009: 20).

No nosso caso, a meta desta etapa do trabalho é delinear a trajetória do fenômeno estilístico que sustenta as hipóteses que pretendemos testar, com especial atenção para as estratégias que compõem a fotografia e montagem das obras. Tal como Bordwell, consideramos “estilo um uso sistemático de técnicas da mídia cinema em um filme” (2013: 17). Através dos passos seguintes, almejamos isolar, destacar e descrever procedimentos, padrões e regularidades notáveis nas opções de estilo que conformam as obras que compõem o percurso.

Em outras palavras, este movimento analítico persegue respostas para uma série de perguntas gestadas pela observância atenta às aparências de um conjunto de peças audiovisuais que podem ser encaradas como integrantes de um mesmo fenômeno. Do que exatamente se trata quando empiricamente percebe-se que há similaridades que podem ser localizadas no âmbito da fotografia e montagem em produtos tão diversos? Em quais elementos materializam-se este notável parentesco? Quem são os responsáveis por dar forma a esta estrutura? A quem pertencem tais marcas autorais?

Assumindo como ponto de partida a ideia de que há no *corpus* composto por *Palace II-Cidade de Deus-Cidade dos Homens*, série e filme, um modo de filmar e montar

passível de identificação e reprodução, pretendemos identificar padrões e regularidades capazes de fazer reconhecer e compreender tais procedimentos.

Os historiadores de estilo cinematográfico buscam responder a duas questões amplas: que padrões de continuidade e mudança estilística são significativos? Como esses padrões podem ser explicados? O que constituirá um padrão? Quais são os critérios para a significação? Que tipos de explicação podem ser invocados e que tipos de mecanismos causais são relevantes para eles? (BORDWELL, 2013: 18).

Qualquer opção analítica implica necessariamente no abandono de outros caminhos que por ventura também se mostrariam úteis para a compreensão do fenômeno estudado. O analista frequentemente encontra-se em situação de encruzilhada diante da diversidade de percursos possíveis. Um dilema que metaforicamente pode ser encarado como uma escolha entre a horizontalidade e a verticalidade. Entre uma ampla navegação pela superfície ou um mergulho mais profundo em áreas específicas. Apostamos na possibilidade de uma via intermediária, que assuma como ponto de partida o estilo das obras – no nosso caso, sua aparência - mas que encare os procedimentos estilísticos como resultado da atuação intensa de forças diversas em constante embate.

Desde a ascensão de novas tendências na teoria do cinema durante os anos 1960, explorar a história do estilo tem sido rotineiramente condenado como “empirista” e “formalista”. O estudioso da técnica foi acusado de ingenuamente confiar em dados em vez de conceitos e de isolar o cinema do que realmente importa – sociedade, ideologia, cultura (BORDWELL, 2013: 18).

Cientes dos riscos de incorrer em inférteis “formalismos” ou “empirismos”, pretendemos sempre estabelecer relações dialéticas entre o dentro e o fora, a forma e o conteúdo, o texto e o contexto: enxergando as obras e as técnicas que as materializam em imagens e sons nas telas - sejam elas as da TV ou do cinema - como partes de uma engrenagem que funciona de acordo com as regras do campo do qual emergem. As aparências que nos mobilizam importam principalmente, pois as investigamos como o resultado de constantes negociações entre a obediência e a desobediência, a tradição e a inovação, a repetição e a ruptura. Segundo Ismail Xavier, “o que Bordwell quer fazer é uma poética histórica (poética no sentido de estudo formal das obras à maneira de Aristóteles) de modo a caracterizar formas

narrativas em sua variedade e emergência num dado momento” (XAVIER, 2005: 186).

Esta análise almeja seguir a rota convocada pelo estilo das obras e pelos efeitos motivados por tais aparências - “num dado momento” - e de que forma o fenômeno estilístico constatado em determinado conjunto de obras poderia estabelecer diálogos com outras obras, em outros tempos. Este estudo e as nossas opções teóricas e metodológicas colocam-se a serviço das narrativas audiovisuais em questão e não o contrário; cacoete que acomete o percurso de inúmeros esforços analíticos.

O pesquisador contemporâneo, em frente a seu computador, de tanto ver e rever o filme, encontra tudo o que quer, e nada ao mesmo tempo. O principal perigo que enfrenta o analista hipnotizado é o abandono da obra para o mergulho no conceito. (RAMOS, 2009: 9).

Pensando, por exemplo, na obra considerada o marco zero desta tese, o *Palace II*, nota-se como saliente o uso - e quase abuso - de práticas de pós-produção digital que conferem às imagens uma plasticidade que conduziu alguns críticos à “acusação” de que o programa carregava uma estética publicitária. Importa-nos examinar o quanto desta aparência negocia com o fato de o diretor de fotografia, César Charlone, ter construído eminente trajetória no campo da produção de propagandas televisivas; o que o colocaria em condição favorável para explorar técnicas não tão comuns à cinematografia nacional até aquele momento, mas muito usadas no campo publicitário. “Trabalho com o Fernando Meirelles há dez anos. Já fizemos muitos trabalhos juntos, principalmente em publicidade” (CHARLONE, 2002¹¹). Mais que isso, o fato de a produção ser assinada pela Rede Globo em parceria com a O2 filmes, uma realizadora de destaque em diversas áreas da produção audiovisual, entre elas a publicidade, reforça a ideia segundo a qual uma confluência de fatores estão aliados para a conformação de tal estilo. E ainda, como se pôde fazer notável uma sensação de realismo diante do programa a despeito do uso de tais técnicas às quais se aliam um efeito predominante de artificialismo? De que forma a câmera na mão, o uso de locações reais e de não atores - procedimentos que tradicionalmente constituíram movimentos estilísticos que buscaram imprimir nas películas cinematográficas a força do real - contrabalançaram a “cosmética” publicitária? Ou ainda, o quanto das opções

¹¹ CHARLONE, César. *Pressbook*. Disponível em <cidadededeus.globo.com/imprensa_05.htm>. Acesso em 18/05/2014.

estilísticas do *Palace II* tem a ver com o fato de o programa apontar sua câmera para a favela brasileira, fazendo invadir a sala da família nacional, depois da novela da oito, protagonistas jovens, pretos e pobres?

Escolher uma área de estudo não é automaticamente votar na melhor maneira de estudá-la. Estruturar questões de pesquisa a respeito de processo formais como o estilo não é comprometer-se com a crença de que as explicações decorrentes são inteiramente de ordem formal. É perfeitamente possível descobrir que os fenômenos formais que estamos tentando explicar procedem de causas culturais, institucionais, biográficas e de outros tipos. Na verdade, não podemos prever aonde nos levará uma questão sobre estilo (BORDWELL, 2013: 19).

Ainda que não se possa precisamente prever para onde nos conduzirá um estudo estilístico, neste caso, detonado por um conjunto de obras circunscritas na primeira década deste século nas quais podemos identificar padrões em certos procedimentos, especialmente naqueles atribuídos à direção de fotografia e montagem, é possível, desde já, vetar rotas que sabemos não serem produtivas nem viáveis.

Nesse sentido, na linha do que David Bordwell propugnou para os estudos de cinema, ficam de lado as análises *top-down*, ou seja, aquelas que em que se parte de uma concepção teórica para só depois voltar os olhos para as obras específicas (Bordwell, 1997: 141), as análises em que estas são mencionadas apenas para ilustrar conclusões teóricas já de posse do analista (PUCCI, 2008: 18).

“Uma teleologia não é ingrediente necessário de uma história do estilo cinematográfico” (BORDWELL, 2013: 19). Por exemplo, não nos interessa de maneira alguma tentar construir uma história do estilo da direção de fotografia que, através de causalidades e linearidades, teria vindo a resultar no que se vê no *corpus* deste trabalho. Ao contrário, nos importa principalmente o detalhe e os caminhos possíveis de serem seguidos a partir de sua análise.

É uma abordagem *bottom-up*, ou seja, a partir de problemas relativos a objetivos concretos, com orientação hipotética, e que não se confunde com os estudos que partem de alguma “Grande Teoria” para demonstrar que nela os filmes os filmes se encaixam (PUCCI, 2008: 19).

“Não existem leis da história estilística, nenhuma grande narrativa se desdobrando segundo um único princípio, mas isso não nos impede de propor explicações para tendências de longo prazo, de nível médio, de continuidade e mudança” (BORDWELL, 2013: 337). Tanto quanto Bourdieu

Reencontre-me completamente nos autores que sabem abarcar as questões decisivas em um estudo empírico minuciosamente conduzido e fazem dos conceitos um uso a um só tempo mais modesto e mais aristocrático, chegando por vezes a ocultar sua própria contribuição em uma reinterpretação criativa das teorias imanentes ao seu objeto (BOURDIEU, 1996: 204).

Em uma direção que vai ao encontro da trilha metodológica enaltecida por Bourdieu, Bordwell defende como ferramenta útil para a análise estilística aplicar um modelo que pense nas escolhas dos autores audiovisuais como resultantes da dialética problema/solução. Durante qualquer processo de realização de obras expressivas, os artífices da linguagem são postos diante de questões que pedem decisões.

Algumas vantagens do modelo de problema/solução são evidentes imediatamente. Ele nos permite focalizar aspectos específicos do estilo cinematográfico – certos problemas ao invés de todos eles – e ao mesmo tempo reconhecer que padrões de problemas e soluções podem se entrecruzar mutuamente ou com outros fatores (tecnológicos, econômicos ou culturais) (BORDWELL, 2013: 206).

Importante destacar que o modelo problema/solução, tal como apresentado por Bordwell, embora em alguns momentos possa parecer uma ferramenta que encara o autor como o “senhor” das escolhas (“ao fazer suas escolhas, o cineasta é guiado pelo ofício que dominou, pelos modelos que conhece, pelos ensaios, erros e hábitos da experiência”, (...); “a história do estilo será a história das escolhas dos praticantes, como concretamente manifestadas nos filmes. (...) a inovação frequentemente nasce do impulso do artista para ser diferente, para competir com os outros, para saborear o exercício da habilidade ou buscar novos desafios” (...)) (BORDWELL, 2013: 205-206) a estrutura problema/solução permite que se analise as escolhas como resultantes da ingerência de forças diversas, atuando juntas.

Mesmo quando centrado em escolhas feitas por agentes sociais, o modelo problema/solução reconhece que a ação social individual ocorre em uma situação social, com suas próprias exigências. As escolhas dos artistas são informadas e limitadas por regras e papéis da produção artística. A instituição artística formula tarefas, coloca problemas na agenda e recompensa soluções eficazes. (BORDWELL, 2013: 207).

O olhar desta pesquisa, especialmente atento para a direção de fotografia, demanda uma compreensão das instâncias produtivas para melhor enxergar fronteiras, marcas autorais, padrões e regularidades. Esse nosso modo de ver e nossa postura diante das

obras e seus autores faz uso da proposta Bordwelliana, como também é tributário dos caminhos apontados pelos trabalhos de Bourdieu. “O artista que faz a obra é ele próprio feito no seio do campo de produção” (BOURDIEU, 1996: 193).

Com efeito, pressupõe-se que compreender a obra de arte seria compreender a visão de mundo própria ao grupo social a partir ou na intenção do qual o artista teria composto sua obra e que comanditário ou destinatário, causa ou fim, ou os dois ao mesmo tempo, ter-se-ia de alguma maneira exprimido através do artista, capaz de explicitar à sua revelia, verdades e valores dos quais o grupo expresso não é necessariamente consciente (BOURDIEU, 1996: 230).

Creemos que o estabelecimento de diálogo entre Bordwell e Bourdieu, como método de trabalho analítico e mapa em potencial deste percurso, serve-nos especialmente pelo que apresenta, enquanto possibilidade produtiva, de convivência entre o dentro e o fora, o texto e o contexto.

O estilo cinematográfico não é um mundo fechado de filmes e recursos técnicos. Uma vantagem do modelo de problema/solução é que ele pressiona nossas explicações para que deem conta de decisões concretas de indivíduos atuando dentro de instituições. Essas decisões, como qualquer ação humana, estão abertas à influência de uma série indefinidamente grande de fatores sociais. (BORDWELL, 2013: 346).

Ou, como resumiu Bourdieu, e para concluir este tópico dedicado a um sobrevoo na metodologia que guia nosso percurso pelas rotas privilegiadas para esta tese:

Em suma, as estratégias dos agentes e das instituições que estão comprometidos nas lutas literárias ou artísticas não se definem na confrontação pura com possíveis puros; dependem da posição que esses agentes ocupam na estrutura do campo, ou seja, na estrutura da distribuição do capital específico, do reconhecimento, institucionalizado ou não, que lhes é concedido por seus pares-concorrentes e pelo grande público e que orienta sua percepção dos possíveis oferecidos pelo campo e sua escolha dos que se esforçarão por atualizar ou produzir (BOURDIEU, 1996: 235).

1.6.2. Demandas definidoras

Desde quando a pesquisa de doutoramento foi esboçada, vejo-me diante da dificuldade básica de definir com alguma precisão quais características constituem o fenômeno estilístico sobre o qual desejava debruçar-me. De acordo com Ismail

Xavier, “a chamada expressividade da câmera e a montagem” foram sempre “considerados como fundadores da arte cinema”, ou seja, os dois elementos das narrativas audiovisuais que pretendemos investigar são centrais ao pensamento acerca da trajetória cinematográfica. Ainda segundo o autor, “entrar neste terreno significa caminhar em direção a outras possibilidades advindas da própria natureza material do processo cinematográfico” (XAVIER, 2005: 21). Adentrar esta seara e estudar as possibilidades que advêm do percurso é a meta principal desta tese.

Rápida e grosseiramente, é possível listar “ingredientes” da mistura que configuram e caracterizam a aparência das obras que compõem o *corpus* deste trabalho. **Na fotografia:** câmera na mão, enquadramentos que aliam um aparente desequilíbrio com notável rigor formal, a sensação de “desleixo” em alguns quadros convivendo com composições “sofisticadas”, uso expressivo da profundidade de campo curta, correção de foco no interior de um mesmo plano, exploração de grafismos e molduras diegéticas, uso marcante de contra-luz e luz de contorno, entre vários outros.

Na montagem: um ritmo que se alterna entre a colagem de planos muito curtos e outros bem longos, desrespeito às regras clássicas de invisibilidade narrativa, recorrentes *jump-cuts*, edição disjuntiva, inserção de planos “decorativos” ou predominantemente plásticos, não “necessários” ao desenvolvimento do enredo, alternância de momentos de montagem “meramente” narrativa com outros mais “expressivos” ou “ideológicos”, e por aí vai. Tudo isso e mais um monte de tantas outras características que enxergo como definidoras do meu objeto de pesquisa.

No entanto, por mais extensa que fosse a tal lista, ela nunca cumpriu bem o seu desejado papel definidor. Justamente porque todos esses ingredientes, em alguma medida, podem ser vistos em quase todos os produtos audiovisuais de hoje e de sempre, dos filmes dos pioneiros no início do século passado ao vídeos de celular postados no *youtube*.

O cineasta busca objetivos; as escolhas estilísticas o ajudam a obtê-los. Só que nenhum cineasta chega inocente ao trabalho. Tarefa e funções, com muita frequência, são fornecidas pela tradição. Para qualquer decisão estilística dada, o artista pode se valer das soluções legadas pelos predecessores. (BORDWELL, 2013: 208).

Desde quando se organizou uma cena diante de uma lente - e a pirâmide ótica se configurou – as peças em jogo costumam ser as mesmas, algumas delas, inclusive, derivadas de aspectos biológicos ligados ao modo como os nossos olhos e cérebro “enxergam” o mundo.

Na medida em que o cinema representa o mundo com imagens, apoia-se fortemente nas regularidades transculturais do sistema de percepção humano. Uma pessoa de visão normal de qualquer cultura vê o mundo em três dimensões: vê cores, formas, bordas e sombras que configuram as superfícies. Por essas características comuns da percepção visual, deveríamos encontrar muitas convergências entre as maneiras de as pessoas representarem o mundo em duas dimensões. E encontramos mesmo (BORDWELL, 2008: 331).

Diante dessa constatação, de acordo com a qual se percebe não ser suficiente apontar a presença de certos procedimentos em determinadas obras, o caminho a ser enfrentado agora será o seguinte: encarar os planos dos produtos que constituem o tal fenômeno um por um, ver, em minúcias, de que forma o último frame de cada plano se junta ao primeiro plano do seguinte; estabelecer categorias, tabular recorrências e tentar extrair dessas equações sentidos analíticos. Em outras palavras, tentar compreender, se é que há essa possibilidade, em qual proporção e quantidade estes “ingredientes” precisam estar misturados para que o fenômeno que se pretende cercar cristalize-se na tela.

Por que fazer pesquisa sobre o estilo? Por que mergulhar na estética das lentes e na duração dos planos? E, mesmo considerando que é um assunto importante, será que focalizar nas decisões concretas e práticas dos cineastas é a maneira mais produtiva de fazê-lo? Como é possível “teorizar” sobre o estilo? (BORDWELL, 2008: 57).

Essas perguntas, retoricamente postas por Bordwell logo no primeiro capítulo do livro *Figuras traçadas na luz* servem também, nesta etapa, como plataforma de lançamento do percurso que virá.

Sem interpretação e enquadramento, iluminação e comprimento de lentes, composição e corte, diálogo e trilha sonora, não poderíamos apreender o mundo da história. E já que os diretores são extremamente cuidadosos no aperfeiçoamento dos meandros de seu estilo, nós nos sentimos compelidos a mergulhar nos detalhes (BORDWELL, 2008: 57).

A resposta do autor para suas próprias questões, sintetizada no trecho citado aqui, servem igualmente bem para justificar este nosso investimento analítico. No entanto,

diante da especificidade do interesse deste estudo, o ponto de vista defendido por Bordwell carece de uma ampliação, de um olhar capaz de se desviar do agente central para o qual costumam convergir os estudos estilísticos. O reenquadramento que se faz por aqui necessário, e que se configura como o nó górdio desta proposta, é que os “sujeitos” do fenômeno estilístico que será analisado não serão os diretores (cineastas), ou ao menos, não estarão eles credenciados, de imediato e sem “batalhas internas”, a ocupar o proscênio desta tese.

For the field of film studies, the issue of authorship has always been particularly complex, largely as a result of the complex nature of film production itself. One particular approach, the *auteur* theory, which argues that films should reflect an individual director’s creative vision, has been so essential to the development of the discipline that, until recently, it has all but eclipsed other critical models for explaining authorial attribution¹² (LIEBERMAN and HEGARTY, 2010: 31).

O olhar aqui se dedica ao fotógrafo e ao montador, assumindo como hipótese – que não se deseja rigorosamente confirmar ou negar ao final deste percurso – a possibilidade de perceber marcas autorais advindas de profissionais que atuam “subordinados” às “ordens” de um outro “autor”. Profissionais estes que se habituaram a equilibrar-se bem na corda bamba que separa (e une) arte e técnica.

No cinema francês de autor de finais do anos 60, e também em boa parte daquilo que se produziu então mundialmente sob o nome de “cinema novo” ou “cinema jovem” temos a impressão nítida de que foi a concepção da câmera-caneta, da expressão pessoal direta, do eu do autor, da vontade de poder que levou a melhor (AUMONT, 2011: 137).

Este esforço de análise parte da ideia segundo a qual, em determinados produtos, sob determinadas configurações produtivas, a depender do capital simbólico dos agentes em jogo, a “caneta” que determina as características principais dos traços mais marcantes de uma peça audiovisual pode estar nas mãos de outros profissionais que não o autor/diretor. “A more precise paradigm of authorship thus would have to take

¹² Para o campo dos estudos de filme, a questão da autoria sempre foi particularmente complexa, basicamente como resultado da natureza complexa da produção de filmes em si. Uma abordagem particular, a teoria do *auteur*, que diz que os filmes devem refletir a visão criativa de um diretor individual, foi tão essencial para o desenvolvimento da disciplina que, ela, até recentemente, quase eclipsou outros modelos críticos para explicar a atribuição autoral.

into account the contribution made by the myriad artists who, in conjunction with the director, contribute to a film's overall style¹³” (LIEBERMAN and HEGARTY, 2010: 32).

Como será demonstrado a partir da análise dedicada aos produtos que compõem o *corpus* deste trabalho; as imagens de tais obras e o modo através do qual elas se organizam - ou, melhor dizendo, o trabalho dos diretores de fotografia e montadores - não raramente “chamam atenção” para si mesmos. Não almejam a invisibilidade, diferente disso, demarcam claramente o seu território de atuação. Pretendemos investigar a “escritura” destes territórios demarcados para melhor reconhecer aqueles que teriam “direito” a reivindicar tal propriedade. Fernão Ramos (2012) oferece um modo de olhar para o que chama de “imagem-câmera” que nos parece apropriado à esta investigação, entre outros motivos, porque consegue, a um só tempo, pensar em fotografia e montagem.

A imagem-câmera em movimento se constituiu, em sua evolução, como linguagem cinematográfica e forma narrativa, por meio da decomposição da imagem primeva e de seu espaço, articulando-a por fragmentos (planos) dispostos a fim de realçar relações de sentido entre si. (...) A forma ideal da imagem-câmera originária circunscreve uma dimensão que consideramos fundamental na imagem em movimento: a da sua origem. Realça a dimensão da presença na circunstância de mundo que cerca a câmera quando da constituição da imagem. Embora aponte para o corte que a constituirá, como plano na edição, a imagem-câmera em movimento possui, em sua qualidade de durar, um dos traços centrais que a singularizam no campo das imagens (RAMOS, 2012: 15).

Como diz o ditado, “de uma cajadada só: dois coelhos”. Pensar que a imagem-câmera destina-se ao corte (às opções dos montadores) e remete-nos (a nós no papel de analistas, mas especialmente ao espectador) à dimensão de uma presença no instante da tomada adequa-se muito bem ao caminho que pretendemos trilhar.

Caracterizamos a imagem-câmera como um todo formado pela tomada e pela presença de um sujeito nessa circunstância, sustentando uma máquina com o nome de câmera. A circunstância da tomada e a câmera lá existem pela e para fruição de um espectador. A câmera pertence ao mundo como coisa e há algo na tomada que abre espaço para que o sujeito espectador possa vir ao encontro de sua presença. O momento da tomada é de abordagem delicada. Sendo o momento detonador do processo que vai desembocar na fruição espectral, pede uma atenção maior, uma atenção que realce as particularidades que permitem o processo de fruição e o

¹³ um paradigma mais preciso de autoria assim teria q levar em consideração a contribuição feita pela miríade de artistas que, em conjunção com o diretor, contribuem para o estilo geral de um filme.

lançamento do olhar espectador em direção à sua circunstância. (RAMOS, 2012: 72).

Importante ainda enfatizar que essa dimensão da presença de um sujeito atrás das lentes e diante do mundo que cerca a máquina, “quando da constituição da imagem”, ganha força e merece cuidadosa atenção pelo fato de que predomina em todas as obras que analisamos a operação da câmera “na mão”, colada ao corpo do fotógrafo, submetida a um estilo de movimentação que se manifesta, muitas vezes, à revelia das “ordens” prévias de outras instâncias autorais. Só para ilustrar o peso dessa possível relação entre o diretor de fotografia e a “sua” câmera - e também para trazer à baila os discursos destes profissionais que ocupam lugar de destaque no nosso trabalho – transcrevo trecho de entrevista de Rodrigo Pietro, fotógrafo parceiro de Alejandro Gonzáles Iñárritu em *Amores Brutos* (2000), *21 Gramas* (2003), *Babel* (2006) e *Biutiful* (2010), todos trabalhos nos quais chamam a atenção a movimentação da câmera na mão.

I operate the camera practically every time. For me it is very important to feel the energy of the actors. I'm at the same time working the camera, designing the lighting, rehearsing the moves, and understanding the edges of the frame and what's not in frame. For me playing the instrument is like operating the camera. It's really feeling it - you're the first one to see the performance of an actor. You get the biggest impact that anybody will ever have – you're right there, feeling the energy, and it's focused into this lens, which, optically, is your eye. So, it's just emotional. I like to operate the camera because I connect to the story and the actors, and I find that really exciting and just a good experience for me” (GOODRIDGE and GRIERSON, 2012: 62)¹⁴.

Para não ficarmos apenas no território estrangeiro, vale trazer para conversa Dib Lutfi, o “homem da câmera na mão” do cinema nacional: Segundo Lutfi, “tem um movimento íntimo, resultante da relação da câmera com o operador, que só a câmera

¹⁴ Eu opero a câmera praticamente o tempo todo. Para mim é muito importante sentir a energia dos atores. Eu estou ao mesmo tempo usando a câmera, preparando a luz, ensaiando os movimentos, e entendendo as bordas do quadro e o que não está enquadrado. Para mim tocar um instrumento é como operar uma câmera. É realmente sentir – você é o primeiro a ver a performance do ator. Você pega o maior impacto que qualquer um vai ter – você está logo ali, sentindo a energia, e ela está focada na lente, que, óticamente, é seu olho. Assim, é apenas emocional. Eu gosto de operar a câmera porque eu me conecto com a história e os atores, e eu acho isso realmente excitante e apenas uma boa experiência para mim. Eu opero a câmera praticamente o tempo todo. Para mim é muito importante sentir a energia dos atores. Eu estou ao mesmo tempo usando a câmera, preparando a luz, ensaiando os movimentos, e entendendo as bordas do quadro e o que não está enquadrado. Para mim tocar um instrumento é como operar uma câmera. É realmente sentir – você é o primeiro a ver a performance do ator. Você pega o maior impacto que qualquer um vai ter – você está logo ali, sentindo a energia, e ela está focada na lente, que, óticamente, é seu olho. Assim, é apenas emocional. Eu gosto de operar a câmera porque eu me conecto com a história e os atores, e eu acho isso realmente excitante e apenas uma boa experiência para mim.

na mão permite... é um diálogo sem intermediário, entre a máquina e o fotógrafo” (A Câmera de Dib Lutfi, 2005¹⁵).

Nesta tese, estaremos atentos a uma abordagem que se dedica ao momento da tomada, instante de decisões que certamente constituem o estilo audiovisual que particularmente nos interessa. Cremos que tais opções, ainda que de acordo com propostas definidas em conjunto com os mais diversos agentes da instância produtiva, possam ser estudadas como resultantes da decisiva atuação autoral do profissional que, no set, manipula os dispositivos responsáveis pela impressão no suporte (seja película, ou sensor de uma máquina digital) do mundo que se oferecia em potência diante da lente. “A rodagem é o verdadeiro momento da criação, o momento do risco, da surpresa, do inesperado, do incontrolável, o momento da possível fala do mundo” (AUMONT, 2011: 150).

Ao abordarmos a relação da câmera com uma situação efetiva de mundo, eludimos, para poder realçar com mais ênfase, uma determinação central: o fato de que a câmera, em recuo ou se inserindo como presença mais ou menos interferente, é necessariamente manipulada por um sujeito. Não se trata de um detalhe técnico, mas de algo que determinará, em seu núcleo, o posterior processo de fruição. A relação da câmera com o sujeito que detona seu mecanismo constitui a alma, o umbigo da representação na forma de imagens-câmera em movimento (AUMONT, 2011: 76).

¹⁵ A CÂMERA DE DIB LUTFI. Direção de William de Oliveira. Vitória: FAESA, 2005. Trabalho de Conclusão de Curso.

Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=p9Ggo3ibHAo>

Acessado em: 18/03/2014

2. O marco zero: pelos corredores do Palace II

2.1. Um breve painel receptivo

Naquela véspera de milênio novo, 28 de dezembro de 2000, o telespectador cativo da Rede Globo acabara de assistir mais um capítulo de *Laços de Família*: novela das oito assinada por Manoel Carlos, na qual, para além da (oni)presença da protagonista Helena, notava-se também aquela já conhecida visão da zona sul carioca, do bairro do Leblon em especial; cenário em cores vivas da maravilhosa cidade cartão postal. Para os que não mudaram de canal, não demorou para que um outro Rio de Janeiro invadisse a tela.

Pedro Bial era o apresentador do *Brava Gente*, especial de fim de ano que a Globo exibiu durante aquela semana. Antes que Laranjinha e Acerola aparecessem, com uma escola pública enquadrada ao fundo, naquela sequência de três planos e 29 segundos e sob a dura luz do sol de meio dia, sobre a qual já comentamos em tópico anterior, o mediador tentou preparar a audiência. Em seu discurso de apresentação, Bial avisou: “*vamos agora para a periferia do Rio de Janeiro. (...) Palace II é a história de dois meninos expostos à dureza da vida na favela*”. No curto texto introdutório ainda há lugar para a ênfase no fato de os jovens intérpretes morarem “*mesmo em favelas cariocas*”, mas o auge da performance se dá, ao meu ver, quando, com uma expressão consternada, Bial afirma haver no episódio uma “*força que às vezes parece até um documentário, mas é ficção, de muito impacto*”. Kátia Lund¹⁶, co-diretora do curta, portanto voz da instância produtiva, afirmou ser aquela “*a primeira vez que esse tom de realismo foi colocado lá (na Rede Globo)*” (LUND, 2002). O discurso da crítica também fez coro à ideia de uma “*ficção de muito impacto*”. Esther Hamburger escreveu para a Folha de São Paulo que a experiência engendrava “*um raro pioneirismo, a um só tempo de forma, conteúdo e estrutura de produção*” (HAMBURGER 2003)¹⁷. Fernanda Dannemann, também em texto para a Folha de São Paulo, defende que a ideia daquele empreendimento seria “*criar uma linha de programas diferenciados para ventilar a programação*”, e chama a atenção ainda para o fato de *Palace II* ter dado uma audiência surpreendente para a emissora, apesar da

¹⁶ Entrevista à *Folha de São Paulo*. 13 de outubro de 2002.

¹⁷ HAMBURGER, Esther. “*Cidade*” *extrapola realismo com humor*. Folha de São Paulo: São Paulo, 17 out. 2002. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1710200225.htm>>. Acessado em 18/05/2014

temática árida e dos atores desconhecidos - todos do *Nós do Cinema* (DANNEMANN 2002)¹⁸.

As instâncias de consagração também acolheram bem as propostas apresentadas pelo filme/episódio de TV. Entre inúmeros outros reconhecimentos, o *Palace II* foi exibido no Festival de Sundance, recebeu críticas favoráveis no 55º Festival de Cannes, melhor Curta-metragem no Festival de Aspen, 2002, melhor Curta Internacional no Festival de Foyle (Irlanda), 2002, Grande Prêmio Cidade Portimão, Prêmio da Juventude e Prêmio RTP no Festival de Algarve, Portugal, 2002. Para nós, neste momento do percurso, faz-se importante enfatizar que entre tantas consagrações, advindas das mais diversas instâncias, uma ganha especial destaque neste estudo: o prêmio de Melhor Direção de Fotografia de Programa de TV, concedido para César Charlone, pela Associação Brasileira de Cinematografia, em 2001.

2.2. *Sem mais delongas, às entranhas*

Lá atrás, nas primeiras palavras, já tratamos dos primeiros três planos que apresentam os protagonistas do *Palace II* e o conflito principal da fábula. Relembrando: conseguir dinheiro para pagar o ingresso de um show de pagode. Um elemento não tratado naquele inaugural e apressado olhar para o início do programa, mas para o qual estaremos bastante atentos agora, neste momento de investida nas minúcias estilísticas da narrativa sob análise, diz respeito à duração dos planos em cada sequência.

O diálogo inicial de Laranjinha e Acerola tem três planos e dura precisamente 29 segundos e seis frames, o que nos leva a uma média de 9,6 segundos/plano. É uma média bem mais alta do que a da maioria das narrativas audiovisuais televisivas, principalmente se pensamos naquelas destinadas a um público mais amplo e veiculadas em TV aberta. Só a título de comparação, segundo Bordwell:

Do começo do cinema sonoro até 1960, a maioria dos filmes de Hollywood continha entre 300 e 700 tomadas, com uma duração média dos

¹⁸ DANNEMANN, Fernanda. *Globo lança micro série sobre o tráfico de drogas*. Folha de São Paulo: São Paulo, 13 out. 2002. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/foalha/ilustrada/ult90u28005.shtml>>. Acessado em 18/05/2014

planos (doravante, DMP) variando entre 8 e 11 segundos. Desde os anos 1960, o ritmo da montagem vem se acelerando sensivelmente; desse modo, a típica DMP que oscilava entre cinco e nove segundos em 1970, caiu para uma variação de três a oito segundos em 1980. Nos anos 1990, essa tendência continua e a velocidade tornou-se ainda maior; vários filmes têm mais de 2 mil tomadas e a DMP vai de dois a oito segundos. Como era de se esperar, os filmes de ação dão o exemplo, mas no final do século, o filme típico de qualquer gênero, mesmo comédias românticas, apresentam uma DMP entre quatro e seis segundos. (BORDWELL, 2008: 47-48).

Nesta primeira sequência, com a escola pública ao fundo, a câmera registra a cena a uma distância “segura” que varia entre o plano geral e o primeiro plano, movimentando-se com estabilidade, provavelmente operada sobre um tripé. O telespectador do programa, até então, assiste à situação dramática sem que se cobre dele um maior envolvimento com os sujeitos da história.

Enquadrar de forma mais ou menos fechada e segundo um eixo determinado significa colocar o espectador a uma distância perceptiva e imaginária do representado. Estas distâncias produzidas pela abertura do plano conjugam-se com uma modulação, igualmente importante, das distâncias internas, as que nascem dos espaçamentos, dos movimentos e das tensões no interior do plano. Velocidades, personagens que se aproxima ou se afasta, lugares respectivos que se modificam entre personagens e relativamente ao cenário, etc., tudo isto forma uma combinatória complexa e mutável, em correlação com a narrativa, e que engendra relações, valores e afecções (GARDIES, 2007: 27).

Da frente da escola, corte para a favela. Mudam as cores, o enquadramento é mais fechado, a lente teleobjetiva desfoca o mundo ao redor dos dois protagonistas. Bial tinha avisado: “*vamos para a periferia do Rio de Janeiro*”. A escola pública dos primeiros planos muito provavelmente estava localizada na periferia, mas ainda era um território “tranquilo”, a imersão se daria a partir daquele quarto plano. Pensando no percurso inteiro – do *Palace II* até o filme *Cidade dos Homens* – aquele quarto plano do programa era a primeira porta aberta pela O2Filmes, sob a direção de Fernando Meirelles e Kátia Lund e pelas lentes de César Charlone, que conduziria o espectador para a favela, no caso, a própria Cidade de Deus, locação onde foi filmado o curta.

Aplicando o esquema proposto por Bordwell e o modo de pensar relacional defendido por Bourdieu, podemos elaborar o seguinte cardápio de problemas - ou jogo de forças - que muito provavelmente rondou a cabeça dos autores em busca de solução: como fazer chegar à casa de milhões de brasileiros, telespectadores da maior emissora de

TV do país - acostumados com a imagem dourada, hiper-saturada e edulcorada da cidade maravilhosa - a “dureza” de uma favela, sem perder anunciantes, tentando agradar a audiência e, mais ainda, com o olhar atento para a eminente feitura de longa-metragem, no qual a produtora - de propriedade de um dos diretores – está investindo muito dinheiro, sem garantia de retorno? Essas e muitas outras questões podem ser consideradas forças motrizes das escolhas que analisaremos. “O modelo de problema/solução nos convida a reconstruir decisões tomadas por agentes ativos e trata as pessoas como forças concretas a favor da estabilidade ou da mudança (ou de ambas)” (BORDWELL, 2013: 206). Uma análise disposta a considerar um conjunto de ingerências diversas agindo sobre essas tais escolhas, diria Bourdieu - no nosso caso entendendo “autor” onde se lê “escritor”:

(...) permite descrever e compreender o trabalho específico que o escritor precisou realizar, a um só tempo contra essas determinações e graças a elas, para produzir-se como criador, isto é, como sujeito de sua própria criação. Ela permite mesmo dar conta da diferença entre as obras que são o puro produto de um meio e de um mercado e aquelas que devem produzir seu mercado e podem mesmo contribuir para transformar seu meio (BOURDIEU, 1996: 124).

Eis que diante do problema e tendo um ampla gama de possibilidades estilísticas, a equipe do *Palace II* fez ver a favela carioca através de uma lente teleobjetiva, os protagonistas no centro do quadro, enquadrados um pouco abaixo do joelho e caminhando em direção à câmera. Há muita gente caminhando pela rua, uma bicicleta e algumas pessoas atravessam o espaço entre a lente e os dois garotos, predomina um tom azulado, a profundidade de campo é curta, o mundo ao redor deles não se mostra com nitidez. “Esta, assim chamada teleobjetiva fornece uma imagem mais achatada, como se estivéssemos vendo a ação através de binóculos ou de um telescópio. A lente espreme o espaço subtraindo alguns indicadores de volume familiares” (BORDWELL, 2013: 320). Durante os 8,5 segundos que dura o plano, o espectador sabe que está na favela, mas permanece à certa distância, na segurança garantida pela lente longa, a mesma categoria de objetiva que mantém os fotógrafos de natureza protegidos dos seres selvagens.

O sujeito da câmera existe em potência, existe para e pelo espectador quando atualizado pela fruição. As sensações e afetos do sujeito espectador se sobrepõem aos mecanismos pelos quais o sujeito-da-câmera consegue se alçar da tomada e se lançar em sua direção, instaurando o modo da

fruição espectral da imagem-câmera. É a presença na tomada que o traço suspenso no suporte revela (RAMOS, 2012: 17).

Aos olhos, ainda não habituados com aquele ambiente em horário nobre da ficção televisiva, não é exposto o entorno, fora de foco, nem se permite ver as laterais, anuladas pelo ângulo fechado resultante da lente escolhida. Mas Laranjinha e Acerola estão vindo em nossa direção.

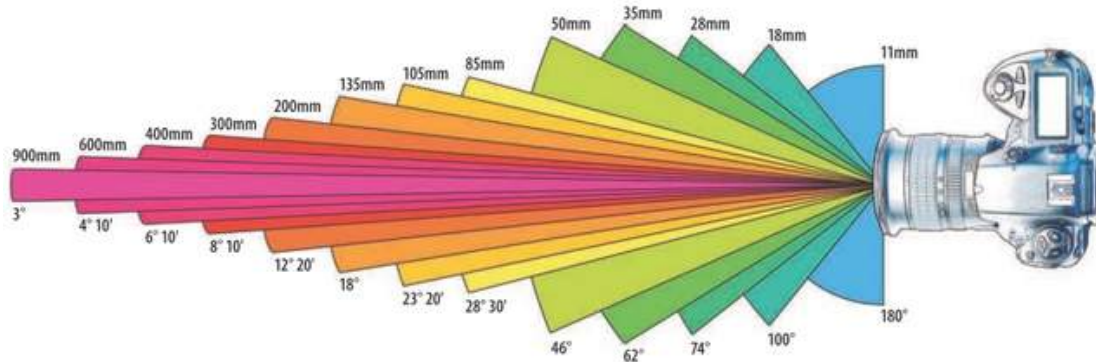
Protagonistas pela teleobjetiva



O ponto de vista é apresentado antes de tudo pela localização da câmera. Nenhum ponto de vista é neutro. (...) O ponto de vista talvez seja o parâmetro mais importante no nível do plano. (...) Na verdade, o lugar onde se encontra a testemunha de uma cena com frequência condiciona a leitura que ela fará da cena. Encontrar-se em um local significa receber as informações das quais dependerá o julgamento (JULLIER e MARIE, 2009: 27).

Neste momento, só de passagem, vale pensar que a imagem advinda de uma teleobjetiva é bastante diversa daquela que os nossos olhos estão acostumados a ver quando miram o mundo “real”. É comum se atribuir as lentes 50mm (à frente de películas de 35mm, ou sensores digitais *full frame*) a habilidade de reproduzir uma angulação e noção de distâncias análogas às percebidas pelo olho humano. Além disso, a curta profundidade de campo também é responsável pela configuração de uma imagem que as vistas saudáveis não captam cotidianamente: pode-se dizer que as lentes longas produzem imagens que não se aparentam com aquelas próprias à perspectiva renascentista.

Lentes e ângulos



As primeiras imagens cinematográficas tinham muita profundidade de campo. Por quê? O historiador fixado na técnica responde que as primeiras lentes, muitas vezes de 35mm e 50mm, produziam imagens de profundidade robusta. Mas por que as lentes eram usadas? Por que, Comolli sugere, sentia-se que elas correspondiam à “visão normal”. E segundo essa concepção de visão comum, o cinema era obrigado a obedecer a códigos de realismo (BORDWELL, 2013: 226).

O pensamento de Comolli, pincelado na citação acima, nos interessa pelo que pode ofertar de desdobramento. Segundo Bordwell, Comolli chega à conclusão, mais refinada, de que “a profundidade de campo primitiva não representará uma realidade neutra, natural, mas a concepção de realidade com a qual a burguesia da virada do século se sentia mais confortável” (BORDWELL, 2013: 226-227). O que importa aqui, menos do que posicionamentos sócio-políticos, é a ideia segundo a qual determinados estilos de imagem podem bem se adequar às concepções de realidade mais ou menos confortáveis para determinadas audiências.

De volta ao famigerado plano, ainda é importante destacar a estabilidade da câmera, que embora pareça operada na mão, mantém-se quase fixa e a já comentada tonalidade da imagem que condensa as cores no espectro compreendido entre o azul e o vermelho. Nos 8,5 segundos do *take*, Acerola diz querer arranjar um emprego: “*vou te mandar uma letra, estou pensando em arrumar um trabalho, de office boy*”. Ao que Laranjinha rebate: “*Office boy? Você não tem a menor chance cara...*” Não ocorre na montagem o habitual esquema de cortar a cena entre uma fala e outra; o corte, quando surge, interrompe pelo meio a segunda frase de Laranjinha: “*nem roupa você (corte)*

tem para trabalhar de office boy”. O plano seguinte é fechado no rosto de Acerola, que parece refletir sobre a sentença do amigo. Agora a câmera se move, participa da cena, aquele observador à distância, seguro por trás de uma teleobjetiva, é convocado a caminhar ao lado, bem de perto, do garoto frustrado diante da aparente impossibilidade de conseguir um trabalho digno.

Laranjinha e Acerola pela favela



Depois daquele quadro à distância, através da teleobjetiva, nos dois planos seguintes (20 segundos) a câmera assume a postura de quem caminha pela favela, lado a lado com os protagonistas. Novamente vale pensar no ponto de vista eleito pelos autores.

A formação da imagem se dá na tomada, em processo simultâneo ao transcorrer do mundo em frente da câmera e do sujeito que, atrás dela, também o experimenta. A fruição se direciona ao transcorrer que existiu na tomada, podendo captar, em diferentes graus de adequação, a presença da câmera no mundo que a imagem, agora projetada ou exibida em sua forma reflexa, indica. Ao olhar para a imagem-câmera, o espectador se direciona ao que vamos designar por *sujeito-da-câmera*, conceito que aponta para o que, na imagem, na figura, que percebemos a partir das potencialidades do que reflete, remete-se ao momento constituinte da tomada como presença da câmera no mundo (RAMOS, 2012: 16).

O sujeito-da-câmera olha para o entorno como quem não fosse daquele lugar, tenta conhecer o ambiente, não se fixa em um enquadramento tranquilo, bem composto, tudo chama a atenção e faz o seu olhar desviar-se, a objetiva aponta para todos os lados, não para. Não parece ser o comportamento de um narrador de dentro da comunidade; é um outro que mira aquele novo universo; talvez como o faria o espectador no sofá de casa, se lá na favela estivesse. A este respeito, cabe por aqui chamar a atenção para o lugar dos que elaboram o discurso do episódio. Grosseiramente, podemos caracterizar Fernando Meirelles e César Charlone como

estrangeiros nos morros cariocas. Os dois radicados na capital paulista, com pouquíssimo ou nenhum contato com aquela realidade.

A câmera que olha



No material oficial produzido pela assessoria de *Cidade de Deus* para a imprensa há informações acerca do processo que permitem pensar na distância que havia entre a direção e aquele universo para o qual decidiram apontar as câmeras:

O cineasta Fernando Meirelles ganhou o livro (*Cidade de Deus*) de presente de um amigo, Heitor Dhalia, pouco depois de seu lançamento. Heitor sugeriu a adaptação da obra para o cinema, mas Fernando não pensou em levar a ideia adiante. “Sabia pouco sobre a organização da favela e sobre o tráfico e jamais sairia de São Paulo para rodar um longa-metragem no Rio, sobre um assunto tão distante da minha realidade. Sou um paulistano da gema”, diz Fernando. Mas esse pensamento mudou radicalmente depois que resolveu ler o romance. Fernando conta que, ao chegar na página 100, foi obrigado a concordar com o amigo que havia ali um argumento interessante. Assim que acabou a leitura, Fernando Meirelles telefonou para o autor, Paulo Lins. De cara, foi informado de que outros cineastas e produtores já tinham demonstrado interesse pela obra. Fernando marcou um encontro com Paulo. “Falei da minha intenção de abandonar minha confortável carreira de publicitário se pudesse filmar *Cidade de Deus*. Mais do que minha visão do filme ou meu repertório, creio que foi minha disposição sincera de mergulhar no projeto que falou mais alto”. Depois de uma

semana de suspense, Paulo Lins ligou informando que lhe venderia os direitos. (MEIRELLES, 2002¹⁹).

A caminhada dos dois personagens pela favela tem destino certo. Laranjinha está levando quentinha para um traficante na boca de fumo. Acerola repreende o envolvimento do amigo com o tráfico. A movimentação instável da câmera é interrompida por outro plano filmado à distância, com teleobjetiva e profundidade de campo curta. Não há continuidade plástica entre as duas imagens, são estilos completamente diferentes. O corte se dá quando os garotos dobram uma esquina. O observador participante, aquele que acompanhava o percurso dos protagonistas, retorna ao ponto de vista anterior, o do primeiro plano na favela, mas agora o quadro é mais fechado. O espectador atento ao ponto de corte entre os dois planos (o da câmera na mão e o da teleobjetiva) talvez perceba que não há a preocupação de estabelecer uma continuidade espacial, embora não se possa creditar esse “salto” no espaço a uma elipse no tempo, já que não há interrupção no diálogo. A frase com que Laranjinha se justifica ao amigo começa em um plano e termina no seguinte. No plano com a câmera na mão: “*colé, Acerola, só (corte para a imagem da teleobjetiva) estou levando o almoço do cara*”.

O corte



(último frame do plano 6)



(primeiro frame do plano 7)

¹⁹ MEIRELLES, Fernando. *Pressbook*. Disponível em <cidadededeus.globo.com/imprensa_05.htm>. Acesso em 18/05/2014

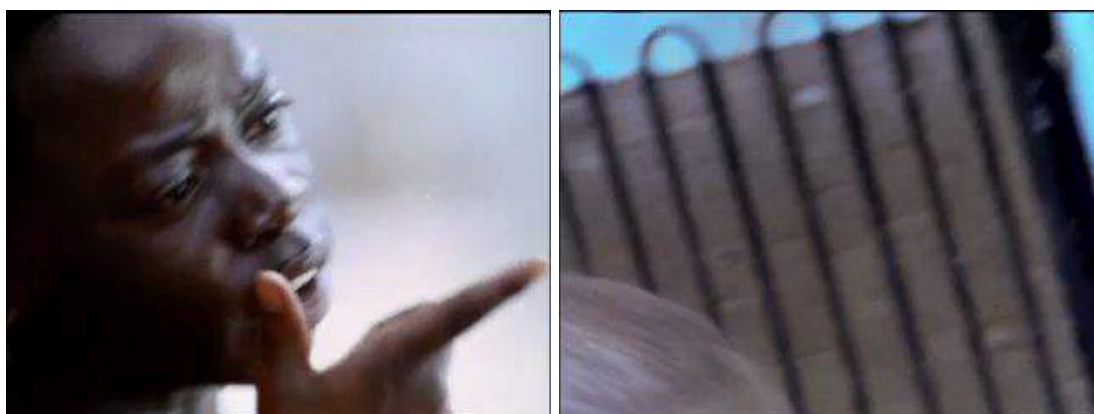
Profundidade curta



Do plano 6 para o plano 7, embora haja uma unidade no que diz respeito ao momento da história - os dois caminhando pela favela, conversando (sem elipses temporais) sobre o “serviço” que Laranjinha está prestando ao tráfico - mudam o ângulo da câmera em relação aos personagens, a profundidade de campo (a câmera que acompanha os garotos pela rua registra a cena com uma lente mais curta) e o estilo de movimentação (embora pareça que a câmera está na mão do operador, ela se move suavemente, o quadro está bem composto, o olhar se concentra nos dois que, novamente, seguem caminhando em direção à lente).

Esta alternância estilística repete-se novamente: corte da imagem estável da teleobjetiva para a da câmera que acompanha, meio sem prumo e bem de perto, a caminhada dos dois garotos.

Da estabilidade para a instabilidade



(último frame plano 7)

(primeiro frame plano 8)

Instabilidade



A caminhada de Laranjinha e Acerola pela favela até chegarem no local onde será entregue a “quentinha” dura 43,5 segundos e é composta por 7 planos. A ação parece ser mostrada ao espectador por dois narradores distintos: um que olha de longe, sob a proteção da teleobjetiva e sem notar o entorno, pois a curta profundidade não permite; e outro que caminha com os meninos e não consegue estabilizar o olhar enquanto adentra as vielas do morro. Talvez o caráter de ensaio para a feitura do longa *Cidade de Deus* conferido à produção do curta *Palace II* sirva para justificar essa inconsistência.

O *Palace II* serviu como um laboratório, um tubo de ensaio, um teste em todos os aspectos (técnicos, estéticos, de produção). Durante as filmagens pudemos tentar de tudo. Testamos o quanto a técnica poderia interferir na realização do filme e no trabalho dos atores, e em cada sequência experimentamos um processo diferente. Nosso grande objetivo, ali, era achar caminhos para o *Cidade de Deus* (CHARLONE, 2002²⁰).

Em um minuto e doze segundos, tempo gasto para mostrar os protagonistas saindo da escola (conversando sobre a vontade de arranjar dinheiro para comprar o ingresso do show de pagode) até chegarem na boca, onde entregarão o “almoço do cara” (Acerola advertindo o amigo acerca dos riscos de “trabalhar” para o movimento) são 10 planos, três estilos de imagem, postura de câmera e pontos de vista diferentes.

²⁰ CHARLONE, César. *Pressbook*. Disponível em <cidadededeus.globo.com/imprensa_05.htm>. Acesso em 18/05/2014

Três estilos



2.3 Pela primeira vez, no meio dos traficantes

Na sequência seguinte, quando os garotos chegam na “boca”, com a quentinha do bandido, novos procedimentos estilísticos são testados. São 2 minutos, 23 planos; alguns deles merecem certo destaque. A primeira alteração evidente é a que diz respeito ao tratamento das cores. Diferente do tom azulado que predominou na sequência anterior, nesta, o amarelo é a cor chave, dominam a tela os tons mais quentes.

Chegando na boca



(andando pela favela)

(chegando na boca)

Nos planos que compõem essa sequência há uma sensação de excessivo tratamento das cores, nota-se a tal artificialidade “publicitária” no azul do céu e no amarelo do chão de terra; ou melhor, é possível encontrar semelhante aspecto visual em um tipo de propaganda que nos habituamos a ver na TV. No primeiro plano, a câmera baixa com uma lente curta amplia a profundidade de campo e assiste a uma coreografia bem marcada na qual uma bicicleta atravessa da esquerda para a direita o quadro (a

figurante que pedala trajando um adequado short laranja) e os dois garotos invadem o quadro na diagonal, da direita para a esquerda. A câmera aproxima-se da cena através de uma movimentação suave que parece combinar zoom ótico com *steadycam* ou grua. Independente do quão precisa pode ser essa nossa “engenharia reversa” sobre os aspectos técnicos da execução desse plano, é notável a sensação de sofisticação e rebuscamento desta tomada, mais virtuosa do que as anteriores. E ainda há espaço para uma fumaça - sobre a qual dedicaremos um tempo mais adiante - cuja fonte não aparece, compor o canto direito do quadro.

Frames do plano de chegada dos garotos à boca



No plano seguinte, o *contraplongée* é intensificado, a câmera enquadra os dois traficantes de um ângulo bem baixo, aponta direto para o sol, Laranjinha e Acerola, novamente, entram no quadro pela esquerda e a lente grande angular impõe uma perspectiva não natural à cena. Chamamos atenção para o anti-naturalismo de alguns planos e perspectivas, principalmente, pois mais adiante, essa possível convivência entre procedimentos artificiosos e efeitos de realismo será mais profundamente explorada.

Contraplongée para o sol



Laranjinha cumpre a missão, entrega o rango “do cara”. Os dois já estão se afastando e o bandido chama-o de volta. Reaparece a imagem com profundidade de campo curta, resultado do uso das teleobjetivas. A repetição do recurso faz com que o espectador vá incorporando-o como integrante importante do repertório visual do programa. No caso desta situação dramática - o traficante convoca Laranjinha para uma nova missão, enquanto Acerola assiste de longe, repreendendo a disponibilidade do amigo para fazer favores ao crime - o esquema tradicional de montagem (campo/contracampo) aparece, mas a invisibilidade do corte, geralmente pretendida por esse modelo de junção de planos, é inviável devido à grande variação dos aspectos visuais que constituem as duas tomadas. Um plano fechado no rosto de Acerola, a câmera a uma altura média, o fundo radicalmente desfocado e as laterais comprimidas graças às características da lente usada colado ao contra-plano da mesma situação, registrado de baixo para cima, com uma lente curta, grande profundidade de campo e visibilidade lateral ampliada. A transparência da narrativa é substituída por procedimentos que se exibem, impõem a presença, apontam para um certo virtuosismo da realização.

Opacidade



(plano)

(contra-plano)

Num extremo, há o efeito-janela, quando se favorece a relação intensa do espectador com o mundo visado pela câmera - este é construído mas guarda a aparência de uma existência autônoma. No outro extremo, temos as operações que reforçam a consciência da imagem como um efeito de superfície, tornam a tela opaca a chamam a atenção para o aparato técnico e textual que viabiliza a representação. (XAVIER, 2005: 9).

O dito popular ensina que onde há fumaça há fogo. Então vejamos: como já apontado em parágrafo anterior, nesta sequência de Laranjinha e Acerola na boca, com os traficantes, invade os planos uma certa fumaça vindo não se sabe bem de onde. Na história das narrativas audiovisuais a fumaça é um elemento bastante presente, tem papel de destaque em diversos filmes, é recurso bastante recorrente de alguns diretores de fotografia. Entre tantas outras atribuições, a fumaça serve como difusor de luzes muito duras, separa personagens e ambientes, pode desenhar belos feixes de luz...

Em 1986, César Charlone, sob a direção de Sergio Rezende, realizando a sua primeira direção de fotografia para um longa-metragem de ficção importante²¹, “visitou” uma favela carioca, acompanhando o mítico protagonista Tenório Cavalcante; em toda a sequência, que culmina com um atentado contra o deputado, vê-se marcante a presença da fumaça como recurso da fotografia, mais que isso, lá estão também um tom amarelo muito próximo ao da sequência que estamos analisando, uma série de tomadas nas quais os personagens a parecem pelas brechas deixadas por outros

²¹ *O homem da capa preta* (1986), cinebiografia do mítico e polêmico político de meados do século passado, ex-deputado federal da Baixada Fluminense, Tenório Cavalcante. Vencedor dos Kikitos de Melhor Filme, Melhor Música, Melhor Ator (José Wilker) e Melhor atriz (Marieta Severo), no Festival de Gramado, no ano do seu lançamento.

elementos e um característico movimento de câmera na mão que se destaca também em *Palace II* e *Cidade de Deus*, como veremos adiante.

Laranjinha e Acerola na boca



O homem da capa preta na favela



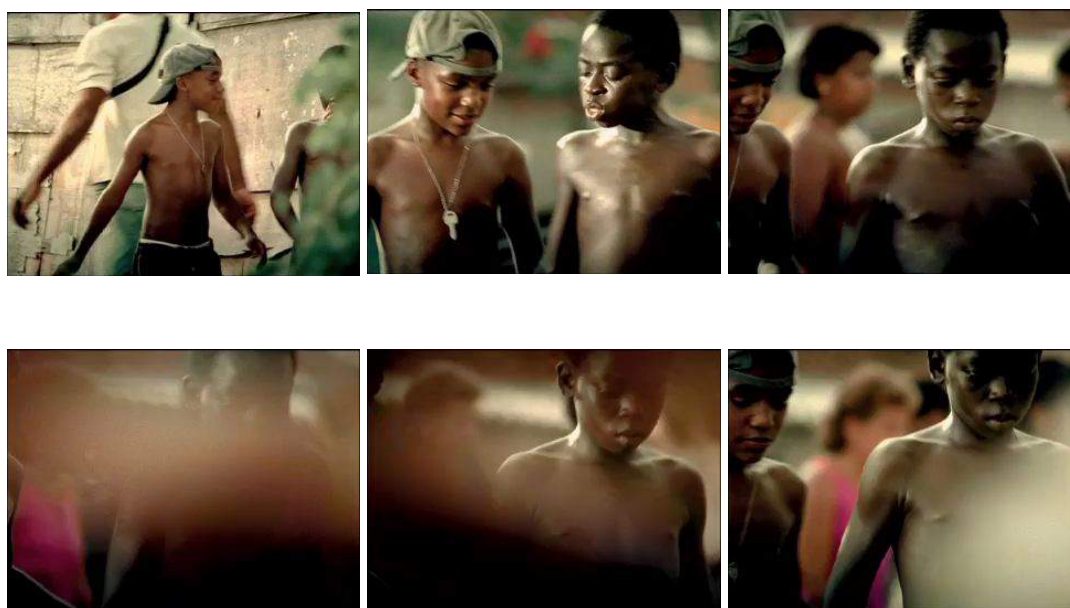
Não se trata aqui de tentar estabelecer a origem do procedimento, ou de supostamente ter desvendado a “estratégia” de Charlone para filmar personagens em favelas, nada disso. Esse exemplo apenas ilustra a possibilidade, na qual pretendemos investir, de se pensar questões estilísticas a partir do modelo problema/solução e aponta, também, para a pertinência de um estudo atento às trajetórias dos agentes do campo para uma melhor compreensão de fenômenos internos às obras.

Os esquemas são recursos nus, tornados rotineiros, que solucionam problemas perenes. Artistas experimentados podem aplicá-los rapidamente a novas situações, na confiança de que servirão como serviram antes. Os praticantes valorizam seus esquemas em parte porque representam conhecimento refinado do ofício, em parte porque foram conquistados por um longo processo de ensaio e erro (BORDWELL, 2013: 208).

A sequência termina com os dois garotos deixando a boca e debatendo sobre os riscos da aproximação com o tráfico. Acerola: “*você ainda vai entrar na maior furada (...)*”. Laranjinha: “*(...) só estou fazendo um favor para o cara. O Nefasto é sangue bom, ele tem moral com o patrão (...)*”. Estas e as outras falas que compõem o diálogo são filmadas à distância, novamente sob os efeitos característicos das teleobjetivas, em plano sequência, mais uma vez vemos pessoas atravessando o espaço entre a câmera e

os protagonistas, de novo eles caminham em direção à objetiva. O plano dura 19 segundos e permite aventar a hipótese de que ao evitar filmar os diálogos segundo as “leis” de uma decupagem clássica, e de longe, os jovens e inexperientes atores tinham a interpretação favorecida e facilitada, eles não precisariam encenar para várias posições de câmera, bastaria que eles “conversassem”, como fariam no “mundo real”. “Os atores pisavam em um set de filmagem pela primeira vez, e não tinham a menor ideia sobre marcas e luzes, e em alguns casos (as crianças) custavam a separar ficção da realidade. Pensar em fazer ensaios e em marcar as cenas era uma fantasia” (CHARLONE, 2002)²².

De longe



2.4. *A bronca do patrão*

A cena seguinte reforça a suspeita acerca de uma particular estratégia para filmar as falas dos jovens atores em processo de preparação para *Cidade de Deus*. Aparece o “patrão” do tráfico dando uma bronca nos soldados, principalmente destinada a Nefasto, justamente o traficante para quem Laranjinha estava fazendo favores. O plano começa com uma brusca movimentação de câmera, como se os gritos do chefe

²² CHARLONE, César. *Pressbook*. Disponível em <cidadededeus.globo.com/imprensa_05.htm>. Acesso em 18/05/2014

chamassem a atenção de um observador possível, que, então, se apruma para assistir à dura reprimenda. Predomina em todo o programa a sensação de que a câmera registra as ações de um ponto de vista onde alguém poderia estar e movimenta-se como um espectador plausível das situações. A objetiva está posicionada a uma tranquila distância do acontecimento violento; pessoas atravessam o espaço deixado entre a câmera e os personagens, o espectador e o sujeito-da-câmera tem lugar privilegiado para espiar a situação: a teleobjetiva permite vê-los de perto, mas garante também a segurança da audiência. “As lentes de distância focal longa têm sido usadas desde os anos 1910, principalmente em reportagens e explorações. As teleobjetivas também podiam filmar explosões, perseguições e proezas físicas a uma distância segura” (BORDWELL, 2013: 321). Outro aspecto que diz respeito diretamente às opções da direção de fotografia merece ser destacado: o personagem que fala, o patrão, encontra-se em rigoroso contra-luz; uma silhueta que esconde detalhes do personagem. A sensação é a de que aquela é a luz possível, pois é a luz disponível naquele lugar; uma tentativa de luz documental. Segundo o próprio Charlone, ele queria que a realidade sugerisse “até a luz (ou será a não luz?)” (CHARLONE, 2002)²³.

A bronca do patrão



²³ CHARLONE, César. Notas da produção. Disponível em: <cidadededeus.globo.com/imprensa_05.htm>. Acesso em: 18 Mai. 2014

A bronca do patrão é “assistida” inteira do mesmo ponto de vista. Não há o esquema campo/contra-campo que faria com que o observador notasse, por exemplo, a reação dos soldados diante da irritação do chefe.

Uma solução simples pode persistir por décadas, sobrevivendo regularmente a outras mais complexas; o campo/contracampo parece ser um desses firmes sobreviventes. Similarmente, a dinâmica de problema e solução pode levar a resultados bem diversos e rivais, todos coexistindo no mesmo momento, nenhum deles surgindo como a solução preferida. (BORDWELL, 2013: 213).

Durante toda a cena, que dura 21 segundos, há apenas um *insert* (de apenas 2 segundos) que interrompe a tomada: um plano detalhe do rosto de Nefasto, o movimento da câmera e o enquadramento muito fechado conferem subjetividade à imagem como se aquele fosse o ponto de vista do patrão, sensação reforçada pelo momento do texto em que o plano corta a cena: “*tá me escutando, Nefasto, olha para mim (insert), meu irmão, estou falando com você* (corte, retorno ao plano mais distante). A montagem não alterna, gratuitamente, o ponto de vista do espectador, o plano que interrompe a cena tem outro estatuto, é subjetivo e motivado pelo texto, o sujeito que observa a cena continua no mesmo lugar, flagrando de longe a reunião dos bandidos.

A forma da fruição, a percepção do espectador, as intenções do sujeito concreto que a manipula abrem o espaço do truque ou da trapaça (ou, em outra trilha, do estilo). O sujeito expõe a marca de sua intencionalidade sempre lidando com um dado anterior, ou manipulando-o, que é o mecanismo da abertura da objetiva da câmera para o que vem a si como exterioridade. (RAMOS, 2012: 17).

Ponto de vista



2.5. Aparição da voice-over: a história de Sibalena.

Céu azul, pipa no alto, surge Laranjinha, invadindo por baixo o quadro. Ele está em uma gangorra, conversando com Acerola: “*se a gente não trabalhar para o Nefasto o quê que a gente pode fazer para arranjar dinheiro?*” Durante a frase, o garoto aparece, desaparece e reaparece no enquadramento, de acordo com o movimento do brinquedo.

Sobe e desce



Acerola: “*sei lá (...), mas trabalhar de aviãozinho para esses caras, isso é o maior esculacho (...)*”. Laranjinha: “*tá de caô, Acerola, não quero trabalhar de aviãozinho, não*”. Depois da primeira frase de Laranjinha, a montagem começa a se guiar pelo ritmo da gangorra, independente de quem esteja falando: quando um personagem desaparece do quadro, surge o outro, e segue assim até Laranjinha começar a contar a história do garoto Sibalena.

Interessante notar que durante o recurso, o sol muda de lugar; ao invés de oferecer uma consistente referência espacial, ele é um elemento de composição dos quadros. Na favela de Laranjinha e Acerola, ou há dois sóis, ou os realizadores do curta não estavam, ao menos nessa cena da gangorra, preocupados com as imposições geográficas e astrológicas do mundo real.

Dois sóis



Podemos considerar esta cena da gangorra como uma “licença poética” ao estilo predominante da narrativa, um improviso sobre a melodia principal. A câmera está fixa, procedimento incomum, e este modelo de montagem não se repete ao longo do episódio. Tendo em vista que o *Palace II* era um espaço para experimentar linguagens e possibilidades, é compreensível a existência de propostas estéticas diversas ao longo dos quase 20 minutos de programa.

A estratégia narrativa que se inicia após a conversa na gangorra é muito importante para o conjunto de obras *Palace II-Cidade de Deus-Cidade dos Homens*: a narração em off, ou *voice-over* do protagonista²⁴. Como se ainda fosse uma fala do diálogo, Laranjinha diz: “*tá ligado no Sibalena, ele ganhava a maior grana, só para ficar de olho*”. A fala de Laranjinha, embora pareça compor o diálogo entre os protagonistas, tem um tom bem diferente, é meio didática, explica o acontecido para uma audiência que não estaria familiarizada com as histórias do tráfico, é para o espectador que o caso do garoto é contado.

Com a finalidade de categorizar este mecanismo narrativo, de extrema importância tanto no *Palace II* como em praticamente todas as outras obras arroladas neste estudo, convocaremos, apenas de passagem, a teoria dos macro gêneros literários, tal qual apresentada pela pena de Anatol Rosenfeld (1985); principalmente quando dedicada a

²⁴ Neste trabalho, não se fará distinção entre *voz over* e *voz off*. Quando não houver especial ressalva, serão consideradas *voice-over* ou em off todo o texto destinado, especificamente, aos ouvidos do espectador e que no momento da sua escuta não estiver “saindo da boca” de um personagem em cena. A ideia de “em cena” inclui também os personagens que participam da situação dramática mostrada, ainda que fora do campo visual, do enquadramento.

demarcar os territórios do dramático e do épico. Sobre o épico, sentencia Rosenfeld: “se nos é contada uma história, sabemos que se trata de épica” (ROSENFELD, 1985: 17). “Mesmo quando os próprios personagens começam a dialogar em voz direta é ainda o narrador que lhes dá a palavra” (p. 24). A figura do narrador é uma presença constante, ele participa, em variados graus, dos destinos dos personagens da história narrada. Como ele conta uma história já acontecida - o tempo do épico é o pretérito e “o pronome é *ele* e em geral não *eu*” (p.25) - o narrador mantém certo distanciamento e serenidade, descreverá objetivamente as circunstâncias do acontecido. No texto épico, o narrador é “senhor” do assunto, tem o direito e poder de intervir na história, manipular o tempo e o espaço a serviço da narrativa: voltar a épocas passadas ou adiantar os acontecimentos que virão, “visto conhecer o futuro dos eventos passados e o fim da estória” (p.32).

O narrador já conhece o futuro dos personagens e tem por isso um horizonte mais vasto que estes; há, geralmente, dois horizontes: o dos personagens, menor, e o do narrador, maior. Mesmo na narração em que o narrador conta uma estória acontecida a ele mesmo, o eu que narra tem horizonte maior do que o eu narrado e ainda envolvido nos eventos, visto já conhecer o desfecho do caso (p. 25).

“Pertencerá à dramática toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral; apresentados por um narrador” (p.17). A ausência de um narrador e a pretensa invisibilidade da mediação entre o enredo desenvolvido através do embate presente dos personagens em conflito é, dos “traços” dramáticos, um dos que mais interessam a esta análise. Na obra dramática, seguindo as indicações de Rosenfeld, o mundo se apresenta como se fosse autônomo, liberto da organização de um narrador. O papel do narrador na “peça” dramática está distribuído entre os “atores transformados em personagens; e a forma natural deles se envolverem em tramas variadas, de se relacionarem e de exporem de maneira compreensível uma ação complexa e profunda, é o diálogo” (p.34). O contador da história “desaparece” na obra dramática, dilui-se entre os personagens de modo a não se evidenciar como uma entidade reconhecível no âmbito do texto. A ação desenrola-se por si só, sem a intervenção de um mediador, os acontecimentos são autônomos. O tempo do dramático é o presente, a história se passa aqui e agora, sempre pela primeira vez.

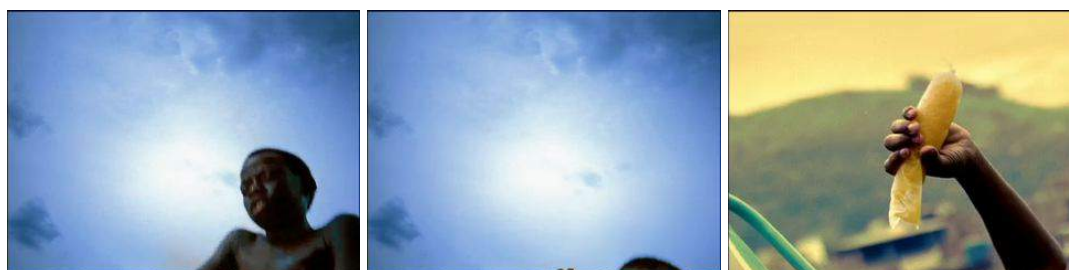
O mecanismo dramático move-se sozinho, sem a presença de um mediador que o possa manter funcionando. No drama, o futuro é desconhecido; brota do evolver atual da ação que, em cada

apresentação, se origina por assim dizer pela primeira vez. Quanto ao passado, o drama puro não pode retornar a ele, a não ser através da evocação dialogada dos personagens (p. 30).

A apropriação destes conceitos serve-nos principalmente para nomear mais rapidamente procedimentos narrativos bastante centrais nas obras analisadas. Trataremos como épicos os momentos em que os personagens contam ao espectador, através da *voice-over*, acontecimentos passados, sobre os quais os narradores têm total conhecimento. Consideraremos dramáticas as situações que se desenrolam no presente da narrativa, que se apresentam à audiência através do embate entre os personagens, sem que se note a presença de um “contador” que organize e explique a história.

Fechando esse parêntese genérico e voltando para história de Sibalena, o garoto que ganhava “*a maior grana, só para ficar de olho*”, é importante ressaltar que outros elementos, para além da *voice-over*, incrementam ainda mais esse tom épico: mudam radicalmente as cores, a textura da imagem, os enquadramentos, os movimentos de câmera e a montagem. O último frame da sequência da gangorra é uma tela azul, o céu vazio deixado pela descida de Acerola no brinquedo. O plano seguinte impõe uma brusca ruptura cromática; predomina o amarelo, saturado, carregado de artificialidade. Aquela história que virá pertence a outro tempo da narrativa, está no passado, e a fotografia contribui decisivamente para diferenciá-la do presente. Este desafio, o de demarcar através da fotografia diferentes tempos da narrativa, será também enfrentado em *Cidade de Deus*.

Do azul para o amarelo



O começo da história, “*ele ganhava a maior grana, só para ficar de olho*”, é ilustrado por três planos que mostram o “vigia” do crime na maior tranquilidade, refrescando-se com um geladinho, no alto de uma laje. São planos esteticamente caprichados -

digamos que caso surgisse na tela a marca de alguma refrescante bebida não seria de se estranhar - a câmera, quase parada, movimenta-se com suavidade, como se contaminada pela situação confortável do personagem.

Geladinho



Laranjinha continua explicando, certamente para o espectador que desconhece os mecanismos de defesa do crime organizado: “*se os verme brotasse, era só soltar fogos pro pessoal do movimento ficar ligado*”. “*Os verme brotasse*” é a “senha” para câmera e montagem assumirem outras posturas. Junto com o fogueteiro, a câmera se desespera, vê, de relance, a aparição de uma viatura da polícia, continua movimentando-se, chega a se parecer com uma subjetiva de Sibalena, mas a montagem, que fragmenta em muitos pedaços a curta ação que se resume em: depois de avistados os “*verme*”, riscar um fósforo, acender o foguete e assistir os companheiros de crime fugindo, não permite tal identificação com o olhar do garoto. Câmera e montagem contaminam-se do clima da cena, a tensão é “revertida” em movimentos bruscos, enquadramentos imprecisos e montagem rápida. A agonia dura seis segundos, narrada em oito planos (0,75 segundo de média para cada um), em todos eles a câmera balança bastante, há movimentos de zoom in e out, foco e desfoco; o *sujeito-da-câmera* é um observador inquieto da situação.

Fogueteiro





Cumprida a missão de anunciar ao pessoal do tráfico a chegada da polícia, tudo volta à paz de antes, inclusive a câmera e a montagem. Laranjinha encerra aquela primeira parte da história: “*O cara que era fogueteiro ganhava em um dia o que o seu pai não ganha em uma semana*”. Novamente vemos Sibalena tranquilo no alto da laje, bem enquadrado, sorridente, sob o céu amarelado de cartão postal. A montagem também se acalma, os dois planos que acompanham a fala de Laranjinha duram 5,5 segundos. O primeiro, mais aberto, dura 3,5 segundos. Mesmo assim, não há desejo de invisibilidade, os cortes, como na primeira passagem tranquila pela laje, unem um plano geral ao close, ruptura que não passa despercebida.

De volta à tranquilidade



Mas o destino de Sibalena ainda não foi selado. Depois da sentença de Laranjinha, enaltecendo o dinheiro faturado pelo garoto em troca do serviço prestado. Acerola, então, lança a pergunta: “*mas você esqueceu o que aconteceu com ele?*”. É a deixa para o surgimento de mais um procedimento estilístico. Vemos Sibalena assustado, correndo pelas vielas do morro, a câmera corre atrás dele, acompanha-o de perto. O registro em velocidade baixa produz rastros no movimento, há significativas zonas de superexposição na imagem, uma melodia percussiva mistura-se aos sons do ambiente, quando o fogueteiro dobra sua última esquina, a câmera, como se soubesse o final da

história, reduz a velocidade, os perseguidores do garoto entram em quadro e também somem na esquina, a câmera caminha para frente lentamente, está quase parando quando ouvimos os tiros. O assassinato acontece no extra-campo. O sujeito-da-câmera não quer ou não tem coragem de assisti-lo, ou ainda, não acredita ser palatável tal exibição de violência, contra uma criança, no horário nobre das ficções televisivas, na Rede Globo. O plano sequência, que apresenta o final do caminho seguido por Sibalena, dura 22 segundos. A tensão anteriormente marcada pela montagem fragmentada, desta vez impregna a movimentação da câmera, a velocidade do registro e a banda sonora. A esta altura já se pode elaborar a ideia de que a narrativa do episódio não está alheia ao narrado, não ocupa sempre uma mesma postura, ao contrário, permite-se envolver: participa, através de procedimentos variados, da emoção de cada sequência.

Perseguição e morte



Depois dos tiros e da imagem da viela vazia, a voz de Laranjinha encerra o momento de explicação sobre as leis do tráfico: *“Sibalena se deu mal porque ele quis virar aviãozinho, e eu não vou entrar nessa não, só levo almoço e refri pro cara”*. Enquanto se ouve a moral da história do garoto fogueteiro, Laranjinha e Acerola entram no quadro e caminham afastando-se da câmera até serem chamados por uma mulher que tenta por no lugar o portão de casa. O corte determina o retorno ao território do dramático. Os personagens vistos na tela estão novamente no presente, as suas ações vão determinar o futuro da história.

2.6 *Palace II, o golpe do portão*

O golpe do portão



A imagem é dourada, bastante diferente da primeira caminhada dos dois pelas ruas da favela, lá no primeiro minuto do programa, quando predominava uma tonalidade que tendia ao azul. A câmera é operada na mão, mas movimenta-se sem arroubos, o desfoque do fundo adquire o status de imagem familiar, no entanto, chamam a atenção as luzes estouradas, a superexposição da cena.

As luzes “estouradas”



Os garotos fecham um acordo com a mulher para colocar o portão dela no lugar: “*chumbação do portão? 5 paus*”, diz Acerola. Fica então combinado que os dois dividirão o dinheiro e a tarefa. Laranjinha: “*que história é essa de chumbar portão?*”. Acerola: “*É o Palace II, cara. O Palace II é o meu plano, depois eu te explico*”.

Mais uma vez, a explicação vai se forjar em diálogo, mas se configura como narração em *voice-over* destinada ao espectador. Acerola: “*Palace II é o nome que inventei para o crime perfeito. O segredo do Palace II é a preparação da massa, muita areia da praia e pouco cimento. Todo mundo sabe que essa mistura desmorona, quer dizer, quase todo mundo*”. O som ambiente é anulado durante o *off* de Acerola, entra música, três planos em *slow motion* acompanham as palavras do garoto, a mesma

cena - a preparação da massa - o mesmo enquadramento, três momentos diferentes, unidos por 2 *jump-cuts*. O recurso opera uma suspensão no tempo da narrativa, o protagonista narrador tem o poder de “manipular” o tempo. O espectador vê apenas um detalhe do trabalho que os garotos tiveram para por em andamento o golpe de Acerola, mas aqueles três planos condensam em 18 segundos a tarefa inteira de chumbar o portão.

Preparando a massa



(último frame antes da explicação sobre o Palace II)



(primeiro frame, plano 1, explicação sobre o Palace II)



(último frame, plano 1, explicação sobre o Palace II)



(primeiro frame, plano 2, explicação sobre o Palace II)



(último frame, plano 2, explicação sobre o Palace II)



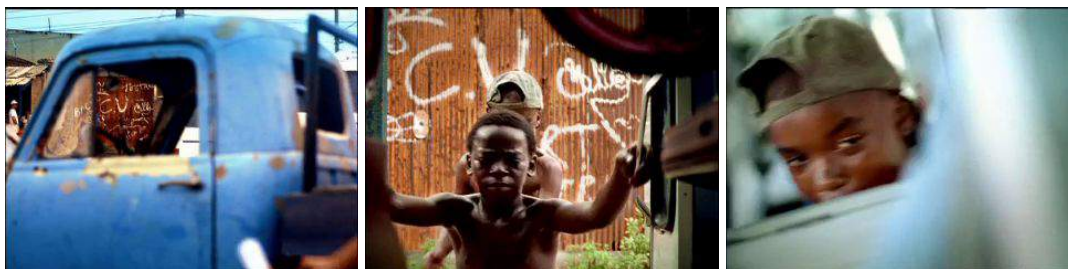
(primeiro frame, plano 3, explicação sobre o Palace II)

O plano seguinte à preparação da massa conduz o espectador de volta ao tempo presente da narrativa: o portão já está no lugar e a dona da casa paga para Acerola os “5 paus”, conforme combinado. Outros códigos informam a diferença daquele momento para o anterior, o som ambiente está de volta e a música foi cortada. Do plano que mostra o pagamento pelo serviço prestado, corta para a imagem de um caminhão azul parado, pelas janelas do veículo dá para avistar os dois protagonistas tentando pegar um ônibus. A mudança de plano ocorre em sincronia com a chegada da música, logo depois, mais *voice-over* do personagem.

Ao tornar a duração suportável, a música introduz uma espécie de efeito *plus*, preenchendo de simulacros de emoções a angústia da duração. Torna-se uma espécie de índice emotivo, no qual vamos seguindo, com prazer, os indicativos de emoção que esboça no horizonte. (RAMOS, 2012: 21).

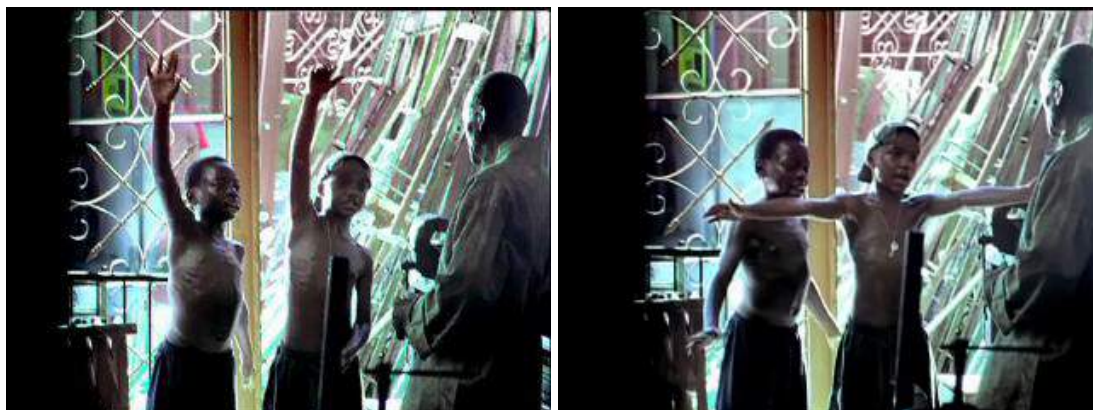
Acerola: “Com o Palace II, a gente ia arranjar o dinheiro do show e sem se misturar com os caras do tráfico. Mas para o golpe dar certo a gente precisava ter certeza que o parceiro da favela vizinha quisesse comprar o nosso portão”. Novamente três planos ilustram a voz *over*: as tomadas dos dois pegando o ônibus condensam em 17 segundos o percurso deles até um possível comprador para o portão na favela vizinha.

Procurar o comprador



Repetindo o mesmo procedimento narrativo anterior, a música desaparece e o som do ambiente retorna trazendo de volta a aventura dos dois para o terreno do drama, depois de rápida incursão pelo épico, e em um único plano, mais longo (14 segundos), surgem os garotos tentando vender o portão que pretendem roubar mais tarde. A câmera os enquadra em plano médio, a montagem não recorre ao modelo campo/contra-campo, mais um reforço àquela hipótese do privilégio da interpretação sobre um ritmo de montagem mais ágil: em momentos de diálogo, os planos duram mais do que quando as imagens estão a serviço da *voice-over*.

Vendendo o portão



“Depois de fechar o negócio, era só voltar para a nossa área e buscar a mercadoria”, diz em off, Acerola. Inicia-se mais um momento de *voice-over*, seguindo os mesmos procedimentos anteriores: música, *jump cuts*, elipses temporais. Três planos conduzem os garotos da favela vizinha, onde negociaram o portão, até uma laje no morro onde moram; em 8,5 segundos os dois estão de volta.

A história continua sendo, “epicamente”, narrada por Acerola durante mais 44 segundos: dessa feita, surgem procedimentos de filmagem bastante diferentes dos que se vinham configurando como estrutura básica do programa. Os dois aparecem no alto de uma laje, cada um sorvendo um geladinho, esperando tranquilamente o anoitecer na favela. A câmera movimenta-se solenemente, cumpre trajetória que indica a utilização de uma grua ou outro aparato que viabilize tal percurso. A luz de fim de tarde, o enquadramento bem composto, o movimento elegante são ingredientes que novamente fazem lembrar uma certa estética publicitária, mas, mais importante do que a questão que envolve a percepção da familiaridade com as práticas da publicidade, é perceber que durante esses 44 segundos um novo sujeito-da-câmera se apresenta. O narrador câmera é outro, não se envolve, não é afetado pela narrativa. A evidência do uso de um suporte sobre o qual a câmera registra as cenas - em contraposição ao equipamento sobre o ombro do fotógrafo, procedimento até então predominante - instaura uma nova postura. O *sujeito-da-câmera* atravessa a ponte da opacidade à transparência, deixa de marcar a sua presença ativa para ocupar o lugar de “janela aberta” aos acontecimentos.

Esperando o anoitecer

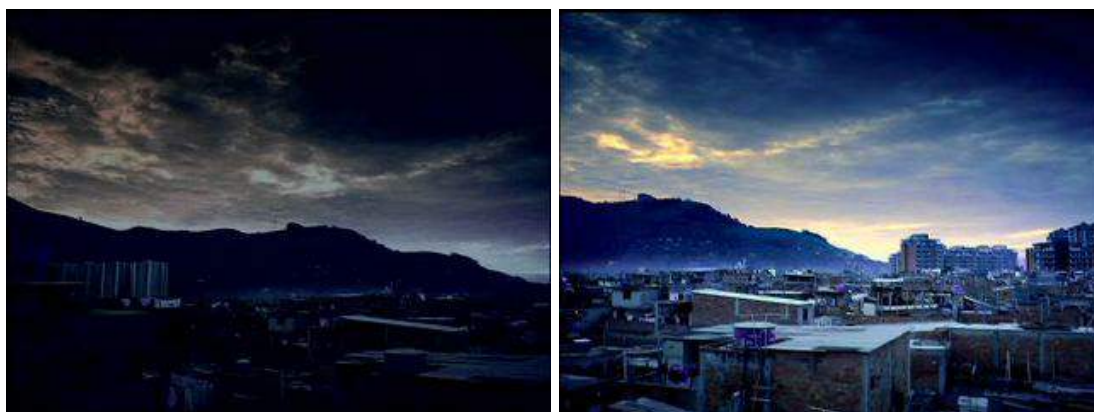


(primeiro frame do plano)

(último frame)

“A gente tinha que dar um tempo e esperar anoitecer para não ser visto por ninguém do movimento, porque eles não gostam que ninguém rouba na favela”. Depois de mais essa explicação de Acerola, vemos os garotos arrancando o portão que instalaram com areia da praia, novamente acompanhados por música misturada aos sons do ambiente. “A função da música de provocar esboços de emoções liberta nossas sensações do império do transcorrer, fazendo com que não sintamos, como peso, o passar lento do presente” (RAMOS, 2012: 21). A câmera no tripé mantém a postura de isenção vista no plano anterior, está imune ao roubo, não participa, nem é afetada pela ação dos dois. “Eu fiquei só imaginando a cara dos otário quando visse que o portão foi roubado”. O narrador Acerola não sabe ainda, mas a câmera fixa, que assistia invisível ao furto, mostra ao espectador que um dos “otário” é Madrugadão, soldado do tráfico. O último plano da sequência faz lembrar, através do estilo da movimentação, aquele dos dois na laje esperando anoitecer. Agora, vemos o dia amanhecendo na favela. Em 44 segundos, cinco planos, anoitece e amanhece na favela. O plano geral do dia nascendo encerra o momento *voice-over*. No plano seguinte, estaremos todos de volta ao transcorrer do presente - a narrativa abandona seus traços épicos e retorna ao terreno do dramático - os personagens, e o *sujeito-da-câmera*, enfrentam novamente os perigos da presença ativa nas ruelas do morro.

Primeiro e último frame do amanhecer



2.7. *Os protagonistas em apuros*

Sob a luz azulada do fim da madrugada e início da manhã, Laranjinha e Acerola caminham pelas ruas vazias da favela com o portão roubado nas mãos; os procedimentos de filmagem são aqueles que já se confirmam como os predominantes no programa: câmera na mão, assumindo a posição de um observador presente e ativo, que procura os acontecimentos, movimentando-se sem pudor em direção às ações que mais lhe chamam a atenção, simulando reações que seriam naturais a alguém que ocupasse aquele privilegiado ponto de vista. Repete-se também a alternância entre planos muito próximos, como se o *sujeito-da-câmera* estivesse ao lado dos personagens, e outros registrados mais distantes sob os efeitos de uma teleobjetiva. Há ainda, na lista dos recursos que se vão configurando como a “melodia” principal do programa, a recorrência do foco/desfoco e do *zoom in/out*.

Durante o percurso dos garotos carregando o portão roubado, eles têm a infelicidade de dois encontros imprevistos. O primeiro, com Nefasto, o bandido para quem Laranjinha costuma fazer pequenos serviços: “*estava no baile até agora, estou doidão, vocês bem que podiam fazer um favor para mim (...)*”. A câmera, posicionada à distância, antecipa o encontro ao mostrá-los chegando por ruas paralelas; sem cortes, através de uma movimentação de idas e vindas, de um lado para o outro, como um movimento de pescoço de alguém parado na esquina certa, no momento certo.

Ida: câmera vira-se para esquerda e avista Nefasto caminhando em rua paralela

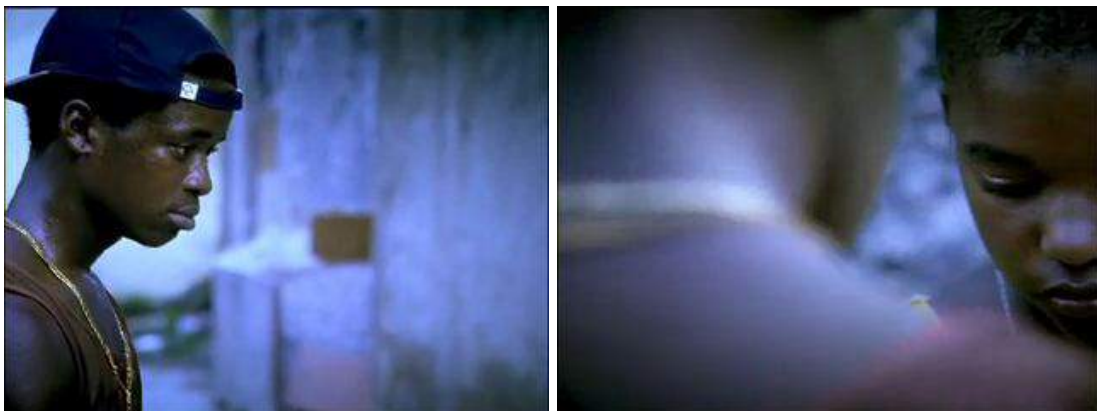


Volta: o olhar retorna para os dois, aproximando-se



O encontro acontece bem perto da câmera, que não hesita em caminhar na direção dos três e movimentar-se em torno deles em busca de um melhor lugar para assistir ao diálogo. Laranjinha acaba aceitando levar uns “papelotes” do traficante até a casa de João Galinha. Acerola, mais uma vez, recrimina o amigo por envolver-se com o movimento. Laranjinha: *“se eu não pego os papelotes do cara ele vai desconfiar do portão”*.

Aceitando a encomenda



O segundo encontro é ainda mais assustador. Laranjinha e Acerola são surpreendidos pela aparição repentina de Madrugadão, o traficante é o dono do portão que os dois carregam: *“Onde é que vocês pensam que estão indo com o meu portão, cadê o*

dinheiro que minha mulher deu para vocês?” Novamente a câmera e o espectador avistam antes dos garotos a chegada do bandido. Repetem-se os mesmos procedimentos que registraram o encontro anterior. Para o espectador, a cada nova sequência, mais familiaridade com o estilo da narrativa. Para os personagens, o agravamento dos conflitos. Madrugação pega de volta o dinheiro que eles tinham recebido pelo serviço de “chumbação do portão”, confisca o papelote que os dois ficaram de entregar na casa de João Galinha e ainda os obriga a por de volta o portão que roubaram.

Na sequência seguinte, os garotos já estão repondo o portão de onde tiraram. Mais uma vez, um diálogo inteiro é mostrado em um só plano, 21 segundos. A decupagem mais tradicional não é usada, nada de campo e contracampo; a partir de um só ponto de vista o *sujeito-da-câmera* assiste a conversa. Laranjinha: “*capricha no cimento, seu burro*”. Acerola: “*burro é tu, foi dar o papelote no Nefasto logo na mão do Madrugação*”. Laranjinha: “*a culpa é tua, foi inventar logo de roubar a namorada do Madrugação*”. Acerola: “*só sei de uma coisa, se não arranjar o dinheiro do Nefasto, ele vai passar a gente*”. Laranjinha: “*Nefasto é meu chegado, vou bater um papo com ele e ele vai aliviar a gente*”.

Diálogo em um só plano (21 segundos): *contraplongée*, profundidade de campo ampla



Corta para os protagonistas inventando para Nefasto uma desculpa mirabolante sobre a perda do papelote. A explicação dos dois e a “sentença” de Nefasto (“*vou dar até amanhã para vocês trazerem a minha grana*”) duram 46 segundos, divididos em dois planos. O primeiro, um *contraplongée*, com o rosto do bandido próximo à câmera, dura 20 segundos: os dois estão ao fundo, na porta da casa, sem foco nítido e uma luz

estourada invade o quadro. A recorrência desse tipo de iluminação, na qual é marcante a presença do contra-luz, também permite que pensemos no procedimento como uma das opções estilísticas da direção de fotografia. A câmera é operada na mão e aproxima-se de Nefasto enquanto os dois falam ao mesmo tempo.

Primeiro plano da conversa dos dois com Nefasto



O segundo plano (26 segundos) da conversa ocupa o ponto de vista dos garotos; encara, de cima para baixo, o traficante deitado no sofá. A câmera não está fixa sobre algum tipo de suporte, ela pulsa, move-se, está presente na cena.

Segundo plano da conversa dos dois com Nefasto



“Até amanhã, cara, a gente não vai conseguir, o cara vai matar a gente” o espectador ouve essa fala de Acerola e vê os dois de longe, por trás de um gradeado. Os protagonistas caminham em direção à câmera, em enquadramento já familiar. Familiares também são a mudança do ponto de foco, que alterna dos garotos para a grade ao longo do plano, e a presença de outros elementos atravessando a área entre a

câmera e os personagens; neste caso, um sujeito, de bicicleta, carregando um botijão de gás: a camisa laranja cria um forte contraste com o fundo azul, como já destacado, convivem lado a lado no programa um rebuscamento e apuro visuais com a sensação de que a produção do episódio apenas está registrando os acontecimentos sem interferências. Mais uma vez, a trilha sonora é invadida por uma canção. Neste caso, a letra ajuda diretamente a contar a história, diz o rap: “*em qualquer favela tem que seguir as ordens, sem vacilação para não virar finado*”. O espectador já sabe que virá mais um momento de *voice-over*, economizando a narrativa, explicando a situação e operando elipses temporais.

Alteração de foco, pelas grades



Os protagonistas seguem caminhando pelas ruas da favela ao som do rap, quase como se estivessem figurando em um videoclipe. Os três planos que antecedem o diálogo em *off* dos meninos e a chegada da noite mostram os dois de longe, através de um emaranhado de fios e elementos que emolduram os personagens e atravessam a frente da câmera impedindo uma visão “limpa” das cenas.

Momento clipe



2.8. Mais golpes em curso

Quando cai a noite, os heróis em apuros tentam por em prática mais dois planos com o intuito de conseguir o dinheiro e pagar a dívida com Nefasto. Plano 1, diálogo em *off*, Acerola: “*vamos ter que dar outro golpe, cara, e rapidinho*”. Laranjinha: “ *você tem alguma ideia?*”. Acerola: “*a gente vai lá em cima na passarela, eu joga esse tijolo aqui lá embaixo, você desce e assalta os carros que bater*”. O tempo da conversa não coincide com o das imagens. Os dois são vistos já na passarela, caminhando para por em prática o golpe. Os personagens estão sob uma luz dura, *low-key*, e bastante amarelada.

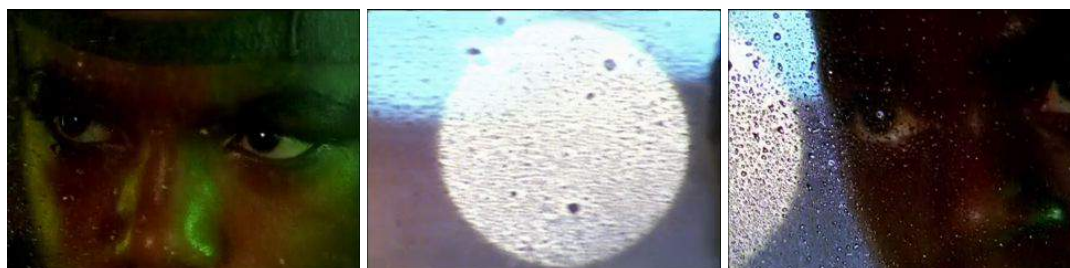
Na passarela



Quando voltam para o “tempo presente” da narrativa, ao ambiente dramático, os dois aparecem discutindo; no meio da confusão o tijolo escapa das mãos deles e cai na pista. A câmera, respeitando a postura já naturalizada, participa da cena, está nervosa, instável, compartilha a emoção dos personagens.

A narrativa do segundo golpe elaborado por Acerola interessa especialmente ao nosso exame, principalmente por conta das opções de iluminação e do modo como tais opções confrontam o discurso “oficial” da instância produtiva, segundo o qual se buscava para o programa uma “não-luz”. Laranjinha e Acerola estão na espreita, quase escondidos, de olho no movimento de um bar numa esquina da favela. A chegada da música prepara, como de costume, o espectador para a narração em *voice-over*: “a noite estava passando, por sorte era dia 10, dia de trabalhador receber o mínimo e encher a cara de cachaça”. Logo no primeiro plano, o fotógrafo tira cartas da manga e deixa notar os ingredientes da mágica que fará conviver, nas “noturnas” do episódio, o virtuosismo com o efeito do real. O enquadramento fechado nos olhos um tanto desfocados de Laranjinha deixa nítidas gotas d’água no que parece ser o para-brisa de um carro, o foco se ajusta nos olhos do menino e nota-se uma luz verde banhando parte do rosto, ele vira para o lado e uma panorâmica “obedece” o comando do olhar, luzes ao fundo, desfocadas, colore o quadro até que o movimento para nos olhos de Acerola.

Frames do primeiro plano da sequência do próximo golpe



Grosseiramente comparando, o quadro mais se aproximaria de uma pintura impressionista do que realista. A opção pelas luzes verdes, não muito comuns nas noites pelas ruas no “mundo real”, impõe um certo grau de artificialismo à imagem, assim como o delicado trabalho de ajuste fino do foco denuncia a presença de um sujeito virtuoso operando a câmera na mão. A dinâmica da montagem é simples; alterna os olhos dos garotos com os homens que bebem no bar, entre eles, a vítima escolhida para o golpe; a câmera sempre na mão ajusta o foco para o que mais lhe chama a atenção. Acerola segue explicando o plano ao som da melodia que situa o espectador na instância épica do programa: “era muito arriscado roubar na favela, mas se a gente não arranjasse o dinheiro do Nefasto, a gente ia morrer. O jeito era

aplicar o golpe do balão apagado, mesmo sendo sacanagem ‘sacudir’ trabalhador na favela”.

Ajuste de foco “em direção” à vítima escolhida para o golpe



De olho nas vítimas

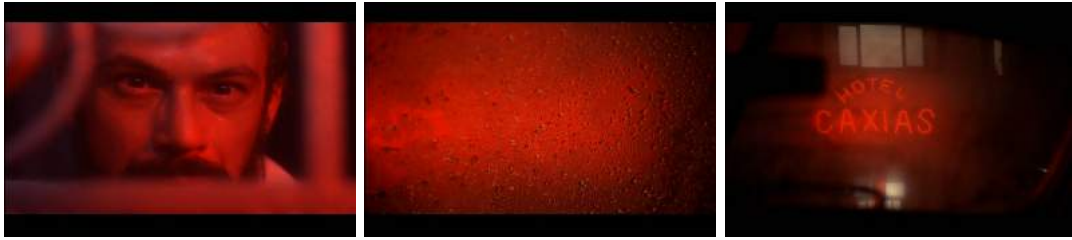


Essa sequência, mais uma vez, faz lembrar *O homem da capa preta*, um dos primeiros filmes de longa-metragem da ascendente carreira de Charlone. Tenório Cavalcante, o mítico protagonista, planeja vingar-se de um delegado que lhe está importunando. Era noite chuvosa também, a iluminação era também bastante expressiva, quase teatral, neste caso, vermelha; na sequência há ainda uma similar espreita através de uma janela molhada com direito a muito semelhante alternância de foco do vidro para o lugar de onde sairá o “alvo” do outro lado da rua.

Na espreita: *Palace II*, as duas últimas figuras, frames de um mesmo plano, com ajuste de foco



O homem da capa preta, as duas últimas figuras, frames de um mesmo plano, com ajuste de foco



Escolhida a vítima - a de Laranjinha e Acerola, não a de Tenório - os dois a seguem ao vê-la sair cambaleando do bar. A sequência inteira é “caprichosamente” iluminada e enquadrada, repleta de molduras diegéticas e combinações de luzes de cores diferentes, nada próximo de um registro “ordinário”, ainda que a câmera esteja o tempo inteiro na mão do operador.

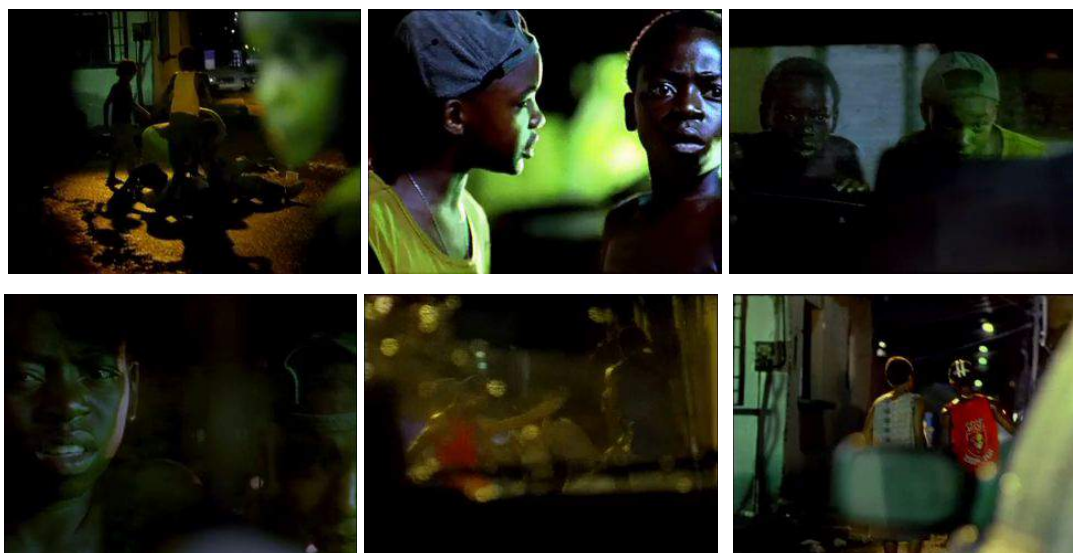
Vítima eleita



Laranjinha e Acerola chegam tarde demais. Outros garotos atacam primeiro o sujeito embriagado. Pensando na postura do sujeito-da-câmera, ele posiciona-se sempre por perto do protagonistas, é quase um “comparsa” dos dois, nunca se aproxima muito do que acontece à distância deles. Quando os planos são mais fechados, nota-se o registro através da teleobjetiva, filmando à distância. Nos momentos de maior tensão, como reza a cartilha do programa, a câmera reage, contaminada pela situação dramática. Ao lado dos dois, a câmera, depois de assistir ao bando de meninos derrubar e roubar o trabalhador na favela, esconde-se com os protagonistas ao ver chegar o mesmo bando, capturado por traficantes, ser obrigado a devolver o dinheiro

e levantar o sujeito que “sacudiram”. Um dos garotos do grupo que descumpriu a regra segundo a qual é proibido roubar na favela é punido com um tiro no pé, para servir de exemplo.

Tiro no pé



Laranjinha e Acerola estão sem saída. Só resta aos dois apelar para o mais cruel dos meios que têm ao alcance para arranjar o dinheiro que estão devendo para o traficante. Acerola (apontando para Nefasto, que acabara de atirar no pé do garoto): “esse aí que é teu amigo, cara? Não tem jeito, é matar ou morrer”. Laranjinha: “não, cara, nem vem, não vou atirar o pau no gato”. Acerola: “a gente não vai virar assassino só por causa de cinco mortes, cara”. Laranjinha: “cinco?”. Acerola: “no mínimo”. O diálogo inteiro é mostrado em um só plano, 17 segundos, fechado no rosto de um deles, movimentos laterais enquadraram quem está falando.

Curtas panorâmicas enquadraram quem está falando, sem corte



Profundidade de campo curta, contra luz contornando o rostos dos garotos, iluminação esverdeada, *low-key*, *chiaroscuro*, gotas d'água desfocadas decorando o quadro; qualquer um que já se arriscou a dirigir a fotografia de uma “externa-noite” sabe que muito dificilmente todos esses elementos se ajustam ao acaso. A fotografia do episódio, ainda que anuncie pretensões documentais, realistas, denuncia-se resultado do labor de um artífice virtuoso. E a sequência seguinte reforça ainda mais esta percepção.

Sobe som: a banda sonora é ocupada por uma melodia que faz lembrar canções da banda *Portishead*, um clima de mistério se instaura, o áudio do ambiente é anulado, surgem manchas de luzes quentes (entre o amarelo e o vermelho), a câmera praticamente não se move, o que se vê na tela dança quase respeitando o ritmo ditado pela música, em alguns frames é possível distinguir os rostos de Laranjinha e Acerola. São 44 segundos dessa coreografia plástica. Com extrema atenção, conseguem-se notar alguns cortes, devidamente escondidos entre as luzes e a escuridão.

Atirando o pau no gato



A *voice-over* de Acerola narra o acontecido: “*dei a primeira paulada na orelha esquerda, depois a gente baixou a lenha pelo corpo todo, o primeiro já era, a cabeça da segunda vítima ficou cheia de buracos, o pedaço do olho saiu pra fora, os ossos das perna ficaram todo quebrado, na terceira vez, deu mais trabalho, o sacana lutou pra valer, eu não parei de bater até ter certeza que o cara estava morto, a carnificina rolou até as alta madrugada*”.

Quando a “carnificina” acaba, aparecem os dois, manchados de sangue, refletidos em uma poça no chão, o suave movimento da água cria mais um quadro de apuro plástico que espanta a ideia de uma câmera “ordinária”, registrando ao sabor do acaso, o mundo que se oferece às lentes. Assistimos, então, mais um diálogo apresentado em plano único (17 segundos). Acerola: “*vai buscar o saco plástico*”. Laranjinha: “*Pô, cara, você não sente nenhum remorso?*”. Acerola: “*por que, você quer trocar de lugar com eles?*”. Laranjinha: “*vou buscar o saco*”.

Refletidos na poça d’água



Finalmente, sucesso na empreitada. Os dois aparecem na porta da casa de Zé Míau e negociam os cadáveres. Laranjinha: “*trouxemos os gatos, vai dar para tamborim e para churrasco*”. Ainda é noite. As imagens seguem padrão já estabelecido: *low-key*, *chiaroscuro*, contra-luz desenhando contornos, presença da iluminação esverdeada já vista na sequência do golpe do balão apagado, uso expressivo da profundidade de campo curta. Zé Míau aprecia o material: “*esse aqui está gordinho*”. Laranjinha arremata o negócio: “*mas a gente precisa do dinheiro agora*”. Zé Míau: “*toma 20 e rala*”. A sequência termina com Laranjinha prometendo afastar-se para sempre do tráfico: “*Aí, cara, eu juro, juro que nunca mais vou me meter com o movimento*”.

Acerola: “tu jura, cara?”. Laranjinha: “juro”. Acerola: “então amanhã, é só entregar o dinheiro e ir embora”. A conversa inteira, como de costume, “resolvida” em um só plano, 22 segundos.

Negócio fechado



Nasce um novo dia no morro, trazendo, de volta à narrativa, “velhos” procedimentos. A sequência final do programa começa com plano geral da favela, um belo quadro, as nuvens conferem uma atração especial ao céu azul que contrasta bastante com o laranja das paredes sem pintura e nem reboco, típicas das favelas. Uma espécie de cartão postal às avessas. Corta do geral para o detalhe, recurso já testado em sequências anteriores. Mais do mesmo: o foco, a princípio ajustado para os espetinhos “de gato” no fogo, é alterado em direção aos protagonistas que caminham ao longe, em direção à lente teleobjetiva, o mundo ao redor desfocado, fumaça presente, elementos entre a câmera e os personagens.

Churrasquinho de gato



(primeiro plano sequência final)

(segundo plano sequência final)

Segundo plano sequência final – os protagonistas caminham em direção à teleobjetiva



Os dois pagam o dinheiro devido a Nefasto, mas quando pensavam que tudo estava resolvido, aparece Madrugadão querendo puni-los por terem roubado o portão da mulher dele. Madrugadão: “*amigo, no mínimo esses moleques têm que levar um tiro no dedão do pé*”. Os bandidos discordam sobre como proceder até que o patrão chega e manda Madrugadão cumprir alguma outra tarefa mais urgente para o tráfico. Laranjinha e Acerola se safam do castigo. Seguindo a cartilha já bem decorada, quando a tensão aumenta, a câmera balança mais; alternam-se planos com lentes mais curtas, profundidade de campo mais ampla, com outros registrados pela teleobjetiva. Nada de novo no “front”, ou melhor, na boca de fumo. Apenas um plano se destaca, por ser inédito e único em todo o episódio: um curto porém caprichoso *travelling* lateral que avista o encontro entre os garotos e os bandidos através das janelas de um carro estacionado entre a câmera e os personagens. Mais uma vez, o apreço pelas molduras diegéticas e certo rigor na composição escapam em meio à aparente espontaneidade do registro.

Travelling da direita para esquerda, quatro segundos



O *Palace II* termina com Laranjinha e Acerola tentando se esquivar de mais um favor solicitado pelo tráfico. Nefasto pede aos dois para levarem uma encomenda até um outro ponto que estaria no caminho deles. Os meninos já estão a certa distância do traficante quando a oferta aumenta. Nefasto: “*dou R\$100zinho*”. Laranjinha e Acerola param, diante da corriqueira teleobjetiva e se olham, a imagem congela. Fade. Fim.

“R\$100zinho”



2.9. Cartas na mesa

Desde a epifania que me fez apostar que boas pistas para compreender melhor o percurso do fenômeno que teimava em escapar das minhas investigações encontravam-se espalhadas ao longo dos quase 20 minutos do *Palace II*, estabeleci como fundamental submeter a uma análise minuciosa cada plano do programa e o modo através do qual eles se juntavam uns aos outros. As páginas anteriores deram conta de descrever tal percurso pelos becos e encruzilhadas narrativas testadas no curta metragem da O2 Filmes. Agora é chegada a hora de “tabular” os dados advindos dessa incursão.

Já foi dito em passagem anterior deste texto que sempre me deparei com uma dificuldade de definir quais elementos compunham o estilo audiovisual que pretendia alcançar. Embora sempre me parecesse simples listar inúmeras características, da fotografia e da montagem, que sei que estão presentes nas obras que acredito fazerem parte do meu *corpus*, tais listas mostravam-se pouco úteis, pois faltava sempre a percepção de em qual proporção tais ingredientes precisavam estar presentes para que a “receita” fizesse “efeito”.

Eis que o *Palace II* foi “levado ao laboratório”. Capturei-o inteiro para o computador, e com um software de edição (no caso o *Final Cut*, mas muitos outros dariam conta

dessa missão) “cortei”, plano por plano, o episódio em uma primeira sequência. Vi-me diante de uma *timeline* de 19 minutos e 5 segundos (sem os créditos), recortada em 202 planos.

As ideias orientam nossas observações, mas os dados recolhidos devem questionar nossas ideias. Analisamos o material com questões em mente e, não raro, temos de reformular nosso projeto. Grande parte das teorias adotadas nos estudos de cinema não é movida a hipótese. São tão-somente estudos teóricos com pouca sustentação empírica, imunes a testes e refutações, com tendência a serem vagos, plenos de equívocos e truísmos (BORDWELL, 2008: 343).

Palace II capturado



Encarei cuidadosamente cada um desses 202 planos, com a atenção concentrada especialmente em enquadramentos, movimentação, iluminação, profundidade de campo, textura, composição e duração. No que diz respeito a montagem, tentei ver se havia mecanismos de “emendar” os planos que fossem mais recorrentes, ou estruturas gerais que configurassem padrões de organização da narrativa. “Uma cuidadosa descrição pode levar a descobertas sobre a prática: simplesmente anotar tudo o que se observa em um plano ou uma sequência pode levar a questões como ‘por que’?, ‘como’? ou ‘com que propósito’?” (BORDWELL, 2008: 343).

A partir da percepção de recorrências e de características que considerei constituintes da poética do programa, estabeleci categorias (para cada uma delas “abri” uma nova

timeline) e passei a distribuir cada um desses 202 planos nessas novas sequências. As categorias não necessariamente se excluíam e um mesmo plano podia estar presente em muitas delas ao mesmo tempo. Essas categorias foram constituídas tanto a partir da observância do episódio sob análise quanto das pesquisas anteriores acerca das características que eu cria, sem as por à prova, configurantes do fenômeno que elegi como objeto deste trabalho.

Muitos outros rótulos poderiam ter sido criados, mais elementos poderiam ser considerados; estas que serão agora descritas são apenas as primeiras veredas percorridas. Estamos partindo da ideia segundo a qual o *Palace II* é o marco-zero desta análise, uma espécie de “grupo de controle” para as experiências “laboratoriais” que virão. Acreditamos na possibilidade de vislumbrar quais cartas os realizadores tinham nas mãos (através do estudo minucioso do curta-metragem/programa de TV) e quais foram postas na mesa, ou melhor na tela, em *Cidade de Deus*. Serão esses os passos seguintes.

2.10 Acerca da duração dos planos

É recorrente, quando se trata de produtos da “franquia” *Cidade de Deus* referir-se imediata e superficialmente a uma montagem rápida, frenética, supostamente aparentada à praticada na edição de videoclipes. Em primeiro lugar, é importante frisar que não existe, a rigor, um mecanismo de montagem específico para videoclipes, ou uma cartilha própria a ser seguida, haja vista a diversidade de estilos e poéticas postos em prática pelo formato. No entanto, o senso comum e as análises mais apressadas, quando “acusam” algum produto de lançarem mão de uma *montagem de videoclipe* fazem alusão, grosso modo, à presença de planos curtos, excesso de cortes, colagem disjuntiva, *jump-cuts*, desrespeito às regras básicas da invisibilidade e leis clássicas de *raccord*. Adotaremos, para a finalidade das nossas constatações sobre a montagem em *Palace II*, a simplicidade do senso comum.

Os créditos do *Palace II* trazem informação importante a esse respeito. Sergio Mekler assina a edição do programa. Pensando nos principais departamentos entre os quais se

dividem as tarefas tidas como mais importantes e autorais na feitura de obra audiovisual (produção, roteiro, direção, direção de fotografia, direção de arte e montagem), Mekler é o único cujo nome não se repete na ficha técnica de *Cidade de Deus*. Não importa aqui aventar hipóteses que justifiquem a ausência do profissional no longa, no entanto, não pode passar despercebido o fato de que, entre os profissionais que participaram do “treino” *Palace II*, só o montador não “entrou em campo” em *Cidade de Deus*, dando lugar a Daniel Rezende, indicado ao Oscar pelo serviço no filme.

Mekler é um montador carioca, nascido em 1963 e começou a atuar como editor de imagens em 1994, na televisão, no *Programa Legal*, de Guel Arraes e Regina Casé. Fez sucesso pelo seu trabalho em edição de videoclipes, foi várias vezes indicado para o prêmio de melhor edição no VMB (Video Music Brasil), promovido pelo canal MTV, e venceu a categoria por quatro anos seguidos (de 1995 a 1999). Ou seja, em 2000, quando trabalhou no *Palace II*, Sérgio Mekler era um dos mais consagrados montadores brasileiros de videoclipes daquele período. A escolha de um profissional ligado a um programa televisivo do núcleo Guel Arraes e reconhecido pela sua atuação em videoclipes diz bastante do modelo de montagem pretendido pela instância produtiva do trabalho. Os críticos de plantão e analistas mais velozes diriam em coro: “*Eureka! A montagem do Palace II respeita a estética do vídeo clipe*”. No entanto, ao examinar a *timeline* na qual o curta-metragem foi devidamente esquartejado pode-se concluir que a equação é mais complexa e não se entrega a condenações e sentenças apressadas.

Uma simples regra de três aplicada ao *Palace II* já põe em xeque uma das máximas da propalada montagem videoclíptica: a velocidade dos cortes. O programa tem 19 minutos e 5 segundos, distribuídos em 202 planos, em média, 5,7 segundos por plano. Apenas esse cálculo básico já seria suficiente para excluir a obra do rol das peças audiovisuais contemporaneamente consideradas de montagem rápida. Segundo Fernão Ramos (2013), “a imagem-câmera em movimento que nos é veiculada hoje em seus diversos meios (a televisão, por exemplo) é uma imagem de intensa decomposição, com unidades que duram, geralmente, dois ou três segundos” (RAMOS, 2013: 15).

No entanto, para além do que revela o cálculo que nos dá a média de segundos por plano do programa, a observação mais detida no modo como se distribui o tempo entre cada plano conduz nossa análise a conclusões mais importantes do que as que se podem aferir anotando apenas o mediano tempo de 5,7 segundos por plano.

Lembremos que o plano constitui uma unidade técnica de tomada de vista e de montagem. Enquanto que, no momento da rodagem, o plano inclui as imagens e os sons captados entre o princípio e o fim da ação e do seu registro, no filme visto pelo espectador corresponde àquilo que foi conservado na montagem e a diferença de comprimento entre um e outro pode se considerável (GARDIES, 2007: 17).

A duração dos planos no *Palace II* não mantém um ritmo constante, é notável e significativa a presença de planos longos no episódio. São 44 planos com duração superior a 8 segundos; eles totalizam mais da metade do tempo do episódio, precisamente 10 minutos e 4 segundos; destes, 8 minutos e 28 segundos estão distribuídos em 33 planos com mais de 10 segundos, indo ainda mais longe na perseguição aos planos longos do *Palace II*; encontramos 9 tomadas com mais de 20 segundos; o maior plano ultrapassa os 27 segundos.

Qualquer espectador atento das ficções televisivas brasileiras, principalmente as da TV aberta, pode confirmar o quão raros são planos tão longos. Por outro lado, 82 planos do programa têm menos de 3 segundos. Em suma, quase 65% da narrativa de *Acerola e Laranjinha* é apresentada ou por planos muito longos ou por muito curtos. Portanto, a média de 5,7 segundos por plano esconde mais do que revela. O ritmo do programa é efetivamente ditado pela alternância entre planos de duração muito distinta. Essa observação sugere que a sensação de velocidade é acentuada, a despeito dos planos longos, justamente pelo choque entre planos de duração tão diferentes, ou ainda, que a movimentação da câmera e a velocidade interna das cenas, dos acontecimentos, aceleram o ritmo da narrativa.

Ainda sobre a montagem é relevante confirmar a presença, entre os 201 cortes que “emendam” os 202 planos do episódio, de um número significativo de junções que vão de encontro a algumas das regras básicas corriqueiramente respeitadas quando se pretende que a montagem passe “despercebida”.

No cinema clássico, a montagem tem a seu cargo esta continuidade espacial, bem como a unidade temporal. Esta manifesta-se também pelos *raccords*, que devem dar a sensação de que não houve elipse entre os planos. Os *raccords* sobre os gestos têm a função de ligar os fragmentos da ação de modo a que não haja hiatos entre eles (AMIEL, 2010: 38).

É bastante comum ao longo do episódio, a união de planos de enquadramentos muito diferentes - de um geral para um primeiríssimo plano ou detalhe, por exemplo – ou ainda alterar drasticamente a profundidade de campo de uma tomada para a seguinte, dentro de uma mesma sequência. Também é fácil encontrar *jump-cuts* e alguns cortes que operam uma pequena e quase insignificante mudança de enquadramento, cuja função parece ser bem mais rítmica do que narrativa.

O *jump-cut* por si só não é nada mais do que juntar dois planos descontínuos. Se dois planos reconhecem a mudança de direção, focado em uma ação inesperada, ou simplesmente não mostra a ação em um plano que prepare o espectador para o conteúdo do próximo plano, o resultado do *jump-cut* é demonstrar descontinuidade. O *jump-cut* também relembra aos espectadores que eles estão assistindo um filme, o que é chocante. Em ambos os casos, o *jump-cut* requer do espectador a ampliação da aceitação para entrar no tempo da tela que está sendo apresentado ou o sentido de tempo dramático retratado (DANCYGER, 2007:142).

Outra característica facilmente “contabilizável” é a imposição de “micro” elipses de tempo cometidas pela montagem; pequenos saltos nos movimentos dos personagens, criando mínimas descontinuidades que aceleram as ações, procedimento que também contraria a “cartilha” do apagamento dos vestígios do dispositivo.

Concretamente, essa impressão de continuidade e de homogeneidade é obtida por um trabalho formal, que caracteriza o período da história do cinema que muitas vezes chamamos de cinema clássico – e cuja figura mais representativa é a noção de *raccord*. O *raccord*, cuja existência concreta decorre da experiência de décadas dos montadores do “cinema clássico”, seria definido como qualquer mudança de plano apagada enquanto tal, isto é, como qualquer figura de mudança de plano em que há o esforço de preservar, de ambos os lados da colagem, elementos de continuidade (AUMONT, 1995: 77).

Estes elementos descritos, que permitem caracterizar a montagem em *Palace II* como não rigorosamente submetida às normas mais tradicionais da montagem invisível, estão presentes no curta-metragem, mas são usados com uma parcimônia que, como veremos mais adiante, não se repetirá em *Cidade de Deus*. Ao substituir Sérgio Mekler por Daniel Rezende, no comando da “mesa de cortes”, alguns procedimentos

que surgem discretos quando examinada a *timeline* do *Palace II* ganharão lugar de maior destaque no longa-metragem.

Cortes de planos fechados para muito abertos

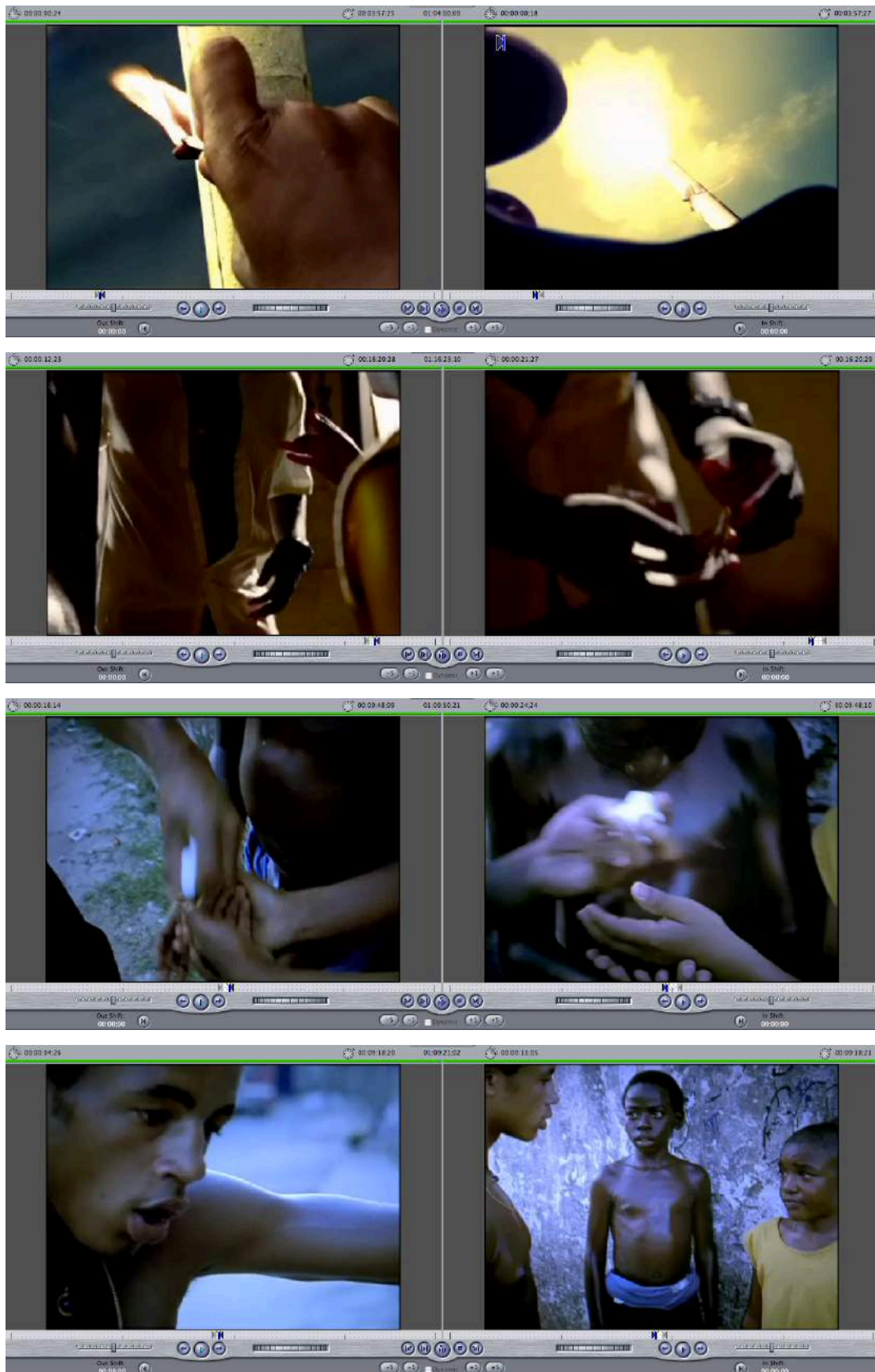




Mudança brusca de profundidade de campo, ângulo e enquadramento



Micro elipses, ou “erros” de continuidade





2.11. Sobre o que se vê na tela

Os procedimentos descritos quando da análise que acompanhou os descaminhos de Laranjinha e Acerola ao longo do *Palace II*, se atentarmos para dimensão do enquadramento das cenas do programa, podem ser encontrados em muitas outras obras audiovisuais, portanto, o que se pretende examinar agora é a proporção e a importância com que eles participam da estrutura narrativa do programa e aferir, mais adiante, comparativamente, se a mesma receita é seguida ao se tecer outros produtos que cremos fazer parte do mesmo “movimento” estilístico.

Todas as noções estilísticas dos teóricos da modernidade, tais como close-ups, montagem da continuidade, montagem paralela de Griffith e outras são herdadas de análises estéticas diretas e da prática do ofício. Centralização, equilíbrio, diferença de tamanho, relações primeiro plano/fundo, composição com moldura e outras coisas semelhantes são estratégias seculares para estruturar imagens (BORDWELL, 2008: 319).

As estratégias sobre as quais nos debruçaremos nesta passagem do texto dizem respeito especificamente ao trabalho de confecção das imagens; das opções que determinam de que modo, a que distância, sob qual luz, a partir de quais movimentos os personagens e situações dramáticas atravessam as lentes e são impressas no suporte sensível.

O campo da imagem é assim atravessado por uma infinidade de linhas dramáticas, emocionais, axiológicas e plásticas, e de referências narrativas, culturais e intertextuais que se leem na iluminação de um rosto, num arrepiar de pele ou na lentidão de um gesto, numa oposição de sombra e luz, num brilho ou numa degradação de cor. Estudar um enquadramento é levar em conta tudo aquilo que o constitui num espaço delimitado e organizado. Numa abordagem analítica, é legítimo separá-los, mas só na condição de se lhes restituir *in fine* a unidade indispensável (GARDIES, 2007: 23).

A primeira e mais evidente opção estilística é a que impõe à quase totalidade das imagens um balaço e movimentação próprios da máquina operada colada ao corpo do fotógrafo, neste caso, nas mãos de César Charlone (tanto no *Palace II*, como em *Cidade de Deus*, o diretor de fotografia exerceu também a função de operador de câmera). Ao longo de todo o programa, apenas em 30 dos 202 planos nota-se a estabilidade e movimento advindos da câmera instalada em tripés, gruas ou outro aparato. Dito de outra forma, durante 90% (17,16 minutos) do tempo do *Palace II* espectador está diante de uma imagem captada por um sujeito-da-câmera que age e reage como o faria um observador possível e plausível da situação. De um modo geral, as rebuscadas trajetórias viabilizadas pelas gruas, a rigorosa estabilidade dos tripés ou a fluidez mecânica dos trilhos montados para *travellings* conferem ao sujeito-da-câmera “super poderes” não compartilhados pela audiência (por exemplo, uma grua pode conduzir o espectador por incríveis sobrevoos, *travellings* podem o fazer deslizar ao longo de uma avenida). No caso do curta, este distanciamento entre o que o “mortal” espectador sentado no sofá de casa poderia fazer, caso estivesse na favela acompanhando as peripécias de Laranjinha e Acerola, e o que faz a câmera que narra as aventuras dos dois é radicalmente evitado.

Mais do que “simplesmente” operada na mão, a câmera do *Palace II* procura os acontecimentos, acompanha a ação como um possível espectador que não tem a consciência prévia do ato seguinte dos personagens, ela é uma presença ativa nas cenas, corre atrás do que mais lhe chama a atenção naquele exato instante para, talvez,

no momento seguinte voltar a olhar para o motivo anterior. Não poucas vezes, como já descrevemos, o sujeito-da-câmera contamina-se pela emoção e tensão das situações dramáticas.

Para tentar tornar palpável essa percepção, a categoria *participação ativa da câmera* foi criada. Naturalmente, os nomes das categorias não dão conta facilmente do fenômeno que se tenta enquadrar; a rigor, mesmo uma câmera estável poderia ter uma *participação ativa*. O que pretendemos com esse rótulo é isolar os planos nos quais a câmera movimenta-se com mais instabilidade, balança mais freneticamente, reage mais intensamente às situações, chama a atenção para a sua presença enquanto um observador ativo.

Assim sendo, na sequência criada para abrigar os planos no quais se nota a tal *participação ativa da câmera* contam-se 119 planos que dão conta de mais da metade do programa, 10 minutos e 55 segundos. Voltando a pensar na velocidade da narrativa, podemos elaborar a hipótese segundo a qual, a despeito dos planos não serem tão curtos como se podia imaginar, a rapidez da narrativa pode estar relacionada, também, a essa atuação intensa da câmera, notável em aproximadamente 57% do *Palace II*. Mais do que imprimir velocidade à história, este mecanismo de operação da câmera leva o espectador para dentro da cena, induz, ou ao menos indica, um modo de reagir ao acontecimentos; praticamente veta uma observação distanciada.

Ainda sobre a distância do observador/espectador, outro elemento - este um tanto mais fácil de contabilizar, pois é muito mais objetivo do que a movimentação da câmera - merece destaque: a “abertura” do enquadramento. Para enxergar quantitativamente essa questão, estabelecemos duas categorias; *planos abertos*, entre os quais distribuímos as tomadas gerais e aquelas nas quais os personagens aparecessem inteiros na tela e *planos fechados*, aqueles que não mostravam muito mais do que o rosto dos personagens; enquadramentos entre um primeiro plano padrão e o detalhe.

Planos Abertos



Planos Fechados



Apenas 21 planos do *Palace II* mereceram lugar na sequência destinada a abrigar os enquadramentos mais abertos, cerca de 10%. Por outro lado, durante quase 12 minutos do episódio, aproximadamente 63% do tempo, via-se os personagens de muito perto, através de enquadramentos fechados. “Enquadrar de forma mais ou menos fechada e segundo um eixo determinado significa colocar o espectador a uma distância perceptiva e imaginária do representado” (GARDIES, 2007: 27).

Durante o exame atento à plasticidade das imagens do *Palace II* e aos procedimentos da direção de fotografia, mereceu atenção a recorrência das cenas captadas pelas lentes teleobjetivas. Tal opção fotográfica faz com que uma perspectiva bem

particular e a profundidade de campo mais curta sejam familiarizadas; assumindo lugar de características significativas da proposta estética do programa. Para por à prova essa percepção, foram separados os planos que denunciavam o uso de tais lentes. A matemática comprova o que os sentidos já apontavam: na sequência *teleobjetivas* contam-se 52 planos, quase cinco minutos: cerca de 25% da história é narrada através da visão “não renascentista” das lentes longas. É justo ressaltar que nem sempre é possível determinar com precisão, através dessa nossa “engenharia reversa”, o tipo de lente usada, há uma certa margem de erro na qual se encontram as objetivas intermediárias, que não explicitam facilmente suas características. Os planos em que persistiam dúvidas não foram incluídos na categoria, contabilizamos as imagens nas quais as propriedades das teleobjetivas pareciam mais evidentes.

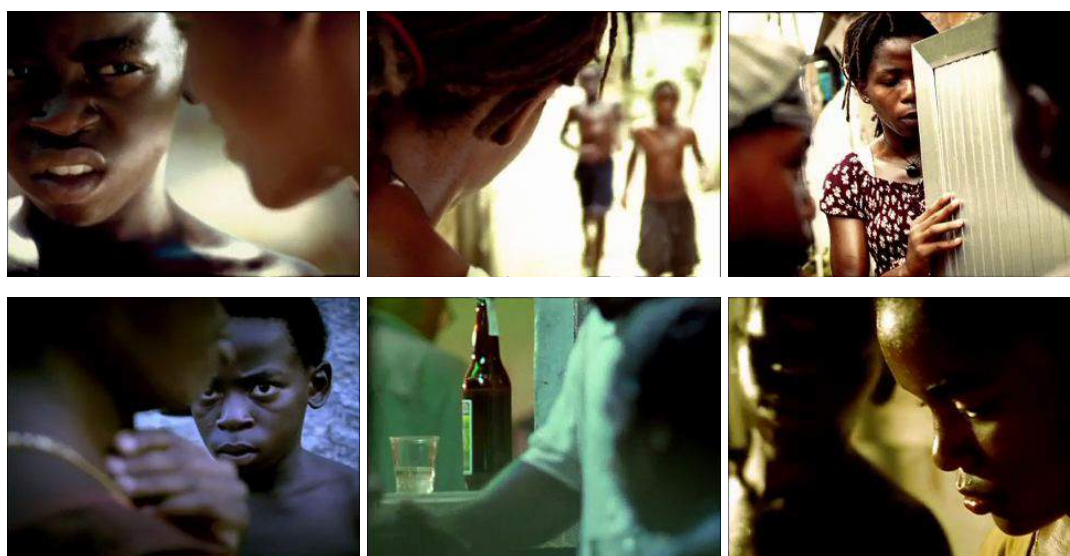
Teleobjetivas



O uso das teleobjetivas abre caminhos para leituras diversas: tais lentes permitem enquadramentos fechados mesmo filmando à distância, é plausível pensar que se a equipe de câmera estiver mais longe dos atores a naturalidade do trabalho daqueles jovens parece ser facilitada; por outro lado, o que pode ganhar de naturalidade da atuação pode-se perder devido ao fato de essas lentes produzirem uma perspectiva e profundidade de campo diferentes daquelas comuns ao olho humano. Há ainda a possibilidade de se incorrer num certo psicologismo e relacionar a distância da câmera com a postura dos realizadores, estrangeiros na favela; como se assumissem a postura de um *voyeur* em segurança, vendo de perto, mas sem se aproximar demais. E pode-se ainda seguir um caminho que encontre em trabalhos anteriores de César Charlone procedimentos semelhantes, o que nos levaria a crer que as teleobjetivas fazem parte dos seus esquemas consolidados e as imagens delas advindas compõem seu universo estilístico preferencial.

Outro aspecto visual que mereceu ser submetido ao nosso “laboratório” foi a muito curta profundidade de campo notável durante boa parte do programa. Este efeito, como já dito, está intimamente ligado ao uso das teleobjetivas, já que a profundidade diminui à medida que as lentes “aumentam”. No entanto, mesmo em cenas nas quais as teleobjetivas não parecem estar sendo usadas, o foco raso se faz presente. A lente escolhida não é a única variável que interfere na profundidade de campo de uma cena, ao menos mais dois elementos atuam diretamente para a determinação da área que terá foco nítido: a distância da câmera dos objetos filmados e a abertura do diafragma. Não interessa exatamente descrever as combinações de procedimentos responsáveis por uma imagem com curta profundidade de campo, apenas enfatizar que este aspecto da imagem, recorrente no *Palace II*, é resultado de escolhas, de um ajuste de fatores; logo, opção estilística e não fruto do registro ordinário de uma situação cotidiana. “Para além da sua realidade técnica, a profundidade de campo designa o partido narrativo e estilístico que a encenação tira das relações que se estabelecem entre o primeiro plano, o segundo e o plano de fundo” (GARDIES, 2007: 27). Pelos nossos cálculos, chama a atenção a profundidade de campo curta em 92 planos do *Palace II*, são nove minutos e 52 segundos (quase 50% do episódio) durante os quais se veem imagens em que a zona em foco é rasa.

Profundidade de campo curta



Sobre as opções diretamente relacionadas à iluminação das cenas, tem peso e importância a presença marcante de contra-luz ou luz de contorno banhando os personagens. Esta opção, como outras sobre as quais já tecemos comentários

semelhantes, põe em xeque a ideia de “não-luz” ou “não-fotografia” tal como defendida pela direção de fotografia da obra. A presença constante de contra-luz ou luz de contorno não necessariamente indica a utilização de refletores especialmente posicionados para tal efeito; no entanto, a recorrência deste “efeito” ao menos indica que as cenas, os personagens e as câmeras foram organizados de modo a privilegiar este estilo de iluminação. Este recurso é facilmente notável: em metade dos planos do *Palace II*, durante 10 minutos e 15 segundos ele está lá marcando presença, delineando contornos brilhantes nos corpos negros dos personagens.

Contra-luz ou luz de contorno



*3. Procedimentos aprovados:
a “consagração” de um estilo em Cidade de Deus*

3.1. *Preâmbulos*

A esta altura, mais de 10 anos depois do assombro e polêmicas provocados por *Cidade de Deus* e do sucesso devidamente contabilizado em uma fatura que já se poderia dar por liquidada, submeter mais uma vez o filme a uma análise soa, a princípio, como inútil redundância. Algo como exumar um corpo que já estaria, há tempos, descansando em paz. Assim poderia ter sido, mas não foi. A matéria advinda quando trouxemos *Cidade de Deus* de volta à tona mostrou-se capaz de revelar surpresas e cobrar atenção redobrada para detalhes que escaparam de alguns debates. Principalmente àqueles diretamente relacionados com o nosso campo principal de interesse: a fotografia e montagem. E, como bem se sabe, o diabo mora nos detalhes.

Neste estudo, especialmente, *Cidade de Deus* ocupa um lugar de destaque. Para adiantar o caminho a ser perseguido, de forma quase simplória, digamos o seguinte: o *Palace II* foi o “ensaio geral” para o estilo que pretendemos alcançar, *Cidade de Deus* foi a grande estreia; daí em diante, municiado por todas as vozes e discursos que se elaboraram acerca do “filme evento” de Fernando Meirelles - nacional e internacionalmente - os procedimentos foram se afinando ao longo da série *Cidade dos Homens* e atingiram a maturidade no longa metragem em que *Laranjinha e Acerola* chegaram, também, à maioridade.

No entanto, antes de adentrar os planos e cortes de *Cidade de Deus*, faz-se importante um “passeio” pelos mais persistentes debates que circundaram o filme, pois a força e imponência das questões levantadas e o vigor com que foram enfrentadas pelos críticos e estudiosos do campo dão pistas de que o nosso percurso é viável e consistente.

Desde que foi lançado, em 2002, *Cidade de Deus*, filme de Fernando Meirelles e Kátia Lund, catalizou em torno de si uma atenção, de alguma maneira, inédita no Brasil. Atraiu mais de 3 milhões de espectadores para as salas de cinema. *Cidade de Deus* suscitou ainda uma recepção crítica intensa e polêmica, engendrando um conjunto expressivo de discursos e julgamentos diversos que ultrapassaram os limites da crítica especializada e da seção cultural dos veículos de comunicação: além dos habituais críticos de cinema e comentaristas da cultura, intelectuais, leitores de todas as idades e representantes dos moradores do bairro que dá título ao filme publicizaram suas interpretações e avaliações, numa tessitura particular entre filme e sociedade. *Cidade de Deus* pode ser, assim, considerado

como um filme-acontecimento: sua inclusão na agenda pública do país explicita a ideia de filme como « fato social total » - entendido aqui como um lugar de convergência onde se encontram um número razoável de testemunhos e pontos-de-vista sobre o mundo e os homens (CÉSAR, 2008: 72).

Cléber Eduardo, em texto para a revista *Época* também ressalta a transgressão das fronteiras “estritamente” cinematográficas engendrada pelo filme. “Promovido como peça de discussão sobre a violência urbana, *Cidade de Deus* tornou-se um filme-evento. Seus ecos na sociedade já superaram, graças ao tema oportuno e à forte divulgação, os limites do cinema” (EDUARDO, 2009)²⁵. Tentando ao máximo desviar da complexidade de uma discussão acerca de quais seriam os limites cinematográficos de um filme - já que os efeitos e polêmicas que uma obra venha a provocar, não poucas vezes, encontram-se motivados por procedimentos audiovisuais - cabe declarar o nosso partido analítico: sempre que possível, não adentraremos a seara das implicações sociais, políticas, ideológicas e éticas frequentadas por *Cidade de Deus*. Sabemos da extrema importância desse debate quando do estudo de qualquer obra; no entanto, além de não ser essa a nossa questão, tal investimento já foi feito com bastante competência por outros trabalhos²⁶. Importa-nos, neste momento, apresentar um conjunto de “falas” sobre o filme que agrega efeitos provocados pela obra que acreditamos poder estar relacionados com os procedimentos de filmagem e montagem que vimos perseguindo.

Cidade de Deus, mais que um retrato realista do crime numa favela brasileira, é um retrato expressionista do mercado global (BUCCI, 2002)²⁷.

Cidade de Deus é o filme certo no momento certo. A produção retrata de forma realista - e, conseqüentemente, chocante - o terrível universo do tráfico que é, sem dúvida, o maior responsável pelas barbaridades que todos enfrentamos atualmente. O cineasta jamais permite que o estilo se torne mais importante do que o conteúdo (VILAÇA, 2002)²⁸.

Não. *Cidade de Deus* não é um filme, apenas. É um fato importante, É um acontecimento crucial, um furo na consciência nacional. *Cidade de Deus* não é o retrato condoído das favelas; não tem um só traço de

²⁵ EDUARDO, Cléber. *A cosmética da fome*. *Época*: São Paulo, 26 ago. 2002. Disponível em <<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT373958-1661,00.html>>. Acessado em 18/05/2014

²⁶ A este respeito, vide CÉSAR, 2008a.

²⁷ BUCCI, Eugênio. *Cidade de Deus* (e do mercado). *Jornal do Brasil*: Rio de Janeiro, 05 set. 2002. Disponível em <<http://observatoriodaimprensa.com.br/news/showNews/asp1109200293.htm>>. Acessado em 18/05/2014

²⁸ VILAÇA, Pablo. *Crítica de Cidade de Deus*. *Cinema em Cena*. Disponível em <<http://www.cinemaemcena.com.br/plus/modulos/filme/ver.php?cdfilme=1874>>. Acessado em 18/05/2014

sentimentalismo. Ele é também o nosso retrato, a 24 quadros por segundo, com nossos rostos aparecendo por trás dos meninos de 10 anos se matando com metralhadoras e fuzis. O filme não conta o que aconteceu; o filme mostra o que está acontecendo agora, sem parar. Esse filme nos desmascara para sempre (JABOR, 2002)²⁹.

Há uma autenticidade casual nos atores e na ação que proporciona a *Cidade de Deus* o poder da força das ruas. Mas o filme não é uma minúscula e atrevida porção de realismo; Meirelles oferece um considerável nível de sofisticação cinematográfica em uma deslumbrante exibição tanto de técnica fotográfica quanto de edição - forjados em sua experiência com vídeos de música e comerciais latino-americanos - que desmentem estarmos assistindo a algum tipo de comunicado de algum lugarejo primitivo produtor de filmes (PULVER, 2002)³⁰.

Sem pretender rigorosa análise dos discursos, é fácil encontrar entre críticas, comentários, artigos ou trabalhos acadêmicos acerca de *Cidade de Deus* a repetição quase exaustiva de sintomáticas palavras e expressões assemelhadas às seguintes: *retrato, retrata, realista, realismo, a força das ruas, o filme mostra, nos desmascara...* por outro lado, igualmente presentes estão outros vocábulos ou sentenças significativas para o que pretendemos investigar: *sofisticação cinematográfica, vídeos de música, videoclipe, comerciais, publicidade, estilo...* grosso modo, quase na mesma medida em que uns foram atingidos pela crueza, dureza, força, poder daquela certa “realidade”, outros tantos não conseguiam engolir os maneirismos, as firulas narrativas, os “pecados” publicitários a tal cosmética da miséria.

Em meados do milênio passado, ao longo de um valioso artigo sobre o realismo no cinema, Bazin defendia posição que bem poderia mediar os confrontos entre os críticos que se postaram em lados opostos diante do filme de Meirelles e sua trupe.

Mas o realismo em arte só poderia evidentemente proceder de artifícios. Toda estética escolhe forçosamente entre o que vale ser salvo, perdido e recusado, mas quando se propõe essencialmente, como faz o cinema, a criar a ilusão do real, tal escolha constitui sua contradição fundamental, a um só tempo inaceitável e necessária (BAZIN, 1991: 243).

²⁹ JABOR, Arnaldo. Crônica. O Estado de São Paulo, 16 de abril de 2002. Disponível em <http://cidadededeus.globo.com/imprensa_057.htm>. Acessado em 18/05/2014

³⁰ PULVER, Andrew. *Follow that chicken*. Guardian: Londres, 24 mai. 2002. Disponível em <<http://www.theguardian.com/film/2002/may/24/cannes2002.cannesfilmfestival1>>. Acessado em 18/05/2014

No intuito de demarcar nossos limites analíticos, é importante ressaltar que não consta entre os nossos objetivos empreender um estudo abrangente acerca da trajetória dos “realismos cinematográficos”. Trazemos ao texto à questão, pois a sensação, ou impressão, de realismo costuma ser um efeito muito citado diante da fruição das obras que compõem o *corpus* do nosso trabalho. Mais que isso, cremos que tais efeitos foram também, e especialmente, programados através de técnicas, práticas e procedimentos da fotografia e montagem. Os estudos e elaborações teóricas acerca do efeito de real em peças audiovisuais apareceram nesta tese apenas quando convocados pelas obras sob análise.

Mas voltando aos posicionamentos assumidos pelos críticos, entre uns (os que exaltaram o filme) e outros (os rigorosos detratores), estiveram sempre os atores do longa: especialmente preparados para viverem os personagens saídos do livro de Paulo Lins, representavam um dos poucos terrenos pacíficos no campo de guerra dos discursos acerca do filme.

Talvez o único ponto pacífico a respeito de *Cidade de Deus* seja o elogio incondicional e caloroso ao seu elenco, um grupo formado por jovens atores, quase todos estreantes. O processo de seleção e preparação desse elenco foi longo e específico, incluindo a visita em escolas e associações comunitárias de diversas favelas cariocas, a parceria com a organização não-governamental Nós do Morro, e mesmo a formação de uma nova organização, a Nós do Cinema, e um ano de oficinas de interpretação. O trabalho rendeu um resultado impactante num universo audiovisual “embranquecido” : uma centena de atores, a maioria negros e moradores de favelas, assumiram os papéis principais, emprestando ao filme um vigor realista de força inegável. (CÉSAR, 2008: 75).

O fato de haver consenso em torno do poder da interpretação dos jovens atores que emprestaram seus corpos e experiências ao filme de Fernando Meirelles parecia ter também o poder de viabilizar a convivência de manifestações tão díspares. Esquemáticamente podia-se separar dois raciocínios principais: *a)* a despeito do vigor realista da atuação, o estilo do filme era capaz de estragar e vetar a força do real e *b)* o estilo do filme – ainda que notáveis alguns excessos e maneirismos da linguagem, mais aqueles atores, produziam um mistura bombástica capaz de mobilizar a plateia em direção a tão cruel realidade. Novamente, ressalvas fazem-se necessárias: entre os dois raciocínios caricaturalmente descritos acima; houve muitos caminhos e análises mais complexos e produtivos; a nós não nos cabe votar nos que achamos mais pertinentes, embora a análise que faremos acabará pondo-nos diante deste leque

aberto de discursos. A constatação dessa inflamável dialética entre a sofisticação de procedimentos supostamente cosméticos - vítimas da estética MTV ou da perdição publicitária - com a impressão potente de estar diante de uma realidade desmascarada nos é suficientemente motivadora para seguir adiante.

A decisão de fazer jovens e crianças moradores de favelas, cujo corpo está habituado ao movimento desses espaços urbanos, encarnarem os personagens da narrativa parece ser uma decisão sintonizada com um programa realista, fundado na vontade de visibilizar a formação do narcotráfico em Cidade de Deus, que desencadeou na guerra entre os anos 1970 e 1980, que marcou a história do conjunto-favela (CÉSAR, 2008: 75).

A sintonia entre o procedimento de atuação eleito pela instância produtiva de *Cidade de Deus* com um programa realista também nos soa bastante significativa, pois convoca o nosso olhar para outras obras que podem ser incluídas como filiadas a um mesmo programa de efeitos ou modo de endereçamento. Sobre tal prática notável nos filmes do Neo-realismo italiano, afirma Bazin:

Se esses recrutamentos dos intérpretes opõem-se aos hábitos do cinema, não constitui, entretanto, um método novo. Ao contrário, sua constância em todas as formas “realistas” do cinema desde, pode-se dizer, Louis Lumière, permite ver nela uma lei propriamente cinematográfica que a escola italiana apenas confirma e permite formular com segurança. Foi admirado também outrora, no cinema russo [...]. Nenhuma grande escola cinematográfica entre 1925 e o cinema italiano atual não reivindicará a ausência de atores, mas de vez em quando um filme fora de série lembrará seu interesse. (BAZIN, 1991: 240-241)

Novamente, a ponderação de Bazin soa-nos apropriada diante da questão. Configura-se ato simplório creditar toda a força de *Cidade de Deus* à impressionante performance dos atores. Embora seja o óbvio ululante, nunca é demais lembrar que cada um daqueles personagens, bem defendidos pelo elenco afiado do filme, só vivem na tela pois foram enquadrados por uma câmera e tiveram seus fragmentos de atuação organizados pela montagem; isso para ficar apenas nos ofícios que estamos investigando; caberia ainda destacar o figurino, as locações, o desenho do som... e tantos outros elementos que em uma obra audiovisual precisam estar conjugados para que a performance dos atores adquira verdade e força. O que nos parece apropriado é apostar que o filme precisa ser “fora de série” para que tais intérpretes, ainda que “recrutados” de um mundo e realidades muito próximas à da história encenada, destaquem-se.

Cidade de Deus recorre a conceitos do neo-realismo italiano - elenco com intérpretes do povo, tema de emergência social, filmagem em cenários reais - e funde-os em soluções estéticas que enfeitam o relato. Sua habilidade na condução frenética das situações salta à vista, flerta com uma vertente ousadinha da produção internacional e esbanja requintes de um profissionalismo aberto a arrojados. Por meio de um retalho de fatos alinhavados de forma fascinante, tendo à frente uma galeria de personagens encarnados com incrível verossimilhança, o roteiro mostra o nascimento da ditadura do tráfico na favela carioca, nos anos 60 e 70. Mas a fachada vistosa, a narração cheia de gracejos e o formato sedutor evitam ferir corações e mentes. E aí está um de seus pontos nevrálgicos (EDUARDO, 2009)³¹.

De fato, o ponto que parece “nevrálgico” é o da convivência entre a tal fachada vistosa e a emergência de uma impressão de realidade; no entanto, a sentença, tal qual elaborada pelo crítico, segundo a qual o estilo da narrativa evita ferir corações e mentes é apressada e não se respalda em, ao menos, uma parte dos efeitos manifestados pela audiência. O posicionamento de Cleber Eduardo mostra-se perfeitamente bem inscrito entre a dinâmica de rivalidade de torcida mantida pelos debatedores enquanto ainda se ouviam os ecos de *Cidade de Deus*. Em especial para a Veja, Isabela Boscov entoou com virulência os gritos de guerra “dos a favor” do filme.

Não é coincidência que Salles, Meirelles e o mexicano Iñárritu, os nomes mais prestigiados da *buena onda* latino-americana, tenham vindo do sempre tão demonizado cinema publicitário. Em países onde a indústria cinematográfica está desmantelada, e o ensino de cinema é no mínimo precário no que toca à realização – situação que só agora o Brasil começa a transformar –, esses profissionais são virtualmente os únicos que têm condições de exercer o ofício e avançar nele. Para quem já dirigiu alguns milhares de comerciais, como Meirelles, questões técnicas ou de linguagem já não guardam mais nenhum mistério. A distância entre o que o diretor visualiza e o que ele de fato filma é muito pequena, ou nula. Não à toa, esses diretores provocam um considerável ranger de dentes entre críticos e realizadores de outras escolas, por assim dizer: não pedem licença e já chegam com a bola toda, embasbacando com seus filmes quando outros têm dificuldade mesmo em captar o mínimo de verba para fazer os seus (BOSCOV, 2004)³².

Na trincheira oposta, como referência fundamental para a tropa que brigou ao seu lado, destaca-se Ivana Bentes:

³¹ EDUARDO, Cléber. *A cosmética da fome*. Época: São Paulo, 26 ago. 2002. Disponível em <<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT373958-1661,00.html>>. Acessado em 18/05/2014

³² BOSCOV, Isabela. *Zé Pequeno em Hollywood*. Veja: São Paulo, 4 fev. 2004. Disponível em <http://veja.abril.com.br/040204/p_078.html>. Acessado em 18/05/2014

A violência aparecendo como "geração espontânea" sem relação com a economia, as injustiças sociais, e tratada de forma espetacular, acontecimento sensacional, folhetim televisivo e teleshow da realidade que pode ser consumido com extremo prazer. O interdito modernista do Cinema Novo, algo como "não gozarás com a miséria do outro", que criou uma estética e uma ética do intolerável para tratar dos dramas da pobreza, vem sendo deslocado pela incorporação dos temas locais (tráfico, favelas, sertão) a uma estética transnacional: a linguagem pós-MTV, um novo-realismo e brutalismo latino-americano, que tem como base altas descargas de adrenalina, reações por segundo criadas pela montagem, imersão total nas imagens. Ou seja, as bases do prazer e da eficácia do filme norte-americano de ação onde a violência e seus estímulos sensoriais são quase da ordem do alucinatório, um gozo imperativo e soberano em ver, infligir e sofrer a violência. Cidade de Deus é o suprassumo desse novo brutalismo, aqui tendo como referência, entre outros, o filme de gângster, as sagas da máfia, o épico-espetacular e a estética MTV (BENTES, 2002)³³.

Bentes, ao listar as características que se agregam em *Cidade de Deus*, na opinião dela, desqualificando-o, instiga ainda mais o nosso desejo investigativo. O quão produtiva poderá ser, sendo mesmo como diz a pesquisadora, submeter a um minucioso exame os planos e os cortes de uma obra dos quais podem surgir: *folhetim televisivo, temas locais, estética transnacional, novo-realismo, altas descargas de adrenalina, reações por segundo criadas pela montagem, imersão total nas imagens, épico-espetacular, estética MTV*. Prato cheio para um analista interessado especialmente na fotografia e montagem. De antemão, suspeitamos que nem todos esses elementos "malditos" apontados por Bentes advenham dos procedimentos da filmagem ou montagem do filme, certamente outras posturas e opções não diretamente ligadas ao fotógrafo ou montador mereceriam o "crédito" pela grita de pesquisadora. A relação de contraposição, também muito proclamada pela crítica, aos ideais cinemanovistas não necessariamente encontra-se ligada aos programas estéticos; frequentemente dizem respeito aos posicionamentos éticos ou ideológicos. De qualquer forma, ao fim e ao cabo, ética e estética apresentam-se nas obras quase que indissociáveis uma da outra.

O que queremos dizer, ainda que sem conceder ao tema a devida complexidade, é que nos interessam especialmente os efeitos que podem estar mais diretamente atrelados às aparências das obras em questão. A título de comparação e esclarecimento, poderíamos lançar um rápido olhar ao tão recorrentemente convocado - ao longo das discussões sobre *Cidade de Deus* - Neo-realismo italiano. O conjunto de filmes

³³ Ivana Bentes, 31 de agosto de 2002, especial para o Estado de São Paulo. Disponível em <<http://www.consciencia.net/2003/08/09/ivana.html>>

normalmente vinculados ao movimento quase não se alinha quando se observam apenas as aparências - fotografia e montagem, especialmente - a afinidade entre tais obras é de outra ordem: da política, da ideologia, do posicionamento diante dos mecanismos vigentes da produção cinematográfica, entre outras tantas. Estas outras ordens de alinhamento são justamente as que estamos tentando por de lado em nosso estudo acerca do fenômeno que pretendemos deslindar.

Quando *Cidade de Deus* foi lançado no Brasil, em 2002, Meirelles se viu no centro de um debate bizantino sobre a "cosmética da fome" – a suposta glamorização da miséria nacional –, que se agravou quando, heresia das heresias, ele deixou claro que não rezava no altar de Glauber Rocha e do cinema novo (BOSCOV, 2004)³⁴.

Ely Azeredo toma as dores do filme, mas ao defendê-lo, acaba por negar características que, em boa medida, compõem também esse vasto painel de referências que o filme revela:

Os detratores do filme construído por Meirelles e sua brava equipe excomungam seu corpo profano, suas curvas de sensualidade e musicalidade, sua alta voltagem como espetáculo audiovisual, como se os cinemas fossem templos e os produtores, vendilhões. Ora, vivemos numa época de política-espetáculo, de mídia-espetáculo, até de religiosidade-espetáculo. Por que um cineasta estaria obrigado a abordar o tema de sua escolha segundo cânones do cinema-verité (ou cinema direto), do ensaísmo antropológico ou do documentarismo engajado? (AZEREDO, 2002³⁵).

Sem aprofundamento, por enquanto, podemos dizer que a câmera de *Cidade de Deus* lança mão de procedimentos que fizeram parte do arsenal do cinema direto e do documentário, por exemplo; no entanto, misturando-os com um sem-número de outras tantas influências. O próprio Charlone, ao apontar possíveis referências para a direção de fotografia assume como inspiração práticas, muitas vezes, negadas tanto pelos detratores quanto pelos defensores do longa.

Estava claro que seria um filme totalmente diferente de todos os que já tinha feito. Se parecido, seria com os documentários que fiz no começo dos anos 80. Câmera na mão, tentando interferir o mínimo na realidade diante de mim. E as referências que me vinham à cabeça eram o neo-realismo italiano, e seu sobrinho, o cinema novo... (CHARLONE, 2002³⁶)

³⁴ BOSCOV, Isabela. *Zé Pequeno em Hollywood*. Veja: São Paulo, 4 fev. 2004. Disponível em <http://veja.abril.com.br/040204/p_078.html>. Acessado em 18/05/2014

³⁵ AZEREDO, Ely. O precedente brasileiro cidade de Deus. *Jornal do Brasil*, 11 setembro, 2002. Caderno "B".

³⁶ CHARLONE, César. Notas da produção. Disponível em: <cidadededeus.globo.com/imprensa_05.htm>. Acesso em: 18 Mai. 2014.

O que mais chama a atenção, quando se atenta aos discursos sobre o filme, é que no tiroteio entre os críticos e analistas, sobram tiros para todos os lados. Entre mortos e feridos, ninguém se salva. A metralhadora “dos a favor” e “dos contra” dispara mais veloz do que as armas empunhadas pelas gangues de Zé Pequeno e Mané Galinha.

O filme oferece munição suficiente para os dois lados. Não poucas vezes, as análises passam rápido pela obra em si, pela observação da sua materialidade, e adentram rápido o terreno das posições previamente demarcadas e assumidas. Ao menos é predominantemente assim quando o assunto diz respeito ao estilo, às questões ligadas à fotografia e montagem, àquelas que nos importam especialmente. Bastam que sejam ditas algumas palavras mágicas: publicidade, videoclipe, MTV, montagem rápida, espetacularização, jovens atores da periferia, entre outras, para que as portas em direção às defesas e acusações ideológicas fossem abertas. Essas questões serão problematizadas adiante, mas, por enquanto, só para exemplificar do que se trata essa superficialidade de alguns rótulos que se colaram facilmente ao filme, vale lembrar que há, claramente demarcados, três estilos narrativos dando conta das quase três décadas que são condensadas nas duas horas de *Cidade de Deus*. Quando se conta a história dos primeiros anos da Cidade de Deus, na década de 60, por exemplo, a montagem não é rápida, um analista atento pode anotar alguns planos com duração superior a 1 minuto. Então, para se falar da edição *eletrizante, metralhadora, de videoclipe*, querendo ser rigoroso, seria necessário excetuar uma parte bastante considerável do longa-metragem, quase 30% da sua duração, pelo menos.

Segundo Eliane Aparecida Dutra:

Os diálogos com a imagem publicitária e com o clipe são evidentes no filme. A câmera mexe-se o tempo todo, o trabalho fotográfico busca o inusitado, a imagem é estimulante. O ritmo acelerado de montagem, raramente deixa algum tempo para reflexão, ou para o tédio, e potencializa seus efeitos de sedução com uma trilha sonora envolvente (DUTRA, 2007: 8).

Vejamos: é de fato possível identificar algum diálogo com uma certa imagem publicitária e com um particular modelo de videoclipe em determinadas sequências; no entanto, talvez fosse necessário especificar melhor o que seria exatamente uma

imagem publicitária, já que ocupam os intervalos da TV uma variedade imensa de imagens publicitárias, assim como de quais clipes se está falando, dado que este é também um universo vasto e variado. “*A câmera mexe-se o tempo todo*”, não é assim no filme. Direto da *timeline* de um projeto aberto no *Final Cut*, na qual destrinchei *Cidade de Deus*, posso garantir que a câmera não se mexe o tempo todo. Sobre o ritmo acelerado da montagem, o que se poderia dizer de um plano de 1 minuto e 43 segundos, presente na primeira parte do filme: câmera fixa, assistindo Cabeleira tentar uma cantada em Berenice. E a trilha sonora “envolvente”? Se Dutra refere-se à música, talvez seja importante dizer que quando a guerra entre os bandos rivais é detonada e acirrada as canções praticamente desaparecem. Em suma, aceitou-se sobre *Cidade de Deus* como resolvidas algumas questões que negam as soluções apresentadas quando se miram os detalhes. Justo lá: onde mora o diabo.

Tentando seguir em direção às questões que consideramos mais decisivas, e com o objetivo de sedimentar as impressões acerca do filme que servirão de ponto de partida - e desejo de chegada - da análise que faremos dedicada aos procedimentos da fotografia e montagem, abaixo, segue mais uma colagem de discursos da época de lançamento do filme, com o objetivo de enfatizar quais elementos compunham o “mantra” entoado por parte bastante significativa da crítica.

Retrato social brasileiro com textura de thriller internacional excepcionalmente bem realizado (Kléber Mendonça Filho, *Jornal do Comércio*). O cinema nunca retratou de forma tão contundente os estragos que o tráfico de drogas tem feito no cotidiano das favelas cariocas (Mauro Ventura, *O Globo*). O filme impressiona (...). *Cidade de Deus* oferece ao espectador uma ardente e visceral visão da espiral da violência. Um nocaute visual e uma metralhadora na edição (David Rooney, *Variety*). Nada no filme é gratuito, exagerado ou mera exploração. É arrebatador ao traçar um retrato fiel de uma favela do Rio ao longo de três décadas (Kirk Honeycut, *Hollywood Reporter*). Um olhar intensamente estilizado sobre décadas de violência nas favelas do Rio de Janeiro (Todd McCarthy, *Variety*). *Cidade de Deus* é o Brasil passado a limpo, é o documento real que precisávamos para chacoalhar com a nossa realidade. (Lenine). Além da obra cinematográfica (claramente germinada da variedade e da riqueza da gramática do olhar televisivo), CDD é um resumo poético e didático da eletrizante história que se chama História do Brasil (Marcelo Tas)³⁷.

³⁷ TRECHOS DE ARTIGOS DE IMPRENSA. Disponível em <Cidadededeus.globo.com/imprensa_03.htm>. Acessado em 18/05/2014

Novamente recorrendo ao “jogo” de caça palavras, e mirando o estudo que almeja confrontar planos e cortes com o cardápio de efeitos mais recorrentes, ainda se faz relevante repetir que nos interessa especialmente analisar a convivência de reações ao filme que poderiam soar paradoxais: *textura de thriller internacional, retrato fiel de uma favela do Rio, nada é gratuito, exagerado, um olhar intensamente estilizado, documento real...*

No nosso entender, que será melhor defendido durante as análises, o suposto paradoxo ao redor do qual os críticos montaram campana revela mais complexidades do que meros antagonismos. Ou seja, não necessariamente está errado quem notou no filme um “um olhar intensamente estilizado”, como também há razão notável nos procedimentos estilísticos para que se sintam os “impactos do real”. Tais efeitos compartilham espaços ao longo dos planos e sequências de *Cidade de Deus*, sem necessariamente anularem-se.

Aliás, a margem de perda do real implicada em qualquer tomada de posição ‘realista’ permite muitas vezes ao artista multiplicar, pelas convenções estéticas que ele pode introduzir no lugar que ficou vago, a eficácia da realidade escolhida (BAZIN, 1991: 246).

3.2. *Dando a mão à palmatória*

Já declaramos o nosso intuito de escapar às questões relacionadas à *Cidade de Deus* que dizem respeito, particularmente, às suas implicações éticas, sociais e ideológicas. No entanto, tal desejo de esquiva tem alguns limites. Primeiro, porque estas questões não estão exatamente descoladas das práticas estilísticas que pretendemos analisar; depois, dado que o filme foi apropriadamente considerado uma *obra-acontecimento*, que serviu para mobilizar discussões tão inflamadas acerca das nossas mazelas - e, até, possíveis providências - cremos que seria leviano seguir em frente sem ao menos apresentar muito brevemente o que entendemos ser o ponto decisivo a partir do qual se desdobraram as mais complexas contendas.

O filme se vale da legitimação, seja ela documental ou ficcional, da

narrativa de Paulo Lins, para sustentar um programa e discurso fílmico que tenta valorizar o poder realista, ou o efeito de realidade da história contada. O livro de Paulo Lins ofereceria, desse modo, a chance ao cinema de “mostrar” como “as coisas funcionam” do “lado de lá”, a partir de um olhar endógeno, legitimizado pelo seu caráter fronteiro entre memorialista, etnográfico e ficcional, assim como pelo seu ponto-de-vista ficcional múltiplo e interno. No entanto, se o romance parece conseguir sustentar essa nova posição “horizontalizante” de enunciação, à despeito de todas as implicações críticas e éticas da imbricação entre documento e ficção, o filme parece ter potencializado essas implicações justamente pela dificuldade de preservar a legitimidade desse lugar aparentemente conquistado pelo livro. (CÉSAR, 2008: 73).

Parece-nos fundamental apresentar essa questão que põe em pauta o ponto de vista que prevalece na narrativa e que influencia diretamente no modo como o filme foi recebido. Neste caso, para além das implicações éticas, o posicionamento da instância produtiva determina um específico modo de olhar para as situações que apostamos ter ingerência sobre os procedimentos de câmera e montagem.

O lugar de enunciação e a posição social ocupada pelos diretores - Fernando Meirelles, publicitário bem sucedido, dono da produtora O2 Filmes, sediada em São Paulo, e Kátia Lund, também publicitária bem-sucedida - e pelo roteirista do filme - Bráulio Mantovani, inserido nesse mesmo universo social - não parece favorecer a priori uma apropriação discursiva capaz de aprofundar as relações, revelações e ambiguidades engendradas pela obra de Paulo Lins (CÉSAR, 2008: 73).

Aos rápidos perfis dos autores apresentados por César, cabe-nos incluir os de César Charlone e Daniel Rezende, ambos, também, estrangeiros ao “universo social” do filme. Sem, *a priori*, apostar no caráter determinante desses lugares de enunciação, parece-nos bastante produtivo tê-los como possíveis agentes das opções estilísticas de *Cidade de Deus*. Cléber Eduardo corrobora com as observações de César:

Cidade de Deus permite ao espectador se sentir longe daquilo. 'Eu me senti um estrangeiro', diz o diretor Fernando Meirelles, ao falar da realidade enfocada. Isso explica o didatismo do roteiro. Também ajuda a entender o fascínio pelo universo filmado e não a indignação politizada. O próprio narrador, Buscapé, rapaz com o sonho de ser fotógrafo, é estranho ao lugar. Apesar de situar-se dentro do inferno, mantém-se como um anjo observador (EDUARDO, 2009³⁸).

Já para o jornalista Carlos Alberto, a sensação foi inversa,

Cidade de Deus está deixando muita gente despida no meio da rua, tendo que enfrentar uma visão do inferno sem anteparos ou proteções. *Cidade de Deus* sofre pelo preconceito contra cineastas de origem

³⁸ EDUARDO, Cléber. *A cosmética da fome*. Época: São Paulo, 26 ago. 2002. Disponível em <<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT373958-1661,00.html>>. Acessado em 18/05/2014

publicitária ou ricos pretensamente engajados. Sempre se cochichou muito contra Walter Salles, Meirelles e Lund; expõem-se ainda mais ao escárnio crítico por abraçarem uma linguagem estritamente moderna, que faz largo uso do aparato cinematográfico universal (inclusive Scorsese, Tarantino etc) para ampliar o alcance emocional e descritivo do seu cinema. Provavelmente, se não fossem tão antenados e competentes, não suscitariam reações tão estridentes. Estariam melhor conformados à expectativa de um cinema mais humilde, sofrível e, aí sim, engajado (MATTOS, 2002³⁹).

As falas dos dois críticos relacionam-se à ideia de que determinado labor no estilo seria capaz de vetar engajamentos ou envolvimento mais profundos com o tema narrado na tela. Contra tal ideia diz Bazin:

Devemos desconfiar da oposição entre o refinamento estético e não sei que crueza, que eficácia imediata de um realismo que se contentaria em mostrar a realidade. Se o Potemkin pôde subverter o cinema, não foi apenas por causa de sua mensagem política, tampouco por ter substituído o staff dos estúdios pelos cenários reais e a estrela pela multidão anônima, mas porque Eisenstein era o maior teórico da montagem de seu tempo, porque ele trabalhava com Tissé, o melhor operador do mundo, porque a Rússia era o centro do pensamento cinematográfico, em uma palavra, porque os filmes “realistas” que ela produzia continham mais ciência estética que os cenários, as iluminações e a interpretação das obras mais artificiais do expressionismo Alemão (BAZIN, 1991: 242-243).

O conselho de Bazin, que sugere desconfiança diante do antagonismo entre refinamento estético e realismo é caro a este nosso percurso, mais que isso, a referência específica ao papel do “melhor operador do mundo” e à presença do “maior teórico da montagem do seu tempo”, soa-nos perfeitamente afinada ao caminho que escolhemos trilhar.

A fim de encerrar este momento do trabalho no qual tentamos expor uma visão do horizonte da recepção de *Cidade de Deus*, cabe ainda ressaltar que este nosso movimento nos é suficiente, pois aponta como plausíveis e dignas de análises as hipóteses que nos guiam, mas é ao mesmo tempo muito simplório diante do que representaram os debates que cercaram o filme. Há muito mais complexidade envolvida do que podemos revelar neste curto espaço. Por exemplo, César nos chama a atenção para a possibilidade de o filme ter um leitor modelo muito específico, inserido em um determinado contexto e “proprietário” das ferramentas adequadas para ser “devidamente” atingido pelo programa de efeitos da obra. De acordo com a

³⁹ MATTOS, Carlos Alberto. *Em defesa de um filme indesejável*. 09 set. 2002. Disponível em <<http://criticos.com.br/?p=84&cat=3>>. Acessado em 18/05/2014.

autora, o espectador ideal de *Cidade de Deus* deveria ser um “estrangeiro” - assim como seriam os autores - alheio ao cotidiano daquele universo, habitante “do outro lado das fronteiras” (CÉSAR, 2008: 78). “Os efeitos do filme parecem depender, em boa medida, da capacidade do espectador em atuar como esse leitor-modelo, estrangeiro, distante, alienado” (p. 80).

A preocupação parece residir na capacidade “representativa” do filme, na constatação da maneira como as “mentiras contadas” interferem na inserção dos moradores na cidade, entendida aqui no sentido platônico, como revela a afirmação de José Francisco Santana, vice-presidente da União Comunitária e morador de Cidade de Deus há 31 anos : “A gente quer melhorar a imagem da Cidade de Deus e trabalha 24 horas por dia para isso. E, quando a gente está começando a conseguir um resultado, vem um filme desses, contando várias mentiras, e coloca um trabalho de anos abaixo” (p. 80).

Ainda segundo César (2008),

O jornal Folha de São Paulo, no período que sucedeu a indicação de *Cidade de Deus* ao Oscar em quatro categorias, reúne pelo menos três reportagens em Cidade de Deus sobre a recepção do filme e da notícia da indicação à premiação : *Filmes geram discriminação, dizem favelados; Sobrevivente quer processar escritor e diretor; Uso de nomes reais é criticado*. As matérias publicizam a reprovação dos moradores, que atribuem ao filme um papel no recrudescimento da estigmatização dos favelados. Preocupações com a reputação individual e com as distorções operadas na ficção misturam-se às inquietações vivenciadas coletivamente com a “imagem” do conjunto-favela. (p. 83).

Como já dissemos, não são estas, exatamente, as nossas questões. Elas aparecem por aqui para dar conta ao leitor desta tese da existência e relevância de tais debates. Considerávamos fundamental apresentar esse conciso painel para que a análise do estilo esteja lastreada por uma variada gama de discursos advindos das instâncias receptivas. Afinal, cremos que parte bastante considerável dos impactos do filme e polêmicas detonadas relacionem-se com a matéria sobre a qual aplicaremos o nosso método de investigação.

3.3. *Às vias de fato*

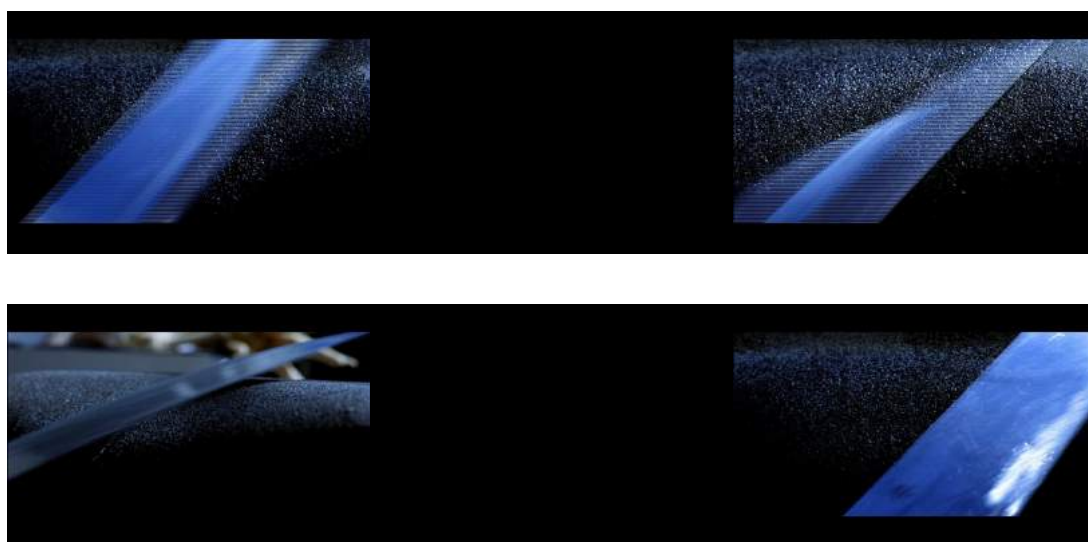
3.3.1 *Pega a galinha! Os cortes de um “plano sequência”*

Adotamos com *Cidade de Deus* o mesmo método aplicado para a análise do *Palace II*: o filme inteiro foi parar em uma sequência do *Final Cut* e de lá, tentamos extrair

procedimentos recorrentes na fotografia e na montagem, estabelecendo comparação com o que foi repertoriado através do estudo do curta-metragem, com a finalidade de delinear o percurso das práticas estilísticas que pretendemos compreender.

Em se tratando do “longa-acontecimento” de Meirelles e sua turma, não se pode começar por outro ponto que não seja precisamente o começo, os primeiros 3 minutos e 24 segundos do filme: a famigerada cena da fuga da galinha. Tentando agora, mais de 10 anos depois do lançamento do filme, recolocar-me naquela poltrona da segunda fila de uma das salas de cinema do Shopping Center Lapa, de onde vi o filme pela primeira vez, sou capaz de apostar na estranheza que me devem ter provocado aquelas primeiras imagens que surgiram na sala escura: extremos planos-detalhe, a lâmina de uma faca grande sendo amolada sobre a áspera textura de uma pedra escura. Os primeiros *takes* duram entre 4 e 6 frames, algo em torno da sexta parte de um segundo; o som característico da lâmina contra a pedra ajuda a compreender a situação. A cena repete-se 5 vezes, com pequenas variações no enquadramento, intercaladas por uma tela preta que persiste diante do espectador por cerca de 1 segundo, até ser novamente interrompida pelo “golpe de faca”.

Golpes de faca



A “sequência” das “facadas” intercaladas pela tela escura, dura 7,5 segundos, tempo suficiente para criar a expectativa de um iminente ato de violência, logo frustrado pelo plano seguinte: mais um detalhe, desta feita um *contraplongée* em contra luz, profundidade de campo curta, dos dedos de um tocador no braço de um instrumento que parece ser um cavaquinho.

Contraplongée



Nem chegamos ainda aos primeiros 10 segundos do filme, evidentemente é cedo para aproximações com o percurso feito ao longo dos 20 minutos do *Palace II*, mas não deixa de ser interessante notar, logo nesse primeiro plano, depois da “faca amolada”, elementos que percebemos tão recorrentes do curta metragem: câmera apontada para o sol, profundidade curta, *contraplongée*... como também seria muito cedo para dizer que estamos diante de uma outra montagem, ou seria mais preciso dizer: estamos, agora mirando o trabalho de outro montador. Mas vamos sem pressa, deixemos que a sequência nos diga mais a respeito.

Lá vamos nós, então. Na sequência da galinha, pensando no enredo, a situação pode ser assim resumida: pagode rolando, clima de farra, muita gente feliz, dançando; só as galinhas estão “preocupadas”, elas “assistem” às colegas sendo depenadas e indo parar nas panelas, uma “decide” fugir; surge um sujeito com autoridade para ordenar a perseguição ao galináceo fujão, todos obedecem de imediato; é apresentado ao espectador o personagem Zé Pequeno, ele é o chefe, é violento, durante a perseguição empurra sem motivo um passante. Em sentido contrário, caminhando tranquilamente, alheios à fuga da galinha, conversando sobre uma arriscada fotografia que um deles teria tirado, estão outros dois garotos; através do diálogo, o espectador sabe que um deles não quer ser encontrado pelo bandido mais perigoso da favela; acabam se encontrando, Buscapé, o protagonista-narrador que quer ser fotógrafo (e que não fora ainda devidamente apresentado) se encontra entre os traficantes armados e a polícia; como goleiro na marca do pênalti, “recebe a galinha pulando”. Voz *over* de Buscapé, o personagem narrador: “*uma fotografia podia mudar minha vida, mas na Cidade de Deus, se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*”.

Caminhando em direção às nossas questões semanais, tropeça-se rapidamente no

resultado de uma básica equação. Da entrada da faca na tela, primeiro plano do filme, até o final do comentadíssimo giro de 540°, que conduz o espectador e a história à década de 60, primeiros anos de ocupação da Cidade de Deus, são três minutos e 25 segundos. Depois de um árduo e obsessivo trabalho, consegui contar 160 cortes; número que nos leva a uma impressionante média de 1,28 segundos por plano. O relato acerca do caráter hercúleo da tarefa de contar os cortes em *Cidade de Deus* não apenas serve para valorizar meu esforço; mais importante que isso, aponta para uma reflexão sobre a invisibilidade/visibilidade dos cortes do filme.

O cinema de planificação tem qualquer coisa de metonímico. Propõe apenas fragmentos ao interlocutor, para que este, imediatamente, possa reportar-se à totalidade sugerida. Mas isso só é possível se existirem entre cada um dos fragmentos, assim como relativamente à totalidade, relações evidentes, laços estreitos. A ideia de continuidade é portanto indispensável a este princípio da planificação: continuidade cronológica entre os planos que se sucedem, mas também continuidade lógica entre os grandes planos e os planos de conjunto, entre os diferentes pedaços da ação ou do mundo que são representados separadamente (AMIEL, 2007:15).

Recorrentemente, a montagem de *Cidade de Deus* desrespeita radicalmente as regras que, historicamente, serviram para oferecer à audiência uma coerência espaço/temporal.

As técnicas realistas da decupagem realçavam as afinidades estruturais entre cinema e ficção. Bazin expressou isso com simplicidade: “fazer cinema hoje é contar uma história em uma linguagem perfeitamente transparente”. Contrastando o cinema sonoro maduro com a era do cinema mudo, baseada nas imagens, Leenhardt escreveu: “como no romance, onde não se deve perceber a escrita, que é subordinada e muitas vezes distrai, na tela, a técnica está pouco a pouco se tornando invisível...” (BORDWELL, 2013: 84).

Habitou-se a considerar invisível o modelo de montagem que obedece tais regras; no entanto, a dificuldade empírica com a qual me deparei para estabelecer os pontos de cortes impôs-me a dúvida acerca da infalibilidade desse modo de pensar. Charlone, nos comentários extras do DVD do filme conta que:

Teve uma pessoa que veio falar comigo e disse que a galinha tinha sido filmada em plano sequência, insistiu que a cena da perseguição da galinha era um plano sequência. E eu falei: ‘mas tem 200 cortes’. E ele: ‘nossa eu não percebi’. Então, de tão juntinha que estava a montagem do Dani (Rezende), tão amarradinha... que é perfeita, né? Prende. (CHARLONE, 2002⁴⁰).

⁴⁰ CIDADE DE DEUS. *Extras do DVD*. Direção de Fernando Meirelles. Rio de Janeiro: O2 Filmes. 01/01/2003

A fala do diretor de fotografia, mais a dificuldade que enfrentei durante a empreitada de encontrar os cortes de Daniel Rezende coadunam-se com a ideia segundo a qual, mesmo desrespeitando as normas estabelecidas para que se alcance a suposta invisibilidade, a transparência; a montagem da sequência da galinha pode ter encontrado um mecanismo diferenciado para atingir o mesmo efeito de imersão, de apagamento da instância mediadora. Talvez, a curta duração dos planos e o ritmo imposto impeçam que se enxerguem as emendas. Diferentemente do que propõe Amiel (2007), Rezende recompõe a totalidade desobrigando-se do rigor da continuidade espacial e temporal.

Na forma de compor os planos, na forma de os filmar, mas também na escolha dos *raccords* que os articulam, um dos critérios principais é esta obrigação de continuidade, de unidade da percepção, que determina toda uma estética. O cinema clássico de Hollywood, que desde o final dos anos 1920 ao final dos anos 1950 constitui um sistema de representação preponderante, assenta neste modelo. Uma unidade ideal prévia é aí fragmentada de tal modo que a partir de pedaços esparsos e espetaculares, o espectador possa recompor uma totalidade similar (AMIEL, 2007: 15).

Agora, já nos parece um bom momento para recordar que a média no *Palace II* era de 5,7 segundos por plano, mais relevante ainda para os fins do nosso estudo é enfatizar a substituição de Sérgio Mekler - montador do curta - por Daniel Rezende. Na sequência da fuga da galinha há 65 planos que duram menos de 0,5 segundo, muitos não passam de 4 frames. Não há nada parecido com isso no *Palace II*, ousado ainda dizer que não há diretor, por mais genial que seja, capaz de decupar previamente *takes* de três frames, o que nos permite creditar boa parte da responsabilidade por essa metralhadora de cortes à presença no filme de um jovem de 26 anos, editor de comerciais da O2 Filmes, que nunca tinha posto as mãos em um projeto de longa metragem.

Rezende é formado em publicidade, trabalhou na TV da sua universidade, atuava como finalizador, editava alguns videoclipes e chamou a atenção de Fernando Meirelles experimentando, intuitivamente, a montagem em algumas peças publicitárias da O2 Filmes.

Eu não sabia porque eu começaria com um plano aberto, quando eu deveria ir para um close, o que eu faria em um diálogo, eu não sabia, então eu ia fazendo até achar que estava bom, por coincidência ou não, o meu gosto, ou maneira como eu trabalhava batia com o gosto do Fernando

meirelles, por isso ele me convidava para trabalhar com ele (REZENDE, 2010⁴¹).

Por enquanto, só de passagem, pensando nos conceitos de Bourdieu, podemos enquadrar Rezende na categoria dos recém-chegados, um profissional sem débitos para com a tradição, as normas e regras da montagem instituída pela história das narrativas cinematográficas.

O processo de aprender como se monta... acredito que tenham escolas que lidam com isso, eu não fiz nada na verdade, eu aprendi um pouco quebrando a cabeça e usando uma coisa que eu sempre usei muito e quero continuar usando que é a intuição. No começo eu só conseguia me basear na minha intuição. Eu não sabia porque eu estava fazendo aquilo, se me perguntassem por que eu dizia não sei, porque eu acho que deve ser o melhor, porque eu acho que deve ser legal. Quando você vai ganhando alguma experiência você começa a entender porque você fazia daquela maneira (REZENDE, 2010⁴²).

Voltando às evidências notáveis na sequência e mirando o extremo oposto, ou seja, ajustando o foco para os planos que duram mais tempo na tela, tentando encontrar uma possível lógica que guiaria a alternância de ritmo da sequência, localizamos um padrão já destacado em *Palace II*: o plano mais longo da sequência dura 14 segundos e é um diálogo inteiro entre Buscapé e o amigo. Não por acaso, o ritmo dos dois personagens é bastante diferente daquele dos que perseguem a galinha; como já anotado durante a investigação do *Palace II*, câmera e montagem em *Cidade de Deus* também contaminam-se da emoção das situações dramáticas.

Abandonando a objetividade dos cálculos e perseguindo a natureza das emendas impostas por Daniel Rezende, particularidades estilísticas ou cacoetes do montador explicitam-se. Rezende não faz a menor cerimônia na hora de confundir espaço e tempo: são extremamente recorrentes as micro elipses, as junções de planos quase sem alteração de enquadramento, quebras de eixo, “falhas” na continuidade, o desenvolvimento de uma linearidade imperfeita, descumprimento às regras do *raccord*. Novamente, recorrendo à análise do *Palace II*, é justo dizer que muitos desses procedimentos já se anunciavam na “obra-ensaio”, mas intensificaram-se exponencialmente em *Cidade de Deus*.

⁴¹ REZENDE, Daniel. Entrevista concedida ao Portal Tela Brasil. 29 mar. 2010 Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=AZSUG1GaJIQ>>. Acessado em 18/05/2014

⁴² Idem.

A maneira que o filme foi filmado, com muita improvisação, baseada no trabalho daqueles não-atores, embora trouxesse uma verdade e realidade ao filme muito grande criou uma dificuldade para a montagem. Se fosse o meu décimo longa, se eu tivesse alguma experiência, acho que eu ia sofrer muito mais. Como eu não sabia nada e o fato de eu estar fazendo o meu primeiro longa-metragem, ao lado do Fernando, era tudo tão incrível, eu não me importei com isso, eu achava que tudo era daquele jeito mesmo, como eu não sabia teoria de nada, como eu não tinha nenhuma experiência, eu me baseei única e exclusivamente na minha intuição. Essa liberdade de não ter compromisso com nada e a liberdade que o Fernando sempre deu – é uma característica dele – então ele filmava, jogava o material na minha mão e dizia: faz o que você quiser depois a gente trabalha junto. A liberdade era muito grande, então essa liberdade mais a intuição fez com que a montagem encontrasse o que o material já tinha: um frescor, uma verdade, então acabou sendo uma confluência de acertos. O *Cidade de Deus* me deu uma prática para me virar com o material mais maluco – maluco no bom sentido – mais aberto, mais solto e você tem que aprender a tirar a cena desse material (REZENDE, 2010⁴³).

Por mais que seja necessário um cuidado quando se apropria de depoimentos dos próprios autores acerca dos seus processos no intuito de encontrar respostas para questões de pesquisa; já que comumente tais narrativas discursivas são afetadas e elaboradas segundo intenções as mais diversas, ainda assim, a “confissão” de uma certa ignorância a respeito das “regras” da montagem por parte de Rezende ganha relevo quando se aplicam lentes de aumento às emendas impostas pelo profissional ao longo do filme. É bastante plausível a hipótese segundo a qual certas rupturas são mais possíveis quando não se conhece bem as leis - ou não se sente à elas subordinado - desenvolvidas ao longo de toda uma trajetória do estabelecimento dos mais recorrentes padrões das narrativas ficcionais cinematográficas.

Não é o caso de atribuir a Rezende um mecanismo de montagem absolutamente inaugural; tudo que aparece em *Cidade de Deus* já fora visto em diversos outros filmes, a diferença, parece-me, tem a ver com a naturalidade com que ele lança mão de tais procedimentos. O que quero dizer, por exemplo, é que quando os diretores da *Nouvelle Vague* ou do Cinema Novo experimentaram procedimentos que desrespeitavam as convenções de um certo cinema estabelecido, eles tinham consciência do “afrente” aos “bons costumes” e conferiam a tal enfrentamento sentido e importância.

Diferentemente, as subversões de Rezende intercalam os planos de *Cidade de Deus*

⁴³ REZENDE, Daniel. Entrevista concedida ao Portal Tela Brasil. 29 mar. 2010 Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=AZSUG1GaJIQ>>. Acessado em 18/05/2014

como se de fato estivessem ali apenas porque um jovem recém chegado achou “mais legal” fazer daquele jeito, e um diretor atento ao que surgia da sala de montagem soube entender que havia ali um caminho que merecia ser incorporado. Além, naturalmente, das ingerências advindas de um mecanismo de filmagem preparado e predisposto para o imprevisto, “refém” de um elenco sem a técnica apurada e necessária para respeitar marcações, repetir ações com precisão e seguir rigorosamente uma decupagem prévia.

A gente não dava marcas para os atores, nem o texto, os atores nunca leram o roteiro. Nas cenas a gente explicava o que ia acontecer e eles saiam improvisando, então cada take era diferente do outro. Então, às vezes, simplesmente não montava, porque o texto falado por eles era muito diferente do dito no take anterior, ou a posição mudava bastante... e eu tentei deixar os atores soltos... então na montagem a gente assumiu os pulos, as descontinuidades, as quebras de eixo... eu acho que *Cidade de Deus* é o filme com mais erros de continuidade da história do cinema. A gente nem tinha um continuísta, eu nem contratei continuísta porque eu sabia que se tivéssemos alguém lá, anotando continuidade, ou a pessoa ia ficar louca ou ela ia me deixar louco. (MEIRELLES, 2011)⁴⁴

Isabela Boscov, em especial para a revista *Veja*, na época em que o filme recebeu quatro indicações ao Oscar escreveu:

Fernando Meirelles é o que, no meio cinematográfico americano, se chama de uma *hot property*. Vale muito porque pode render muito e porque tem o potencial de fazer com que também outros brilhem. É o tipo de talento que deixa todo mundo assanhado, especialmente os que estão sempre à cata de diretores que tirem deles o melhor (BOSCOV 2004⁴⁵).

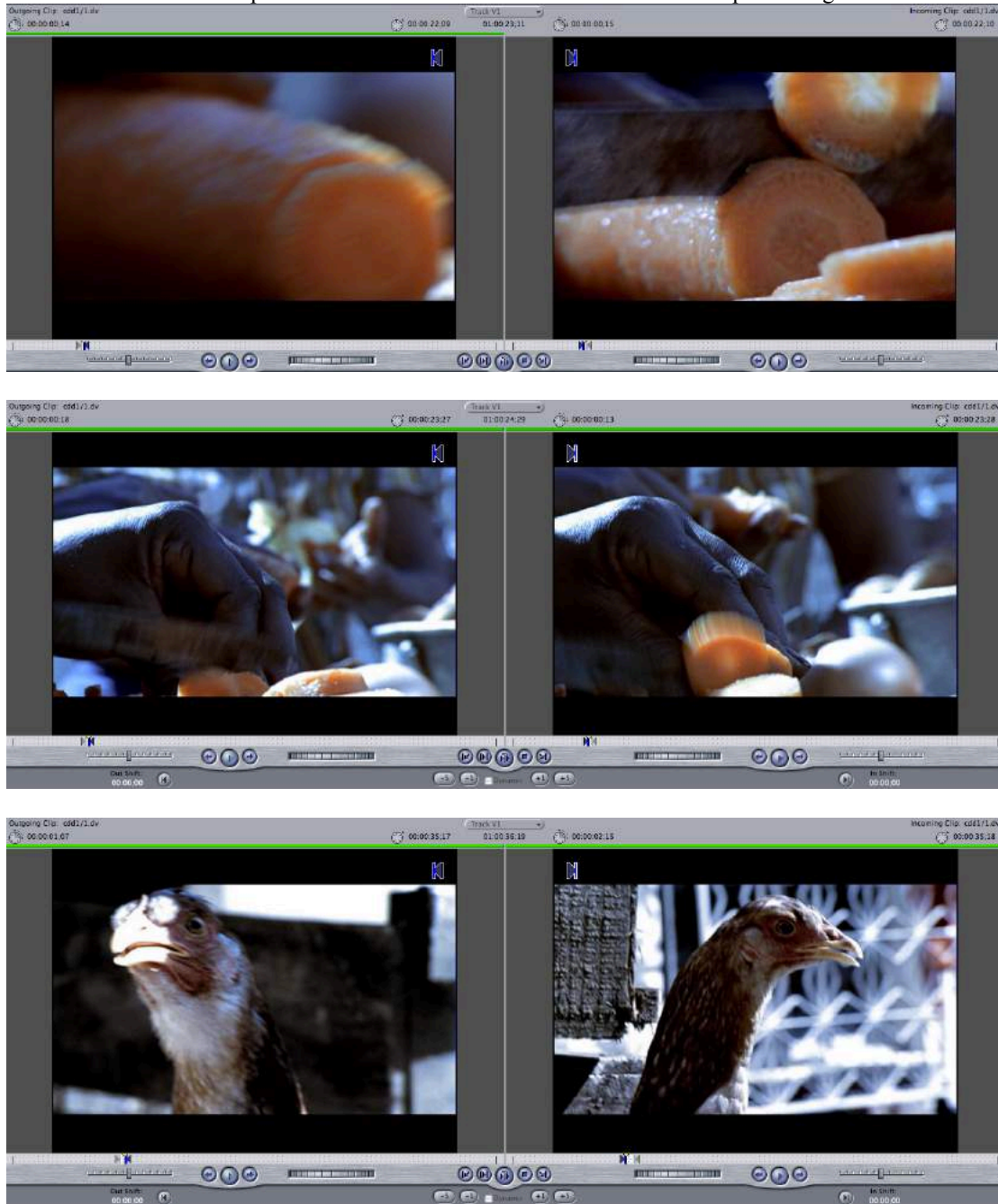
⁴⁴Fernando Meirelles, entrevista ao programa Sala de Cinema, SESC TV, 2011

⁴⁵ BOSCOV, Isabela. *Zé Pequeno em Hollywood*. Veja: São Paulo, 4 fev. 2004. Disponível em <http://veja.abril.com.br/040204/p_078.html>. Acessado em 18/05/2014

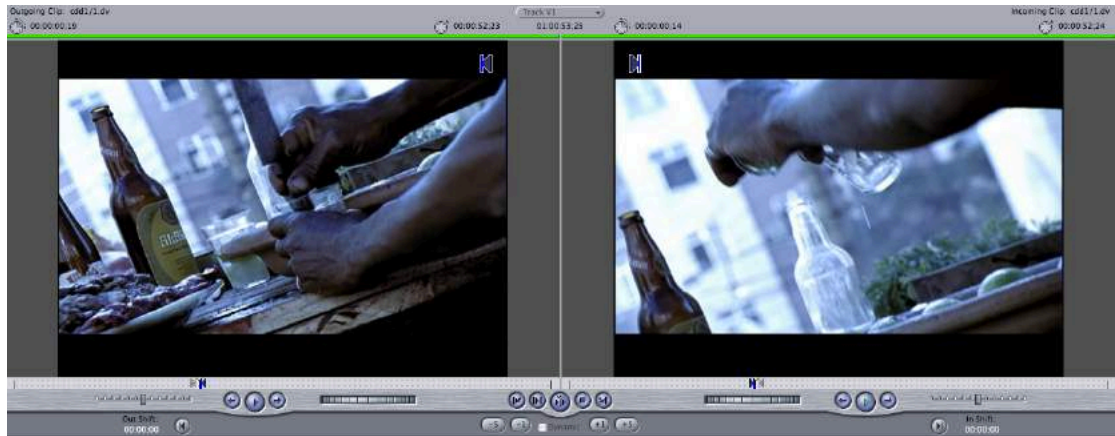
Jump Cuts

Último frame plano “anterior”

Primeiro frame plano “seguinte”









Em todos estes exemplos, que ilustram as páginas anteriores, a emenda poderia ser facilmente considerada disjuntiva, há pequenas supressões de tempo, os enquadramentos pouco variam, o tempo das ações não transcorre linearmente. É possível considerar como efeito forte desses procedimentos a instauração de um ritmo que nos envolve sensorialmente, como uma percussão perfeitamente bem “atravessada”, uma certa dissonância funcional, que toca pra frente o andamento, mas que sabe bem o momento de recolher-se e voltar à batida mais ordinária.

São os pormenores da montagem, os poucos fotogramas a mais ou a menos que dão o ritmo interno de um filme. Podemos assim perceber as comparações estabelecidas com a música: não são os grandes temas, ou a orquestração, que estão aqui em causa, mas sim a continuidade discreta que dá ritmo ao conjunto (GARDIES, 2007: 45).

Certamente, ainda que nos esforcemos na elaboração de metáforas musicais, elas não serão precisamente capazes de dar conta do efeito promovido por tais procedimentos de junção de planos, mas acredito servirem para indicar que algumas sensações provocadas não pertencem exatamente ao andamento da situação dramática, mas sim ao envolvimento do espectador numa determinada cadência rítmica. Ressaltando o fato, que nos soa fundamental, de que tais violações às regras não vetam, nem rompem o acompanhamento da história: vemos que uma galinha fugiu, que a bandidagem a está perseguindo, que dois outros personagens acabaram em pleno fogo cruzado... “O *jump-cut* requer do espectador a ampliação da aceitação para entrar no tempo da tela que está sendo apresentado ou o sentido de tempo dramático retratado. A interrupção pode ajudar a experiência do filme ou danificá-la” (DANCYGER, 2007: 142).

Já em 1959 Burch ofereceu uma explicação do cinema que era

simultaneamente antibaziniana e evocativa da estética transformadora da era do cinema mudo. “A essência do cinema é a abstração do puramente concreto, a integração dos elementos do ‘cotidiano’, da realidade concreta, em padrões elaborados, artificiais e abstratos de tal maneira que esses elementos perdem a sua significação sem perder a identidade” (BORDWELL, 2013: 130).

De fato, estes primeiros três minutos do filme certamente dão consistência aos críticos e analistas que carimbaram no trabalho de Rezende os rótulos de gatilho rápido, edição frenética, montagem de videoclipe, ausência de tempo para reflexão e tantos outros adjetivos que usados apressadamente servem apenas de guarda-chuva para que os comentadores passassem pela tempestade *Cidade de Deus* protegidos sob as suas prévias convicções. Como veremos, convivem ao longo do filme outros mecanismos e procedimentos de montagem.

A perseguição à galinha, apesar de abrir o filme - inclusive é sobre esta sequência que aparecem os créditos mais importantes do longa - na cronologia da história, está situada em um momento de clímax, a “correria” na montagem se justifica pela situação dramática, principalmente conhecendo a cartilha dos autores segundo a qual o estilo contamina-se pelas ações e emoções das cenas. Ainda sobre o que se disse a respeito da montagem de *Cidade de Deus*, virou lugar comum aquele de onde se defendeu que a velocidade imposta pelo excesso de cortes do filme impedia uma aproximação do espectador com os personagens - pois não havia tempo para compartilhar as emoções - e também protegia o leitor-modelo de uma experiência mais aprofundada com o universo da favela brasileira. Baseado apenas nesta primeira sequência sobre a qual esboçamos primeiros olhares a respeito da montagem de *Cidade de Deus*, permitimo-nos anunciar uma outra leitura: a intensa fragmentação e as breves descontinuidades, não-linearidades e ambiguidades espaciais que constituem a cena podem ser aproximadas com o mecanismo através do qual acessamos a memória de momentos vívidos.

Uma sensação possível ao espectador - provocado pela postura da instância narrativa - diante da correria atrás da galinha fujona é a de que se esteve lá; os flashes que “piscam” durante poucos frames na tela seriam as imagens mais relevantes acessadas pelo mecanismo da lembrança. Talvez por isso as variações de ritmo; a visão dos

dedos que determinavam os acordes no cavaquinho, por exemplo, não precisa durar, não é importante tentar lembrar onde estavam precisamente o indicador, o médio ou o anelar, é suficiente a imagem síntese que compõe a situação de um sujeito tocando o instrumento. Já quando é o momento do diálogo, talvez seja preciso mais detalhes, ver o que estavam sentido os dois que conversavam, daí, talvez, a maior duração. Fiquemos, por enquanto, apenas com este breve ensaio da possibilidade.

3.3.2. *Os planos para capturar a galinha*

Como já anotado, 160 planos compõem a sequência de abertura de *Cidade de Deus*. De um modo geral, pode-se dizer que a câmera está no meio do “redemoinho”, o sujeito-da-câmera parece alguém que esteve na festa. A imagem é predominantemente instável, embora a curta duração dos planos não permita que se note muito movimento. No entanto, a primeira e mais explícita característica da opção estilística das imagens dessa sequência é o enquadramento excessivamente fechado. Só depois de 1 minuto e 25 segundos aparece o primeiro plano aberto. Até então, só se vê na tela extremos detalhes daquela farra da qual a galinha fugiu.

Detalhes



Pensando em possíveis filiações às quais essa primeira sequência pode nos fazer investigar e nos efeitos que parecem estar presentes no cardápio de intenções dos autores do filme, cabe citar breve descrição de Dancyger (2007) acerca de procedimentos estilísticos do cinema-verdade.

Os realizadores do cinema-verdade rapidamente compreenderam que precisavam de muitos *close-ups* para construir a sequência porque as convenções do plano máster não estavam disponíveis para eles. Eles também perceberam que a continuidade geral poderia vir da trilha sonora mais do que das imagens. Baseando-se no som de um plano para outro construía-se a continuidade de uma cena. (DANCYGER. 2007: 130).

Ao longo dos três minutos e 25 segundos que duram a sequência, veem-se os acontecimentos em detalhes por mais de 60% do tempo. *Cidade de Deus*, assim, inicia o seu percurso pelo universo da favela colado aos acontecimentos, como se fazendo parte deles. Pensando em possíveis relações de sentido e consequentes efeitos provocados pelo distanciamento e/ou proximidade da câmera das situações e personagens para os quais as lentes são apontadas, instiga nossa análise a comparação estabelecida pelo crítico Cleber Eduardo, para a revista *Época*, entre *Cidade de Deus* e *Rio 40 Graus*, longa de Nelson Pereira dos Santos. A justificável familiaridade entre os dois filmes é tratada por variados estudos, artigos e críticas. Segundo Cleber Eduardo:

Cidade de Deus é um neto fashion, tatuado e cheio de piercing de *Rio 40 Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, marco dos retratos sobre as agruras do povo brasileiro. Cada filme reflete seu período. *Rio 40 Graus* tinha uma proximidade com os pobres, ali vistos como os vizinhos ignorados. Em *Cidade de Deus*, o pobre é 'o outro', um estrangeiro selvagem, distante apesar de tão próximo (EDUARDO, 2009⁴⁶).

O crítico endossa um ataque que atingiu muito recorrentemente *Cidade de Deus*, segundo o qual o filme descontextualizava as questões relacionadas à favela e à criminalidade, não estabelecia diálogo com o resto da cidade, nem abarcava outras questões sociais diretamente implicadas no problema. A despeito de entrarmos neste debate que beira a defesa de ideologias próprias e em torno do qual agem forças que não exatamente dizem respeito à materialidade que investigamos, é interessante para nossa proposta de análise perceber os procedimentos radicalmente diferentes através dos quais os dois filmes se apresentam aos espectadores.

⁴⁶ EDUARDO, Cléber. *A cosmética da fome*. *Época*: São Paulo, 26 ago. 2002. Disponível em <<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT373958-1661,00.html>>. Acessado em 18/05/2014

A sequência de abertura de *Rio 40 Graus*, coincidentemente, dura cerca três minutos. No entanto, no filme de Nelson Pereira, durante todo esse tempo, vemos apenas tomadas aéreas da cidade maravilhosa, são 10 planos gerais, através dos quais só se avistam o relevo, a geografia e os prédios do Rio de Janeiro daquela época. Sobre as imagens, os créditos do filme; e na trilha sonora, uma versão orquestrada da canção *A voz do morro*, de Zé Ketí, cuja partitura é assinada por Radamés Gnattali.

Rio, 40 Graus



Obviamente, não se pode analisar filmes através apenas das suas sequências de abertura, da mesma forma que é sabido que a aproximação ou distanciamento através dos quais a instância produtiva e o espectador, conseqüentemente, relacionam-se com as situações e os personagens de um filme não dependem exclusivamente da distância entre a câmera e o seu objeto ou do quão abertos ou fechados são os planos de uma obra audiovisual. No entanto, não é descabida uma leitura que compreenda os procedimentos estilísticos escolhidos por Nelson Pereira e sua equipe para começar *Rio 40 Graus* atrelados a uma visão exógena e cerimoniosa. *Rio 40 Graus* só enquadra a favela depois de um longo sobrevoo pela cidade; e o samba que acompanha o percurso veste figurino solene de orquestra. Em *Rio 40 Graus*, o sujeito-da-câmera

está distante, percorre “céu e mar”, com direito a uma olhadela no Maracanã, antes de subir o morro.

Em *Cidade de Deus*, o tal sujeito tem assento privilegiado na roda de samba na laje na qual cavaquinhos e pandeiros embalam a folia e uma galinha fujona muda os rumos da história. Em entrevista sobre *Rio 40 Graus*, filme que integra a listas das obras nacionais influenciadas pelo Neo-realismo italiano, o fotógrafo Helio Silva revela que algumas daquelas tomadas aéreas, são na verdade “passeios” da câmera sobre maquetes encobertas por nuvens de algodão, filmadas com profundidade de campo curta. A pitoresca revelação dos bastidores da filmagem serve para reforçar a premissa de que os artificios não carregam em si a impossibilidade de um contato poderoso e autêntico entre a audiência e a obra; acreditamos que o importante mesmo é analisar se tais procedimentos, combinados de maneira a constituir determinado estilo, são capazes de efetivar ou vetar a produção dos efeitos programados.

Então fomos lá no Museu Nacional na Quinta da Boa Vista, e descobrimos uma maquete do Rio de Janeiro. Tínhamos possibilidade de botar umas luzes por baixo. Colocamos umas nuvens de algodão penduradas, bem desfocadas. E eu consegui um tripé que dava para deslocar a lente do eixo e fazia uma espécie de vão panorâmico, um carrinho sobre a maquete. Saía de uma nuvem ia para a paisagem. Depois nós misturamos com umas aéreas de verdade, que filmamos a bordo de um avião do serviço de aerofotogrametria da Cruzeiro do Sul (SILVA, 2000⁴⁷).

De volta ao *Cidade de Deus*, é importante ressaltar que a sequência de abertura não serve como visão do filme inteiro, não funciona como uma parte que bem representaria o todo. É fundamental que se tenha em vista que *Cidade de Deus* narra uma história que se desenrolou ao longo de três décadas; cada um destes períodos é levado à tela através de procedimentos estilísticos diversos; estamos incorrendo neste exercício porque consideramos sintomático examinar as características através das quais a instância produtiva resolveu apresentar-se aos espectadores e também porque tal sequência foi alvo de muitas críticas e considerações.

Examinando os parâmetros fotográficos presentes e mais recorrentes nesta primeira sequência do filme, é fácil encontrar imagens que poderiam ser enquadradas nas categorias que criamos para descrever as opções da direção de fotografia no *Palace II*.

⁴⁷ Hélio Silva: *Um inventor no cinema*. Entrevista dada a Carlos Ebert. 19 jun. 2000. ABC. Disponível em < <http://www.abcine.org.br/artigos/?id=171&/entrevista-com-helio-silva-um-inventor-no-cinema>>. Acessado em 18/05/2014

A profundidade de campo curta é notável em mais da metade das imagens; no caso desta sequência, a escolha pelos planos detalhes praticamente impõe o foco raso, mas não deixa de ser familiar para os que viram *Laranjinha e Acerola* na TV, aquela quantidade marcante de planos nos quais não se consegue enxergar o entorno com nitidez.

Foco raso



Outra particularidade, diretamente vinculada à profundidade de campo curta e também já testada no *Palace II*, é a falta de foco ou a “tentativa” de ajustá-lo ao longo do plano. Consideramos ser esse um artifício bastante interessante de analisar, pois se relaciona intimamente com o conjunto de efeitos que nos interessam e explicitam o caráter de elaboração da naturalidade. Perder o foco, ou tentar ajustá-lo durante um plano é procedimento muito comum aos operadores de câmera amadores; a variação de foco é comumente considerada um erro imperdoável, só admitido aos registros caseiros. A perda de foco, os repetitivos zoom in/out, as “chicotadas” de movimentos são lidos, em geral, como imperícia do profissional ou fruto da captura ordinária de uma imagem cotidiana.

Os elementos brutos do processo de filmagem, anátema do filme dramático, tornaram-se parte da experiência do cinema-verdade: eles suportavam a credibilidade da experiência. Os símbolos do cinema-verdade eram aqueles sinais da câmera portátil balançando e enquadramento pobre (DANCYNGER, 2007: 130).

Um breve passeio pelo currículo do fotógrafo de *Cidade de Deus* espanta para muito longe a possibilidade de atribuir tais características, presentes em muitas das imagens desta sequência, à incompetência do profissional, logo, por outro lado, permite-nos aventar a hipótese de uma construção consciente dessa suposta naturalidade ordinária e documental notada em diversos planos.

A perda do foco



Outro “erro” calculadamente cometido pela direção de fotografia é permitir a presença de luzes estouradas em partes do enquadramento. Novamente, esta é uma peculiaridade fotográfica imediatamente associada ao amadorismo e inabilidade técnica. Qualquer fotógrafo iniciante bem sabe o quanto é complicado controlar as altas luzes. Os registros audiovisuais produzidos pelas “antigas” câmeras de vídeo - digo “antigas” referindo-me ao fim do século passado e início deste - padeciam da pouca latitude dos sensores, deficiência técnica que impedia os detalhes nas sombras e “estouravam” as zonas de altas luzes. Embora *Cidade de Deus* tenha sido rodado em película, suporte cuja grande latitude permite um melhor controle das situações de alto contraste de luz, o filme está repleto de imagens nas quais a diferença entre o claro e o escuro ultrapassa os limites da latitude “tecnicamente apropriada”.

O estilo de câmera na mão do cinema-verdade tinha encontrado seu caminho no documentário e noticiário de televisão, o estilo adotado por esses realizadores sugeria um tipo de veracidade, de peso e de importância encontrado no documentário de televisão. Mas eles não estavam fazendo documentários para a televisão (DANCYGER, 2007: 130).

Superexposição “amadora”





Seguindo a mesma linha dos possíveis “defeitos” programados para produzir um certo efeito de naturalidade documental, recorre na sequência, como já houvera acontecido no *Palace II*: enquadramentos nos quais a câmera aponta direto para o sol, resultando num aspecto visual que costuma ser evitado por muitos fotógrafos. Acredito pertinente enfatizar, embora isso seja sabido por todos que conhecem os mecanismos de filmagem de obras audiovisuais, que, em se tratando de ficção, o fotógrafo tem um grande controle das situações de luz, dificilmente ele se veria “obrigado” a mirar a câmera para o sol caso essa não fosse sua intenção, ou opção estilística. Já em registros documentais, diversas situações colocam o fotógrafo na encruzilhada entre abrir mão da técnica mais precisa em função do desdobramento natural das ações do “mundo real”.

Chamaremos, portanto, *realista* todo sistema de expressão, todo procedimento de relato propenso a fazer aparecer mais realidade na tela. “Realidade” não deve ser naturalmente entendida quantitativamente. Um mesmo acontecimento, um mesmo objeto é passível de várias representações diferentes. Cada uma delas abandona e salva algumas das qualidades que fazem com que reconheçamos o objeto na tela, cada uma delas introduz com fins didáticos ou estéticos abstrações mais ou menos corrosivas [...]. Ao cabo dessa química inevitável e necessária, a realidade inicial foi substituída por uma ilusão de realidade feita por um complexo de abstrações e de convenções (BAZIN, 1991: 244).

Então, não é difícil pensar que a incorporação de “problemas” comuns aos registros documentais (ou ocasionais, ou amadores) tem como objetivo programar uma leitura que aproxime tais imagens, advindas do universo da realização ficcional, com aquelas outras, nascidas dos “embates” com o mundo real. Provavelmente não por acaso, o plano sobre o qual aparece o nome do diretor de fotografia do filme é justamente um desses de câmera apontada para o sol, a luz invadindo sem dó a lente, ofuscando a visão da cena: um daqueles planos que boa parte dos fotógrafos evitaria confessar ter feito.



É a prática do vídeo amador, que abrange em muitos espectadores a verdade dos gestos e dos sentimentos mostrados. Uma imagem “suja” (uma imagem com grãos, um pouco desfocada, que mexe muito) mostrada no jornal da noite, é uma imagem “verdadeira” (se não os jornalistas não a mostrariam; colocariam uma bela imagem, tivessem uma). Um filme sobre o 11 de setembro de 2001, como *Voo United 93*, de Paul Greengrass, 2006, “mostra a verdade” em grande parte porque as imagens parecem roubadas, como se um amador tivesse sub-repticiamente se introduzidos na torre de controle e na cabine do piloto (com a câmera no ombro) (JULIER e MARIE, 2007: 66).

Há ainda na sequência da galinha um plano que merece especial atenção justamente pelo quanto ele é diferente dos outros e justamente por apostarmos que são essas diferenças que incrementam a análise e impedem as sentenças apressadas acerca do estilo do filme. Como já dissemos, o mais longo plano da sequência dura 13,5 segundos, e é justamente a primeira vez que o espectador vê Buscapé, o protagonista-narrador. Além da duração divergir bastante da média da sequência, o enquadramento e a movimentação da câmera também são bastante distintos.

Buscapé e o amigo conversam, surgem ao longe, em plano aberto e caminham em direção à câmera - *mise-èn-scene* bastante experimentada no *Palace II* - a câmera está estável, movimenta-se com suavidade, provavelmente sobre uma grua. O quadro é bem composto, não há luzes estouradas, nem falta de foco, a profundidade de campo é

grande, o diálogo segue inteiro, sem corte.

O espectador, que se vinha acostumando com os rápidos flashes de planos detalhe que o lançavam no meio daquela farra e depois em acelerada corrida em busca da galinha fujona, é convidado a olhar tranquilamente para aqueles dois personagens, ouvir o que falam, talvez pensar a respeito do assunto da conversa. Os detratores, numa crítica à velocidade do filme, costumam dizer que o estilo de *Cidade de Deus* não permite que se estabeleçam relações mais aprofundadas com aqueles personagens, não haveria tempo para isso; no entanto, nesta primeira sequência, pode-se estar anunciando uma estratégia do filme, que seria intercalar aos momentos de ação frenética, quando o que mais importa é um envolvimento sensorial - rítmico - do espectador com as situações, outros instantes, nos quais se permite ver com mais tranquilidade aqueles corpos em cena.

Buscapé e Barbantinho



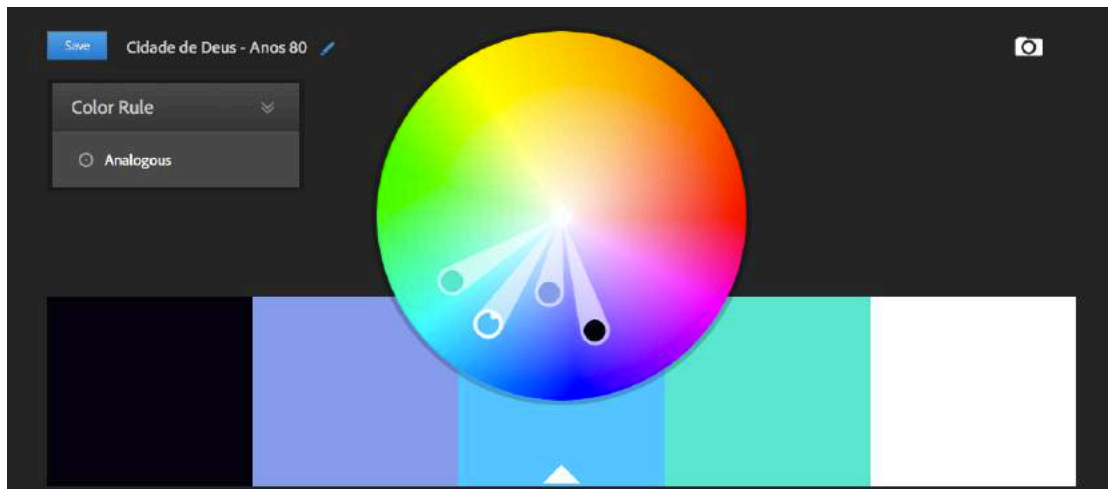
Início do plano



Final do plano

Outro elemento que é facilmente notável quanto se atenta para a aparência desta sequência de abertura é o tratamento de cor e direção de arte que concentram nos tons azuis as cores do que se vê na tela. As imagens são quase monocromáticas, e muito pouco saturadas, a paleta de cores encontra-se “confinada” nas “proximidades” do azul. Como veremos mais adiante, o azul é uma das marcas da fotografia que narra a história nos anos 80, quando a guerra entre Zé Pequeno e Mané Galinha está no auge.

Cores terceira fase de *Cidade de Deus*



Ainda nesta sequência inicial, anuncia-se mais uma “espécie” de procedimento, que será recorrente ao longo do filme e bastante relevante ao debate acerca do estilo *Cidade de Deus*; são as “firulas”, ou maneirismos estilísticos, em certa medida, responsáveis por muitas das inquietações e reprovações de uma parcela dos críticos do filme.

Em plena perseguição à galinha, quando o bando de Zé Pequeno dobra a esquina que o colocará na mesma rua em que está Buscapé, a cena “ganha” um acentuado *slow motion* acompanhado de recurso sonoro que enfatiza a iminência de um momento crucial (e por aqui vale registrar que a banda sonora da sequência atua muito poderosamente para a construção dos efeitos; há uma coordenação e combinação muito eficiente entre montagem, enquadramentos, movimentos de câmera e a pista de som, no entanto, nos faltaria fôlego e competência para percorrer esta seara). Corta de Zé Pequeno e seus comparsas para primeiríssimo plano de Buscapé, a câmera gira ao redor do rosto do garoto - quase 180°: são marcantes as manipulações na velocidade do movimento e no áudio.

Slow Motion: a chegada do bando



Câmera em giro, velocidade alterada



Até o final da sequência, há ainda tempo para mais dois giros de 180° (velocidade alterada, efeitos sonoros marcantes) antes do comentadíssimo *travelling* circular de 540° que conduz, através de uma trucagem simples, o personagem, o espectador e a história aos anos 60, primeiros passos do conjunto habitacional Cidade de Deus. O comentário dos autores nos extras do DVD do filme revelam a quem deve ser creditada a tão comentada cena de transição. Charlone:

Esse *travelling* circular é outro assunto que tem dado muito pano para manga. Saiu até um artigo sobre um equipamento especial que a gente teria usado... nada, é uma câmera em um tripé pequeno sobre um carrinho e a câmera gira em torno dele, só isso. E mais uma vez o Dani (Rezende) fez maravilhas no *Avid* (...) você bolou uma coisa e com muita criatividade o Dani... (CHARLONE, 2002).

Meirelles interrompe a fala do fotógrafo e esclarece: “Não, César, essa coisa aí foi você que inventou, eu me lembro bem”. Para o nosso estudo, interessado especialmente na fotografia e montagem e disposto a investigar questões relacionadas à autoria, esta revelação do diretor é muito importante, pois vai nos ajudando a delinear o campo de atuação de cada profissional ao longo da obra. No decorrer da conversa entre Charlone, Meirelles e Mantovani, outras pistas nos serão dadas a este respeito. Por enquanto, já nos soa muito significativo o fato de uma das cenas mais debatidas do filme ter sua autoria apontada para o diretor de fotografia, até porque este giro em torno de Buscapé é um dos bastiões da proclamada artificialidade publicitária de *Cidade de Deus*.

Giro 1 (180°) : câmera contorna o personagem pela direita

início do movimento



final do movimento



Voice-over de Buscapé: “uma fotografia podia mudar a minha vida”.

Giro 2 (180°) : câmera contorna o personagem pela esquerda

início do movimento



final do movimento

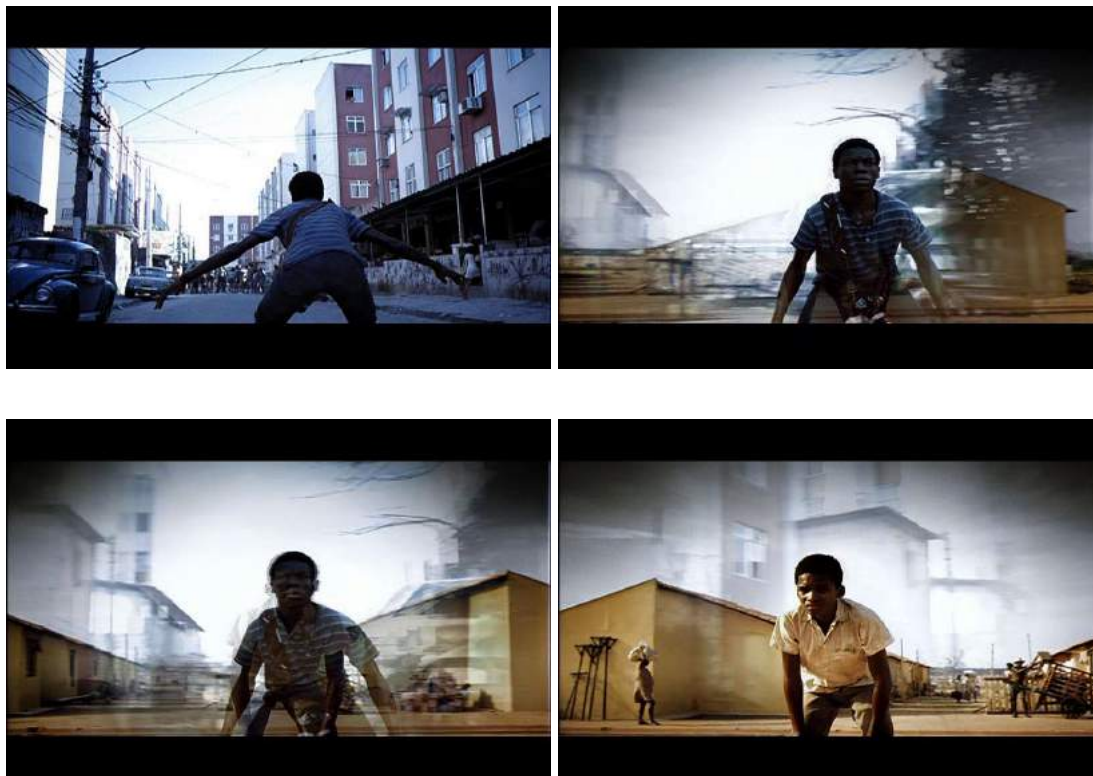


Voice-over de Buscapé: “na Cidade de Deus se correr o bicho pega se ficar o bicho come”.

Diferentemente do que já falamos sobre a impossibilidade de uma decupagem prévia que desse conta de todos os enquadramentos e movimentos de câmera que

predominam nesta sequência da galinha, agora, olhando destacadamente para estes dois planos, a sensação é justamente a inversa. Nada acontece dessa forma por acaso, há uma ajustada coreografia que inclui movimentação e posicionamento dos atores e da câmera que denuncia uma minuciosa preparação. E a sensação de prévia marcação e ensaiada encenação emana com ainda mais força do giro de 540° que encerra a sequência de perseguição à galinha.

540°



Voice-over de Buscapé: “e sempre foi assim, desde que eu era criança”

E eis que surge Buscapé criança, pronto para narrar ao espectador o início da história da *Cidade de Deus*. Tudo perfeitamente ajustado, calculado, previamente desenhado. Na época, discutiu-se a perícia técnica e o tipo de equipamento que teria viabilizado tão “mirabolante” plano de viagem no tempo. Examinando frame a frame a fusão que transporta o Buscapé jovem do meio do fogo cruzado para a criança sob as traves de um campinho de terra batida, nota-se a simplicidade do procedimento. Com quase qualquer um dos diversos softwares de edição disponíveis para download pirata e um pouco de conhecimento é facilmente possível reproduzir o efeito, desde de que se tenha filmado do jeito certo, tal qual previsto em um muito provável *storyboard*. Arrisco-me a dizer a dizer que a equipe de *Rio 40 Graus* teve muito mais dificuldade

com a trucagem de abertura do filme deles do que a que Daniel Rezende teve de enfrentar depois de receber na sala de montagem os dois planos que deveriam ser fundidos.

Não é o caso de analisar procedimentos a partir do quão elaborados ou complexos eles sejam; nossa observação acerca da relação entre os artifícios presentes na abertura dos dois filmes serve apenas para destacar que as narrativas cinematográficas estão diretamente interligadas à tecnologia e práticas disponíveis ao campo de produção no momento em que os problemas aparecem e precisam ser encontradas soluções. Nossa ênfase está em negar a premissa segundo a qual o uso de determinadas artificialidades implicariam necessariamente, por exemplo, na perda irrecuperável da impressão de realidade; haja vista o fato representativo de *Rio 40 Graus* ser, quase unanimemente, considerada uma obra intimamente relacionada às propostas e efeitos do cinema neo-realista italiano.

Conforme já anunciamos, alguns ensaios de Bazin acerca do neo-realismo italiano e tantos outros “realismos” cinematográficos participam desta nossa análise detida em *Cidade de Deus*: o autor será convocado quando seus escritos viabilizarem produtivos diálogos entre obras e procedimentos diversos. Tendo em mente o “estonteante” giro ao redor de Buscapé, encontramos, entre as linhas bazinianas, a seguinte descrição a respeito do filme *O bandido* (1946), de Alberto Lattuada, considerado integrante da escola Neo-realista italiana.

Em *O bandido*, prisioneiro voltando da Alemanha descobre que sua casa foi destruída. A câmera nos mostra o rosto do homem, seguindo o movimento de seus olhos, faz uma longa panorâmica de 360° que nos revela o espetáculo. A originalidade de tal panorâmica é dupla: (1) no início, ficamos exteriores ao ator, pois o olhamos por intermédio da câmera, mas durante a panorâmica identificamo-nos naturalmente com ele, a ponto de ficarmos surpresos quando, terminados os 360 graus, redescobrimos um rosto tomado de horror; (2) a velocidade da panorâmica subjetiva é variável. Ela começa deslizando longamente e depois quase para. [...] Foi preciso que me estendessem nesse pequeno exemplo para não me restringir a afirmar em abstrato o que chamo, quase no sentido psicológico da palavra: o “tato” cinematográfico (BAZIN, 1991: 248-249)

A análise de Bazin acerca desta cena nos chamou atenção primeiro pela coincidência que faz com que a descrição pareça, em alguns momentos, dizer respeito à cena do giro de câmera em torno de Buscapé: o movimento de volta completo (“360 graus”),

“um rosto tomado de horror”, “velocidade subjetiva e variável”. Naturalmente, são procedimentos distintos, com finalidades também um tanto quanto diferentes; no entanto, para além do que pode haver de aproximações e distanciamentos entre os planos destacados dos dois filmes, o que nos importa, particularmente, é o fato de que, os dois procedimentos estilísticos, cada um a sua maneira e em seu tempo, emergem da trivialidade. Bazin chega a conferir ao movimento uma “dupla originalidade”. Difícil elucubrar sobre o modo como a crítica encarou aquela panorâmica em giro de 360 graus, mas, ao menos para Bazin, tal “firula” não vetava a inserção do filme entre aqueles que rezavam segundo a cartilha realista. O ensaísta refere-se ainda a um impalpável “tato” cinematográfico notável naquela opção narrativa. Indo direto ao ponto, o que queremos defender é que, *a priori*, o famigerado giro de *Cidade de Deus* e outros tantos maneirismos presentes no filme não vetam, necessariamente, a impressão de realidade. A questão não é assim tão preto no branco. Bazin já havia percebido tais nuances desde meados do século passado.

Interessa-nos, como já tentamos deixar claro, investigar o conjunto de efeitos resultante da mistura de procedimentos diversos. Grosso modo, podemos resumir, diante da sequência da galinha, que importa, através do nosso método, por na balança os artifícios todos; a câmera na mão, os enquadramentos descuidados, a luz estourada, a montagem disjuntiva, os “erros” de continuidade, os imponentes *flashbacks* giratórios e, ao final da equação, tentar saber se sobra naturalismo ou impressão de realidade, ou se vence a batalha o distanciamento que seria imposto pelas supostas práticas publicitárias, consideradas cosméticas.

Novamente Bazin, nosso interlocutor de plantão, já percebia, ainda a respeito do cinema italiano pós-guerra, a existência de uma certa negociação entre práticas e técnicas que resultavam em um determinado “coeficiente de realidade”.

Temos precisamente um exemplo notável disso com o cinema italiano recente. Por falta de equipamento técnico, os diretores foram obrigados a gravar posteriormente o som e o diálogo: perda de realismo. Livres, porém, para brincar com a câmera sem relação com o microfone, eles aproveitaram para estender seu campo de ação e sua mobilidade, de onde veio acréscimo imediato do coeficiente de realidade. (BAZIN, 1991: 246).

Chegando ao fim da análise da sequência de abertura de *Cidade de Deus*, já é tempo de afirmar que não nos cabe negar a existência dos procedimentos que levaram “ao tribunal” o longa de Meirelles; eles estão presentes e são efetivamente salientes, a

nossa investida quer por à prova o supostamente infalível conjunto de efeitos que se afirmou inevitável graças às tais heranças “malditas” da publicidade e do videoclipe. Nesse sentido, em texto para a *Folha de São Paulo*, Marcelo Coelho se confessa e cumpre a penitência que lhe parece justa:

Visual publicitário. Narração de videoclipe. Espetacularização da violência. Miséria estetizada. Muitas das críticas a *Cidade de Deus* foram por essas linhas. Fui ver o filme disposto a concordar com tais opiniões. De fato, logo no começo de *Cidade de Deus*, há uma cena filmada de modo muito vistoso, hábil e ligeiro, bem no estilo MTV. É verdade que os inúmeros assassinatos de *Cidade de Deus* são filmados de forma espetacular, se "espetacular" significa aqui "de tirar o fôlego". Mas será que podemos dizer que, com isso, o diretor faz uma espetacularização da violência? Acho que não. Por mais que as cenas do filme sejam virtuosísticas, não estão servindo para embelezar a realidade. Não há eufemismo publicitário nem catarse simplista em *Cidade de Deus*. A extrema competência técnica do diretor não recai, a meu ver, em formalismo ou exibição. Não sei se faz muito sentido o que vou dizer, mas é um teste pelo menos: saí do cinema mais impressionado pela situação que o filme retrata do que admirando abstratamente as suas qualidades cinematográficas. *Cidade de Deus* já apresentara situações tão graves, tão dramáticas, que tinha acabado por engolir os próprios maneirismos e habilidades da filmagem. Não é espetacularização da violência, nem maquiagem da miséria, nem estética do videoclipe, mas exatamente a superação de tudo isso. (COELHO, 2002)⁴⁸.

O discurso de Coelho nos parece extremamente sintomático e representativo para esta investigação. O crítico revela uma predisposição para antipatizar com o filme, nascida do ecoar das palavras mágicas - publicitário, videoclipe, espetacularização - reconhece que a sequência de abertura é “vistosa, hábil e ligeira”, mas elabora uma equação segundo a qual seria possível sair do cinema “mais impressionado pela situação (...) do que admirando abstratamente as suas qualidades cinematográficas”.

Em sua crítica, Marcelo Coelho coloca em lados opostos a força que emana da “situação que o filme retrata” e as “qualidades cinematográficas”. Nós apostamos que a força de qualquer filme vincula-se às suas qualidades cinematográficas; no entanto, a despeito da imprecisão no uso dos conceitos acerca das narrativas audiovisuais, o que se entende que o crítico queria dizer-nos é bastante provocativo. Esta sequência de abertura já é suficiente para que percebamos que convivem na *timeline* de *Cidade de Deus* procedimentos atrelados, historicamente e tradicionalmente, a efeitos quase

⁴⁸ COELHO, Marcelo. As morais cruzadas de cidade de deus. Folha de São Paulo: São Paulo, 04 set. 2002. Disponível em < <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/critica/ult569u885.shtml>>. Acessado em 18/05/2014

opostos; sendo assim, nosso caminho almeja os efeitos que se sobressaem e de que forma essa convivência, a princípio tão improvável, pode contribuir para o estabelecimento de um programa estilístico bastante recorrente ao longo deste século XXI.

Anos 60



3.3.3. *Aos anos 60*

O retorno da história de *Cidade de Deus* aos anos 60, redundantemente explicitado pelos caracteres colocados “no peito” do garoto Buscapé, é marcado por radicais alterações nas opções estilísticas da fotografia e da montagem, especialmente. De imediato, o espectador que esteve confinado à claustrofobia dos predominantes planos detalhe da primeira sequência (nos “anos 80”), ganha liberdade espacial através dos planos abertos que marcam o estilo da narrativa do início da ocupação do conjunto habitacional que dá nome ao filme. Esse procedimento, e muitos outros sobre os quais trataremos neste momento da análise dedicado ao modo de narrar os “anos 60”, coloca em extrema oposição os dois momentos da história; quando se examina os procedimentos que determinam a aparência da narrativa.

Entre o azul e amarelo



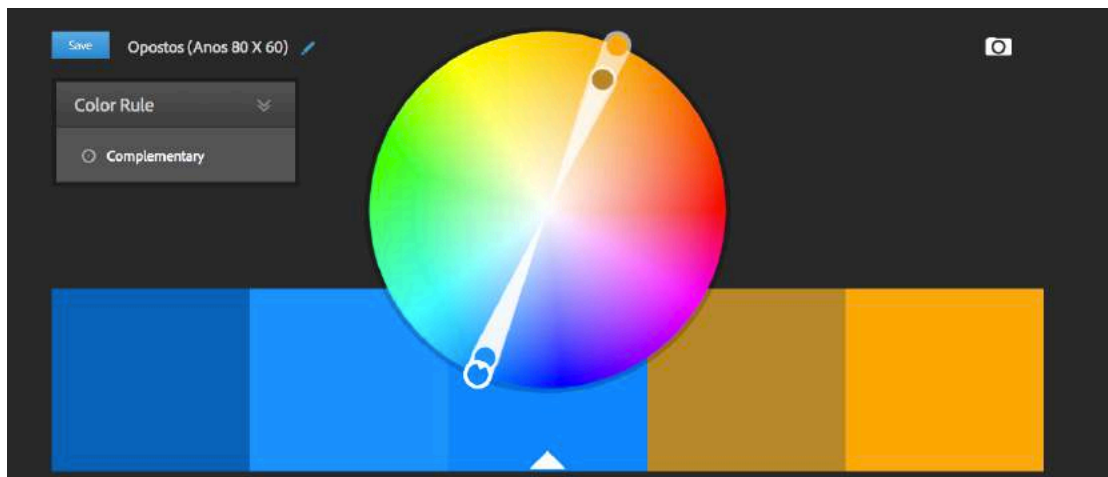
Anos 80

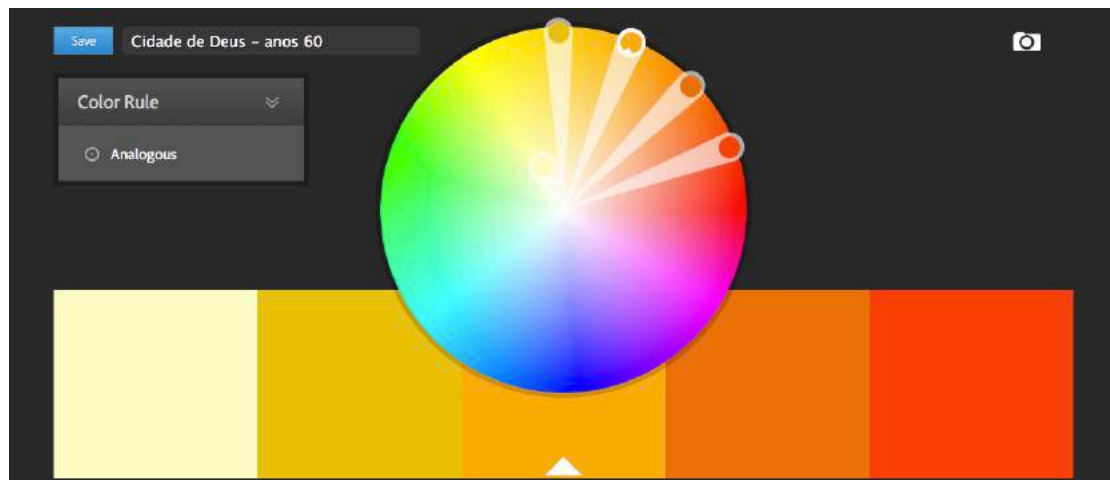


Anos 60

As lentes mais longas, que estreitam o ângulo de visão durante a sequência da galinha são substituídas pelas grande angulares que apresentam ao espectador o campo aberto, ainda pouco ocupado, no qual os personagens construirão seus percursos. Outra alteração que conduz a narrativa visualmente ao perfeito oposto do que se via nos anos 80 é a opção pelo amarelo/laranja como cor chave com a qual esta etapa da história é facilmente identificada.

Cores anos 60 x anos 80





Compõem ainda essa lista das rupturas imediatamente notáveis quando se passa dos anos 80 para os 60 uma mudança no ritmo e procedimentos da montagem e uma diferente postura do sujeito-da-câmera. De posse dessas primeiras e poderosas impressões acerca do novo estilo que se apresenta ao público, recorreremos ao nosso tête-à-tête com planos e cortes. Escolhemos para análise a sequência de apresentação do Trio Ternura e dos outros personagens que se organizam em torno daquela trinca de bandidos, ainda meio ingênuos e até um tanto românticos.

A sequência dura seis minutos e 35 segundos: na estrutura do enredo, funciona como uma típica organização para apresentação dos personagens principais; pequenas ações ajudam o espectador a começar a compreender os perfis de cada um e o auxílio quase didático da narração em *voice-over* de Buscapé dá conta de deixar bem clara a história e o papel de todos: “*O famoso Trio Ternura fez história na Cidade de Deus: Cabeleira, Alicate e Marreco. Atrás do Trio Ternura iam sempre Dadinho e Bené, que era irmão do Cabeleira. Eu nunca tive coragem de seguir o meu irmão.*” Pouco mais adiante saberemos, através de um rápido diálogo, que o narrador e Marreco são irmãos.

Logo no início da sequência, o transcorrer “transparente” da narrativa é interrompido por mais uma firula estilística: um garoto, pequeno mas bem marrento, que mais adiante será devidamente apresentado, pergunta para o narrador do filme: “*Como é que é teu nome rapaz?*” Segue um corte de quem pergunta para quem deve responder: típico, tradicional e “invisível” *raccord* de olhar.

“Como é que é teu nome rapaz?”



Entretanto, logo depois do corte, invade a cena o som característico do obturador de uma máquina fotográfica sendo disparado (extra-diegético), a imagem do garoto para quem fora destinada a pergunta é congelada, há um zoom in/out sobre “foto” de Buscapé. *Voice-over*: “*Desculpa aí, esqueci de me apresentar*”. Desaparece o efeito sonoro da máquina fotográfica, a imagem “descongela” e retorna ao movimento natural. O garoto responde: “*Buscapé*”. Este procedimento de distanciar-se da tessitura dramática da narrativa, através de “firulas” ou maneirismos de linguagem, recorrerá ainda mais algumas vezes, ao longo desta sequência, e em muitas outras no decorrer do filme. De um modo geral, ao narrador é permitido alterar o fluxo da história, algo que podemos analogamente considerar como transições entre o dramático e o épico, já vistas quando estudamos o *Palace II*.

Jullier e Marie (2007) dedicaram-se à análise de uma sequência específica de *Cidade de Deus* - “o assalto ao caminhão de gás” - que “pertence” à apresentação do Trio Ternura, que estamos investigando. Sobre as características da voz do narrador, comentam os autores, “a narrativa é conduzida por uma voz *off* onisciente e onipotente que, como em alguns filmes de Mankiewicz, tem o poder de congelar as imagens a fim de ter tempo para comentá-las” (JULLIER e MARIE, 2007: 257).

Antes ainda dessa “firula” através da qual o espectador fica sabendo o nome do narrador do filme, outra informação acerca do estilo “anos 60” de filmagem é transmitida à audiência através de um movimento de câmera. O quarto plano da sequência “anos 60” é um suntuoso e fluido *travelling* para frente com a câmera “munida” de uma lente grande angular que impõe a sua particular perspectiva. Talvez incorrendo no erro que combatemos - o de rotular simploriamente determinados

procedimentos - arrisco-me a pensar que este movimento caminha em direção a um estilo cinematográfico bastante diferente do indicado pela sequência da galinha. A precisão, a suavidade, a elegância do plano aponta para uma incursão pelo que se poderia chamar de narrativa clássica. Independentemente da precisão desta leitura, o que importa mesmo, por enquanto, é dar ênfase à ideia segundo a qual convivem em momentos específico do filme procedimentos estilísticos que permitem aproximações com narrativas e efeitos muito diversos e, ao mesmo tempo, tal convivência dificulta sentenças definitivas acerca do estilo *Cidade de Deus*.

Retomando o diálogo com Julier e Marie, os autores enquadram *Cidade de Deus* numa suposta pós-modernidade. Apesar da dificuldade de compreender com precisão do que se trata essa tal “pós-modernidade”, interessa ao nosso estudo a percepção, defendida pelos autores, segundo a qual “como todos os pós-modernos, os diretores querem ao mesmo tempo a coerência do classicismo e a diversão da modernidade” (JULLIER e MARIE, 2007: 257). Diferentemente do que víamos durante a perseguição à galinha, os “anos 60” dialogam com uma narrativa mais clássica. Apostamos alto na importância dessa dialética, presente em momentos específicos do filme, como fundamental para entender a existência de posturas tão divergentes da recepção.

Travelling para frente por dentro das traves





O *travelling* por dentro das traves que culmina em um primeiro plano de Buscapé mostra o garoto sofrendo um gol. Barbantinho, o melhor amigo, reclama do “frango” tomado e vai buscar a bola. A junção dos planos seguintes pode servir de síntese da emenda entre procedimentos e estéticas diversas. O que queremos demonstrar é que nestes “anos 60”, ao mesmo tempo que vemos um “clássico” *travelling* para frente, perfeitamente colado ao plano seguinte, de acordo com as regras da invisibilidade e respeitando *raccord* de olhar e movimento; “ao virar a esquina”, deparamo-nos com um *jump-cut* que chama atenção para a sua presença e nos faz lembrar de um montador pouco refém das regras, escolhendo o que lhe parece “mais legal”, a cada momento.

Quase não há alteração de ângulo entre as duas tomadas; digamos, para simplificar, que na escola mais ortodoxa da montagem invisível Daniel Rezende seria reprovado; para “piorar”, de um plano para o outro há uma radical alteração da profundidade de campo e mudança de lente: de uma mais curta para uma teleobjetiva, variando também a perspectiva e confundindo a noção de distância do espectador, sem contar com um “erro de continuidade” notável através da mudança de posição do braço direito do garoto que segura a bola. Segundo Rezende (2010)⁴⁹, montar é basicamente “escolher o frame que você vai sair desse plano e o frame com que você vai entrar no outro plano”; simples assim para quem não carrega nas costas o peso da tradição cinematográfica.

⁴⁹ REZENDE, Daniel. Entrevista ao Portal Tela Brasil. 29 mar. 2010. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=AZSUg1GaJIQ&index=2&list=PL08F9C78A7357A71E>>. Acessado em 18/05/2014

Barbantino sai pela direita da tela praguejando contra o goleiro frangeiro



O montador “segura” o plano até que o menino tenha o tempo necessário para se aproximar da bola; só então, corte para o plano seguinte, altera-se suficientemente o ângulo, respeitando a configuração espacial apresentada e permanece uma similar perspectiva e profundidade de campo, tudo perfeitamente “invisível”, como reza a “cartilha da transparência”.

Seguindo “a cartilha”



Logo adiante, o *jump-cut* “subversivo”:

Radical alteração de lentes e profundidade de campo



Não demora para os bandidos do momento ganharem a tela e serem apresentados pelo personagem-narrador. O primeiro a chegar é Cabeleira. *Voice-over* de Buscapé: “*esse cara aí é o Cabeleira, para eu contar a história de Cidade de Deus eu preciso começar por ele, só que para eu contar a história dele eu preciso começar com a história do Trio Ternura*”.

Aparição de Cabeleira



Contreplongée, “desenquadramento”, câmera apontada para o sol: procedimentos recorrentes

O Trio Ternura entra em uma partida de futebol disputada pelas crianças da cidade. Logo o jogo degenera, no sentido de que não se trata mais de marcar gols, e menos ainda de cooperar para a equipe marcar um gol, mas de demonstrar sua virtuosidade (com a bola) e seu “poder de fogo”: assim um dos membros do trio dá um tiro de revólver na bola que atira no ar. Como em todos os filmes pós-modernos, a imagem é antes de tudo considerada uma imagem, ou seja, um conjunto de pontos luminosos (ou de pixels), antes de ser vista como vestígio de objetos que existiram (ou que podem ter existido). Assim, a bola furada por uma bala é congelada em pleno voo e recebe a frase: “A história do Trio Ternura” – isso no momento preciso em que a bala a atravessa, o virtuosismo técnico da *mise-en-scène*, fazendo eco àquele do atirador (JULIER e MARIE, 2007: 256).

Neste trecho da análise, os autores ressaltam a dicotomia entre um certo modo de ver a imagem como “conjunto de pixels” versus uma postura que a encare como um “vestígio de objetos que existiram”. É inquestionável a presença, em *Cidade de Deus*, de momentos nos quais a imagem “transmuta-se” em matéria prima (tecnológica) para manipulações, maneirismos, firulas ou virtuosismos - como se queira chamar tais procedimentos - nossa questão é saber se eles se sobrepõem ao resto do filme; se possíveis efeitos de distanciamento e opacidade, supostamente a eles vinculados, são capazes de anular o impacto de outras opções estéticas e estilísticas que apontam em direção contrária, no sentido de “colar” o espectador à narrativa e fazê-lo crer na verdade e autenticidade advinda do registro daquilo que se vê na tela.

A história do Trio Ternura



Voice-over de Buscapé: “O famoso trio ternura fez história na Cidade de Deus: Cabeleira, Alicate e Marreco”. A narração “cobre” um único plano, com direito a zoom digital e congelamento no rosto de cada um dos componentes do trio.

Mas deixemos um pouco de lado momentos específicos da construção da história desta trinca de bandidos e passemos ao todo, tentando compreender o que nos dizem, acerca do estilo da narrativa destes “anos 60”, os números advindos da *timeline* na qual foram dissecados os planos e cortes destes 6 minutos e 35 segundos

selecionados.

Desde a fusão que transporta o Buscapé jovem no meio da rua entre bandidos e polícia para a infância do garoto entre as traves do campinho às vésperas de um gol por sofrer, são notáveis as rupturas estilísticas impostas à aparência do filme durante os anos 80 e os 60. Tais rupturas são facilmente localizadas e contabilizáveis na *timeline* do *Final Cut*.

Sobre a montagem: os seis minutos e 35 segundos destacados para esta investigação são compostos por 107 planos, logo uma média de 3,7 segundos por plano. O que significa que os planos nesta sequência duram em média três vezes mais do que duraram na sequência de abertura. Podemos tranquilamente dizer que, para um filme de ação, algo em torno de 4 segundos por plano não é novidade, nem pode ser considerado uma montagem especialmente veloz. Assim sendo - e é, basta ter a paciência e resignação para contar os cortes - é necessário relativizar o rótulo aplicado sem ressalvas segundo o qual *Cidade de Deus* tem uma montagem “de metralhadora”.

Ao menos durante 30 minutos do filme (a quarta parte do longa de Meirelles) tempo que constitui a narrativa dos “anos 60”, a duração média dos planos não é muito diferente do que se vê em boa parte das obras audiovisuais mais corriqueiras. Novamente chamamos a atenção para a hipótese segundo a qual a sensação de ligeireza predominante tem relação com a alternância de ritmo e com o modo particular através do qual determinados planos se emendam aos seguintes.

Lançando ao tempo de duração dos planos da sequência um olhar mais qualitativo, nota-se a repetição da opção por alongar os planos de diálogo. O mais demorado plano desta sequência analisada, por exemplo, tem 23 segundos, e é uma conversa entre os irmãos Buscapé e Marreco. A câmera acompanha a chegada de Marreco, o vê passar na sua frente, deixa o sol invadir a lente, vira-se para enquadrar a aproximação entre os dois, fica parada assistindo tranquila a conversa, vê Marreco sair do quadro e ainda espera Buscapé caminhar para longe. Tudo sem pressa, sem movimentos frenéticos, dando tempo para o espectador começar a conhecer melhor aqueles personagens e a relação entre eles; esta relação fraterna será ainda mais aprofundada adiante, novamente usando do recurso de conceder mais tempo aos planos que registram os momentos de conversa entre os personagens.

Diálogo entre os irmãos, um só plano, 23 segundos



Ainda examinando a montagem para além da frieza dos números - mas nela amparados - podemos recortar mais uma fatia da sequência de apresentação do Trio Ternura e concentrarmo-nos em uma unidade menor, que começaria com uma caminhada de Buscapé e Barbantinho pela Cidade de Deus, fim de tarde, e terminaria em um banho no que parece ser um rio ou lagoa durante o qual os dois melhores amigos conversam sobre o futuro.

Esta unidade dramática dura 49 segundos, divididos entre 10 planos, o que nos dá uma média aproximada de 5 segundos por plano. Os três maiores planos tem mais de 9 segundos e o maior de todos dura 11 segundos e meio. Além de os planos serem longos, a câmera os filma com muita tranquilidade, sem arroubos ou movimentos “pós-modernos”.

Importante ainda destacar que esta é uma sequência que registra uma situação cotidiana, mostra os personagens apenas vivendo, conversando, não há encaminhamento em direção à ação, é apenas a apresentação de uma situação cotidiana, prosaica. Chamo a atenção para esta sequência, logo no início do filme, pois se constituiu como acusação recorrente o suposto fato de o filme só mostrar os personagens em guerra, como se a vida deles não tivesse acontecimentos ordinários.

Ainda segundo os que apoiaram esta ideia, a não exibição destes momentos de “vida comum” dos personagens impedia que o espectador os visse como gente de verdade; eles seriam apenas “funcionários” da ação do filme. Sem querer discutir a relação direta entre a não apresentação de situações corriqueiras dos personagens e a dificuldade de crer neles, o fato é que tais “cotidianidades” existem no filme para quem as quiser ver.

Fim de tarde



Barbantinho: *“cara, você acha que eu vou conseguir ser salva-vidas quando eu crescer, a vida de salva-vidas é bem melhor do a vida de peixeiro”*. Buscapé: *“mas eu não vou ser peixeiro, não, cara, peixeiro fede”*. Barbantinho: *“você está xingando o seu pai?”*. E os dois seguem conversando mais um pouco sobre possíveis futuros. Há silêncios, tempos mortos, a câmera interfere pouco, a montagem nos deixa respirar: tudo que considerável parte dos detratores do filme reclamou não haver.

Outro elemento que se oferece à visão do espectador e que esteve quase ausente durante a sequência de abertura do filme é a Cidade de Deus em si, o lugar, o espaço onde a história se irá desenvolver, o entorno do personagens. Os planos abertos predominam largamente durante os “anos 60”; na sequência que estamos chamando de apresentação do Trio Ternura os planos gerais somam quase 40% do tempo, o cálculo não é exato, pois, não poucas vezes, ao longo do movimento dos personagens ou da câmera em um mesmo plano o enquadramento muda; no entanto, o exame plano-a-plano não deixa dúvidas acerca desta radical alteração de ponto de vista do sujeito-da-câmera. Entre os 107 planos que compõem a sequência, apenas 5 são detalhes, menos de 5% do total; comparando com a sequência de abertura, quando durante 60% do tempo o espectador via os acontecimentos de muito perto. Pode-se então começar a defender que, ao menos no que diz respeito ao estilo da direção de

fotografia, é necessário levar em consideração tamanhas diferenças antes de elaborar análises acerca da “câmera” do filme. Durante os “anos 60”, mesmo os primeiros planos deixam espaço ao redor dos personagens, pois são filmados, predominantemente, com lentes mais curtas.

Predominância de planos abertos



Mesmo os primeiros planos permitem vislumbrar o entorno (lentes curtas)



De acordo com os autores do filme, neste caso, pensando especificamente em Meirelles e Charlone, as lentes mais curtas, os planos mais abertos e a decupagem mais clássica metaforizam a existência, naquele período da história, de expectativas, de possibilidades abertas para aqueles jovens e garotos que começavam a ocupar o recém formado conjunto habitacional da Cidade de Deus. Esta chave de leitura apresentada pelos dois dá deixo para estabelecermos diálogo com os enquadramentos de *Roma*, *cidade aberta*, um dos unânimes marcos do Neo-realismo italiano. Em tal filme,

Rossellini nos mostra a história, predominantemente através de planos abertos. Há bastante espaço ao redor daqueles personagens; no entanto, aquele espaço disponível pela escolha das lentes e distância da câmera não representa esperança, ou possibilidades de um futuro melhor. Por mais abertos que sejam os enquadramentos de *Roma*, não se enxergam saídas para aqueles personagens. O embate com outros filmes, especialmente com obras cujos efeitos, em alguma medida, dialogam com o nosso *corpus*, mostra-se especialmente produtivo pois reforça nossas crenças segundo as quais os procedimentos, isoladamente, podem não ser suficientes para a elaboração de sentenças condenatórias e nem de eloquentes louvações. Em tempo, outra observação advinda do exame das aparências de *Roma*: contam-se nos dedos de uma mão os closes do filme; ainda assim não se pode dizer que tal opção estilística mantém o espectador apartado e distanciado daqueles personagens e daquela situação dramática; o contato e a empatia são construídos por outras vias, bem diferentes, por exemplo, da estratégia usada em *Cidade de Deus* para nos colocar no meio do pagode do qual a galinha fugiu.

Enquadramentos predominantes em Roma: dos planos gerais aos médios



Naturalmente, há também no filme de Rossellini alguns primeiros planos, mas a percepção geral é de uma observação mais à distância, os rostos só enchem a tela duas ou três vezes, e os detalhes são reservados exclusivamente para *inserts* de algum objeto importante à narrativa.

Os poucos closes de *Roma*:



Nenhum outro personagem do filme é enquadrado mais de perto do que este garoto, e este é o único plano do filme inteiro, no qual um rosto ocupa mais da metade da tela.

Voltando de Roma a Cidade de Deus, na sequência de apresentação do Trio Ternura, percebe-se como procedimento bastante recorrente do sujeito-da-câmera assumir a postura de um observador possível, movimentar-se como talvez o fizesse alguém que estivesse naquele lugar no entorno daqueles acontecimentos. Tal sensação pode ser facilmente atrelada à operação da câmera na mão ou sobre algum outro suporte que permita uma certa instabilidade. Diferentemente da imagem conseguida através de carrinhos sobre trilhos, gruas ou tripés, esta movimentação, seja ela obtida graças ao contato direto da câmera com o corpo do operador ou via outro equipamento qualquer que simule esta condição, instaura uma subjetividade ao olhar que enquadra as ações, confere “humanidade” à máquina que registra as cenas. Faz-nos crer em uma presença junto aos acontecimentos que reage como faríamos se lá estivéssemos. Segundo Aumont, Bergala e Marie,

Por mais que o espectador saiba - pois em um outro nível, ele sempre sabe - que não é ele que assiste sem mediação a essa cena, que uma câmera gravou preliminarmente para ele, obrigando-o de certa forma àquele lugar (...), a identificação primária faz com que ele se identifique com o sujeito da visão, com o olho único da câmera que viu essa cena antes dele e organizou sua representação para ele, daquela maneira e desse ponto de vista privilegiado (AUMONT et al., 1995: 260).

Encontramos essa “categoria” de movimentação em 44 planos; durante três minutos e 44 segundos da “apresentação do Trio Ternura” (mais de 50% do tempo da sequência) o espectador vê na tela imagens resultantes de um sujeito-da-câmera que age como, talvez, ele próprio agiria se estivesse tentando mirar o que mais lhe chamasse atenção naquelas situações que se desenrolam na Cidade de Deus recém ocupada. Apesar das

rupturas impostas na passagem da sequência de abertura para os “anos 60”, os autores não abandonam este procedimento, ele perde lugar para outros mecanismos, deixa de ser “onipresente”, mas mantém um papel de destaque entre a postura e movimentação da câmera. A título de comparação, tal modo de a câmera movimentar-se, que denominamos “participação ativa da câmera” predominava em cerca de 57% do tempo no *Palace II*. A coincidência quantitativa nos indica a necessidade de atentar para este procedimento como um dos centrais ao estilo que almejamos delinear.

Sobre a postura do registro das imagens neo-realistas, Bazin afirmava que “a câmera italiana conserva alguma coisa do humanismo da Bell-Howell de reportagem, inseparável da mão e do olho, quase identificada com o homem, regulada prontamente a sua atenção” (1991: 249). A definição desse sujeito-da-câmera que estaria presente na escola italiana, de acordo com o autor, serviria-nos muito bem à defesa de uma aproximação entre as obras que compõem o *corpus* deste trabalho e as práticas consagradas e identificadas com um certo realismo; não fosse a contradição advinda de um exame dos filmes que se destacam na lista do movimento cinematográfico italiano.

Embora venha muito rapidamente à mente de quem se remete ao Neo-realismo a ideia de uma câmera livre e “quase identificada com o homem”, os filmes negam que esse seja um elemento comum às obras de tal escola. Em *Roma, cidade aberta*, por exemplo, ainda que vez ou outra note-se alguma instabilidade da câmera, certamente não é esta uma característica relevante. O sujeito-da-câmera de Roma está firme, estável, muito pouco participa das ações, não reage às situações dramáticas. No filme inteiro, a sequência em que a câmera mais se permite uma participação ativa e instável dura pouco mais de um minuto e mostra o padre Don Pietro - um dos protagonistas - “invadindo” um jogo de futebol de garotos. Nesta sequência, o *sujeito-da-câmera* - como na “pelada” interrompida pelo Trio Ternura na *Cidade de Deus* - age como um dos que participam da partida, procura a bola, movimentar-se como se não soubesse ao certo qual deverá ser a próxima jogada.

A sequência do futebol em Roma termina, também como acontece em *Cidade de Deus*, com um diálogo entre dois personagens que estavam envolvidos no jogo; no caso do filme italiano, o padre e um dos garotos. A conversa é filmada em plano

único, como se vista por um observador possível, um dos outros que jogavam bola; escolha muito similar àquela que registrou o “papo” entre Marreco e Buscapé.

Isoladamente, o modo como esta unidade dramática foi narrada induziria a aproximações entre os procedimentos estilísticos do clássico Neo-realista e o longa de Meirelles e cia., no entanto, de acordo com o método de análise que estamos propondo, é fundamental enfatizarmos que tal estilo não predomina no filme, está mais próximo de uma exceção do que de ser a regra. Ao contrário do que constatamos nas obras que estamos investigando.

A câmera instável e participante em Roma, cidade aberta



É ainda importante destacar que este sujeito que olha para as situações, tanto no *Palace II* quanto em *Cidade de Deus* - diferentemente daquele que notamos durante quase toda a duração de *Roma, cidade aberta* - recorrentemente envolve-se com o acontecido, sua postura encontra-se atrelada à emoção ou necessidade das situações; outra peculiaridade que, pelo grau de recorrência, nos faz também apostar nela como fundamental ao fenômeno.

Por exemplo, no plano sobre o qual já comentamos, da primeira conversa entre os irmãos Marreco e Buscapé, o sujeito-da-câmera “incorpora” o tal personagem possível, talvez um outro garoto ali por perto, um dos que estavam jogando futebol e pararam quando o Trio Ternura invadiu a partida. Alguém que ficou curioso para saber de que forma o bandido e o irmão se relacionavam. Mas ele não está afoito, não se move nervosamente, apenas acompanha, tranquilo, o encontro entre os dois. Muito

diferente é o que acontece quando o Trio Ternura assalta o caminhão de gás e depois sai em desembestada correria tentando fugir da polícia.

É aqui onde o caráter documental da filmagem de *Cidade de Deus* pode ser manifestado mais enfaticamente. Por meio dos movimentos instáveis, dos tremores de câmera e do zoom que desfoca e torna a encontrar o foco do objeto enquadrado, há a sugestão de que as imagens são registradas por um sujeito com a câmera na mão. A instabilidade das imagens também sugere tensão, ameaça, busca por um objeto que se movimenta de forma inesperada e não ensaiada (ou seja, de forma realística). (PENKALA, 2007: 10)

A análise de Penkala, que enxerga uma força documental neste modo de filmar determinadas sequências em *Cidade de Deus* soa-nos bastante pertinente; a ressalva que vimos tentando fazer diz respeito à conclusão a que a autora chega, apresentada entre parênteses: “ou seja, de forma realística”. Ao longo dos nossos embates com filmes e com os mecanismos através dos quais certos efeitos são programados, constatamos a dificuldade de vislumbrar algum procedimento que representaria - sozinho, sem levar em conta a relação com outras práticas, sem nuances específicas ou complexidades analíticas - uma infalível “forma realística”.

O “sujeito que olha”/enquadra a cena da chegada da polícia e fuga dos bandidos que acabaram de cometer um delito vê-se no meio da confusão e reage como tal, corre como se fosse um dos perseguidos pela polícia, ele faz parte das situações, ou ao menos está em condição de ser afetado pelos acontecimentos. Sobre os procedimentos de filmagem da sequência da fuga pós assalto ao caminhão de gás, dizem Jullier e Marie (2007), conferindo à análise uma complexidade que nos parece abarcar melhor a questão:

Essa prática, que pertence ao grande grupo das práticas *lo-fi* (práticas que desconfiam dos excessos da alta tecnologia), remete ao jornal televisivo e, mais globalmente, a todas as práticas amadoras de filmagem em vídeo que o público se habituou a interpretar como marcas de autenticidade. Essa se assim desejamos é uma espécie de *alarde* ao descrédito das imagens que aparecem como conjunto de pixels manipuláveis à vontade e, portanto, pouco dignas de crédito. O *run-and-gun* provoca, pelo reflexo cultural, a leitura das imagens à maneira de “crença” - a mesma maneira em que lemos as reportagens de guerra ou o pequeno filme que o tio João fez de suas férias (o tio João não sabe filmar, não tem tripé, e então a câmera se mexe o tempo todo). “Como a imagem é suja, isso quer dizer que ela é verdadeira”. Assim ela é aceita como prova de verdade, permitindo lutar contra a “diversão” do efeito clipe e das piscadelas diante de outras imagens (JULLIER e MARIE, 2007: 258-259).



É especialmente interessante aos nossos propósitos a leitura proposta pelos autores, principalmente porque explicita a coexistência de procedimentos advindos de tradições diversas e atrelados a efeitos igualmente distintos. Jullier e Marie endossam aquela que acreditamos ser a questão principal quando se examina *Cidade de Deus*, com especial atenção às aparências: ao colocar na balança (ou na tela) opções estilísticas tão distintas: quais efeitos se sobressaem? Importante para nós destacar que a análise que os autores fazem de *Cidade de Deus* está baseada apenas na supracitada sequência do assalto ao caminhão de gás, que ocorre “nos anos 60” e cujos procedimentos estilísticos diferem bastante das outras partes do filme.

Para deslindar a diferença de procedimentos da câmera de *Cidade de Deus* e de *Roma, cidade aberta*, outra sequência do filme italiano parece-nos exemplar. Antes, no entanto, de voltarmos à Roma tomada pelos alemães, cabe-nos deixar claro que o nosso intuito, chamando tais obras ao diálogo, não é exatamente concluir se o fenômeno que estudamos é ou não herdeiro de procedimentos supostamente realistas. Bem diferente disso, nossa percepção, que se vai reforçando à medida que estabelecemos pontos de contato e afastamento entre os filmes, indica quase uma impossibilidade de determinar opções estilísticas que, ao longo de toda a história das narrativas audiovisuais, serviram sempre para reforçar efeitos de real.

A certa altura do filme de Rossellini, o exército alemão cerca o prédio onde se escondem os personagens procurados pelos nazistas. Ao contrário do que vimos quando a polícia adentra o conjunto habitacional de *Cidade de Deus*, o sujeito-da-câmera não é parte daquele problema, a chegada dos soldados não o afeta, ele encontra-se à distância, vê imune, estável, a invasão do edifício e a tentativa de fuga dos moradores.

A invasão dos nazistas em Roma



Tentando extrair equações que nos permitissem enxergar mais clara e objetivamente a postura do sujeito-da-câmera em *Cidade de Deus*, no intuito de também quantificar as imagens que se situam no extremo oposto deste procedimento ativo e “humano” da câmera, do qual estamos tratando, criamos a sequência “*travellings*, gruas, tripés e afins”, nela depositamos os planos nos quais o suporte sobre o qual a câmera se movimenta se impõe, substituindo aquele sujeito que acompanhava as situações por estar “por perto”, “o tio João, que não tem tripé”, como o descreveram Jullier e Marie.

Na unidade dramática sob análise - a da apresentação do Trio Ternura - contamos 15 planos representativos desta categoria; ao todo, 52 segundos, cerca de 14% da sequência que analisamos, recorre à “parafernália” cinematográfica tão predominante às narrativas mais tradicionais, ou clássicas. Ainda sobre esse suposto embate entre tendências e estilos distintos presentes na cinematografia de *Cidade de Deus*, ao menos considerando o que se vê no “anos 60”, dizem Jullier e Marie (2007): “falar de ‘luta’ não é sem dúvida apropriado, porque o filme antes alterna as duas tendências do que as opõe” (p. 259).

Assalto ao caminhão de gás



Tendo em vista o que catalogamos no *Palace II*, percebemos que alguns elementos bastante relevantes naquele “ensaio” em curta-metragem perdem espaço na proposta defendida pela narrativa dos “anos 60” em *Cidade de Deus*; sem, no entanto, desaparecer por completo. O destaque dado ao uso das lentes teleobjetivas no *Palace II*, por exemplo, não se repete nesta primeira década da história do longa. Ao contrário, o que se vê, como já dito, são os amplos espaços viabilizados pelas lentes mais curtas. Entretanto, mesmo sendo opção declarada e justificada pelos autores o uso dos planos abertos e das grande angulares, a típica imagem resultante das teleobjetivas dá o ar da sua graça ao longo da sequência. A estética trabalhada no *Palace II* não é abandonada pela direção de fotografia, mesmo contrariando, em certa medida, o conceito elaborado para a narrativa dos “anos 60”.

Teleobjetivas



Outra característica marcante no *Palace II* que perde espaço neste momento de *Cidade de Deus*, também diretamente relacionada aos planos abertos e às grande angulares é a profundidade de campo curta. No *Palace II*, notava-se o foco raso em cerca de 50% da obra, na sequência de apresentação do Trio Ternura este número cai para 16%.

Como já tentamos deixar claro, em torno de *Cidade de Deus* ergueram-se arquibancadas e as duas torcidas organizadas disputaram conquistas em terrenos muito diversos. Boa parte das questões envoltas nesta polêmica não nos dizem respeito diretamente, mas alguns dos pontos nevrálgicos do debate tem intrínseca

relação com o objeto do nosso trabalho.

Menos do que todos os efeitos fotográficos e “pós- fotográficos” que conferem às imagens um brilho e luz publicitário, motivo da crítica da estetização da miséria, é em função da temporalidade – a duração de cada plano e de seus movimentos internos - que as imagens em *Cidade de Deus* perdem sua força indicial em favor de uma construção figurativa. A intervenção intensa operada pela montagem e pelos efeitos de pós-produção na duração dos movimentos internos dos planos, bem como a fragmentação destes favorecem a “desencarnação” do corpo, apontam para o exterior, para a mão externa de um “outro” - o montador, o diretor. As ações são fracionadas, condensadas e montadas de modo a privilegiar a função concebida para os personagens em detrimento da duração da experiência (CÉSAR, 2008: 76).

Este olhar e posicionamento manifestados por César foi recorrente em análises e contendas acerca de *Cidade de Deus*. Cremos que a narrativa dos “anos 60” seja matéria prima bastante elucidativa quando se deseja investigar e “desvendar” as artimanhas estilísticas das quais lançaram mão os autores do filme para provocar na audiência os efeitos almejados. Antes de começarmos o passeio pela história da formação do conjunto habitacional de Cidade de Deus, tal como contada na primeira parte da obra, é justo ressaltar que este momento da narrativa não é o filme inteiro, é um *flashback*, uma volta ao passado para estabelecer as bases sobre as quais os acontecimentos decisivos da história hão de desenvolver-se. Por outro lado, este retorno aos “anos 60” não é desprezível para uma análise que pretenda falar do estilo do filme, não só pela importância na tessitura da fábula, mas pela sua extensa duração. Este percurso pelos “anos 60” dura 30 minutos, ou seja, um quarto do filme é assistido pelo espectador de acordo com as opções estéticas e possíveis efeitos advindos deste período.

Depois da sequência que chamamos de apresentação do Trio Ternura, os três famosos bandidos, Marreco, Cabeleira e Alicate, põem em prática o plano de assalto a um motel, elaborado e proposto por Dadinho. Deixaremos de lado esta ação, por enquanto, para nos dedicar mais detidamente ao modo como foram narrados os desfechos dos integrantes do Trio Ternura. O assalto não dá certo e os três fogem de volta para a favela. Alicate e Marreco escondem-se na mata, Cabeleira bate à porta de dona Maracanã.

3.3.4. A história de Cabeleira e Berenice

O dia está amanhecendo, o bandido chega esbaforido na casa da conhecida que poderá escondê-lo: “*Maracanã, abre a porta, Maracanã*”. Ela abre: “*que foi homem?*”. Cabeleira: “*Porra, Maracanã, “os homi” estão atrás de mim*”. A imagem em que vemos Maracanã abrir a porta para Cabeleira é um primeiro plano sobre os ombros do bandido; no início do *take*, os dois estão quase no escuro, apenas uma luz fraca e azulada, típica do fim da madrugada, permite distinguir os dois corpos em cena. Mas não demora para uma terceira personagem iluminar, literalmente, a cena. Berenice chega e acende um candeeiro. Com o perdão da metáfora brega: a bela morena incendeia também o coração do malandro.

À primeira vista



O plano dura cinco segundos, a câmera está fixa, a *mise-en-scène* distribui equilibradamente os atores em três níveis de distância, tudo como mandam as regras mais ortodoxas. O único diferencial é a ação de iluminar, diegéticamente, a personagem e lançar luz, metaforicamente, sobre o romance que se anuncia de imediato. Corta para o contra-plano de Cabeleira; perfeitamente sincronizados com o ponto de corte entram os primeiros acordes do samba de Candeia, imortalizado por Cartola, *Preciso me encontrar* - se não a própria, uma versão muito parecida com a original. Diferentemente da postura, sobre a qual já tratamos, da orquestração “requintada” do samba de Zé Keti, em *Rio 40 Graus*; em *Cidade de Deus*, o violão que embala os primeiros olhares entre o inevitável casal é o original, do segundo disco de Cartola, de 1976. Destaco esses elementos que não raro passam despercebidos pelas análises mais correntes, pois acredito que no embate travado entre os efeitos de artificialismo/distanciamento versus naturalismo/aproximação são estas nuances que vão fazer a balança pesar para um lado ou outro.

Voltando à cena, o primeiro plano de Cabeleira o mostra iluminado pela chama amarela acesa por Berenice; a montagem nos brinda com tempo suficiente para

notarmos nos olhos do personagem e na alteração do ritmo da sua respiração, a paixão nascente. A luz amarela, o samba de Candeia, a câmera fixa, a performance do ator, a duração do *take*, todos esses elementos juntos fazem o espectador ter a certeza de que vê não mais um bandido fugindo da polícia, mas sim um homem em estado de graça. Corta para o primeiro plano de Berenice; um sutil movimento de aproximação revela que ela não está imune ao olhar do malandro. Não há firulas, a câmera não balança, o montador não exhibe seus maneirismos, nenhuma computação gráfica, nenhum congelamento de imagens: a instância produtiva esconde-se perfeitamente bem. Lembrando da dicotomia proposta por Jullier e Marie, estes dois planos, e os vários outros que contarão a história de amor entre Cabeleira e Berenice, não são um conjunto de pixels; não há traços da presença “narcísica” dos autores: direção, direção de fotografia, montagem todos “invisíveis”.

Troca de olhares



Claro que tudo não passa de linguagem, a mais sofisticada “firula” alcançada através dos softwares de computação gráfica é tão artifício quanto o refletor disposto perto do rosto do ator para simular a luz do candeeiro. A questão que nos parece de fato importante é que recorrentemente a instância autoral dá mostras de que está atenta à “balança dos efeitos”: sabem até onde podem “esticar a corda” da linguagem e quando também devem, sem pudor, recorrer à mais comezinha manipulação da “gramática audiovisual”. Tão velho quanto o rascunho da Bíblia é este “plano-e-contra-plano” de olhares ao som de uma apropriada canção que resulta quase inevitavelmente na sapiência por parte do espectador de que “o amor está no ar”.

Corta novamente para o plano mais aberto, Maracanã tenta trazer de volta o personagem flechado pelo cupido: “*Cabeleira!*”. Nada acontece, o violão continua tocando, o malandro está absorto. Mais um primeiro plano dele, o olhar vidrado em

Berenice. Maracanã insiste: “*Cabeleira!*”. Agora sim, a música para, Cabeleira está de volta. A música na cena, a rigor, extra-diegética, adquire então contornos líricos, manifesta um estado d’alma do personagem. Os versos do samba que todos conhecem, ainda que não cantados na sequência, informam sobre os possíveis anseios de Cabeleira: *quero assistir ao sol nascer/ ver as águas do rio correr/ ouvir os pássaros cantar/ eu quero nascer/ quero viver...*

Cabeleira entra finalmente na casa de Maracanã para se esconder “*dos homi*”; de passagem, mais uma troca de olhares. Como dois e dois são quatro: o bandido, chegando de um assalto mal sucedido, busca refúgio na casa de uma conhecida e lá encontrará o amor: “*diga que só vou voltar/ quando eu me encontrar/ quero assistir ao sol nascer...*” E o sol nasce na Cidade de Deus.

E o sol nasce na Cidade de Deus



A história de amor entre Cabeleira e Berenice é intercalada pela narrativa dos destinos dos outros dois bandidos do Trio Ternura; por uma questão de tempo e espaço, não entraremos em detalhes acerca destas duas sequências, pois elas, em boa medida, repetem os procedimentos sobre os quais trataremos ao conhecer em minúcias a trajetória romântica do casal que se anunciou. Outra motivação para a concentração de maior esforço na narrativa do destino de Cabeleira é o fato de ele ser o personagem

mais bem explorado nestes “anos 60” : “o filme é dividido em três períodos: os anos 60, os anos 70 e o início dos anos 80. Cada uma dessas fases tem um personagem central. Nessa fase o personagem central é o Trio Ternura e para a gente (a direção do filme) o central-central é o Cabeleira” (Meirelles, 2003⁵⁰).

Mas só para não deixar completamente de lado as histórias dos outros personagens e reforçar nossas suspeitas acerca da duração dos planos no filme, vale, rapidamente, apresentar o rumo que Alicate decidiu dar para a vida dele. Depois da imagem do sol nascendo no conjunto habitacional, vemos, em *plongé*, no alto de uma árvore, Alicate e Marreco. Os dois conversam. Alicate: “*Marreco, tive uma visão, mané*”. Marreco: “*tu fumou o quê, cara?*”. Alicate: “*tu já trabalhou não já, Marreco?*”. Marreco: “*já*”. Alicate: “*como é que é trabalhar, o que os cara fala?*”. Marreco: “*só trabalhei com meu pai e sabe como é que é, né, pai só fala merda*”. Alicate: “*quer saber, Marreco, vou sair dessa vida se não eu vou amanhecer com a boca cheia de formiga*”. Toda esta conversa, em um único plano, 26 segundos, câmera fixa, foco alternando entre os dois que conversam.

Marreco e Alicate, diálogo em plano único, 26 segundos



Alicate decide voltar para a igreja, o narrador (*voice-over*) sentencia: “*o destino entregou Alicate nas mãos de Deus*”. Corte para um plano americano de Cabeleira, na casa de Maracanã, a câmera afasta-se suavemente e vê-se que ele olha Berenice dormir, o samba está de volta na banda sonora. *Voice-over*: “*o destino de Cabeleira ficou na mão de Berenice*”. O plano dura 10 segundos - sem pressa - a câmera movimenta-se delicadamente, talvez para não acordar a bela que dorme; o foco alterna devagar, dele para ela.

⁵⁰ CIDADE DE DEUS. *Extras do DVD*. Direção de Fernando Meirelles. Rio de Janeiro: O2 Filmes. 01/01/2003

O destino de Cabeleira, alternância de foco



Mas, certamente, o plano mais impressionante entre os que narram o amor de Cabeleira e Berenice, no que se refere à duração, ainda está por vir. Ele está sentado, meio sem jeito, plano americano, ela aparece, entra no quadro, começa a lavar pratos, a câmera “caminha” um pouco para trás, afasta-se dos dois, ele aproxima-se dela, fica rondando: tempos mortos, nada acontece, ouvimos o som da água na bacia em que a louça está sendo lavada.

Cabeleira escolhendo as palavras



Berenice: “*que é que foi, Cabeleira, o gato comeu a sua língua, foi. Você fica aí o tempo todo atrás de mim está me deixando nervosa*”. Cabeleira: “*calma aí que estou escolhendo o que é que eu vou te falar ainda*”. Berenice: “*além de tudo escolhedor, é? Gente assim não se dá bem na vida, não*”. Cabeleira: “*é que meu coração te escolheu, morô? Quando ele escolhe, eu vou aonde ele quer*”. Berenice: “*Tu tá de sacanagem comigo, num tá?*” Cabeleira: “*Você nunca ouviu falar em amor à primeira vista?*”

Cabeleira segue investindo, gastando todo o seu português e ela só se esquivando. Cabeleira: “*Porra, tudo que eu falo você mete a foice*”. Para além do diálogo divertido entre eles, nos interessam a câmera e a montagem. O plano dura inimagináveis 1 minuto e 44 segundos, a câmera apenas acompanha tranquilamente, sem interferir, a movimentação dos dois, os mantém sempre bem enquadrados. O

espectador assiste, como se através de uma janela aberta, aquele enfrentamento amoroso que culmina com um beijo, ao som de bumbo, tamborim e cuíca.

Um minuto e 44 segundos depois, o beijo.



Durante toda a história de amor entre Cabeleira e Berenice, não há excessiva fragmentação, nem movimentação de câmera capaz de chamar a atenção para “as mãos” dos autores intervindo, ao contrário, as cenas são dilatadas, vemos os personagens sem ação, “escolhendo” o que dizer, como agir.

Retomando o nosso diálogo com as “premissas” bazinianas acerca das estratégias narrativas que reforçariam efeitos realistas, encontramos seguinte hipótese: “na decupagem cinematográfica habitual, o fato é atacado pela câmera, retalhado, analisado, reconstituído; sem dúvida ele não perde tudo de sua natureza de fato, mas esta fica revestida de abstração” (BAZIN, 1991: 251). Encarando simploriamente tal pensamento do autor, poderíamos dizer que, a opção estilística em *Cidade de Deus*, segundo a qual os diálogos devem ser filmados e montados através de planos mais longos e escapando ao tradicional e tão corriqueiro modelo de campo/contra-campo serviria para aumentar o “coeficiente de realidade” do filme; já que diminuiria o revestimento de abstrações. Em *Paisà* (Rossellini, 1946), o procedimento de apresentar diálogos através de longos planos sequências destaca-se. Logo no primeiro episódio, há uma conversa entre um soldado americano e uma moça italiana registrada de maneira muito semelhante ao que se vê na sequência em que Cabeleira tenta dizer à Berenice sobre o seu amor nascente. Em *Paisà*, embora não haja beijo no final, fica evidente algum nível de “paquera” e sedução entre os personagens. O plano dura 4 minutos, os personagens movimentam-se; tal como o faz Cabeleira, o soldado “cerca” a moça, tenta aproximações. A câmera, quando se movimenta é apenas para mantê-los bem enquadrados, só acompanha, discretamente; tenta não atrapalhar o

ritual de conquista. Tudo muito condizente com um desejo laborioso de provar efeitos de realidade, no entanto, há marcante presença de música extra-diegética que poderia fazer a balança pesar em direção aos tais revestimentos abstratos, atrapalhar o “efeito-janela”.

Paisà



Em todos os episódios de *Paisà* há um momento como este: diálogos filmados em longos planos e montados escapando à fórmula campo/contra-campo. Novamente um analista apressado poderia festejar um encontro entre estratégia tão notável em *Cidade de Deus* e práticas comuns aos procedimentos “realizantes”. Mais uma vez o exame de outros filmes Neo-realistas contesta a suposta descoberta. E nem será preciso procurar obras de outro diretor. Em *Roma, cidade aberta*, os diálogos são quase todos rigorosamente montados segundo as normas do campo/contra-campo, inclusive respeitando as mais ortodoxas regras de eixo e angulação.

Diálogos em Roma, cidade aberta (campo/contra-campo)





A esta altura, quando já trouxemos à análise o diálogo com alguns procedimentos de outros filmes aos quais também se atribui, costumeiramente, sensações ou impressões de realidade, já nos parece plausível defender com mais ênfase a hipótese segundo a qual determinados procedimentos estilísticos não necessariamente implicam ou vetam tais efeitos.

Retornando ao enlace entre Cabeleira e Berenice, depois do primeiro beijo, quando os dois reaparecem no filme, já se passaram três meses desde aquele apaixonante encontro. O casal na cama conversa sobre o futuro, Berenice quer que ele largue definitivamente a vida de crime e arranje um trabalho. Outro plano longo, 43 segundos, a câmera quieta, “reduzida à sua insignificância” frente àquela narrativa.

Cabeleira e Berenice, três anos depois.



A conversa termina na sala da casa, Berenice encerra o assunto: “*Eu vou embora, Cabeleira, se você quiser você vem comigo, se não, eu vou do mesmo jeito*”. Toda a sequência é filmada sem que a câmera imponha a sua presença e montada sem *jump cuts*.

Para se ter uma ideia do todo, o romance entre Cabeleira e Berenice, desde aquela esbaforida chegada do bandido, na madrugada, na porta de Maracanã, até esta conversa na qual Berenice cobra uma atitude do amante, é contada em quatro minutos e 48 segundos, através de 21 planos, uma média de treze segundos por plano.

Lembremos: durante a “perseguição da galinha”, os planos duravam cerca de um segundo na tela, o Trio Ternura foi apresentado ao ritmo de 3,5 segundos por plano. Então, o que queremos demonstrar é que rotular a montagem de Rezende de frenética, metralhadora, veloz, é de uma simplificação muito pouco produtiva. Mais importante ainda do que constatar que há uma significativa alternância na duração média por planos de uma sequência - ou unidade dramática - para outra é levar em consideração também uma notável alteração no estilo das emendas entre os planos.

Durante toda a história de amor entre Cabeleira e Berenice, não há um só corte disjuntivo, nenhum *jump-cut*, nada daquelas “injustificáveis” micro elipses, nenhuma ambiguidade espaço/temporal, nenhum “erro de continuidade”. Trazendo à baila a oposição bastante trabalhada por Ismail Xavier, pode-se dizer que o enlace entre Cabeleira e Berenice é narrado de forma o mais transparente possível; a radical opacidade que se nota em diversos momentos do filme não marca presença quando estes personagens estão construindo a relação entre eles.

Observando detidamente as imagens desta unidade dramática, é impressionante a constatação de que a câmera está sempre rigorosamente estável; quando se movimenta, o faz com suavidade e fluidez. Impressiona justamente por que na memória “explícita” do espectador, o que costuma ficar é a sensação de uma câmera instável, mexendo o tempo todo; e, de fato, as imagens de *Cidade de Deus*, em geral, manifestam a presença de um olhar inquieto, submetido aos acontecimentos.

Sobre os possíveis efeitos da câmera que balança e da montagem “frenética” de *Cidade de Deus*, para o bem e para o mal, muito já se comentou e discutiu. “Em *Cidade de Deus*, montagem e *mise-en-scène* condenam os personagens a uma ação nervosa e sintética” (CÉSAR, 2008: 76). Nosso questionamento, agora, diz respeito aos plausíveis efeitos e afetos que podem ser alcançados pelo uso de outros procedimentos notáveis na fotografia e montagem do filme e de que forma a combinação destas práticas que compõem o “estilo geral” do filme resultam no “impacto” acumulado ao final das duas horas de *Cidade de Deus*.

Embora não possamos, em razão da necessidade de seguir adiante, dedicarmo-nos às minúcias estilísticas dos desfechos narrados dos outros dois integrantes do Trio Ternura, podemos afirmar que os procedimentos da fotografia e montagem que vimos

na história de Cabeleira e Berenice não são exceções confinadas a esta específica unidade dramática. Nas narrativas que apresentam os destinos de Marreco e Alicate também predominam os planos mais longos, a montagem invisível, a câmera transparente.

Mas a história de Cabeleira e Berenice ainda não acabou. Esquemáticamente podemos dividir a narrativa do casal em três atos. O primeiro vai do amor à primeira vista ao primeiro beijo. O segundo, da estabilização da relação ao conflito imposto pela exigência de Berenice. Sobre estas duas etapas, já tratamos. Ainda falta o desfecho, o terceiro ato, o trágico fim de Cabeleira.

A polícia está em peso na Cidade de Deus por conta de um crime cometido por um marido traído. A presença “dos homi” no conjunto habitacional faz com que Cabeleira e Berenice decidam fugir, deixar para trás aquela vida que levavam e começar uma nova. Lembrando do samba: *“deixe-me ir/ preciso andar/ vou por aí a procurar rir para não chorar”*.

Buscapé (voice-over): *“A vizinha chamou a polícia antes do amanhecer, a imprensa marrom chegou para fazer a manchete de capa: Paraíba enterra a mulher viva na Cidade de Deus, quando vem a imprensa, a favela enche de polícia, não teve jeito, malandro tinha que sair saindo”*. Vemos em um plano geral muito bem composto, regra dos terços respeitada, equilíbrio dinâmico bem aplicado, Berenice atravessando, de malas nas mãos, a frente de um carro que passa. O carro é azul, no tom exato do céu. O figurino de Berenice, e própria cor da pele dela, fazem com a personagem se integre àquele conjunto habitacional. O veículo, a princípio o mediador da fuga, dialoga com o horizonte, com a possibilidade de escape, três segundos de duração. Corta para um outro plano, mais fechado, no qual a câmera parece estar fixa sobre o teto do carro, um segundo apenas. Agora em um plano médio, *contraplongée*, surge Cabeleira, crescido pelo ângulo baixo, de arma em punho, obrigando o sujeito ao volante a levá-los para fora da Cidade de Deus, o figurino do malandro é da cor do carro e do céu, ele não combina mais com aquele lugar.

O plano de fuga



Os dois entram no carro em 4,5 segundos, divididos em três planos, 1,5 segundo de média por plano. Rezende parece ter acordado na sala de montagem; ou isso, ou, de fato, há uma lógica recorrente de acelerar as cenas de ação e ralentar os diálogos e situações dramáticas que peçam um envolvimento para além daquele ao qual o corpo do espectador se submete mediante um ritmo mais frenético imposto pela montagem e pela movimentação mais nervosa da câmera. A sequência da tentativa de fuga e morte de Cabeleira dura dois minutos e 28 segundos, e tem 37 planos, quatro segundos por plano, em média. Muito mais veloz do que os treze segundos por plano em média que apresentaram os dois primeiros atos da história do casal.

O carro não funciona e Cabeleira precisa empurrá-lo. A câmera na mão reaparece, vivemos mais de perto e aflitos aqueles momentos cruciais. A polícia avista o malandro tentando fugir. Correria, câmera balançando, o sujeito-da-câmera está participando da situação, o espectador é novamente convidado ao envolvimento. Diferente daquela postura de *voyeur* discreto dos momentos de enlace do casal, agora é “salve-se quem puder”, lá vem bala.

Convite ao envolvimento



A sequência é filmada e montada de acordo com as estratégias mais reconhecíveis aos gêneros de ação e suspense. Há um efeito sonoro que cria facilmente a tensão e a sensação de tragédia iminente, o carro pega, Cabeleira sorri, o efeito sonoro se intensifica, em primeiro plano vemos que Berenice avista o fim da linha, o policial atira.

Tragédia anunciada



O tiro acerta Cabeleira, Berenice atira de volta, acerta um policial, agora ela faz parte do mundo do crime em Cidade de Deus, o figurino não mentiu, ela é parte daquele lugar. O samba de Candeia vai assumindo lugar de destaque na banda sonora, Cabeleira não consegue acompanhar o carro, Berenice está desesperada vendo o amor ficar para trás.

O amor fica para trás

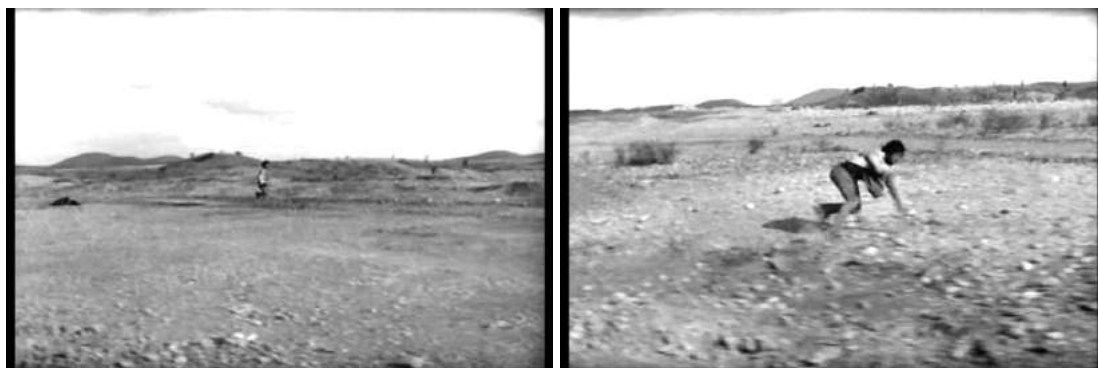


Não tem mais jeito, a gravidade do instrumento de sopro que sola a introdução do samba - momento da música nunca escutado antes no filme - vaticina o fim do amor, a morte do herói. Herói, sim. O afeto desenvolvido pela competente narrativa do casal impõe ao espectador uma emocionada torcida pela fuga dos dois, pela redenção de Cabeleira, pela sucesso da vida que o casal poderia vir a ter. Vemos Cabeleira correr perdendo as forças pelas ruas da Cidade de Deus, a câmera acompanha lateralmente a corrida em plano aberto. A cena remete ao clássico glauberiano, *Deus e O Diabo na Terra do Sol*, o enquadramento, o movimento de câmera e a motivação da corrida, a tentativa de fugir dos justiceiros: a polícia em *Cidade de Deus*, Antônio da Morte em *Deus e o Diabo*. No filme de Glauber Rocha, o final do herói não está determinado: “o sertão vai virar mar”. Em *Cidade de Deus*, Cabeleira morre, ele não é mais daquele lugar, o figurino azul já anunciava.

A queda de Cabeleira

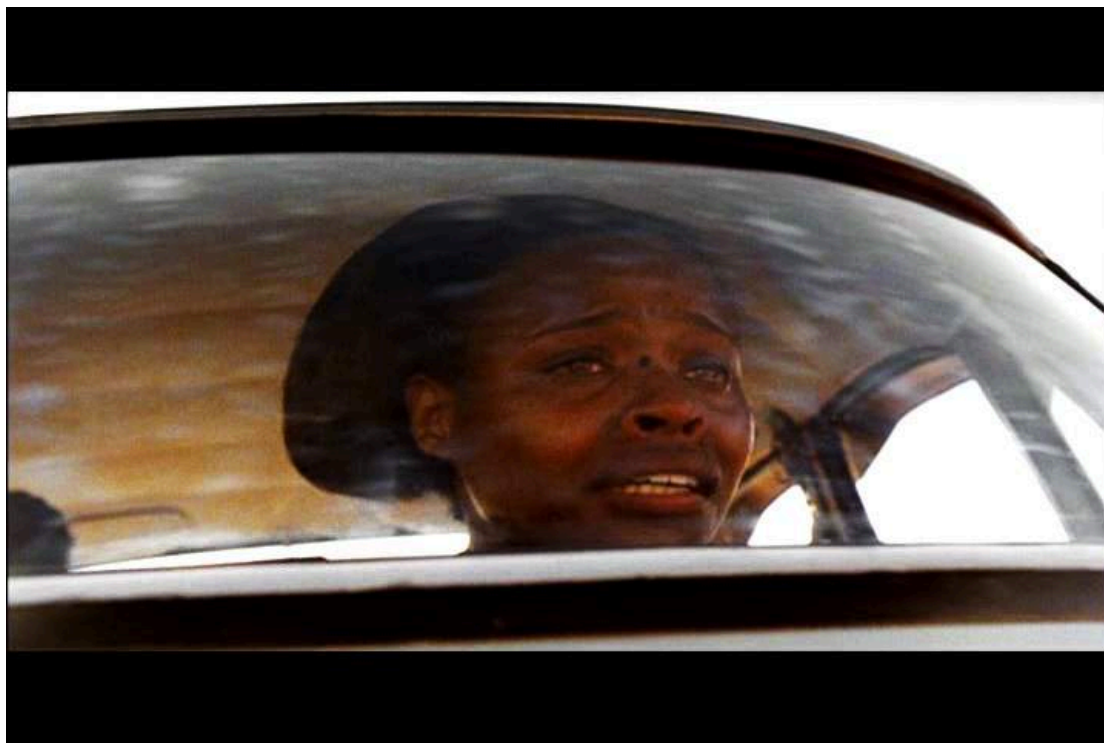


Deus e o Diabo na Terra do Sol



Antes do plano final da sequência, no qual veremos o corpo caído de Cabeleira, um primeiro plano de Berenice, emoldurada pela janela traseira do veículo que levaria para uma vida nova o casal, escancaram, durante mais de sete segundos, a dor da personagem que assiste seu amor sucumbir às balas da polícia. Repetindo: neste momento não há pressa, nem montagem frenética, nem a câmera chama a atenção para si mesma. A imagem neste caso, como em tantos outros ao longo de *Cidade de Deus*, não é “um conjunto de ponto luminosos (ou de pixels)” como defendem Jullier e Marie (2007: 256), mas sim “o vestígio de objetos que existiram (ou que podem ter existido)”; especificamente, nos olhos de Berenice, a dor do amor matado, o vestígio da vida que poderia ter existido.

A dor no rosto de Berenice



O plano final da tragédia é suntuoso, a câmara do alto enquadra o carro em que Berenice está, aponta para o horizonte, cruza uma viatura da polícia, o movimento, provavelmente viabilizado por uma enorme grua, traz o espectador de volta para a Cidade de Deus, vemos, de cima, distante, o corpo de Cabeleira, os policiais “investigando-o” como se fosse um resto de qualquer coisa, as pessoas se aglomeram, uma senhora sofre ajoelhada ao lado do morto, o sujeito-da-câmera, que lá do alto quase conseguiu enxergar um futuro, desce novamente: 38 segundos. Rotulando: um *take* que estaria bem encaixado em filmes de narrativa clássica, uma exibição do domínio das mais tradicionais linguagem e ferramentas cinematográficas.

O plano final da tragédia





Seria necessário um estudo de recepção apurado para confirmar a eficiência da construção da história de Cabeleira e Berenice, mas não corre muito risco quem aposta que as cenas são exitosas no intuito de fazer com que o espectador envolva-se com o casal, torça por ele, sofra através do olhar de Berenice. Ao ver, em *plongé*, lá do alto, o corpo do malandro morto e ouvir, pela primeira vez, a voz de Cartola: “*deixe-me ir/ preciso andar/ vou por aí a procurar/ rir para não chorar*”, parece-me difícil escapar ao pesar diante da inexorável tragédia.

Este nosso passeio pelos “anos 60” da história de *Cidade de Deus* leva a crer que os autores não estão alheios ou desavisados quanto ao riscos da corda bamba sobre a qual tentam equilibrar-se. Parecem mesmo ter o domínio dos limites possíveis às “firulas”, maneirismos e artificialidades, de modo que esse virtuosismo de linguagem não afaste o espectador; da mesma forma que demonstram saber quando e como devem usar os procedimentos consagrados afim de atingir o alvo dos efeitos pretendidos bem no centro, sem escapatória.

Exercendo a função de “advogado de diabo”, poderíamos dizer que autores tão bem sucedidos na publicidade - a “arte” de fazer os outros sentirem vontades que nem eram exatamente as deles e levá-los a comprar produtos dos quais nem precisam - estão habituados a imaginar o espectador, vislumbrar suas reações, programar afetos, induzir emoções, atizar os sentidos da audiência.

Ainda nos “anos 60”, merecem comentários imagens que compõem uma “categoria” que nomeamos de “cotidianidades”. Informações da instância produtiva enfatizaram o fato de a locação em que foi filmada a narrativa da primeira década da história ser um lugar “real”, um conjunto habitacional “em funcionamento” quando da feitura de *Cidade de Deus*.

O que é interessante é que 30 anos depois, o estado continua cometendo o mesmo erro, isolando pessoas, porque isso aqui não é um cenário construído pela produção, é uma locação existente, um conjunto habitacional recentemente inaugurado e que corre os mesmos riscos de repetir os erros da Cidade de Deus. A produção achou essa locação e era igual ao que a gente via nas fotos da época em que a Cidade de Deus foi inaugurada (Charlone, 2003⁵¹).

Filmar em locações autênticas é um procedimento bastante recorrente às narrativas audiovisuais que se pretendem realistas, mas, ao nosso ver, interessa ainda mais o proveito que os autores conseguiram tirar dessa situação. Compõem as cenas e as histórias dos personagens através dos “anos 60” uma quantidade bastante significativa de quadros que “emolduram” ações corriqueiras, o cotidiano daquele lugar, cenas que servem para “dar corpo” ao ambiente, mesmo que não sirvam diretamente às peripécias dos personagens. Novamente trazendo à análise a balança na qual se equilibram “artificialidades” e procedimentos “realizantes”, cremos que esta aposta nos “flagrantes” ordinários faz o prato pender na direção de um certo naturalismo, ou impressão de realidade.

Essa locação era maravilhosa. A gente de repente soltava a câmera e ficava roubando umas ceninhas. Por exemplo, essas cachorros que estavam por aí... isso não era preparado pela produção, esses cachorros estavam soltos por lá (Charlone, 2003⁵²).

Cotidianidades



3.3.5 Aos anos 70

O trágico fim de Cabeleira oferece oportunidade para o personagem narrador chamar para si a história, manifestar sua paixão pela fotografia e conduzir a narrativa com muito mais propriedade do que na primeira parte do filme. Buscapé, *voice-over*: “tudo

⁵¹ CIDADE DE DEUS. *Extras do DVD*. Direção de Fernando Meirelles. Rio de Janeiro: O2 Filmes. 01/01/2003.

⁵² Idem.

que eu me lembro do dia da morte do Cabeleira é uma confusão de gente e uma máquina fotográfica, eu cresci parado na ideia de ter uma máquina fotográfica”.

A máquina fotográfica



Durante os “anos 70”, intensificam-se ainda mais a presença do narrador e aumenta o seu poder de manipulação sobre as imagens e sons do filme. Em outras palavras, digamos que a instância autoral, através do caráter onisciente e onipotente conferido a Buscapé, “carrega a mão” nos já comentados maneirismos e firulas de linguagem. A duração dos planos, os enquadramentos, o modo como a história é condensada e sintetizada em determinados momentos, em contraposição a uma dilatação do tempo em certas passagens, tem a ver, supostamente, com a estruturação e elaboração da memória do personagem.

A passagem dos “anos 60” para o “os 70” serve novamente para os autores exibirem seu virtuosismo. O recurso é menos eloquente do que o giro de 540° que nos conduziu da fuga da galinha para o campinho de terra batida, mas não deixa de ser notável: Buscapé e Barbantinho caminham, afastando-se do corpo caído de Cabeleira; em direção contrária, aproxima-se uma Rural azul, que atravessa a frente da lente da câmera. Antes de o veículo cruzar por completo o quadro há uma alteração das cores, quando a Rural passa, vemos Buscapé e Barbantinho, já mais velhos, no que parece ser a mesma rua, só que de uma Cidade de Deus já bem diferente daquela dos primeiros momentos de ocupação.

Anos 60



Anos 70



Os primeiros planos do filme nos anos 70 mostram os jovens encontrando-se e combinando uma ida à praia. No primeiro, que dura 19 segundos, a câmera caminha naturalmente, sem preocupação com a estabilidade, em direção ao grupo, atua como “mais um” entre os que vão à praia, de imediato chamam a atenção as cores e a saturação, bem diferentes da paleta que predominava nos anos 60. O primeiro corte também dá uma dica do que virá, não há continuidade espacial nem temporal na junção dos dois planos. Voltando àquela hipótese dos “lampejos” de memória, não parece ser necessário reproduzir linearmente o percurso que levou aquele grupo de amigos da Cidade de Deus até a praia, é suficiente indicar que existe um caminho, corriqueiro àqueles garotos, que os leva do conjunto habitacional para a beira do mar.

No caminho da praia



Descontinuidade, os personagens mudam de lugar de um plano para o outro, a rua por onde passam não é a mesma:

No terceiro plano, todos já estão na praia; os trajes de banho da turma, o azul do céu, o verde no morro revelam o colorido que predominará na direção de fotografia e arte durante os lísergicos “anos 70” da história de *Cidade de Deus*. A paleta de cores do filme, até então concentrada em zonas bem específicas, nesta etapa da história ganha amplitude.

Anos 70



Nesta primeira sequência dos “anos 70”, já se delineia um estilo de filmagem e montagem bem mais solto e menos atrelado às narrativas clássicas do que no período anterior. Pensando especificamente na montagem, repete-se o esquema, já estabelecido, de dar mais tempo aos diálogos e acelerar ações. No caso dessa sequência da praia, no momento em que se ouve a *voice-over* do narrador a montagem é mais veloz, em contraposição aos momentos nos quais os personagens interagem entre si. O foco dramático está na virgindade de Buscapé e no seu interesse-quase-paixão por Angélica. Buscapé (*voice-over*): “*Angélica... eu era louco por ela, além de linda ela era a única cocota que transava e eu estava louco para perder a virgindade com ela*”.

A sequência inteira é pontuada pela fotos que Buscapé tirava da turma. Percebe-se claramente um tratamento de cor e textura diferenciado entre a imagem “do filme” e uma outra, supostamente produzida pela câmera amadora de Buscapé. Interessante notar que as imagens produzidas pela máquina e olhar de Buscapé carregam características que já vimos no filme, atreladas ao efeito de crença na autenticidade do registro: perda de foco, luzes estouradas, enquadramentos desequilibrados.

A imagem “do filme”



A imagem “de Buscapé”

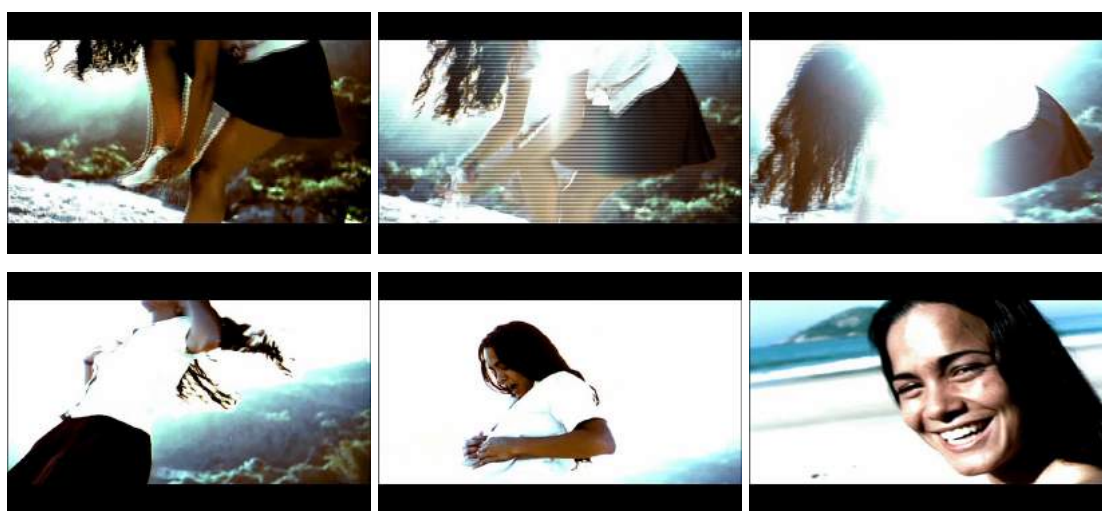


Importante ainda ressaltar que as imagens supostamente creditadas ao registro amador do personagem, apesar da luz estourada, de manifestarem “erros” de exposição, de uma imprecisão das zonas de foco, explicitam muito mais um extremo tratamento de pós-produção do que as outras, as “do filme”. O que se pretende, novamente, defender

com a ênfase nestes aspectos plásticos e nas ferramentas através das quais se alcançam tais aparências é o fato de que os possíveis efeitos - de autenticidade ou artificialidade - estão muito mais relacionadas a uma combinação de signos - no caso: a luz estourada, o foco suave, os enquadramentos desequilibrados remetendo ao registro caseiro - do que às ferramentas efetivamente usadas para a obtenção de tais efeitos. “Na condição de arte do século XX, o estilo cinematográfico estava fadado a acompanhar o roteiro estabelecido pelo modernismo: o meio descobriu a sua natureza ao subordinar o realismo ao artifício consciente” (BORDWELL, 2013: 65).

Outra estratégia notável é o modo como o *sujeito-da-câmera* relaciona-se com a personagem Angélica, não apenas através das lentes da máquina fotográfica de Buscapé, mas mesmo nos momentos em que o olhar não é explicitamente o do personagem, o espectador é provocado a mirá-la como se contaminado pelo sentimento do garoto. A câmera se enamora por ela, conduz o espectador a vê-la assim e atua competentemente para o desenvolvimento de afeto pela “cocota”. Essa constatação caminha na contramão dos comentários segundo os quais o filme não permitiria à audiência o tempo e o enquadramento necessários para que os corpos dos atores atuassem bem no estabelecimento da relação entre a recepção e os personagens.

Angélica pelas lentes de Buscapé



Angélica



Uma “anedota” visual chama a atenção para uma certa sofisticação sutil da direção de fotografia, recurso que, entre muitos outros localizados ao longo do filme, reforçam a percepção de que a imagem do filme forja-se ordinária ao mesmo tempo em que se exhibe virtuosa: por duas vezes (ilustradas nos frames acima), Buscapé coloca na sombra o namorado de Angélica, quase apagando a presença do concorrente.

Outros elementos da fotografia muito comuns no *Palace II* e que perderam espaço na narrativa dos “anos 60” reaparecem já nesses 2 minutos e 17 segundos que duram a primeira sequência dos “anos 70”: os planos mais fechados, a profundidade de campo curta, o uso de lentes mais longas, a alteração de foco dentro de um mesmo plano, o *contraplongée*, a câmera apontada diretamente para o sol.

Contraplongée



Câmera apontada para o sol



Alteração de foco no interior do mesmo plano



Planos mais fechados, profundidade de campo curta, teleobjetivas



Esta sequência da praia, assim como uma outra que virá, na mesma locação, quase não consta das análises sobre o filme; talvez não seja por acaso a ausência destas e de algumas outras unidades dramáticas em determinados trabalhos analíticos. Elas contradizem parte dos argumentos sobre os quais se fundamentaram muitos dos ferrenhos detratores do filme. Para nós, estas passagens são extremamente importantes, pois cremos que são justamente estes instantes de “respiro” que constroem a empatia com determinados personagens, que viabilizam o vislumbre de uma vida que escapa às ações mais violentas, à câmera que supostamente balança “o tempo todo”, à montagem que supostamente age como uma metralhadora, fragmentando tudo o tempo inteiro. Examinando o filme plano a plano, sequência por sequência, percebe-se que o que costuma ser tratado como rara exceção, indigno de nota, em verdade, é parte constituinte da estrutura geral de *Cidade de Deus*, do estilo da obra e, certamente, atua na produção de efeitos.

Bordwell (2013) elabora uma crítica a Bazin que nos soa bastante adequada quando pensamos em determinados discursos que se consolidaram acerca do estilo de *Cidade de Deus*. No caso de Bazin, de acordo com Bordwell, o apego aos seus diretores “realistas” o fazia ignorar procedimentos que negariam suas análises. Mirando nas críticas que se ergueram contra os filme de Meirelles e sua turma, pode-se ter sucedido o contrário: apegados às estratégias “artificiosas”, às práticas “publicitárias”, à “estética do videoclipe”, boa parte dos detratores excluíram das suas análises sequências inteiras do filme.

Bazin tende a ignorar cenas e planos que não se ajustam ao âmbito dialético de seu esquema. Ele tende a subestimar os componentes não realistas de muitas de suas obras mais queridas – o corte construtivo e a música floreada em muitos filmes neorrealistas, o grotesco no expressionismo e a montagem de estilo soviético no trabalho de Welles após *Soberba*. Em geral, Bazin tende a deixar passar despercebida a grande extensão em que mesmo os seus diretores favoritos dependem da montagem. Renoir reserva seus movimentos de câmera longos apenas para certas cenas de *A regra do Jogo*; as porções iniciais valem-se de montagem paralela e campo/contra campo, criando assim uma decupagem híbrida. Bazin afirma que Flaherty respeita a realidade concreta do tempo ao nos apresentar Nanook sentado pacientemente no gelo até finalmente capturar a foca. Porém, em toda cópia de *Nanook of the North* que pude ver, um *jump cut* suspende a espera de Nanook, e somos repentinamente confrontados com a foca enorme, distintamente morta e já içada para o gelo. Há igualmente mais cortes na cena do ataque cardíaco de Horace (*Pérfida*) do que reconhece Bazin. (BORDWELL, 2013: 106-107).

Na sequência da praia, os planos duram em média três segundos - ritmo que certamente não merece atenção quanto à velocidade - o maior tem dezoito segundos, quase um terço deles dura mais de oito segundos. Ao lado desta montagem “tranquila”, vemos uma câmera predominantemente estável, enquadrando as situações sem manifestar demasiadamente a sua presença.

3.3.6. *Meu nome agora é Zé Pequeno*

Se a sequência da praia não consta entre as mais comentadas e lembradas de *Cidade de Deus*, a seguinte, sobre a qual nos debruçaremos agora, é uma das mais emblemáticas do filme, pois, entre muitas idas e vindas, vai culminar com o inesquecível bordão: “*Dadinho é o caralho! Meu nome agora é Zé Pequeno, porra!*”. Pensando no enredo, é um momento crucial para o desenvolvimento da fábula, o clímax desta unidade dramática é um ponto de virada importante, já que, enfim, o espectador vai conhecer a trajetória de Dadinho e vai vê-lo se transformar no mais temido bandido da Cidade de Deus. De olho nas aparências, é uma sequência que reúne características da fotografia e montagem que costumam ser facilmente identificadas com o estilo do filme.

Buscapé atravessa a Cidade de Deus em direção à “boca dos apês” com o intuito de comprar um baseado para fumar com Angélica, *voice-over*: “*Eu era capaz de fazer qualquer negócio para agradar aquela mina... eu podia ir direto no cafofo dos apês e conseguir um bagulho resposta por um preço honesto, porque quem estava na frente ali era um ex-colega que tinha largado a escola, o Neguinho.*” Nossa análise mais detida começa quando Buscapé bate na porta da boca.

O plano de chegada chama atenção pelo movimento, composição e iluminação. A câmera acompanha a chegada de Buscapé pelo corredor que leva à porta da boca, mas para a uma certa distância. O personagem atravessa uma zona escura até ser iluminado lateralmente por uma parede de combongós. A escuridão cria um moldura diegética para o quadro, a direção de fotografia, através de um recurso de luz justificado pela diegese, cria uma imagem que não pode ser considerada ordinária, ou sem requinte. O plano lembra o famoso recurso do *chiaroscuro*, marcante na pintura

de Canevacci, por exemplo. A direção de arte corrobora o conceito dos “anos 70” pincelando de vermelho, azul e amarelo a locação.

Do lado de dentro, Neguinho reage à batida do amigo e abre a porta; a câmera segue atuando como aquele observador possível sobre o qual já tratamos, mas, como manda a cartilha, está tranquila, não há, por enquanto, motivo para se agitar em demasiado. A luz continua trabalhando em direção à naturalidade, as zonas escuras não são evitadas, e algumas fontes reveladas para que acreditemos que aquela seria mesmo a luz real da boca de fumo. A arte segue colorindo o ambiente: o abajur laranja combina perfeitamente com o figurino do traficante. Buscapé entra na boca, os dois caminham um pouco; um corte, no *raccord* do movimento, respeitando “regras” de alteração de ângulo e eixo. São três planos, 27 segundos, média alta de nove segundos por plano e montagem transparente. Nas internas, as lentes mais longas fecham o campo de visão lateral e encurtam a profundidade de campo. Este momento de tranquilidade é interrompido pelo som de enfáticas batidas na porta.

Na boca de Neguinho



Quando ninguém responde a pergunta de Neguinho - “*Quem é? quem é?*” – o sujeito-da-câmera agita-se, contamina-se pela tensão emergente. A profundidade de campo diminui ainda mais, as teleobjetivas evidenciam-se aumentando a sensação de enclausuramento. A montagem acompanha acelerando o ritmo: a média cai para cerca de quatro segundos por plano.

“Quem é? quem é?”



O chefe da boca, de arma em punho, ordena que um dos seus comparsas abra a porta, ele vê a chegada de Dadinho com o bando dele e tranquiliza-se, baixa a arma, a câmera também se acalma: plano fixo, mais aberto. Neguinho: *“Porra, Dadinho, como é que você chega assim na minha boca?”*. Essa micro unidade dramática dura 50 segundos, e tem sete planos: em seis deles a câmera na mão instaura aquele sujeito observador “refê” da história; em quatro, a profundidade de campo curta e as teleobjetivas evidenciam-se; em cinco, há zonas de luz estourada em quadro; em todos, a iluminação sustenta um alto contraste, mantendo áreas no escuro.

“Porra, Dadinho, como é que você chega assim na minha boca?”



Dadinho responde: *“quem falou que a boca é tua, rapaz?”*. A sentença do bandido é a deixa para que o narrador conte ao espectador a *História da boca dos apês* e para que os autores desfilem suas “habilidades” de síntese e seu vasto repertório de recursos narrativos. Este é um daqueles momentos em que a audiência, de fato, é apenas informada, de maneira didática, sobre fatos que constituem a história. As imagens têm *status* meramente ilustrativo, o que importa mesmo é a condução do narrador que, como já dissemos, engrossa seus contornos épicos nesta etapa do filme. O

procedimento é simples: a câmera fixa, sempre do mesmo ponto, registra as alterações sofridas pela boca ao longo dos anos. Fusões dão conta da passagem do tempo até que se retorne ao momento em que Dadinho bate à porta.

A passagem do tempo em fusões na Boca dos apês



O espectador, que ficou em suspensão durante dois minutos e 21 segundos, tempo que durou a narração ilustrada da história da boca dos apês, é levado de volta ao momento crucial da chegada de Dadinho. Vê-se, a partir de outros pontos de vista, a invasão de Dadinho e seu bando. O estilo da fotografia e montagem mantêm-se: câmera participante, cada vez mais abalada pela situação, profundidade de campo curta, enquadramentos desequilibrados, claro-escuros, teleobjetivas, correção de foco no interior do plano; sobre a velocidade dos cortes, sustenta-se a lógica de alterar radicalmente o ritmo: por exemplo, o plano mais longo dura dezoito segundos e o mais curto, apenas um segundo.

“Quem falou que a boca é tua?”



Desta segunda vez que o espectador vê a entrada de Dadinho na boca, o diálogo avança e culmina com o famoso bordão do traficante. Dadinho: “*quem falou que a*

boca é tua?”. Neguinho: “Qual é, Dadinho?”. Dadinho: “Dadinho é o caralho, meu nome agora é Zé Pequeno, porra!”.

De novo a imagem é congelada, a história para e ao espectador é narrada a trajetória que transformou o garoto Dadinho no famigerado Zé Pequeno. *Voice-over* de Buscapé: “Zé Pequeno sempre quis ser o dono da Cidade de Deus, desde os tempos de moleque, quando ele ainda se chamava Dadinho”. O filme retorna à noite do assalto do Trio Ternura ao motel. Vemos Dadinho na porta do lado de fora do motel, querendo participar da aventura: “Eles se divertem e eu vou ficar à toa”.

A história de Zé Pequeno



Dadinho atira na janela, assustando os bandidos do trio. O plano que mostra Dadinho decidindo invadir o motel dura quinze segundos. O espectador não conhecia ainda aquela parte da história. Corte para o interior do motel, revemos a fuga acelerada dos comparsas do Trio Ternura, motivada pelo disparo do garoto. São sete planos em três segundos, menos de meio segundo por plano: o montador sabe que aquela cena já fora vista, basta ativar a memória do espectador, neste caso, a metralhadora que dispara flashes curtos parece suficiente. Daí em diante, o público assistirá Dadinho matando os clientes do motel: esta parte da história era desconhecida até então. É importante que vejamos no rosto do garoto o desejo de morte, a satisfação em matar. A chacina dura na tela 36 segundos, divididos em sete planos, média de mais de cinco segundos por plano. Neste caso, a câmera está estável, a montagem é linear, invisível. Outro procedimento notável nesta sequência e comum ao filme inteiro é não mostrar explicitamente a violência, os tiros atingem as pessoas no extra-campo, ou escondidos pela falta de foco. Já tínhamos visto essa prática ser usada no *Palace II*, e foi assim também nos “anos 60” quando Paraíba mata a mulher ao “pegá-la no flagra” com

Marreco. *Cidade de Deus* é um filme violento, sobre violência, mas não a enquadra, não a encara diretamente.

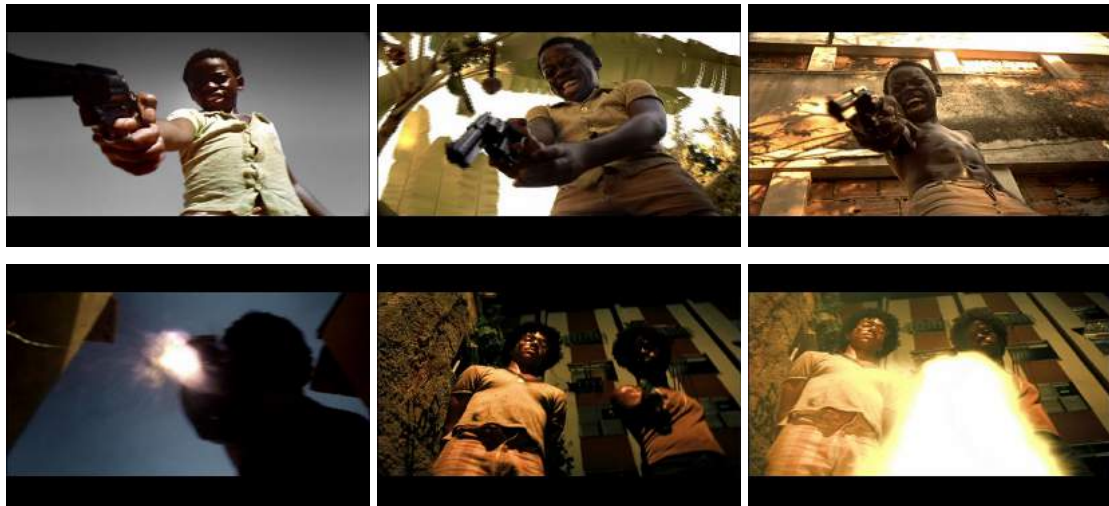
As mortes de Dadinho



Depois dos crimes no motel, o espectador vê Dadinho e Bené cometendo pequenos golpes longe da Cidade de Deus e fica sabendo que o garoto matou Marreco, um dos bandidos do Trio Ternura. Essa narrativa do percurso do personagem encerra-se com uma sequência de planos em *contraplongée*, através dos quais se vê, sob o ponto de vista das vítimas, a criança Dadinho virando adulto através dos disparos da sua arma.

Estes procedimentos narrativos corroboram a crítica segundo a qual há, em determinados momentos, um esvaziamento e banalização da violência no filme. No entanto, este efeito recorre principalmente quando a narrativa encarna um tom épico, quando não parece importar a emoção, pois o mais relevante, nestes casos, é basicamente a informação: por exemplo, sobre os assassinatos condensados de Dadinho é importante para a narrativa mostrar que aquele personagem mata feliz e matou muito; não vale “gastar lágrimas” com aquelas vítimas. A sequência informa ainda sobre a parceria duradoura entre Bené e Dadinho e mostra que o matador é o segundo, os tiros de Bené são para o alto. A câmera, ao assumir o ponto de vista das vítimas, reage às balas, balança, participa da ação, mas os cortes rápidos, nesta passagem, impedem uma identificação mais emocional com os sujeitos daqueles olhares.

Figura: Sequência de tiros



Voice-over Buscapé: “entre um tiro e outro, Dadinho cresceu, quando fez dezoito anos Dadinho já era o bandido mais respeitado na Cidade de Deus e um dos assaltantes mais procurados do Rio de Janeiro”. O plano seguinte aos que mostravam, em *contraplongée*, a artilharia pesada de Dadinho, acompanha “o bandido mais respeitado” caminhando abraçado com o parceiro Bené, na noite em que completa a maioria. O sujeito-da-câmera é mais um na noite de aniversário do bandido, anda por perto, vê a reverência de todos ao redor, enquadra desequilibradamente os personagens, percorre com naturalidade a rua por onde passam os dois amigos. O plano dura um minuto, outra “exceção” para a conta dos que só viram em *Cidade de Deus* a velocidade de uma montagem frenética. Esse é um plano que podemos considerar exemplar para o debate acerca das questões que estão no centro desta análise. Embora a movimentação da câmera e a postura assumida pelo “sujeito” que registra a cena remetam a uma naturalidade despreziosa, já que a composição dos quadros parece desleixada, ordinária; a iluminação e a profundidade de campo curta pesam a balança para o lado de uma confecção artificiosa daquela situação dramática. De acordo com o conceito pensado para direção de fotografia e arte dos “anos 70”, Charlone lançou mão, sem pudor, de luzes de todas as cores na cena, criou um ambiente que beira o teatral, a despeito de tratar-se de uma externa e de a rua parecer uma locação real. Há ainda o auxílio da fumaça - como já vimos, procedimento comum ao repertório do fotógrafo - a exploração de contra-luzes e a perspectiva particular das lentes mais longas. Então, como vimos notando - mais comuns do que as firulas, os maneirismos, a montagem frenética, e os “artificialismos

publicitários” - o que se percebe predominante ao exame plano a plano, sequência a sequência do filme, são a convivência e o imbricamento de procedimentos diversos; aos quais, não raro, efeitos opostos costumam estar relacionados.

O aniversário de Dadinho



As imagens noturnas do aniversário de Dadinho lembram bastante as cenas da noite no *Palace II*, quando Laranjinha e Acerola procuram uma vítima para o golpe do balão apagado. Tais recorrências de procedimentos, e o uso de práticas já testadas favorecem uma análise fundamentada na ideia de problema-solução, um modo de enxergar as práticas e estéticas levadas à tela pela direção de fotografia como resultado de um acúmulo de experiências que se mostraram exitosas em obras diversas.

Noturnas *Palace II*, teleobjetiva, profundidade de campo curta, luzes coloridas



Na noite da maioridade, Dadinho apresenta ao parceiro o seu plano de deixar a vida de assaltos e investir no tráfico de drogas. Depois do longo plano de um minuto, vemos cinco planos, cada um com cerca de meio segundo, montagem disjuntiva, *jump*

cuts, câmera balançando, ajuste de foco durante a tomada. A câmera olha para quem Dadinho manda, reage à conversa, tenta ver e mostrar o que o personagem quer que seja visto, o sujeito-da-câmera está na história: “*olha só o Jerry Adriano como é que anda, cordão de ouro... olha o Pereira, olha só a mulher que está do lado do Pereira...*”

A câmera obedece a Dadinho

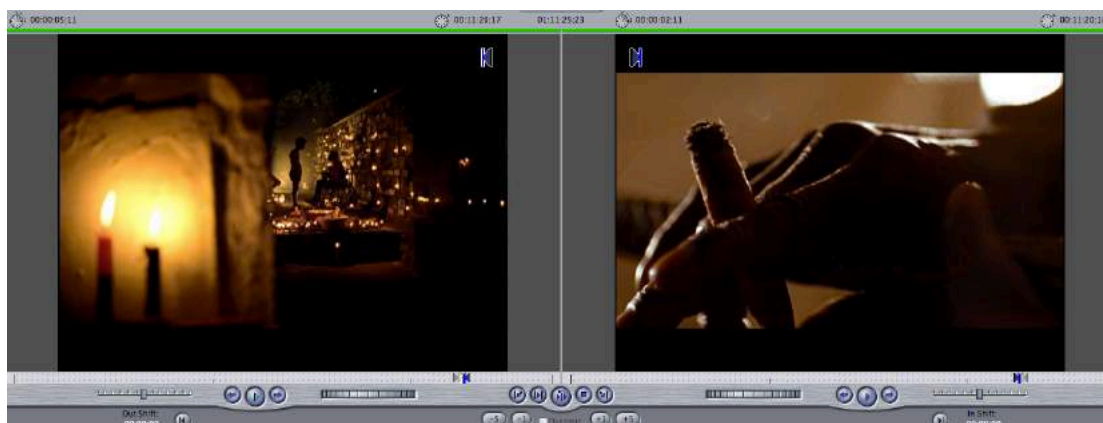


Nos “anos 70” começam a cristalizar-se o conjunto de procedimentos da direção de fotografia que predominavam no *Palace II*: a câmera que procura a cena, como se estivesse vivendo “ao vivo” aqueles momentos, os quadros mais fechados, a profundidade de campo curta, contra-luz contornando personagens, foco/desfoco.

Depois da decisão de virar traficante, Dadinho passa por um ritual religioso através do qual se transformará no temido e implacável Zé Pequeno. A sequência do ritual de Dadinho chama atenção pela plasticidade das imagens e pela velocidade e estilo da montagem. A cena inteira dura um minuto e três segundos, fragmentada em 23 planos, média de 2,7 segundos por plano. A título de comparação, a situação dramática do aniversário de Dadinho dura inteira um minuto e 51 segundos e foi conduzida a um ritmo de dez segundos por plano. Mais interessante ainda do que a simples duração dos planos é, como temos enfatizado, as características das emendas. Chamam a atenção a não linearidade, os *jump cuts*, os erros de continuidade, ou seja, nota-se a intervenção do montador, o estilo da montagem confere à cena ambiguidades, confunde o andamento da situação, mistura o tempo, algo que parece bastante apropriado em se tratando de uma experiência religiosa, mística.

Montagem do ritual





Examinando as imagens, destacam-se os planos detalhe, o foco extremamente raso, o alto contraste da iluminação, silhuetas, contra-luz e uma plasticidade que confere à situação uma “magia” particular, pouco vinculada ao naturalismo. Por outro lado, a movimentação da câmera coloca o espectador dentro da cena, um observador privilegiado daquele momento. A direção de fotografia, a montagem e arte trabalham para conferir encantamento ao ritual, mais do que imprimir realismo.

Ritual de batizado



Nestes “anos 70”, a participação do narrador é intensificada. Buscapé, fazendo uso de um didatismo muitas vezes exagerado, explica ao espectador sobre o funcionamento do mercado de drogas na Cidade de Deus, conta ao leitor modelo do filme - supostamente desconhecedor dos trâmites do tráfico e das nuances da vida na favela - as regras que regem aquele cotidiano. Como já deixamos claro, as questões éticas e ideológicas envolvidas na elaboração destes discursos não compõem nossa problemática central. A nós, interessados em estilo e aparência, importa principalmente determinar que o terreno épico, em *Cidade de Deus*, é justamente aquele no qual os autores mais exibem seus maneirismos de linguagem. Como não se quer do espectador nestes momentos um envolvimento emocional, as imagens e cortes são determinados em função da *voice-over*, servem como espécie de suporte

ilustrado do discurso do personagem narrador. Nestes casos, em geral, justificam-se as críticas segundo as quais o filme promove um passeio tranquilo pelo universo violento da favela, mantém protegida e ilesa a audiência. No entanto, como já dissemos também, o texto professoral com o qual Buscapé nos conduz pelos caminhos da Cidade de Deus é só um dos procedimentos narrativos do filme.

3.3.7. *O novo figurino de Bené*

Durante esta etapa da história, há um investimento dos autores na construção do personagem Bené, parceiro fiel e desde a tenra infância do temido Zé Pequeno. Bené é bandido, sem dúvida, mas diversas situações dramáticas desenvolvidas para ele apresentam um personagem pelo qual se desenvolve afeto. Bené é o bom malandro, não tem o “sangue nos olhos” como se vê em Zé Pequeno. Sobre *Cidade de Deus* muito se disse que todos os personagens vivem em guerra, em ação violenta e constante, como se não houvesse outra vida para eles. A narrativa da trajetória de Bené contradiz tais acusações.

Por exemplo, num dado momento da história, Bené dá dinheiro para um jovem viciado comprar para ele roupas de marca: o malandro quer ficar mais bonito; metaforicamente podemos ler tal vontade como um desejo de diferenciação, ser só bandido não parece lhe cair bem, ele quer outro figurino.

Vejam atentamente como se forja esse novo Bené. Tiago, o garoto que recebeu a incumbência de renovar o guarda-roupa de Bené, chega na favela e encontra o malandro descolorindo o cabelo. A esta altura, quando determinadas aparências das imagens vão se afirmando através da recorrência, o primeiro plano da sequência já carrega certa familiaridade: profundidade de campo curta, teleobjetiva, uma imagem cujo valor é muito mais a plasticidade do que a informação que registra. O segundo plano: silhueta, contra-luz de contorno, luz estourada; como se o fotógrafo não estivesse muito atento ou não “soubesse” expor corretamente - inscrição naquele regime de crença comum aos registros amadores. No terceiro plano, mais aberto do que os anteriores, a câmera “abandona” Bené e vira-se bruscamente para enxergar a chegada de Tiago carregando as sacolas de compras com as roupas novas. Em três

planos, é possível identificar o uso dos procedimentos fotográficos que se confirmam a cada nova sequência como integrantes importantes da melodia principal do filme.

Plano 1



Plano 2

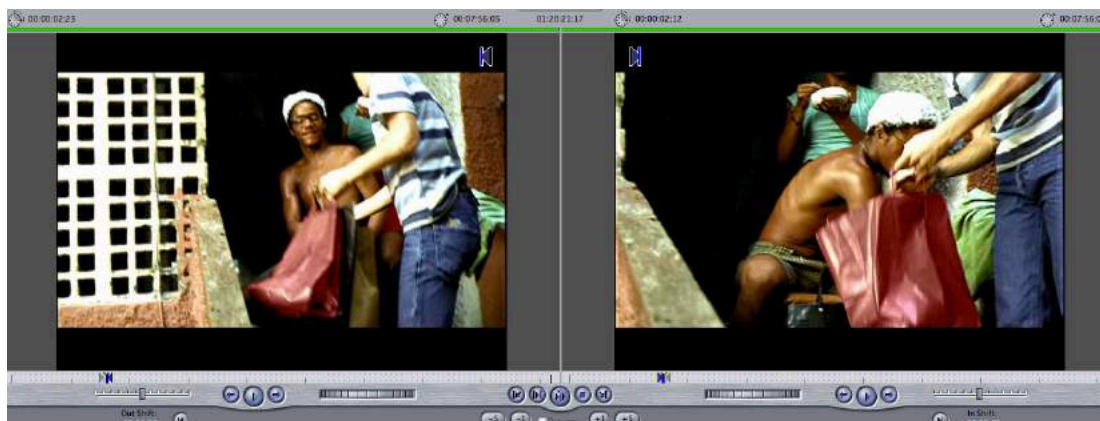


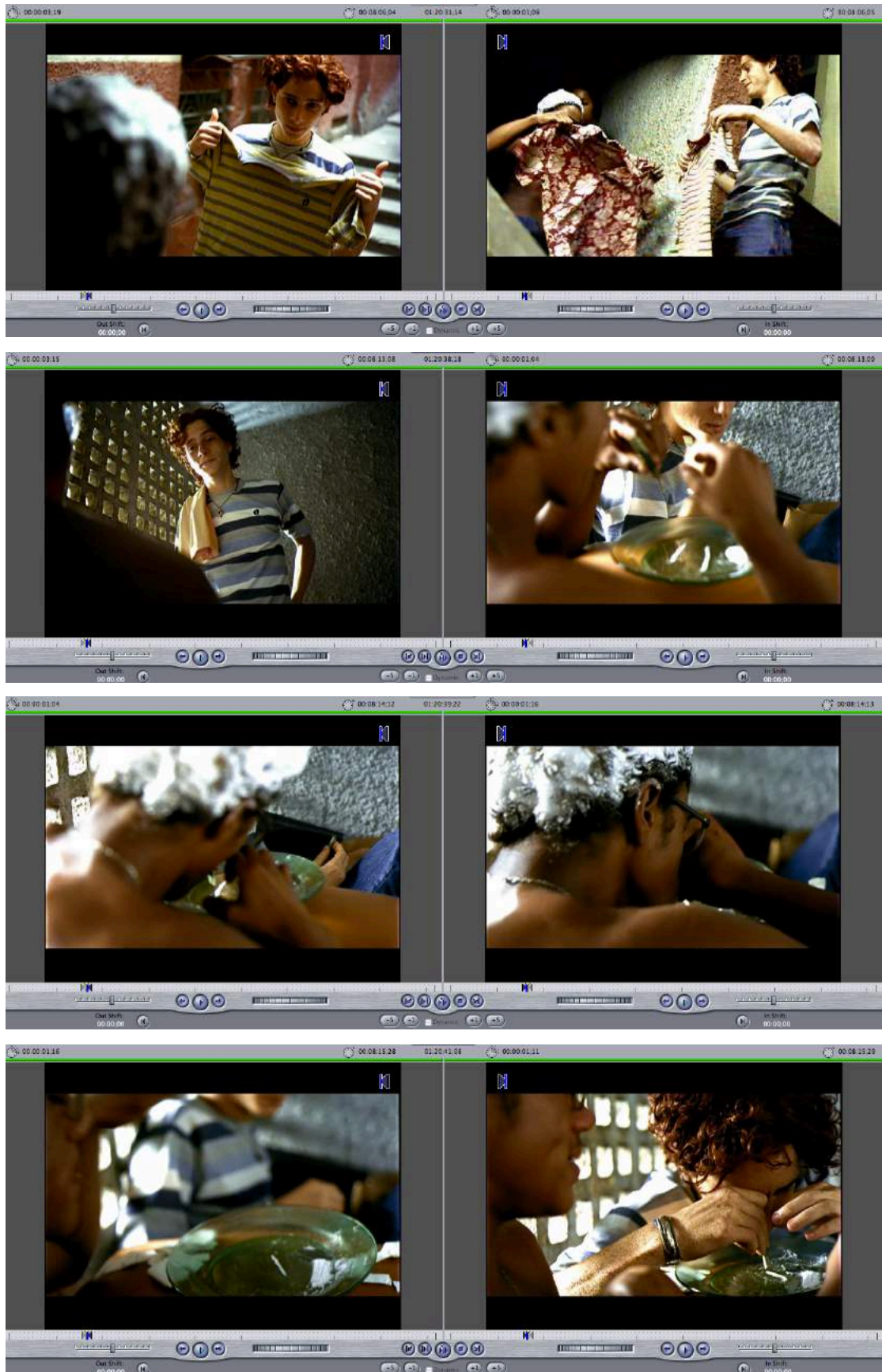
Plano 3 – a câmera “que olha” para o que lhe chama atenção, como se surpreendida.

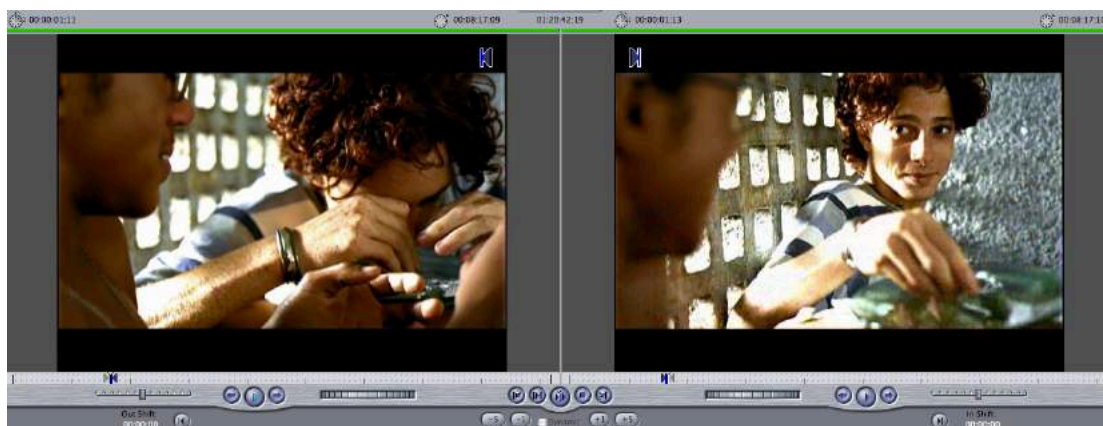


A sequência da entrega do novo figurino dura 33 segundos, tem dezessete planos, média de menos de dois segundos por plano, o ritmo é acelerado, não se faz necessário, pela lógica que parece ser a que conduz a montagem de *Cidade de Deus*, acompanhar linearmente, passo a passo, Bené recebendo os trajes novos, experimentando, agradecendo... assim sendo, os cortes são quase todos disjuntivos, notam-se as típicas micro elipses e as junções “percussivas”; mais da metade das emendas constituem-se de explícitos *jump cuts*.

A montagem do figurino







Investigando plano a plano a aparência das imagens, encontramos aquela receita que mistura em quantidades bastante significativas as teleobjetivas, a profundidade de campo curta, o predomínio de planos mais fechados, zonas de luz estourada enquadradas, contra-luz de contorno. Por exemplo, tomando nota dos planos em que a profundidade de campo curta chama a atenção, pudemos contar nove, mais de 50% da sequência, em todas as imagens, a câmera movimenta-se como um observador presente à situação, quase interagindo com os dois personagens.

Profundidade de campo curta, luzes estouradas, contra-luz de contorno



Diferentemente das sequências da praia, ou deste “embelezamento” de Bené - momentos de *Cidade de Deus* que mereceram pouca atenção dos analistas e foram talvez apagados da memória acerca do filme – a sequência a ser analisada agora, o “ritual de iniciação” do personagem Filé com Fritas, contém um dos momentos mais lembrados e comentados do longa de Meirelles.

3.3.8. A iniciação de Filé com Fritas

Filé, vivido por Darlan Cunha (Laranjinha, de *Palace II*), é um garoto que aparenta não muito mais que doze anos. Ele cumpre pequenos serviços para o tráfico e chegará

o momento de mostrar que pode fazer mais do que pequenas entregas. “Atua” também na Cidade de Deus a “turma do caixa baixa”, composta por garotos igualmente jovens - muitos mal chegados à adolescência. Este “bando” comete roubos na favela. Zé Pequeno não gosta que ninguém roube na “favela dele”.

Voice-over de Buscapé: “Os moleques do caixa baixa eram um bando de meninos que não respeitavam muito as leis da favela. Vira e mexe eles entravam e roubavam um morador ou uma padaria (...) O que eles não sabiam e iam saber é que a Cidade de Deus agora tinha dono (...) era só falar com Zé Pequeno”. Este off é ilustrado por imagens dos garotos atacando uma padaria no bairro. A ação dura 29 segundos, de acordo com aquela lógica da montagem de acelerar momentos basicamente informativos, contam-se catorze planos, cerca de dois segundos por plano em média, quatro destes duram apenas um segundo. Nas imagens, notam-se claramente aqueles procedimentos destinados a colocar-nos no meio da situação. A câmera age como se também participasse do assalto. Além disso, estão presentes a falta de foco, as zonas estouradas, os enquadramentos desequilibrados; no entanto, o primeiro plano deste roubo à padaria contribui para a nossa hipótese segundo a qual há nas imagens, ao lado deste suposto “amadorismo”, uma certa sofisticação e rebuscamento. A imagem na qual aparecem os garotos chegando no “estabelecimento” mostra-os através de um reflexo no vidro do forno onde se assam os frangos de padaria; uma cena que dificilmente faria parte do repertório de um “cinegráfico amador”.

Garotos refletidos



As luzes “estouradas”



Zé Pequeno e o seu bando resolvem dar uma lição na molecada do caixa baixa. Antes passam na casa de Filé com Fritas e o chamam para acompanhá-los. Filé sai feliz de casa. Agora não há mais *voice-over*, a ação inteira transcorre no terreno do drama, os planos são mais longos, ao espectador é permitido ver o que se passa com aquele garoto prestes a viver uma situação limite. Durante a caminhada em direção ao local onde a turma do caixa baixa está reunida, a perspectiva achatada das teleobjetivas e a profundidade de campo curta reforçam a familiaridade do espectador com aquela aparência.

A iniciação de filé com fritas



No rosto do garoto, enquanto caminha ao lado dos seus “heróis”, há um orgulho estampado, emoção que se transformará logo mais adiante. Em montagem paralela à chegada do bando de Zé Pequeno, aparecem os meninos do caixa baixa conversando; a câmera, novamente, age como um deles, está na roda, participa do papo, procura quem está falando. Zé Pequeno e bando surpreendem os garotos, alguns conseguem fugir, dois são pegos. Durante a “captura”, mais recorrências visuais: câmera contaminada pela tensão da cena, luzes estouradas, *contraplongée* apontando para o sol.

Contraplongée apontando para o sol



Enquanto os “soldados” de Pequeno estão tentando segurar os meninos que almejam fugir, Filé continua feliz, risonho, mas não demora para ele entender o que vai acontecer e o semblante mudar. A direção de fotografia e a montagem parecem muito conscientes da necessidade de deixar ver o drama que se passa com aqueles meninos: tanto com Filé, quanto com os outros dois que foram “capturados” e serão punidos. Com os dois garotos acuados, na berlinda, Zé Pequeno sentencia: “*vocês vão pagar pelos que fugiram molecada...*” quando Pequeno termina a fala: “*escolhe, moleque, quer tomar o tiro aonde?*” a câmera procura Filé com Fritas, encontra-o de costas, desfocado, parecendo querer, também, fugir daquela situação.

Em um mesmo plano, a câmera abandona Zé Pequeno bruscamente e procura Filé.



No contra-plano, Filé de cabeça baixa tenta se afastar (teleobjetiva, foco raso).



Os planos se alongam, a metralhadora de Rezende está “guardada”; o montador sabe que precisamos ver o pavor nos rostos e corpos dos meninos prestes a levar tiros. O plano imediatamente anterior ao primeiro tiro, por exemplo, dura oito segundos, tempo em que se pode ver a implacável emoção do personagem.

“No pé ou na mão?”



Depois dos tiros nos pés dos dois garotos, Zé Pequeno convoca Filé com Fritas e manda que ele escolha um dos dois para matar. Este momento do chamado de Zé Pequeno até o tiro fatal desferido pelo garoto dura 33 segundos, seis planos, média relativamente alta de 5,5 segundos por plano; mais que isso, as imagens fixam-se na emoção do garoto, a câmera nos permite ver, sem muita interferência, o que se passa com aquele personagem. A montagem não inventa; alterna, ortodoxamente, entre vítimas e algoz, respeitando o tradicional esquema de campo/contra-campo. Pensando

nos movimentos de câmera, um “clássico” *travelling* para frente aproxima-nos ainda mais do personagem e potencializa a emoção vista do rosto de Filé. De novo, reforço à ideia de que o estilo do filme adequa-se às necessidades de cada sequência, aos efeitos pretendidos; em outras palavras, as simplificações acerca do modo de filmar e montar de *Cidade de Deus* não se sustentam quando a análise dedica-se cuidadosamente aos planos e cortes do filme inteiro.

Vítima e “algoz”



O plano que antecede a decisão fatal de Filé, mostra, sobre os ombros do garoto, de arma na mão, os dois outros meninos, tão crianças quanto ele, um dos quais ele precisa escolher para morrer, oito segundos de dúvida. Composição requintada que impõe visualmente a posição simbólica de Filé: entre a vida dos outros dois. Quando Filé finalmente atira, mais uma recorrência, a violência não é enquadrada, o garoto é morto no extra-campo, dessa morte só se vê a emoção do assassino.

Filé posicionado entre “a vida” dos dois garotos



Há ainda, no final desta sequência, dois planos bastante significativos para o exame das opções estilísticas da fotografia e montagem. Em um deles, vê-se o garoto que sobreviveu caminhar mancando por uma viela; nota-se a luz de contorno, o uso de teleobjetiva, a movimentação da câmera que “encarna” um observador possível e

participante e ainda a mudança do ponto de foco; durante os seis segundos que duram este *take*, e o uso expressivo da profundidade de campo curta.

Teleobjetiva, profundidade de campo curta, alteração de foco



E no último plano da iniciação de Filé com Fritas vemos o garoto assassino de costas, olhando para o menino morto. O espectador tem acesso ao olhar de Filé, mas não podemos ver o que o personagem mira, pois a falta de foco “protege” o corpo caído do garoto cuja morte foi a escolhida para servir de exemplo ao bando que cometia roubos na favela de Zé Pequeno.

A morte desfocada



A narrativa dos anos 70 segue alternando momentos dramáticos, como o que acabamos de analisar, a outros predominantemente épicos/informativos guiados pela *voice-over* de Buscapé. Pensando nas ações mais importantes para a fábula e desenvolvimento da história de *Cidade de Deus*, vale destacar o enlace entre Bené - o bom malandro - e Angélica - a paixão do narrador. Sobre os aspectos que interessam mais especificamente a este estudo, quase nenhuma novidade vai se impor. A esta altura, o longa de Meirelles e sua turma já cristalizou suas opções estilísticas e navega por elas muito tranquilamente. Equilibrando-se na corda bamba entre artificialidades e distanciamentos - principalmente reservados para os momentos épicos - e contaminação e desenvolvimento de afetos quando a narrativa trata da trajetória dos personagens mais seminais à trama.

3.3.9. “*Jogue suas mãos para o céu*”

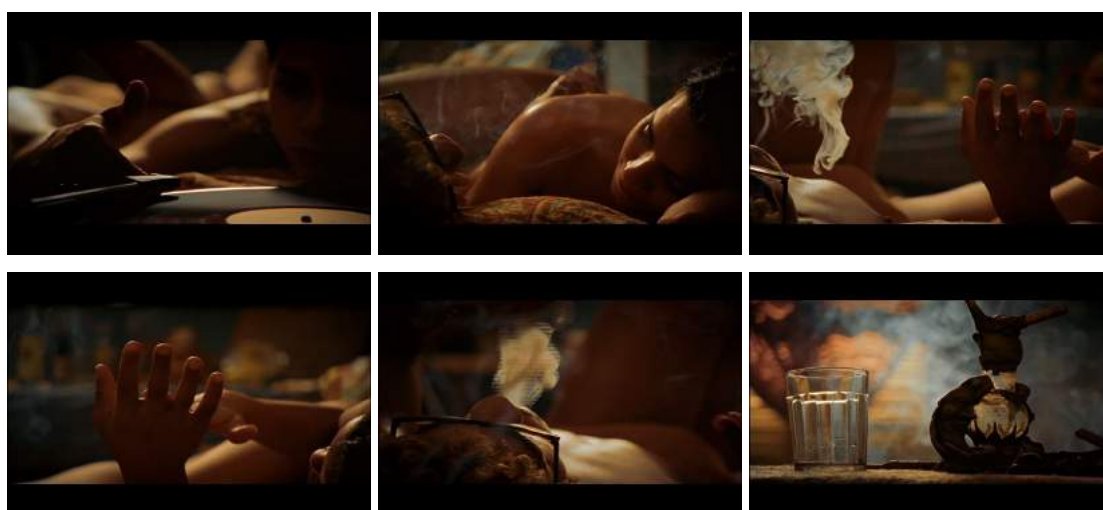
A grande virada dos anos 70 da história é a morte de Bené. A história de amor entre Bené e Angélica não mereceu tanto tempo e construção como a já comentada trajetória de Cabeleira e Berenice; ainda assim, há uma sequência dedicada aos dois que merece comentários justamente por lançar mão de procedimentos estilísticos que destoam da melodia principal que se vai afirmando ao longo desta parte da história.

A sequência em questão começa com um plano fechado, profundidade de campo curta, tom amarelado, contra-luz desenhando corpos nus fora de foco e uma mão feminina pondo para tocar, na vitrola (*Na rua, na chuva, na fazenda*, de Hyldon): “*não estou disposto a esquecer seu rosto de vez...*” Angélica propõe a Bené sair da vida de violência, ir para um sítio, viver tranquilos, paz e amor... o estilo da fotografia e montagem seguem a proposta hippie: câmera suave, movimentando-se lentamente, quase no ritmo da música; na montagem os planos se sobrepõem em lentas fusões, também acompanhando o clima da cena e a fumaça do baseado que os dois fumam. Como no caso do amor de Berenice ao som de Cartola, a letra facilmente reconhecida da canção reforça a motivação principal daquela situação dramática: “*jogue suas mãos para o céu, e agradeça se acaso tiver alguém que você gostaria que estivesse sempre com você, na rua, na casa, na fazenda...*” Não há pudor em fazer uso de recurso tão imediato de redundância, o importante é que aquele estado de espírito dos

personagens seja sentido pela audiência. É uma preparação importante para aumentar o peso da tragédia que virá.

A sequência dura quase um minuto, tempo de suspensão das situações tensas da vida ligada ao tráfico e violência, tempo para fazer o espectador torcer por aquela nova vida possível para Bené, um dos personagens pelos quais os autores parecem querer fazer com que o público desenvolva especial afeto. A esta unidade dramática somam-se tantas outras, sobre as quais vimos falando, em que a velocidade e nervosismo da montagem e câmera dão lugar a uma construção mais delicada, dedicada a estabelecer relações mais íntimas entre espectador e personagens.

“Jogue suas mãos para o céu”



Assim como os “anos 60”, “os 70” também se encerram em tragédia: a morte injustificável, sem merecimento, do herói que estava prestes a seguir o caminho de paz e amor. Bené - depois de aceitar a proposta de Angélica para largar tudo em direção a uma casa no campo defumada pela queima frequente de maconha, bem ao modo de vida hippie - decide dar uma festa de despedida. Para além das opções de construção do enredo, nos interessa o estilo - da fotografia e montagem - eleitos como os apropriados para produzir os efeitos necessários diante da queda fatal do personagem que vinha sendo construído para o apego da audiência. As semelhanças entre o modo através do qual a trajetória e o assassinato de Cabeleira foram apresentados, reforçam a nossa hipótese segundo a qual as aparências do filme se adequam cuidadosamente às demandas afetivas ou meramente informativas.

Antes de chegarmos à fatídica festa de despedida de Bené, vale uma rápida passagem pelo crime que, por vias tortuosas, teve como consequência o assassinato do herói. Há uma sequência bem curta na qual se mostra a polícia investigando um corpo de mulher encontrado de noite no meio do mato, à beira de uma estrada. Mais tarde o espectador saberá que aquela era a mulher de Neguinho. Para encurtar a história: por causa desse assassinato, a polícia começa a frequentar a Cidade de Deus mais assiduamente, Zé Pequeno fica enfurecido com Neguinho, dá uma surra nele, só não o mata pois Bené intervém. Tempos depois, na festa de despedida de Bené, Neguinho pretende se vingar de Zé Pequeno, o plano dá errado e quem morre é o bom malandro. Mas a nós, antes de chegarmos à festa, importam ainda as peculiaridades fotográficas que se expõem ao mostrarem a polícia e o cadáver no meio do matagal: noturnas, alto contraste de luz, uso expressivo da profundidade de campo e um certo fumaceiro que só pode ser explicado se pensarmos na “caixa de ferramentas” que César Charlone parece carregar consigo para os *sets* nos quais trabalha.

Ajuste de foco no interior do mesmo plano e a fumaça



Corpo à beira da estrada



Contra-luz, luz dura vindo de uma mesma direção, a fumaça como difusor e a profundidade de campo curta

3.3.10. A Despedida de Bené

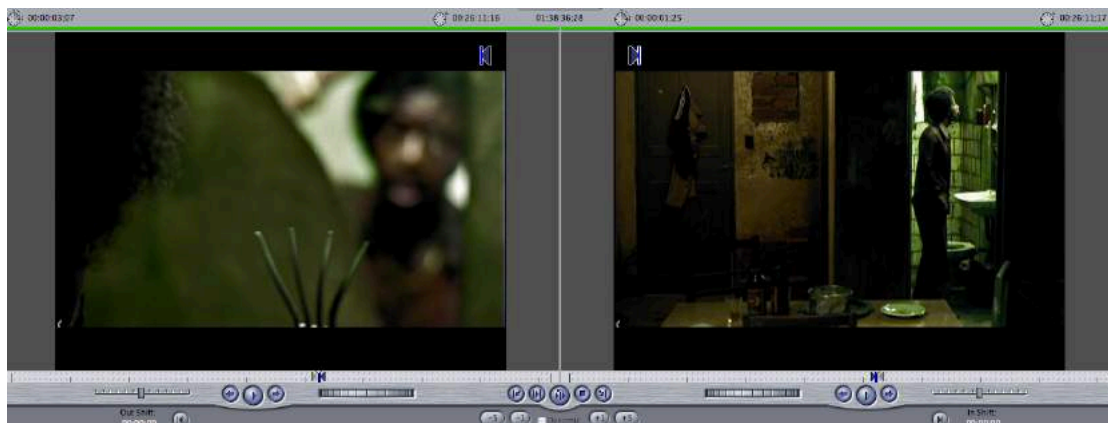
É chegada, então, a noite da festa de despedida de Bené; a sequência, crucial para a chegada na terceira e mais violenta fase do filme, começa com Zé Pequeno se arrumando para o baile. A cena do bandido se “embelezando” é curta, composta por poucos planos, mas importantes, pois mostram um Zé Pequeno nunca visto até então: vaidoso, atento a questões que não passam pela violência. Para o nosso interesse particular, lá estão a profundidade de campo curta, as luzes coloridas, o *chiaroscuro* e imagens com apelo mais plástico do que informativo.

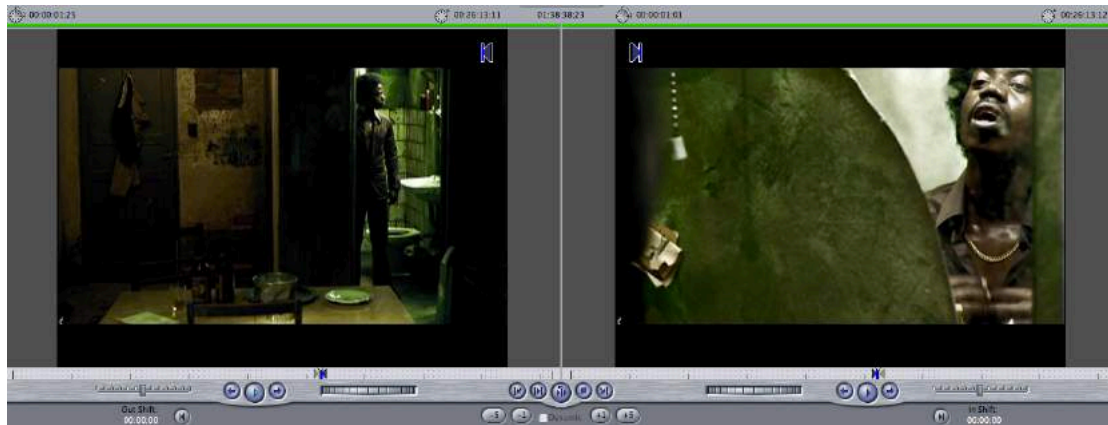
Pequeno diante do espelho



A montagem, através das suas pequenas elipses, condensa o tempo, repetindo o procedimento já familiar: é bastante saber que Zé Pequeno se preocupou em ficar bonito para a festa, dispensável vê-lo arrumar-se em “tempo real”.

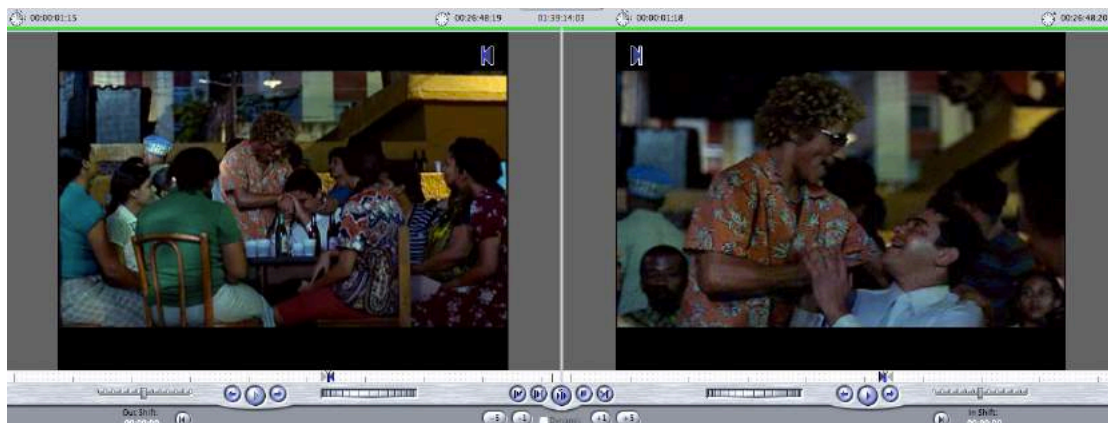
A montagem diante do espelho





Quando o espectador “chega” ao baile, como de costume, a *voice-over* do narrador economiza a narrativa explicando a situação. As imagens, também como reza a já incorporada cartilha, funcionam basicamente para ilustrar para o texto em *off* e o montador sente-se a vontade para tirar da gaveta a tal metralhadora: “*Bené era gente fina demais para continuar naquela vida de bandido. Ele era tão gente fina que conseguiu reunir na festa de despedida os bandidos, a rapaziada black, a comunidade crente, a galera do samba, os cocotas e o Zé Pequeno, que nunca tinha dançado na vida*”. A narração de Buscapé dura cerca de 30 segundos e é acompanhada por 27 planos, ou seja, cada plano permanece na tela não muito mais que 1 segundo em média. Mais uma vez, a montagem organiza o tempo como flashes de memória, sem compromisso com linearidades ou regras de invisibilidade e transparência. Examinando as imagens, localizamos mais recorrências, algumas delas notáveis desde o *Palace II: low key*, luzes duras, contra-luz, pouca compensação, muitas cores, câmera participante, profundidade de campo curta: o sujeito-da-câmera está na festa, ou melhor, esteve na festa e aquelas são as lembranças organizadas pelo narrador.

Todo mundo foi para o baile





Quando Buscapé dá a deixa: “(...) e o Zé Pequeno, que nunca tinha dançado na vida”. O ritmo da montagem muda drasticamente, a câmera observa atentamente o drama do bandido mau. Vemos em primeiro plano o rosto de Zé Pequeno, tenso, tentando agir, a câmera vira-se para uma moça na mesa ao lado; ela é o motivo da angústia notável na face de Pequeno, e a profundidade de campo curta destaca o personagem do resto da festa.

A fraqueza de Pequeno



O sujeito-da-câmera enquadra a insegurança de Zé Pequeno, vira-se para mostrar o razão de ser daquela “fragilidade”.

Zé Pequeno, visivelmente nervoso, depois de certa hesitação, enche-se de coragem e vai até a mesa da moça. Agora sim, é importante sentirmos o peso do tempo, Rezende não corta, Charlone não procura outra imagem: vemos a “eternidade” necessária para que aquele tão temido bandido reúna forças para se aproximar da garota: o plano dura catorze segundos. Eis que Zé chega perto dela e dispara a sentença com uma dificuldade que nunca demonstrou antes de apertar o gatilho de suas armas contra os inimigos: “morena, *você quer dançar comigo?*” O barulho da festa atrapalha o bandido, que se vê obrigado a repetir o convite por mais três vezes até ser rejeitado pela garota: “*não, eu estou acompanhada*”. Ela tem que se levantar para tentar ouvir o que Zé estava tentando dizer; neste momento, vemos que ela fica maior do que ele, o

enxerga de cima para baixo, o ponto de vista da câmera e a *mise-en-scène* reduzem o famigerado vilão a uma cruel insignificância. “*Eu tenho carinho por esse enquadramento, por que foi a única vez que eu deixei o Pequeno ser pequeno mesmo. Eu levantei um pouquinho a câmera para deixar ele mais frágil*” (César Charlone⁵³). De acordo com Montavani⁵⁴ roteirista do filme, essa cena não estava no roteiro, nem no livro de Paulo Lins.

A ideia de fazer essa cena do Zé tentando tirar a menina para dançar e deixar ele assim, mais frágil, foi um toque do César, ele me dizia que o Pequeno estava chato, muito plano... e nós resolvemos fazer essa cena. Isso que é legal a equipe participando de tudo. (MEIRELLES⁵⁵).

Os depoimentos dos autores revelam o quanto decisões dos profissionais envolvidos podem extrapolar seus campos de atuação mais específicos. No caso, o fotógrafo propôs uma situação dramática e apresentou uma solução visual que contribui para construção de um personagem, tarefa, a rigor, dos roteiristas dos filmes.

O plano em que Zé convida “a morena” para dançar dura 26 segundos. Esta micro unidade dramática - do rosto tenso de Zé Pequeno até ser rejeitado pela garota - dura 47 segundos e tem apenas três planos. Só para lembrar, a sequência imediatamente anterior - *voice-over* de Buscapé contextualizando a situação da festa de despedida de Bené - durou 30 segundos e tinha 27 planos.

“Quer dançar comigo?”



Fazendo uma “fotografia” da *timeline* onde se vêem apenas as duas situações: a narração de Buscapé e a investida frustrada de Zé Pequeno, pode-se perceber

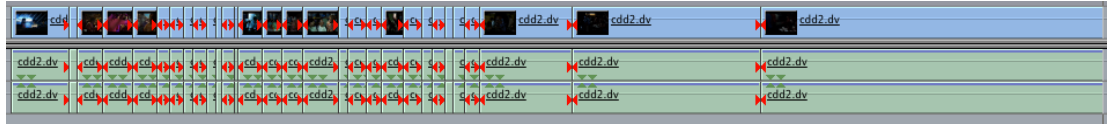
⁵³ CIDADE DE DEUS. *Extras do DVD*. Direção de Fernando Meirelles. Rio de Janeiro: O2 filmes, 2003.

⁵⁴ Idem.

⁵⁵ Idem.

facilmente uma espécie de “partitura” que revela o ritmo e o andamento bem característicos da montagem em *Cidade de Deus*, alternando momentos de planos muito curtos com outros mais longos.

A partitura da sequência



Os últimos três planos são os da cantada de Zé Pequeno; os anteriores, cobrem o off de Buscapé.

Depois de levar o fora, Zé Pequeno vai procurar Bené para tentar impedi-lo de deixar a favela com a namorada. Zé: “*qual é meu cumpade, você não pode ir embora com essa mulher, não*”. Bené: “*por que? Vou morar num sítio, fumar maconha o dia inteiro*”. Zé: “*você vai jogar fora tudo que nós conquistamos por causa dessa piranha, meu irmão?*” Bené: “*não é piranha não Zé, é minha mulher...*” a conversa segue por esse caminho, Zé Pequeno percebendo que está perdendo o parceiro e Bené tentando explicar que o percurso deles será diferente dali para diante. A nós interessa destacar a repetição de conhecidos procedimentos: a montagem diminui o ritmo durante os diálogos; a conversa inteira dura 42 segundos, são oito planos, o maior nos deixa ver, sem interrupções, a derradeira conversa dos amigos de infância por quinze segundos.

Nas imagens, mais do mesmo: profundidade de campo curta, teleobjetivas, muitas cores, e uma composição que nos serve para corroborar a ideia de convivência entre um suposto naturalismo e certa sofisticação expressiva: durante uma parte da conversa, as cabeças de Zé e Bené são cortadas pelo enquadramento, destacando Angélica, que assiste, precisamente posicionada entre os dois, com sorriso no rosto, a discussão deles, a iluminação e o foco ajustados para ela também reforçam a cuidadosa elaboração do plano. O enquadramento metaforiza competentemente a situação: a garota entre os dois, afastando os amigos que desde muito pequenos caminharam lado a lado, de braços dados.



“Você vai jogar fora tudo que nós conquistamos?”



O diálogo dos dois termina com Bené encerrando o assunto: *“me amarro na tua, não vou entrar em contradição contigo, não, Zé, sou teu amigo para caralho, bota na tua cabeça que eu estou indo embora, não dá mais para mim, não, parceiro”*. Depois desta sentença de despedida, o espectador sente a mão pesada dos autores. A instância narrativa explícita, através de *flashback*, o desejo de reforçar o quanto aquele momento é importante na trajetória dos dois: interrompe a sequência uma imagem lá “dos anos 60”, Bené e Zé Pequeno (àquela época ainda Dadinho) abraçados, sorrindo juntos. Talvez estas “manipulações” sejam responsáveis por certo distanciamento e artificialidade na construção, tão acusados pelos críticos do filme. O diálogo já tinha,

ao nosso ver, força suficiente; o espectador conhece bem a história dos dois, o recurso, por excessivamente redundante e usado com a finalidade explícita de provocar efeito específico talvez mais espante do que aproxime os afetos da audiência.

Amigos de uma vida toda



Depois da inserção do passado, mais quatro planos bastante significativos, os dois não se falam mais nada, Bené estende a mão para Angélica, o casal sai junto, Zé Pequeno fica sozinho no enquadramento; por mais de cinco segundos vemos apenas o olhar de Zé Pequeno assistindo a partida de Bené, a profundidade de campo curta faz com que nos concentremos na perda do bandido. E lá vem o nosso bordão: a montagem nos dá o tempo necessário para sentir no rosto dos atores a emoção da cena, respeita todas as regras possíveis para manter a linearidade espacial e temporal: angulação, *raccord* de olhar, de gesto e movimento; a câmera não chama atenção para si mesma, está estável, se faz de invisível, perfeitamente transparente, tal como se crê fazer no dito cinema “mais clássico”.

Existe certo acordo da crítica quanto à qualificação geral do estilo clássico. Expressões como “transparência”, “fluidez”, “invisibilidade” lhe tem sido atribuídas à exaustão. Pretende-se com elas dizer que sua narrativa é construída de maneira que as marcas de narração tendam a ser invisíveis para o espectador, de modo a se produzir o famoso efeito de realidade e a sensação de que os fatos narrados acontecem por si mesmos. (...) Por infelicidade, qualificações como as acima não explicam muito sobre o filme clássico, em especial não explicam como ele opera (PUCI, 2008: 38-39).

Bené escolhe Angélica



A sequência da festa de despedida de Bené é muito importante para o engendramento dos conflitos que vão determinar a última e mais violenta etapa da história. Além da morte de Bené, ponto de virada determinante para o futuro de *Cidade de Deus*, na festa vemos ainda a implicância de Zé Pequeno com Mané Galinha, que virá a ser seu arquirrival. Zé Pequeno, ao ver que Mané Galinha namora justamente a garota que lhe deu o fora, humilha-o, obriga-o a tirar a roupa na frente de todos e rebolar. A sequência de enfrentamento entre Zé Pequeno e Mané Galinha segue os padrões estabelecidos: por tratar-se de uma ação mais tensa, quase uma briga na festa, a câmera e montagem estão mais ativas, participam bastante, como se dispostos a levar o espectador para o meio da confusão: flashes de luzes, falta de foco, enquadramentos “atravessados” por outras pessoas presentes na festa. O sujeito-da-câmera se comporta como mais um dos presentes, não parece ter ponto de vista privilegiado, precisar se esforçar para acompanhar os acontecimentos.

Flashes



Mas o grande acontecimento da noite ainda está por vir. Zé Pequeno deixa em paz Mané Galinha quando avista Bené e Buscapé se abraçando. Bené tinha aceitado uma máquina fotográfica que um viciado ofereceu em troca de droga e decidiu, por sugestão de Angélica, dá-la ao amigo que sempre quis ser fotógrafo. A situação

enfureceu Zé Pequeno. Pequeno avança para cima deles, toma a câmera de Buscapé e derruba o rapaz no chão. Em montagem paralela, vai sendo mostrada a aproximação de Neguinho. A construção do suspense é bastante tradicional. Todos sabemos que aquela situação caminha em direção a um temível clímax. Zé e Bené começam a se empurrar, um tentando tomar a máquina um do outro. Quando a discussão entre eles se acirra, o DJ troca a música - entra um som mais alto e agitado - a iluminação acompanha, uma luz estroboscópica invade o salão, quase não se vê mais nada, apenas flashes da confusão. O som está muito alto, a luz pisca o tempo inteiro; não se ouve bem, nem se pode ver a briga, a multidão continua dançando, o desentendimento dos amigos se mistura no meio do baile. Pensando em questões de autoria, a conversa entre Charlone e Meirelles acerca da sequência do baile, contida nos extras do DVD, contribui com a ideia de uma autoria compartilhada e de certa relativização da hierarquia no set. Os dois revelam que houve divergência no set, Meirelles, preocupado em bem “informar” a audiência a respeito dos importantes acontecimentos que se sucediam na festa, queria que o fotografo aumentasse a luz das cenas; Charlone, seguro das suas opções de iluminação, insistiu em manter as luzes baixas, preservar a escuridão da festa, dificultar a visibilidade dos acontecimentos, investir em sensações mais do que em informações.

Além de tudo eu ficava pedindo para o César por luz e ele falava: “não, não, vamos deixar escuro mesmo”. Um monte de gente, uma confusão e o cara não iluminava para o espectador entender quem era quem... foi uma briga cruel. E foi assim até o fim, eu pedindo mais luz e ele só diminuindo (MEIRELLES⁵⁶).

Estroboscópica

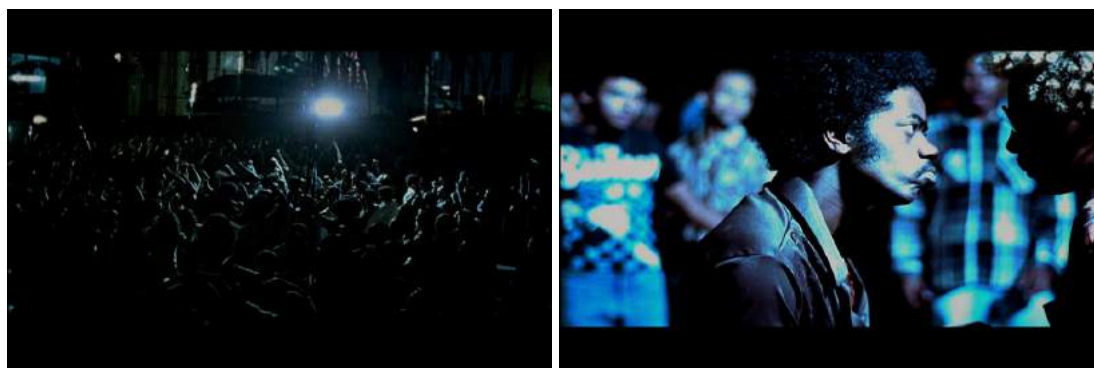


Ao nosso ver, a decisão pela luz estroboscópica como condutora do momento, até então, mais trágico do filme faz parte do conjunto de procedimentos que alia muito

⁵⁶ CIDADE DE DEUS. *Extras do DVD*. Direção de Fernando Meirelles. Rio de Janeiro: O2 filmes, 2003.

bem uma construção revestida de cuidadosa elaboração narrativa, mas que forja muito competentemente efeitos ou impressão de realismo. O recurso dificulta a visibilidade: nem a câmera, nem o espectador, nem ninguém naquele baile consegue ver direito o que está acontecendo. A sensação que predomina é a de que seria daquele jeito que “eu” veria aquela cena se “eu” estivesse lá. O piscar intermitente da luz determina o ritmo, a montagem está camuflada pelo efeito perfeitamente justificável pela diegese; qualquer um que já frequentou uma festa sob os efeitos de um refletor estroboscópico conhece bem a situação que se vê na tela. Em paralelo, Neguinho continua se aproximando, aproveitando-se da escuridão, da confusão, do momento de maior vibração do baile. Enquanto a multidão dança animada, Bené e Zé Pequeno continuam discutindo. Na confusão, entre um flash e outro, vemos os rostos dos principais envolvidos na situação: Angélica, Neguinho, Bené e Zé Pequeno.

Bené e Zé Pequeno continuam discutindo



Neguinho chega perto o suficiente, saca a arma e atira, a luz não deixa ver direito, mas parece que quem caiu foi Bené. O som para, a multidão dispersa, mas o refletor estroboscópico continua dificultando a visibilidade, o sujeito-da-câmera às vezes parece estar querendo fugir também, ao mesmo tempo, tenta ver melhor o acontecido. Alguém grita: “mataram Bené!”. Zé Pequeno se aproxima do corpo, desesperado, ordena que chamem uma ambulância. Angélica está chorando, com o namorado no colo. Quase não se vê nada, a invisibilidade intensifica o desespero de todos. Zé Pequeno não sabe o que fazer, Angélica grita, beija o corpo inerte do malandro morto. Zé Pequeno a expulsa de perto do amigo. Zé Pequeno senta ao lado de Bené. No último plano da sequência, que dura quinze segundos, vemos em enquadramento aberto, câmera fixa, Zé Pequeno e Bené sozinhos no salão. O bandido cruel sofre a perda do amigo. Chama a atenção o manuseio exitoso dos recursos da fotografia e

montagem. A luz estroboscópica, como já dissemos, oferece justificativa diegética para o ritmo veloz e tenso da montagem e para a desesperadora invisibilidade imposta ao espectador, no entanto, também com já notamos e anotamos, a câmera e a montagem sabem muito bem recolher-se quando se trata de deixar ver e sentir, dilatar o tempo em nome de um compartilhamento de afetos.

Bené morto, em plano aberto



André Bazin (1991), em dos seus clássicos ensaios, elabora um belo elogio ao filme *As aventuras de Kon-Tiki* (1950), de Thor Heyerdahl. Guardadas as devidas adequações, a análise apresentada pelo autor acerca desse filme-expedição pode ser aproximada a uma série de procedimentos usados em *Cidade de Deus* com o intuito de inscrever-se em um regime de recepção que privilegia a crença nos acontecimentos mais do que na explicitação narrativa dos eventos.

Kon-Tiki é admirável e comovente. Por que? Porque sua realização se identifica totalmente com a ação que ele relata com tanta imperfeição; porque ele não é senão um aspecto da aventura! As imagens nebulosas e tremidas são como as memórias objetivas dos atores do drama. O tubarão-baleia vislumbrado nos reflexos da água nos interessa pela raridade do animal e do espetáculo - mas mal o distinguimos. (...) Não é tanto a fotografia do animal, mas antes a do perigo (BAZIN, 1991: 39).

Numa rápida analogia, as imagens “precariamente” iluminadas pelo refletor estroboscópico viabilizam imagens do perigo, da tensão. Da mesma forma, as calculadas imperfeições de *Cidade de Deus*, suas imagens tremidas, estouradas, sem foco, servem bem aos propósitos “naturalizantes”, funcionam como se fossem o registro possível de situações extremas. Ao nosso estudo interessa enfatizar que tais imagens não são as que foram possíveis, mas sim as que foram eleitas para atingir específicos efeitos. No caso de *Kon-Tiki*, de acordo com Bazin, as cenas são de fato o

resultado da impossibilidade de fazer diferente; no filme de Meirelles, os procedimentos são artifícios de linguagem, que, conscientemente, relacionam-se com o repertório acumulado da audiência. A direção de fotografia do filme dialoga, frequentemente, com este horizonte dos registros possíveis.

O testemunho cinematográfico é o que o homem pode arrancar do acontecimento que, ao mesmo tempo, recria sua participação. Mas os destroços salvos da tempestade são incomparavelmente mais emocionantes que o relato sem falhas e sem lacunas da reportagem organizada. Pois o filme não é constituído apenas daquilo que vemos. Suas imperfeições atestam sua autenticidade, os documentos que faltam são o cunho negativo da aventura, sua inscrição entalhada (BAZIN, 1991: 41).

3.3.11. Da festa de despedida ao front de batalha

Os flashes da luz estroboscópica, sob os efeitos da qual se vê a morte de Bené, conduzem a história de *Cidade de Deus* à sua terceira e mais violenta etapa. O recurso de iluminação opera também uma nova mudança no estilo da fotografia do filme. Desde quando se acendem os refletores estroboscópios, inseridos justificavelmente na diegese, as cores que marcaram as opções da direção de fotografia e arte, no anos 70, desaparecem. Como já dissemos, quando da análise da sequência da galinha, nesta terceira etapa do filme, a paleta de cores restringe-se às variações em torno do azul. Das três alterações no estilo da fotografia vistas ao longo de *Cidade de Deus*, ao nosso ver, essa é a que se dá de forma mais natural.

Na primeira mudança, da sequência da galinha para os anos 60, o artifício foi o giro de 540°; depois, dos 60 para os 70, a passagem de um veículo e um efeito de trucagem transformaram o amarelado predominante em colorido marcante com o qual identificamos a segunda fase do filme. Nos dois casos, os artifícios cabiam muito bem na lista dos maneirismos que revelavam a mão pesada e virtuosa da autoria; dessa vez, o virtuosismo se dissolve na história, o espectador não se dá conta precisamente do instante da ruptura, ele vai se percebendo em um outro universo, mais sombrio, escuro e violento.

A esta altura da análise, depois de termos passado com vagar pelas características principais da fotografia e montagem, que se vão afirmando ao longo do filme, já é possível apressar-se pelas sequências, dado que o que notamos foi a ênfase radical em procedimentos em direção dos quais *Cidade de Deus* mostrou caminhar, muitos deles, já vistos e testados no *Palace II*.

O estudo comparativo que fizemos entre a sequência da galinha e os “anos 60” serve bem para demarcar o estilo, na fotografia e montagem, que narrou a fase mais violenta do longa de Meirelles. Em suma: predomínio absoluto de planos mais fechados, uso de lentes mais longas, profundidade de campo curta, sujeito-da-câmera participando ativamente das situações, quase que total desaparecimento das imagens conseguidas através de tripés, gruas, *travellings* e afins; na montagem, descontinuidades, jump cuts, micro elipses, desrespeito muito mais intenso das “regras” de invisibilidade e diminuição drástica da duração média dos planos, embora a alternância de ritmo continue sendo percebida. Os personagens do filme vão entrar em guerra, perder o controle, a fotografia e a montagem os acompanham, vão também para o front de batalha.

Depois da morte de Bené, a dor que vemos em Zé Pequeno, ajoelhado ao lado do parceiro assassinado por engano, não resulta em luto. Ao contrário, na mesma noite do assassinato do bom malandro, Pequeno sai com o seu exército na intenção de tomar a boca de Cenoura. Cenoura era “considerado” por Bené, que controlava a ira de Zé Pequeno; agora, sem Bené, ninguém seguraria o bandido. No entanto, no meio do caminho em direção ao alvo, Zé Pequeno se depara com a garota que lhe dera o fora no baile, a namorada de Mané Galinha. A marcha do bando de Zé Pequeno pelas ruas da favela até o encontro com a garota no meio da rua é narrada em quatro planos, todos bastante estilizados, alguns filmados do alto, quase a pino. Nota-se o movimento marcante de uma grua, a montagem abusa de alterações na velocidade, tanto acelerando quanto ralentando o movimento das imagens; é interessante marcar esse momento porque será um dos últimos em que tais procedimentos serão usados, dali para diante, a câmera vai ser operada na mão em quase todos os planos, as “firulas” narrativas, responsáveis por um certo distanciamento da audiência, darão lugar a um registro e montagem que claramente trabalharão para inserir o espectador no meio da guerra que será brevemente iniciada.

Firulas



Movimento de câmera em grua



A garota “dispensa” novamente Zé Pequeno, o bandido a vê caminhando em direção aos braços de Mané Galinha. Buscapé, *voice-over*: “*O problema do Zé Pequeno com o Mané Galinha era muito simples, o Pequeno era feio, o Galinha, bonito. Mané Galinha conquistava qualquer mulher, o Pequeno só conseguia mulher pagando ou usando a força. A parada era entre o bonito do bem e o feioso do mal*”.

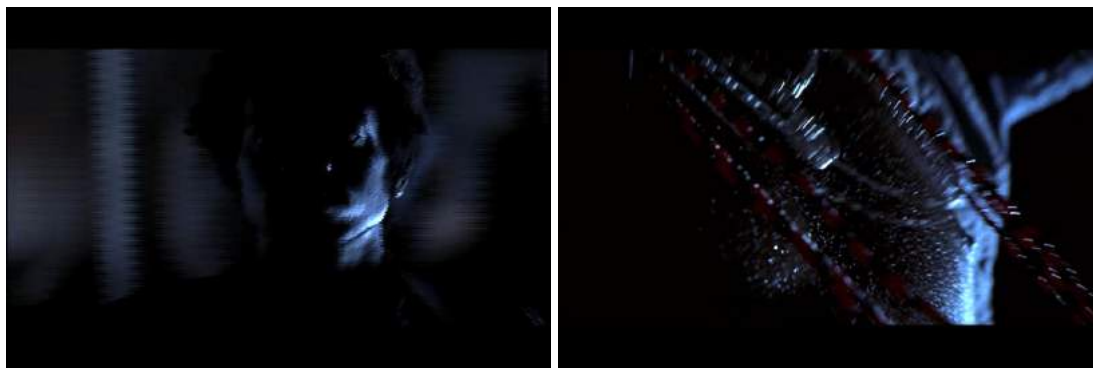
As opções de iluminação da direção de fotografia reforçam o contraste apresentado pelo texto em off do narrador: Zé Pequeno está na penumbra, iluminado por uma luz azul, a imagem é quase monocromática; Mané Galinha está numa zona de mais luz na rua, há algumas cores ao redor. Nos dois planos, notam-se as teleobjetivas, praticamente onipresentes na última fase do filme, e a profundidade de campo curta. É importante adiantar que as cores vão também sumir do entorno de Mané Galinha à medida que ele também tornar-se-á bandido tal qual o seu rival.



A cena que se segue à troca de olhares entre os dois é o estupro da garota. A brutal e descabida violência de Zé Pequeno contra a namorada de Galinha é o detonador da guerra que se iniciará em *Cidade de Deus* e persistirá até o final do filme, com a morte de ambos. Diante do “problema” para decidir como mostrar um estupro ao espectador e de acordo com a opção já estabelecida de não enquadrar “de frente” a violência, a solução encontrada foi não deixar ver o ato. A montagem manipula espaço e tempo; sobre a imagem desfocada de Zé Pequeno invadem a pista de som os gritos da violência que virá. O tempo do estupro na tela é de cinco segundos e não se vê nada, apenas a tela preta e dois flashes, meio borrados, em velocidade baixa, dos cordões de contas vermelhas no pescoço do bandido (um espectador extremamente atento pode se lembrar que durante o ritual religioso que “transformou” Dadinho em Zé Pequeno ele foi advertido que não poderia “furunfar” com a guia).

O recurso, dos flashes rápidos interrompendo a tela preta, acompanhados por cortes de áudio, lembra bastante a cena inicial do filme, da faca sendo amolada; o mesmo mecanismo narrativo usado para retratar uma situação prosaica como a preparação da comida para uma farra na laje é escolhido para narrar um ato da mais extrema e absurda violência. O estupro se impõe ao espectador através do áudio: gritos interrompidos da garota, frases soltas de Zé Pequeno. A velocidade da cena e a estilização do procedimento impedem uma maior comoção. Fica muito clara a opção da instância autoral de não fazer o público “sentir” o estupro, basta que ele saiba que aquele ato brutal ocorreu.

Estupro em flashes



O áudio do estupro chega antes da Zé Pequeno alcançar a garota, dois flashes do busto do bandidos com as contas no pescoço é tudo que se deixa ver da cena.

A crítica muito recorrente segundo a qual *Cidade de Deus* promoveria um passeio tranquilo pela violência encontra justificativa nesta sequência, carregada de maneirismos e artificiosidades; no entanto, como já vimos mostrando, a questão não é assim tão simples no filme. *Cidade de Deus*, em geral, não emoldura explicitamente a violência, recorre a uma série de procedimentos para confiná-la ao extra-campo - muitos destes recursos nos interessam particularmente pois são da alçada da fotografia e montagem - mas deixa ver os estragos das ações violentas nos rostos e corpos dos personagens. A sequência seguinte ao estupro é um bom exemplo, como veremos.

Depois de consumado o ato, vemos o pé de Zé Pequeno sobre o rosto de Mané Galinha: um movimento de câmera “sobrenatural”, acelerado na montagem, somado a efeitos sonoros e o áudio ambiente não sincronizado com a ação seguem promovendo distanciamentos, chamando a atenção muito mais para a forma da narrativa do que para a situação narrada.

Mais firulas narrativas



Depois que Zé Pequeno e bando vão embora, surge o plano mais “sofrido” de toda a sequência do estupro; vê-se a silhueta de Mané Galinha, no chão, olhando para a

namorada que chora, à distância, desfocada; no final do plano, que dura dez segundos, mais que durou o estupro inteiro, o foco se ajusta para a garota. O plano tem uma plasticidade que se destaca, a silhueta de Galinha emoldura a moça, o ajuste interno de foco revela a mão do fotógrafo em ação; no entanto, a força advém mais do vislumbre do olhar do personagem, da possibilidade oferecida ao espectador de compartilhar com Mané Galinha o sentimento da situação, do que daquilo que se vê na tela. Neste caso, a montagem nos permite o tempo necessário, a câmera não se move “malabaristicamente”, o enquadramento coloca o público na posição de Mané Galinha: no chão, só agora o estupro provoca no espectador algum efeito para além da mera informação da sua ocorrência.

Silhueta do sofrimento emoldurado



Corta para Mané Galinha em casa, com a família. Todos estão arrasados, a iluminação de chave baixa, com muitas zonas na penumbra, confere ainda mais peso à cena, a câmera está na situação, operada na mão, mas respeitando a dor da família, move-se devagar, não impõe sua presença; a montagem dá tempo para que se veja no rosto de Galinha, principalmente, o sofrimento.

Só para confirmar na contabilidade os procedimentos descritos, a sequência dura 31 segundos, são cinco planos apenas. Destes, temos apenas um mais aberto, no qual se vê o contexto geral, todos os outros enquadram-se entre o primeiro plano e o *close up*, durante cerca de vinte segundos o que se vê na tela é o rosto doído de Mané Galinha. Há ainda um plano muito fechado, com a profundidade de campo muito rasa, marcando a presença de uma certa plasticidade que já se pode aceitar como característica da fotografia do filme. Na banda sonora, um quase solene silêncio, nada de

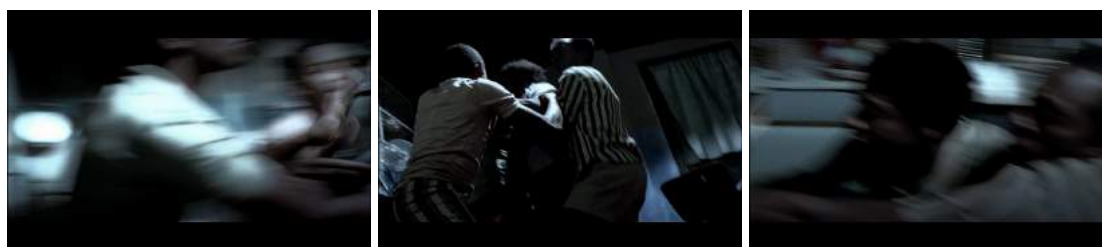
brincadeirinhas farsescas, como as que se ouviu durante a sequência que resultou no estupro.

A dor de Mané Galinha em casa



Em plena caminhada em direção à boca de Cenoura, alvo principal da noite, Zé Pequeno se pergunta: “*Por que eu não matei aquele filho da puta?*”. Zé e bando vão bater na porta da casa de Mané Galinha. O luto quase silencioso que se vive no interior da casa é interrompido pelos gritos de Zé Pequeno. Mané Galinha se exalta, quer ir lá fora acabar com o rival, o clima fica tenso dentro de casa, a família tenta detê-lo. A câmera, como não poderia ser diferente, reage à tensão, movimenta-se junto com a família, contamina-se pela ação.

Câmera contaminada pela tensão



A família detém Mané Galinha e quem sai à porta, armado com uma faca, é o irmão mais novo do personagem. Gerson, o irmão de Mané Galinha, tenta esfaquear Pequeno, atinge apenas o braço do bandido. A casa de Galinha é metralhada, alguns membros da família assassinados; ao final da sequência, mais uma cena de dor diante de mais um corpo estendido no chão, desta vez é a mãe de Mané Galinha chorando a morte do filho mais novo.

As imagens do bando de Zé Pequeno diante da porta de Mané Galinha são bastantes significativas da iluminação que predominará nas noturnas desta etapa da história: luz dura, alto contraste, grandes zonas de escuridão e ausência absoluta das luzes coloridas que ilustravam a psicodelia dos anos 70, das quais só restou um tom azulado. Quanto às opções de enquadramento e posicionamento em relação à luz, são marcantes as silhuetas e as luzes de contornos, predominam os planos mais fechados, as teleobjetivas estão o tempo inteiro presentes, estreitando os espaços dos personagens, encurtando a profundidade de campo.

O último plano da sequência, quando a mãe está chorando ao lado do corpo do filho e Mané Galinha, em pé, decide vingar-se de Zé Pequeno, dura 30 segundos, bem de acordo com a lógica da montagem de dar tempo aos planos quando o objetivo parece ser deixar o espectador compartilhar as emoções dos personagens.

O bando de Pequeno na porta da casa de Mané Galinha





O último plano da sequência, a dor em contra-luz (30 segundos)



Importante frisar, como temos feito, que este azul da iluminação é tão “artificial” quanto o colorido barroco e teatral das noturnas dos anos 70, uma opção estilística quanto qualquer outra. Se fosse a ideia do filme aproximar-se da experiência que os nossos olhos têm das ruas, à noite, talvez o amarelado mais comum da iluminação dos postes fosse mais “naturalista”. No entanto, o estilo do filme cada vez mais se impõe, contrabalançando procedimentos cujos efeitos muitas vezes parecem se opor. Por exemplo, a escuridão “esconde” o trabalho do fotógrafo, pois se imagina que o papel dele seria justamente o de iluminar as cenas, logo estar escuro pode servir para apagar a atuação da instância produtiva; ainda que os que conhecem um pouco da técnica fotográfica possam atestar o quão trabalhoso é chegar a estas imagens, cheias de zonas negras e silhuetas. A câmera quase sempre na mão e as recorrentes perdas de

foco também pesam a balança para o regime de crença mais comum às imagens amadoras.

Cenoura entrega uma arma para Galinha enquanto a mãe ainda chora desesperada a morte do outro filho. O herói sai sozinho para tentar vingar o irmão, atira em direção ao local onde o bando de Zé Pequeno está, ele acerta o braço de um dos bandidos, mata outro; todos, inclusive Pequeno, fogem. Diante do corpo do bandido morto, Mané Galinha recebe congratulações de pessoas da comunidade. Nas imagens, as já conhecidas silhuetas, o contra-luz, e a diegeticamente injustificável, porém recorrente, fumaça de Charlone.

O novo “herói”



Do momento em que Mané Galinha aceita o revólver oferecido por Cenoura - passando pelo ataque ao bando de Pequeno, a morte de um bandido e a fuga dos outros - até a imagem do “herói” vislumbrando o corpo do inimigo que matou e as pessoas da comunidade chegando para parabenizá-lo pelo feito são dois minutos e quatro segundos divididos em doze planos, mais de dez segundos de média por *take*. Mais uma vez, a máxima da metralhadora de Rezende é contrariada e a ideia de uma consciente alternância de ritmo da montagem é reforçada, obedecendo às demandas das situações.

Daqui para diante a tarefa de analisar os estilo do filme vai se tornando cada vez mais fácil, pois boa parte dos procedimentos já foram discutidos e, principalmente, por que o radicalismo das opções assumidas pela fotografia e montagem vai simplificar bastante a estrutura narrativa. Agora, faltam 35 minutos para o final do filme, mais ou menos a quarta parte da duração do longa; *Cidade de Deus* vai se aproximar de um

filme de guerra entre o grupo de Mané Galinha - aliado a Cenoura - e o grupo de Zé Pequeno.

No meio dessa guerra, as trajetórias dos personagens mais importantes vão sendo traçadas, a fotografia e montagem explicitam as características que se foram afirmando ao longo do filme. A montagem torna-se cada vez mais descontínua; como se espaço e tempo fossem se confundindo cada vez mais. A fotografia adota a câmera na mão em quase todos os planos, com absoluto privilégio para as teleobjetivas e os enquadramentos mais fechados, a postura do sujeito-da-câmera tende a colocar o espectador dentro da ação e aprisionado no espaço estreito que cerca os personagens.

Quando o dia amanhece - depois daquela fatídica noite na qual uma garota foi estuprada, a casa da família de Mané Galinha, metralhada, o irmão e o tio, assassinados e o herói sentiu pela primeira vez o impacto de matar alguém - aparece Tiago perguntando para Filé com Fritas onde estava o movimento, pois ele queria comprar pó. Filé responde que não tem movimento, que todo mundo está “entocado”. O diálogo, pouco importante para o andamento da história, nos serve para exemplificar alguns procedimentos da fotografia e montagem que predominarão nesta parte final do filme.

Os personagens envolvidos na guerra passarão boa parte do filme “entocados” nos seus barracos e esconderijos, a câmera, quando estiver lá com eles, viverá ao lado dos personagens aquela situação claustrofóbica, de espaços estreitos. Sobre a montagem, a colagem dos planos da conversa entre Filé e Tiago é um bom exemplo de como aquela narrativa vai se confundindo, impondo rupturas e descontinuidades. Nada nas falas dos dois dá conta de que houve saltos no tempo, o diálogo é linear durante aquele breve encontro, no entanto, a montagem faz com que os personagens mudem de lugar de um plano para o outro.

Saltos no espaço



Personagens entocados



Os frames acima fazem parte de uma cena na qual se vê o clima pesado no “moquifo” do bando de Pequeno, no dia seguinte à investida de Mané Galinha. O bandido chefe

caminha de um lado para o outro, os outros, parados, parecem esperar uma decisão do líder. Zé Pequeno convoca Filé com Fritas para dar um recado a Cenoura. Esta micro sequência dura catorze segundos, construída através de onze planos, pouco mais de um segundo por plano. A título de comparação, colocando-a lado a lado com a sequência do primeiro assassinato de Mané Galinha, a tensão no barraco do bando de Pequeno foi narrada a um ritmo dez vezes mais veloz; aqui, estamos chamando de ritmo, para simplificar a argumentação, apenas a duração média dos planos.

Filé com Fritas vai dizer para Cenoura que se ele matar Mané Galinha, Zé Pequeno o deixará em paz. Mané Galinha está escondido e ouve a história. A sequência resulta na adesão definitiva de Galinha ao bando de Cenoura. Filé com Fritas é um personagem cuja trajetória é fragmentada ao longo do filme, ele aparece pela primeira vez em *Cidade de Deus* de mãos dadas com a mãe, vestido com a farda da escola; no decorrer da história ele vai se envolvendo cada vez mais com a criminalidade. Nesta sequência, quando Mané Galinha diz ao menino que ele é apenas uma criança o garoto responde com uma frase que também virou bordão: “*que criança? Eu fumo, eu cheiro, já matei e já roubei, sou sujeito homem*”. A sequência de Filé com Fritas chegando na boca de Cenoura até o acordo fechado com Mané Galinha é narrada em 21 planos e dura dois minutos e 41 segundos; ela pode nos servir como exemplo das internas diurnas do filme nesta terceira etapa.

Em todos os planos a câmera está na mão, procurando a cena, movimentando-se com naturalidade pela situação em busca do acontecimento mais interessante, como se não soubesse previamente o que está para acontecer. Dos 21 planos, apenas três são um pouco mais abertos; ainda assim, mal chegam a enquadrar por inteiro os personagens: predominam, em mais de 80% do tempo, os primeiros planos e *close ups*, a profundidade de campo curta compõe quase 60% das imagens, as luzes estouradas têm lugar na tela sempre que a câmera aponta para as janelas e portas, a iluminação é trabalhada para parecer ser o mais natural possível, como se não houvesse interferência da equipe de fotografia; para tanto, as zonas de escuridão não são evitadas, algumas fontes de luz são reveladas - portas e janelas - e a compensação é usada com parcimônia, fazendo crer na naturalidade da iluminação.

“Receita” para internas/dia:

Predominância dos planos mais fechados



Luzes estouradas X zonas de escuridão



Profundidade de campo curta



3.3.12. *A história de Mané Galinha*

Depois de Mané Galinha firmar parceria com Cenoura, vemos a trajetória que transformou um sujeito boa praça, do bem, em criminoso disposto a tudo para vencer a guerra contra Zé Pequeno. No ato do fechamento do acordo com Cenoura, Galinha só confirmou sua adesão ao time quando prometeram-lhe não matar inocentes; como veremos, a regra será quebrada durante o percurso. Mané e seu novo bando cometem diversos assaltos para garantir o dinheiro necessário à compra de armas e munição para o embate. A narrativa dos roubos do grupo sintetiza a imersão de Mané Galinha no mundo do crime e explicitam procedimentos de filmagem que determinam o estilo predominante do filme nesta etapa derradeira.

Nos extras do DVD⁵⁷ de *Cidade de Deus*, tanto César Charlone quanto Fernando Meirelles enfatizam um método para filmar determinadas cenas, nesta terceira fase do filme, que classificam como documental.

Nessa parte do filme, que já é a terceira fase, a gente começou a filmar quase como se fosse um documentário, então esses três momentos dos assaltos a gente praticamente deixou a molecada brincar de assaltante e o César perseguia as cenas (MEIRELLES).

Eles estavam brincando de bandido e mocinho e a gente com a câmera no meio, documentando isso, não era plano a plano, era o assalto inteiro de uma vez, a gente filmava a sequência inteira de ponta a ponta e quando acabava a gente começava tudo de novo, desde o início, e as câmeras iam pegando tudo (CHARLONE).

Esta descrição do método escolhido para filmar as sequências do assalto e a maioria do que ainda resta da história de *Cidade de Deus* justifica facilmente o estilo que se vê nesta terceira fase do filme, tanto no que diz respeito a algumas características da fotografia quanto da montagem. Antes de entrarmos nas aparências decorrentes da opção por tal procedimento de registro das cenas, consideramos importante atribuir mais complexidade ao rótulo “documental” aplicado pelo fotógrafo e pelo diretor à estratégia de filmagem da qual lançaram mão.

É fácil compreender o quê Meirelles e Charlone classificam como procedimento documental: basicamente tem a ver com o fato de eles não pararem a cena, de não decuparem a filmagem plano a plano, de permitirem aos atores atuar sem marcas; no entanto, o modo como a câmera se movimenta, nervosa, inquieta, balançando o tempo inteiro, não se constitui necessariamente um modo de captação de imagens documental. Em um documentário, por exemplo, o diretor poderia tranquilamente escolher filmar um acontecimento “real”, sem interferências, usando câmeras em tripés, posicionadas a uma distância que permitiria dar ao espectador uma visão do todo. O que queremos frisar é que determinados rótulos que são aplicados às obras, tanto pela crítica quanto pelos próprios autores, em geral, reduzem questões que são bastante importantes quando se dedica aos detalhes das análises estilísticas. Ainda que a instância autoral tenha tomado a decisão de “soltar” os atores e os deixar improvisar

⁵⁷ CIDADE DE DEUS. *Extras do DVD*. Direção de Fernando Meirelles. Rio de Janeiro: O2 Filmes. 01/01/2003

as cenas inteiras, do começo ao final, para além dessa primeira opção procedimental, ainda há incontáveis outras que demandam específicas escolhas e determinam aparências e efeitos.

Assim sendo, seguindo as opções estilísticas que se configuraram como as principais marcas desta etapa do filme, as ações foram predominantemente filmadas em planos fechados, através de teleobjetivas, promovendo recorrentes ajustes de foco, aproximações e afastamentos, movimentação intensa, como se o sujeito-da-câmera estivesse absolutamente envolvido no assalto. Do ponto de vista da iluminação, as zonas superexpostas corroboram a ideia de um registro amador, documental.

Pensando agora na montagem, as decisões previamente tomadas determinaram as características do material que chegou à mesa de edição, vetando uma série de caminhos e indicando outros; mas ainda assim, restam ao montador muitas escolhas. O modo como as sequências foram filmadas, por exemplo, impediria - ou ao menos dificultaria bastante - uma montagem perfeitamente linear, rigorosamente contínua. A falta de marcação e decupagem mais o improvisado livre de atores iniciantes não oferecem ao montador os *raccords* mais “adequados”; dessa forma, as cenas são trabalhadas sem tal preocupação, o investimento vai em outras direções: privilegia-se o ritmo, os melhores momentos da atuação, os planos e enquadramentos que apresentam as informações necessárias ao andamento da história. Sob o comando de tais prioridades, impõem-se os já tradicionais *jump cuts*, “erros de continuidade”, ambiguidades temporais e espaciais.

Para quantificar o que estamos enfatizando ser opções da instância autoral e não mera decorrência de um suposto método documental, vamos a alguns números. A sequência dos três assaltos - que como já dissemos sintetiza o processo de transformação de Mané Galinha em um bandido capaz de matar sem hesitação - dura um minuto e 34 segundos, tem 44 planos, apenas três dos quais são relativamente mais abertos; em todos os outros o enquadramento aproxima a audiência dos personagens, em todos os 44 planos a câmera está ativa, perseguindo as situações, sem se fixar por muito tempo em uma mesma ação; também se notam em mais de 90% dos planos a profundidade de campo curta ou os ajustes (e desajustes) de foco no interior de um mesmo *take*, assim como supera 70% do tempo de duração da

seqüência a presença de zonas de luz estourada nos enquadramentos. Isso dito, cabe-nos anunciar que tais ingredientes continuarão a ser misturados em semelhantes proporções em quase todo o tempo que ainda falta até *Cidade de Deus* fechar a sua narrativa. Dessa forma, por uma questão de economia analítica, daqui para frente, trataremos apenas dos desvios a essas regras e receita.

Os 3 únicos planos abertos em uma seqüência de 44



As recorrências predominantes:

Os planos fechados



As zonas superexpostas



Profundidade de campo curta (ajustes/desjustes de foco)



Com o dinheiro dos assaltos, Mané Galinha e Cenoura compram armas para o bando e partem para a guerra. Olhando para a fotografia e montagem, nada de novo no *front*, repetem-se os padrões e procedimentos já eleitos para as internas diurnas e externas noturnas. Em paralelo à guerra em curso na *Cidade de Deus*, Buscapé vai encontrando o caminho de saída da favela. Ele consegue emprego de entregador de jornal e cada vez mais se aproxima da sua paixão pela fotografia.

Ao nosso estudo interessa destacar que um tratamento diferenciado das cores ocorre quando as situações dramáticas se passam fora da Cidade de Deus. O tom azulado predominante é marca característica da fotografia da terceira fase quando a história transcorre na favela; tanto os assaltos do bando de Galinha e Cenoura como as cenas de Buscapé no seu novo emprego tem tratamento de cor diferenciado. Estas recorrentes variações sobre a “melodia” principal das aparências em *Cidade de Deus* tornam mais complexas as análises que se baseiam em rótulos generalizantes acerca do estilo do filme no intuito que aplicar-lhe tanto condenações definitivas quanto empolgadas loas.

Buscapé na redação do jornal



Em paralelo à narrativa da sua própria trajetória, que o transformou de entregador de jornal em estagiário de fotógrafo (*voice-over*: “*invés de voltar para casa, eu voltava para o jornal, um camarada da Cidade de Deus trabalhava no laboratório, por causa dele eu acabei ficando mais perto do que eu mais gostava na vida*”), Buscapé continua conduzindo o espectador pelo histórico embate entre os bandos de Mané Galinha e Zé Pequeno: “*o que era para ser uma vingança rápida e localizada, se transformou em uma guerra. Depois de um ano, parecia que ninguém mais se lembrava de como tudo tinha começado*”.

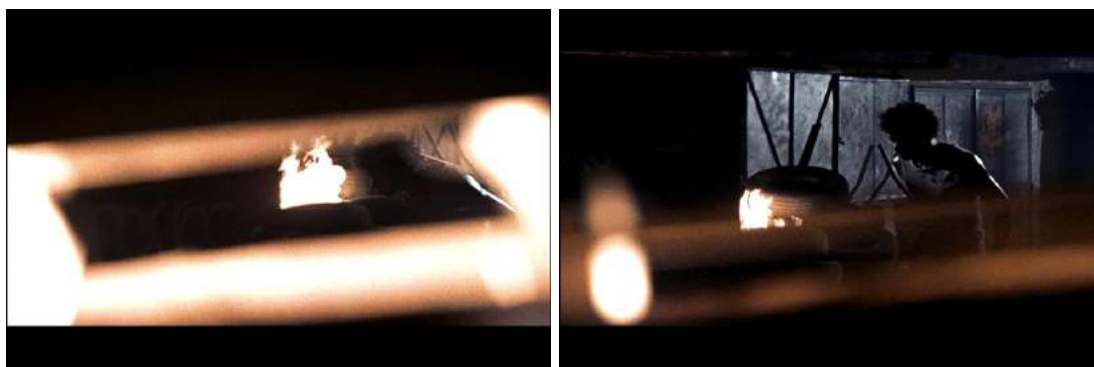
Nas cenas de guerra, muito tiro, pouca luz, alto contraste, predominância dos planos mais curtos, silhuetas bem demarcadas, tudo de acordo com a cartilha já estabelecida. De um modo geral, as vítimas daquelas sequências violentas não merecem atenção, nem comoção. A montagem e a fotografia não nos permitem aproximações; a exceção, que confirma plenamente a regra, se mostra quando vemos o corpo morto de Filé com Fritas. A esta altura, discorrer sobre o tratamento que o filme concede à morte dos seus personagens mais bem desenvolvidos já se torna um exercício redundante; o faremos, principalmente, pois outros elementos se afirmam e corroboram as nossas hipóteses ao examinarmos a sequência em que vemos o desfecho trágico de mais uma vítima do movimento.

O corpo morto de Filé com Fritas surge na tela depois de uma sequência de guerra noturna no favela. As cenas do embate são organizadas sem que se apresente com particular atenção alguma ação específica. O que se vê na tela são apenas imagens de conflito, registros do *front*, com características muito próximas ao que se habituou a assistir quando diante de filmes de guerra. A situação de guerra que antecede a morte do garoto dura 28 segundos e tem dezessete planos; montagem acelerada, média de 1,6 segundo por plano. O bando de Mané Galinha passa correndo pelo corpo de Filé, sem notá-lo; Mané percebe o garoto morto e aproxima-se.

A sequência em que vemos Mané Galinha encarando a morte daquele garoto que ele conheceu no início do conflito dura 44 segundos, divididos em dez planos; o ritmo da montagem diminui sensivelmente; como de costume, não só a velocidade dos cortes diminui como a postura do sujeito-da-câmera. Os enquadramentos e a movimentação privilegiam o compartilhamento da emoção do personagem, deixa ver o corpo do garoto, opera na direção da programação de efeitos mais emotivos. O som ambiente é substituído por recurso sonoro que contribui decisivamente para “retirar” o espectador da situação de guerra e inseri-lo em um universo mais lírico, no “estado d’alma” do personagem Mané Galinha. Sobre esses procedimentos, já tratamos quando da análise de situações semelhantes cujo objetivo da instância autoral parece ser estabelecer mais aproximação entre os personagens e a audiência; neste caso, interessa-nos enfatizar outras opções a respeito das quais também já tratamos, mas sem reforçá-las e demonstrá-las suficientemente.

O enquadramento através do qual vemos Mané Galinha aproximar-se do corpo caído de Filé pode ser inscrito naquela categoria das composições sofisticadas, que apesar de forjar um certo naturalismo e um suposto caráter ordinário do registro, denunciam o apuro plástico do fotógrafo. O personagem aparece inserido em uma composição triangular, na qual os vértices são focos de fogo, e iluminado por uma luz de contorno; o fotógrafo usa molduras diegéticas para conduzir o olhar do espectador. As molduras às vezes são frestas interpostas entre a câmera e o seu “objeto”; em outro momento, zonas mais iluminadas servem como “*background*” para destacar figura e fundo. Enfim, são notáveis no estilo da fotografia do filme uma elaboração e refinamento das composições e uso de luz e sombras que convivem em uma relação de equilíbrio instável com uma sensação muito presente de que aqueles registros poderiam ter sido feitos por qualquer “cinegrafista amador” que estivesse presente naquelas situações.

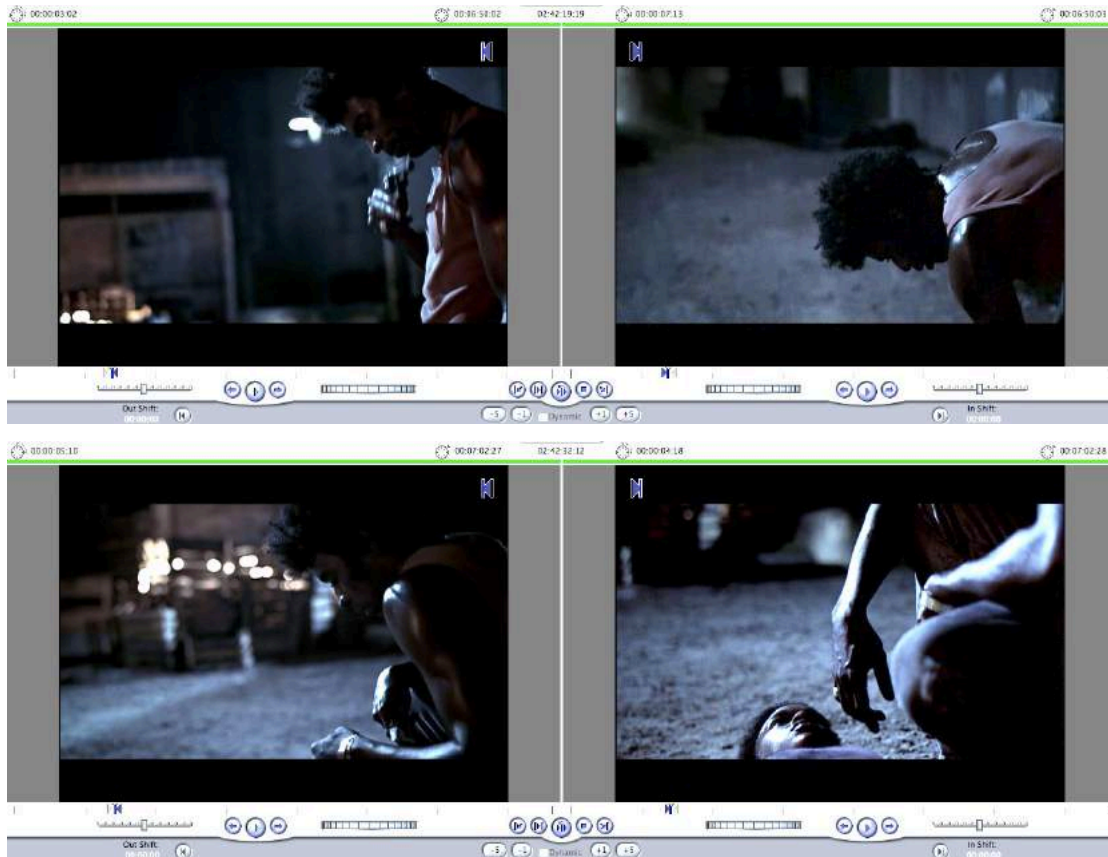
Mané encontra Filé



Outra característica que merece ser ressaltada no modo de narrar a morte de Filé com Fritas, pois se diferencia um pouco das narrativas das outras mortes “importantes” ao filme, diz respeito ao tipo de junção entre os planos. É marca desta terceira fase de *Cidade de Deus* uma montagem menos linear, mais explicitamente descontínua, desrespeitando as relações temporais. Nesta sequência, o tempo dos planos é dilatado, permite que o espectador veja e sinta o impacto do corpo do garoto morto e a emoção de Mané Galinha frente àquela consequência inevitável de uma guerra da qual é protagonista; no entanto, o transcorrer natural do tempo não é garantido pela montagem, que impõe um fluxo no qual se percebe a presença recorrente de micro elipses; características presentes desde o *Palace II* e que - ainda que se tenha transformado em estilo e seja responsável por efeitos bem próprios na narrativa de

Cidade de Deus - pode ter sua origem imposta por questões muito mais pragmáticas do que especificamente estéticas.

As micro elipses



É muito diferente trabalhar em filme com não-ator e filme com ator, filme com ator as marcações são muito mais precisas, os tempos... você percebe mais facilmente as sutilezas de interpretação que o ator está te dando e o material é muito mais consistente em termos de atuação. Do não-ator você nunca sabe o que vem, então podem vir coisas incríveis, coisas muito naturais, mas podem vir coisas muito falsas, então o teu trabalho de construir uma interpretação é muito maior do que quando você trabalha com atores profissionais. É o montador que acaba o trabalho do ator, o ator te dá possibilidade e você escolhe quais daquelas possibilidades serão melhores para aquele personagem, então a gente influencia no trabalho do ator, com não-atores isso ganha uma escala muito maior, muitas vezes é preciso construir uma interpretação na sala de montagem, então o *Cidade de Deus* me deu um repertório de truques, de habilidades, para resolver esses pequenos problemas que podem vir do trabalho com não atores, aprendi a ter algumas cartas na manga para usar quando necessárias. O bom ator profissional ele tem noção de tudo que está fazendo, ele tem as técnicas para chegar onde o diretor quer. O não-ator não tem essa consciência, o que ele traz para você é muito mais natural. Numa cena com muitos não atores ao mesmo tempo, complica ainda mais, eles não conseguem repetir tudo com precisão, para permitir os cortes como previstos, então o que eu fazia: primeiro eu procurava o mais natural, o momento de mais verdade, se esses momentos iam cortar perfeito me interessava menos, claro que eu não quero fazer um corte que seja

agressivo ao olho de quem está vendo, porque eu não quero retirá-lo da cena, mas eu vou me preocupar muito menos com *raccord*, isso para mim era menos importante, então eu colocava tudo em uma balança na hora das minhas escolhas (REZENDE⁵⁸).

A fala de Rezende é bastante esclarecedora da origem de estilo de montagem notável em *Cidade de Deus* e diretamente relacionado a uma dificuldade (problema), nascido no set, em decorrência da opção da produção por trabalhar com atores iniciantes, preparados especificamente para o filme. O que se vê na tela como particularidade estilística da montagem pode ter se imposto através da impossibilidade de montar do jeito tradicional, já que aquele grupo de atores não oferecia ao montador os pontos de corte “corretos”, por uma inconsistência corporal no momento de repetir as cenas.

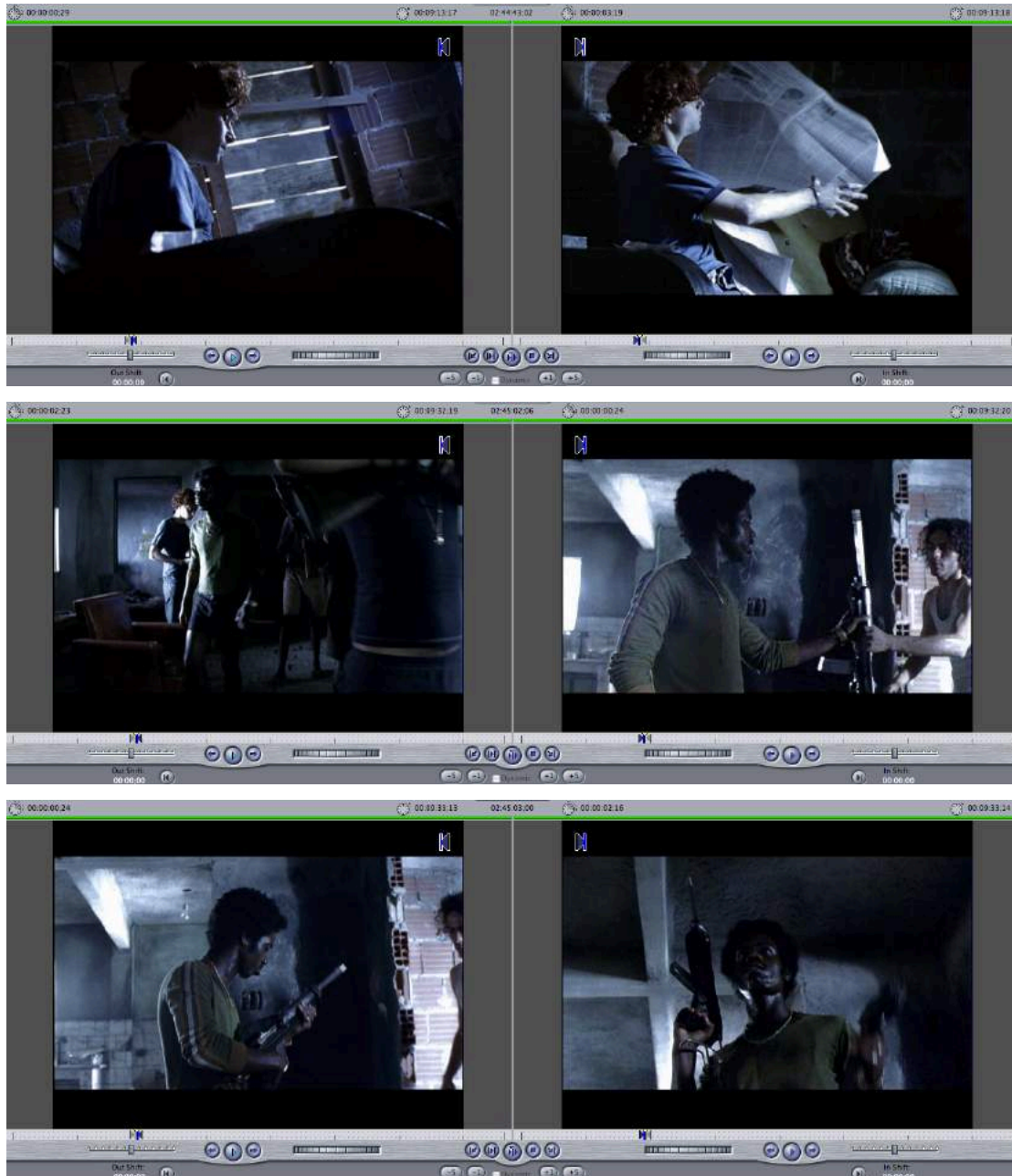
Outra questão que se salienta pela fala do montador diz respeito à qualidade da interpretação dos atores de *Cidade de Deus*. Como já enfatizamos em passagem anterior deste trabalho, uma das poucas unanimidades acerca do filme de Meirelles e equipe é a competência e força das atuações. Ao lado disso, era também recorrente a defesa da hipótese segundo a qual a montagem fragmentada de Rezende, em dados momentos, esvaziava a potência dos atores; no entanto, a despeito da prudente desconfiança que devemos ter diante dos discursos oficiais, o depoimento de Rezende nos leva a pensar na possibilidade inversa, a de que a competência e olhar do montador construíram, na sala de montagem, tão elogiadas atuações. Claro que não se deve pensar nessas possibilidades como excludentes; o montador só pode “construir” uma atuação se o material bruto oferecer caminhos. Chamamos a atenção apenas ao fato de que, diante da natureza daquelas interpretações e procedimentos de filmagem assumidos em *Cidade de Deus*, é bastante plausível pensar na interpretação que se sobressai na tela como resultado de um mecanismo de montagem disposto a desrespeitar regras estabelecidas e mais clássicas da montagem em função dos momentos em que os atores defendem melhor seus personagens e emoções.

A recorrência dessa “desorientação” temporal, dos *jump cuts* e das micro elipses intensifica-se à medida em que o drama em *Cidade de Deus* caminha em direção ao clímax; naturaliza-se como procedimento característico da terceira fase de do filme. O fato de o procedimento ser explorado como recurso expressivo indica que a

⁵⁸ REZENDE, Daniel. Entrevista ao Portal Tela Brasil. 29 mar. 2010. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=AZSUG1GaJIQ&index=2&list=PL08F9C78A7357A71E>>. Acessado em 18/05/2014

dificuldade prática descrita por Rezende ultrapassou a barreira da solução possível para um problema - que emergiu diante da atuação daqueles jovens atores - e configurou-se como uma estratégia de produção de efeitos; um procedimento que se contamina pelo percurso dos personagens: prisioneiros daquela situação labiríntica de guerrilha, movidos por muita cocaína e pelo desejo de aniquilar o inimigo.

Desorientações





Como o enredo do filme não é exatamente o nosso foco, vamos nos permitir um apressado resumo da fábula: eis que Buscapé consegue por vias tortuosas que uma foto sua vá parar na capa do jornal, ganha uma proposta de emprego e perde a virgindade com uma jornalista que o acolhe na casa dela, quando o jovem teme voltar para a *Cidade de Deus*. No dia seguinte, Buscapé volta à favela para tentar mais fotos, sob encomenda do jornal. Eclode o conflito derradeiro, no qual morrem praticamente todos os personagens mais importantes envolvidos na linha de frente da batalha. Mané Galinha é morto por um garoto que queria vingar o pai, um segurança de banco assassinado por Galinha em um dos assaltos que cometeu. Zé Pequeno, através de suborno, escapa da polícia, mas é trucidado, no extra-campo, como de costume, pelas crianças da caixa baixa; a nova geração da bandidagem na *Cidade de Deus*.

Buscapé, tal qual o sujeito-da-câmera em boa parte do filme, age como testemunha ocular da batalha final, de câmera na mão, perseguindo a história, procurando o melhor ângulo para registrá-la. Esgueirando-se pelas vielas e frestas da favela, o jovem fotógrafo capta imagens poderosas: entre elas, flagra a corrupção policial e a o corpo de Zé Pequeno. Entre as fotografias dos policiais aceitando dinheiro do

traficante para liberá-lo e as imagens de Zé Pequeno crivado de balas, o personagem-narrador opta entregar para o jornal a fotografia que lhe causará menos problemas: a do bandido que, morto, não se incomodará com a publicação da imagem.

Ataque “soviético”



A morte do protagonista no extra-campo, as molduras diegéticas, as zonas de superexposição

O último plano de *Cidade de Deus* é um dos mais longos de todo o filme (1 minuto e 30 segundos) e serve, também, para encerrar esta etapa da nossa análise enfatizando o caráter híbrido do estilo da montagem e direção de fotografia da obra. Vemos Buscapé e o inseparável amigo Barbantinho andando pela rua da favela. Os dois conversam sobre a fotografia de Buscapé publicada no jornal, sobre a perda da virgindade com a jornalista e o futuro possível que se abre para o garoto. A câmera os vê se aproximando do ponto onde ela está, depois caminha um pouco e naturalmente ao lado deles, como um possível terceiro sujeito naquela conversa, até o momento em que “desiste” dos dois e os deixa seguir para longe.

O último plano



O amplo espaço entre a câmera e os dois amigos que se afastam conversando é logo ocupado pelos meninos da caixa baixa, os mesmos que assassinaram Zé Pequeno e o substituíram nos postos de poder na *Cidade de Deus*. Os pequenos novos chefes da favela discutem assuntos relacionados ao “movimento” do tráfico; o sujeito-da-câmera os vê passar por perto, mas não segue o bando pela viela na qual os garotos entram, fica parado, os vendo seguir o caminho deles.

Lá vão eles



Quando os meninos da caixa baixa já vão distantes, surge pelo canto do enquadramento o menor de todos eles, a criança que levou um tiro no pé e foi poupada pela escolha de Filé com Fritas. O pequeno, cujo apelido é Gigante, chega correndo meio desajeitado, perde a sandália pelo meio do caminho, retarda a caminhada da turma. Muitos transeuntes atravessam o espaço entre a lente e aqueles personagens, a vida segue seu curso na Cidade de Deus. A aparição da criança, no quadro, encerrando o filme, pode ser vista como uma chamada a atenção para o fato de que aqueles meninos, ainda que assassinos, pertencem a infância, relacionam-se com tal estágio da vida. Superinterpretações possíveis à parte, o que nos interessa principalmente é destacar a presença no filme de opções narrativas como esta, cuja *mise-en-scene* interna é muito mais importante do que a movimentação da câmera ou os cortes rápidos.

O caminho do bem?



*4. A Cidade dos Homens:
da tenra infância à idade adulta, a maioria dos procedimentos.*

4.1. *Idas e vindas*

Como já dito, lá nas palavras iniciais deste estudo, o percurso que se tenta por aqui consolidar em tese é repleto de idas e vindas. E assim o é justamente porque persegue a movimentação das obras que ocupam papéis seminais na estruturação do fenômeno estilístico que pretendemos compreender. A esta altura, e antes de iniciarmos mais uma etapa desta caminhada analítica, cremos pertinente lançar mão de estratégia bastante comum às narrativas seriadas televisivas e oferecer ao leitor um breve resumo dos “episódios” anteriores.

Anunciamos, na introdução desta investigação, e por agora é hora de reforçar tal premissa, que este estudo depara-se com obras audiovisuais que borram as fronteiras entre TV e cinema. O nosso ponto de partida, o *Palace II*, por exemplo, foi lançado na Rede Globo, em especial de fim de ano; logo, inseriu-se em um esquema de recepção próprio ao meio. Por outro lado, foi produzido experimentando uma série de procedimentos que seria replicada no feitura do longa metragem *Cidade de Deus*; assim sendo, a equipe produtora, ao realizar o *Palace II*, seguia um modo de trabalho mais comum às ficções cinematográficas do que às televisivas. A própria opção pelo registro em película das aventuras de Laranjinha e Acerola, somada ao fato de que o produto, na condição de curta metragem de ficção, participou de inúmeros festivais de cinema, nos quais angariou diversos prêmios importantes, servem para inscrevê-lo na categoria de obra fronteira. Alguns depoimentos dos profissionais envolvidos na realização da série corroboram a premissa de que o conjunto das obras envolvidas nesse estudo extrapolam os limites entre meios, formatos e linguagens audiovisuais.

Acho que *Cidade dos Homens* é um produto dessa comunhão entre o cinema e a televisão, começou como televisão com o *Palace II*, foi para o cinema com *Cidade de Deus* e depois voltou como *Cidade dos Homens*, então ele é um híbrido (Cao Hamburger⁵⁹, um dos diretores da série).

Na realidade *Cidade dos Homens* não é um trabalho de televisão, é um trabalho para ser veiculado na televisão, mas é um trabalho feito por gente de cinema. É bom poder trabalhar em película, poder trabalhar a imagem

⁵⁹ CIDADE DOS HOMENS. Extras do DVD. Direção de vários. Série de TV, em 4 temporadas, 19 episódios. Rio de Janeiro: O2 filmes, 2003-2006.

como cinema, a linguagem como cinema, a dramaturgia como cinema. (Rafael Ronconi⁶⁰, diretor de Arte)

Importante ressaltar que *Cidade dos Homens* estreou na televisão em 2002; àquela época, tal fusão entre as linguagens televisiva e cinematográfica ainda não estava tão comum como o que se assiste hoje. Atualmente, mesmo nas telenovelas, já se percebem marcas destes fluxos de mão dupla entre procedimentos, profissionais e estéticas. De acordo com Pucci (2013),

Atribuiu-se sistematicamente à telenovela uma irremediável pobreza no uso da linguagem audiovisual. (...) Alegou-se que sua composição audiovisual estaria atada às condições de gravação e pós-produção ao ritmo alucinante de um capítulo por dia. (...) Daí os campos e contracampos sucessivos, câmera imóvel ou com sérias limitações de movimentação, rígido cuidado com o eixo das tomadas, em suma, pouco espaço para a criatividade ou mesmo para tentativas que implicassem em maior elaboração imagética e sonora. A derrota para o concorrente filmico parecia inevitável (pg. 3).

Cidade dos Homens é uma obra que participou ativa e decisivamente desse processo de confluências; hoje, tão notável até nos mais corriqueiros folhetins televisivos. De qualquer maneira, ainda que alguns dos profissionais envolvidos enfatizem o caráter cinematográfico da série, a engrenagem própria dos esquemas de produção para a TV não deixa de exercer sua força sobre o produto e imprimir marcas que nos interessam, especialmente porque determinam procedimentos que estão no centro desta investigação e reforçam a pertinência de se aplicar o esquema problema/solução para a compreensão de fenômenos estilísticos.

A minha preocupação principal é filmar rápido e como contar aquela cena daquela maneira com um número pequeno de planos, porque é muito difícil fazer meia hora de ficção em 6 dias. Isso significa que a gente faria um longa em 3 semanas, e os longas normalmente são feitos em 9, 10 semanas (Adriano Goldman, diretor de fotografia da série⁶¹).

Na rapidez que é feito seria muito difícil, pensando numa linguagem de câmera, usar uma grua, um *steady cam*, um 'carrinho', fazer movimentos muito complexos, fazer cenas muito marcadas com os atores... (Cao Hamburger, um dos diretores da série⁶²).

Os depoimentos de Goldman e Hamburger indicam que parte significativa das

⁶⁰ Idem.

⁶¹ CIDADE DOS HOMENS. Extras do DVD. Direção de vários. Série de TV, em 4 temporadas, 19 episódios. Rio de Janeiro: O2 filmes, 2003-2006.

⁶² Idem.

aparências que se consagraram como marcas das obras analisadas relaciona-se com demandas dos esquemas de produção. No entanto, é importante ter em vista que diante de tais “constrangimentos” uma série de outras opções poderia ter sido privilegiada diferente das que os autores decidiram como mais apropriadas para narrar tais histórias.

Uma outra opção assumida pela equipe de *Cidade dos Homens* dialoga intimamente com tradições televisivas e práticas cinematográficas. A série é filmada e decupada seguindo o esquema de câmera única. A este respeito, explica Butler (2011):

Most television editing is done according to the ‘rules’ of two predominant modes of production: single-camera and multiple-camera. (...) Multiple-camera productions have two or more cameras trained on the set while the scene is acted out. Historically, the single-camera mode of production came first. It developed initially in the cinema and remained the preeminent way of making theatrical motion pictures. On television, it is the main mode used to create prime-time dramas, music videos, and nationally telecast commercials. Subsequently we will consider the multiple-camera mode of production, which is virtually unique to television and is only rarely used in theatrical films (p. 143- 144)⁶³.

Cidade dos Homens ocupa, através de seus mecanismos de produção e do estilo audiovisual decorrente de tais escolhas, um lugar de diferenciação nas narrativas ficcionais televisivas, principalmente se considerarmos o momento em que a série foi veiculada. Aos nossos objetivos, esta inserção no rol das obras mais “refinadas” ou “mais cinematográficas” é particularmente interessante, pois este posto foi, em boa medida, conquistado através de procedimentos estilísticos que envolvem diretamente a direção de fotografia e montagem.

Como já demonstramos, determinados procedimentos, opções estéticas e estilísticas testadas no *Palace II* foram consagrados em *Cidade de Deus*. Pensando mais especificamente na fotografia e na montagem, uma série de padrões e recorrências puderam ser confirmadas como ingredientes de uma receita responsável pelos efeitos principais de ambas as narrativas.

⁶³ A maior parte da edição na televisão é feita de acordo com as ‘regras’ de dois modos predominantes de produção: câmera única e câmera múltipla. (...) As produções de câmera múltipla têm duas ou mais câmeras voltadas para o estúdio enquanto a cena é representada. Historicamente, o modo de produção de câmera única veio primeiro, se desenvolveu inicialmente no cinema e continuou o modo predominante de fazer filmes. Na televisão, esse é o modo principal de fazer os dramas do horário nobre, videocliques, e comerciais de âmbito nacional. Posteriormente nós consideraremos o modo de câmera múltipla, que é virtualmente exclusivo da televisão e só raramente usado em cinema.

Encaramos a série *Cidade dos Homens* como um privilegiado objeto de estudo para examinar o percurso deste fenômeno audiovisual - fundamentado em procedimentos de fotografia e montagem - que vimos perseguindo.

Pucci (2013), afirma que

não deve provocar o espanto que esquemas do cinema sejam transpostos para a ficção televisiva. Esse processo tem sido recorrente por longo tempo, intensificando-se há cerca de uma década, provavelmente devido ao número crescente de diretores, roteiristas, técnicos, atores e demais categorias de participantes do processo de realização que atuam nas duas mídias (p. 12).

A constatação do autor citada acima localiza *Cidade de Homens* - cuja primeira temporada foi ao ar em 2002 - em um momento anterior ao processo em curso de intensificação de cruzamentos entre os esquemas cinematográficos e televisivos, fato que incrementa esta análise, pois nos permite examinar como se deu o início desse processo de hibridação. Ainda que seja fácil encontrar inúmeros exemplos desse fenômeno anteriores à obra em questão, *Cidade dos Homens* ganha destaque por uma série de fatores, entre eles o grande sucesso de audiência, o fato de ter sido veiculada na maior emissora de TV aberta do país e a longevidade da proposta que se manteve na grade da emissora por quatro temporadas, sendo a primeira exibida em outubro de 2002 e a última em dezembro de 2005.

4.2. Questão de método

Por uma inviabilidade prática, naturalmente, não teremos como submeter os 19 episódios da série ao método que aplicamos para a análise do *Palace II* e do longa *Cidade de Deus*: não haveria espaço e tempo nesta tese para tamanha empreitada. De qualquer forma, cremos importante um sobrevoo pelas questões relacionadas aos mecanismos de produção da série, assim como por alguns episódios das quatro temporadas, para que os elementos pertinentes e relevantes ao andamento deste trabalho sirvam de lastro para a análise das hipóteses que vimos desenvolvendo. O percurso que virá é devedor da nossa dissertação de mestrado, muito do que estará nas

páginas seguintes, acerca da série *Cidade dos Homens*, decorre das pesquisas e descobertas daquele processo: agora, aplicamos àquele material o olhar e método desenvolvidos ao longo da investigação deste tese.

Segundo Fernando Meirelles⁶⁴, aconteceu o seguinte:

Dois dias depois que foi ao ar o *Palace II*, me ligaram da Globo e falaram: queremos fazer uma série com esses garotos (Laranjinha e Acerola). E eu disse a eles: agora não dá porque nós vamos fazer o *Cidade de Deus*, depois que acabar o filme, liga que a gente conversa.

E assim se deu: pouco depois do lançamento do longa, a O2 Filmes encarou a missão de produzir para a TV Globo a primeira temporada de *Cidade dos Homens*. O mecanismo de funcionamento da televisão está sempre submetido a um poderoso cruzamento de forças que interfere nos processos produtivos e conseqüentemente nas obras realizadas. O fato particular, por exemplo, de *Cidade dos Homens* ter sido realizada em parceria entre a Globo e uma produtora independente, dentro do núcleo Guel Arraes⁶⁵ - responsável por boa parte dos produtos mais “inovadores” da emissora - e ser assinada por uma equipe cuja trajetória e capital simbólico acumulado garantiam-lhe um maior grau de autonomia dá pistas do quão pertinente seria um estudo dedicado à compreensão das relações que viabilizaram a existência e o sucesso da série. O nosso foco não será ajustado neste alvo, já que os objetivos desta investigação relacionam-se especificamente às opções estilísticas das obras, no entanto, tendo a convicção de que os jogos de força dos campos de produção tem ingerência também sobre questões estéticas, destacamos a importância de certa atenção a estas questões.

As mudanças que continuamente ocorrem no interior do campo de produção originam-se da própria estrutura do campo, isto é, das posições sincrônicas entre posições antagônicas no campo global, cujo princípio é o grau de consagração no interior (reconhecimento) ou no exterior

⁶⁴ CIDADE DOS HOMENS. Extras do DVD. Direção de vários. Série de TV, em 4 temporadas, 19 episódios. Rio de Janeiro: O2 filmes, 2003-2006.

⁶⁵ Diretor, roteirista e produtor de cinema e TV, foi um dos principais responsáveis pela renovação da linguagem da Rede Globo nos anos 80/90. Criou programas como *Armação Ilimitada* (1985-1988), *TV Pirata* (1988- 1990) e *Comédia da Vida Privada* (1994 a 1997), além de adaptações de obras literárias como *O Auto da Compadecida* (1999) e *O Coronel e o Lobisomem* (2005). Em 2000, dirigiu com Jorge Furtado a microssérie *A Invenção do Brasil*, exibida nos cinemas como *Caramuru - A Invenção do Brasil* no ano seguinte. Estreou como diretor de teatro com *Lisbela e o Prisioneiro* (2001), adaptada para o cinema em 2003. Sobre a trajetória de Guel Arraes, ver Figueroa e Fachine 2008)

(notoriedade) do campo e, tratando-se da posição no subcampo de produção restrita, da posição na estrutura de distribuição do capital específico de reconhecimento (BOURDIEU, 1996: 68).

Cidade dos Homens estreou na televisão brasileira ofertando ao público um modo de narrar e abordagem temática estranhos à programação corriqueira dos canais abertos naquele momento. Novamente recorrendo ao depoimento de Meirelles, podemos ter uma ideia do quanto a obra estava, desde o início, submetida às regras do meio.

O Guel falou: ‘se tiver uma média de 21 pontos, está bem, menos que isso, vai ser problema, os caras vão reclamar’. No primeiro ano deu uma média de 29, 30 pontos. Aí a Globo falou: vamos fazer essa série durar” (MEIRELLES⁶⁶).

A audiência de *Cidade dos Homens* surpreendeu a emissora e os produtores. Ao todo foram 4 temporadas, 19 episódios, nos quais os dois carismáticos personagens, Laranjinha e Acerola, viveram tanto dramas próprios e quase universais da adolescência, quanto aqueles intimamente relacionados aos problemas específicos das favelas do Rio de Janeiro. *Cidade dos Homens* levou ao público brasileiro uma parcela da população do país que quase não se vê na televisão.

Se são muitas as identidades nacionais, nem todas passam na TV. Os diversos atores sociais nem sempre surgem como protagonistas, vivendo suas próprias histórias e proclamando os seus próprios valores culturais (PRIOLLI, 2000: 14).

Creio aqui que as ferrenhas disputas - próprias do campo da televisão - são determinantes, ou ao menos delimitantes, do universo sobre o qual as produções de TV miram suas câmeras, disputas estas somadas a uma série de procedimentos que articulam e fazem dialogar tanto interesses de cunho predominantemente mercadológicos quanto o acúmulo de capital simbólico e artístico, além da necessidade de manter-se aliado às demandas sociais emergentes, cabe investigar, ainda que *en passant*, quais condições viabilizaram o aparecimento de *Cidade dos Homens* na grade de programação, em horário nobre, da maior rede de televisão brasileira.

⁶⁶ CIDADE DOS HOMENS. Extras do DVD. Direção de vários. Série de TV, em 4 temporadas, 19 episódios. Rio de Janeiro: O2 filmes, 2003-2006.

A TV não tem controle da TV. Ela está subordinada a pressões que não pode governar, ainda que possa abraçá-las: uma pressão vem da curiosidade do público, que ela mesma alimenta, e outra pressão é posta pelas empresas que disputam a hegemonia do veículo, que gera uma concorrência sobre a imagem mais chocante, mais extravagante, mais ousada (BUCCI, 1996: 34).

Em meados da década de 90, três fatores, a saber, uma maior divulgação acerca da relevância e atuação das ONGs no país; a discussão mais presente sobre a necessidade de fazer visível uma camada da população brasileira, comumente à margem dos mecanismos de legitimação; e o debate sócio-político mais difundido a respeito da pobreza e de seus modos de representação abriram os olhos da televisão brasileira para “novos sujeitos dos discursos. (...) Gente das periferias que tem uma fala sobre si e sua condição e exigem visibilidade, além de mudanças reais” (BENTES, 2005)⁶⁷.

Cabe, então, ressaltar a relevância de se entender as representações que os *media* constroem acerca desses grupos e os desdobramentos que essas construções simbólicas alcançam no nível do debate político e, de maneira especial, a importância daquelas representações que contam com a colaboração dos próprios excluídos na sua elaboração e na definição da própria imagem. (...) A produção da série televisiva *Cidade dos Homens* (...) se caracteriza por um esforço de interpretação, realizado, também, a partir da visão dos próprios excluídos, do modo de vida de moradores de favela, de seu cotidiano e dos desafios por eles enfrentados (ROCHA, 2006: 5).

Cidade dos Homens fez parte de um conjunto de programas que puseram na TV brasileira indivíduos historicamente marginalizados e excluídos. “*Brasil Legal*⁶⁸, *Brasil Total*⁶⁹, *Turma do Gueto*⁷⁰, *Cidade dos Homens* são programas de TV que encarnaram esse desejo de uma pobreza criadora” (BENTES, 2005)⁷¹. Personagens que ganharam visibilidade não mais apenas enquanto portadores de um enunciado que articula miséria, violência e tráfico de drogas, mas como sujeitos que reivindicam um outro lugar nas telas: condição importante para que conquiste uma existência

⁶⁷ Artigo publicado na Folha de São Paulo em 23 de janeiro de 2005.

⁶⁸ Sob o comando de Regina Casé, com a direção de Sandra Kogut, *Brasil legal* tinha a proposta de mostrar lugares e tipos interessantes, inusitados e, quase sempre, anônimos de diferentes regiões do país. Era exibido na *Terça nobre*, faixa de programação noturna da emissora, e produzido pelo Núcleo Guel Arraes.

Período de exibição: 28/12/1994; 16/05/1995 a 16/12/1997; 26/04/1998. (<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-252660,00.html>)

⁶⁹ *Brasil Total* foi um quadro do fantástico, no ar em 2003 e 2004, ancorado por Regina Casé no qual eram exibidas reportagens produzidas por afiliadas da Globo, ou produtoras independentes, em geral, distantes dos grandes centros.

⁷⁰ *Turma do Gueto* foi um seriado brasileiro produzido pela Casablanca e exibido pela Rede Record, de 2002 a 2004. A série se passava na periferia da cidade de São Paulo e mostrava as dificuldades vividas por alunos e professores da Escola Municipal Quilombo, além do cotidiano da comunidade a sua volta.

⁷¹ Artigo publicado na Folha de São Paulo em 23 de janeiro de 2005.

simbólica menos redutora e simplória do que aquela difundida, por exemplo, pelos noticiosos sensacionalistas.

Uma novidade em relação a esse tratamento discursivo foi o seriado *Cidade dos Homens* (...). O seriado foi resultado de uma disposição favorável do público para uma temática que incidisse sobre a cotidianidade nas favelas do Rio de Janeiro. As narrativas centram-se na apresentação do cotidiano da periferia e dos morros delineando as relações sociais que se estabelecem ali e marcam as formas de enunciação dos moradores (SANTOS, 2008: 5).

Não se trata de tentar delinear um conjunto de causas que produziram, como efeito direto, particulares produtos televisivos, entre eles, a série *Cidade dos Homens*. Diferentemente disso, considera-se importante vislumbrar o estabelecimento de complexas e diversas relações que configuraram um ambiente propício ao aparecimento de tais programas. Ou seja, reconhecer a atuação de uma multiplicidade de condições de emergência que prepararam o terreno para a materialização, na TV brasileira, de um olhar diferenciado sobre comunidades periféricas.

O Douglas (Acerola) e o Darlan (Laranjinha) viraram estrelas nacionais e não estão em nenhum escaninho desses estereotipados da representação de negros, eles estão vivendo esses dramas do ponto de vista interno, vivendo histórias de sua comunidade e vivendo isso eles viraram estrelas (Leandro Saraiva, um dos roteiristas da série⁷²).

Segundo Regina Casé, uma das diretoras mais recorrentes nos créditos de *Cidade dos Homens*⁷³,

o que é esquisito é fazer um programa no horário nobre da televisão brasileira onde todo mundo é branco, todo mundo tem grana, tem mordomia. Não se trata de um coeficiente de negros no horário nobre, é o coeficiente de realidade.

Tal enunciação televisiva veicula, em si, o paradoxo de dar visibilidade a “personagens” que costumavam ocupar a cozinha das narrativas ficcionais na TV brasileira, e, ao mesmo tempo, “domesticá-los”: transformar potenciais “apocalípticos” em “integrados”.

O que acontece é que a televisão consegue incorporar novidades que se apresentam originalmente fora do espaço que ela ocupa e, em sua dinâmica,

⁷² CIDADE DOS HOMENS. Extras do DVD. Direção de vários. Série de TV, em 4 temporadas, 19 episódios. Rio de Janeiro: O2 filmes, 2003-2006.

⁷³ Idem

vai dando contornos do grande conjunto, com um tratamento universalizante das tensões. (...) A televisão tem se mostrado capaz de absorver ao seu repertório, em pouco tempo, as manifestações que a desafiam – bem como aquelas que emergem a despeito da vontade dos proprietários privados dos meios de comunicação (BUCCI, 1996: 12 - 13).

Para aqueles que consideram o impacto social dessas representações como foco central dos seus estudos, a questão - cujo debate caloroso ainda se encontra em pleno curso - é definir melhor as fronteiras entre a legitimação de um novo discurso, que coloca em cena uma minoria comumente condenada à invisibilidade ou aos papéis secundários e submissos, e a elaboração de “uma estética da pobreza e da marginalidade que conquistam lugar no mercado, que aumentam os números da audiência e proliferam a exportação de um ‘tipo’ diferente” (SCHWERTNER, 2005: 28).

Pensar de que modo estão aliadas a necessidade de fazer ver uma parcela da população comumente alijada das narrativas televisivas e a linguagem audiovisual eleita para materializar tais histórias faz parte do percurso deste trabalho. Usando a perigosa dicotomia *forma x conteúdo* - apenas para clarear a questão - importa-nos investigar quais aparências foram as privilegiadas para enquadrar esses jovens negros moradores de comunidades periféricas, em constante negociação com situações violentas; é questão central para nós saber se uma determinada *forma* foi consagrada para materializar audiovisualmente tal *conteúdo*.

Neste sentido, pode ser questionado se a representação da violência retrata, critica e reflete o que realmente acontece nas favelas brasileiras, ou apenas oferece um olhar estético e bem-humorado sobre a miséria para aumentar os índices de audiência (BORGES, 2009).

Cidade dos Homens tratou de temas como o ensino público, sexo e gravidez na adolescência, tráfico de drogas, preconceito racial, e mais um tanto de outros assuntos, de maneira sedutora, sem excessivos didatismos, buscando superar arquétipos simplificadores e maniqueístas.

No nosso entendimento, esse programa mostra o morador de favela de outro modo, ou seja, de um modo mais complexo, que escapa a associações mecânicas que ligam violência e criminalidade à favela, sem levar em conta quaisquer outros elementos. A série possibilita pensar de uma outra maneira, pois cria uma nova visibilidade que põe em primeiro plano a cotidianidade, a luta diante das dificuldades, dos medos e as

preocupações de sujeitos comuns, que levam vidas também comuns (ROCHA, 2006: 6).

Jorge Furtado⁷⁴ posiciona da seguinte forma as opções de abordagem da série:

Está presente a questão do tráfico de drogas, da violência, da exclusão social, sem dúvida, mas tem o dia-a-dia das crianças, a mãe que vai trabalhar na Zona Sul como empregada, a avó que faz pastel, o trabalho da escola, o dia-a-dia mesmo das pessoas que em sua imensa maioria não tem nada a ver com o crime.

Embora desde o início deste trabalho tenhamos tentado deixar claro que na medida do possível abriremos mão de questões mais ligadas ao enredo das obras estudadas em prol de um mergulho mais profundo na aparência dos produtos, consideramos que certos aspectos precisam ser tratados pois nos parecem extremamente relacionados às opções estilísticas. Como tentamos demonstrar, parte da recepção de *Cidade de Deus* concentrou artilharia no modo como o filme abordou a temática da violência. Uma questão recorrente aos debates e confrontos em torno do longa dizia respeito à falta de vida cotidiana na favela, como se todos os personagens do filme estivessem em constante estado de guerra.

Em *Cidade dos Homens*, desde sempre, o discurso defendido pela instância produtiva e repercutido pela crítica foi outro. A violência transforma-se em pano de fundo na medida em que a vida mais cotidiana ocupava maior destaque. Mais adiante, quando efetivamente entrarmos nas questões da direção de fotografia e montagem dos episódios da série, veremos que em *Cidade dos Homens* uma série de arestas responsáveis pelas condenações à *Cidade de Deus* foram aparadas. Entre os “ajustes” notáveis, um deles, que até pode parecer informação pitoresca de bastidores, mas que talvez, simbolicamente, esteja no centro de um debate que acompanhou o “projeto estético” experimentado em *Palace II*, incrementado pelo longa *Cidade de Deus* e adaptado para a ficção seriada televisiva com *Cidade dos Homens*, tem a ver com a quantidade de óleo usada na pele negra dos atores no curta-metragem.

Como obra de experimentação para o longa, *Palace II* fez coisas como fotografar os atores negros com a pele besuntada de óleo. Os críticos caíram matando. O curta estaria cosmetizando a miséria e a etiqueta –

⁷⁴ CIDADE DOS HOMENS. Extras do DVD. Direção de vários. Série de TV, em 4 temporadas, 19 episódios. Rio de Janeiro: O2 filmes, 2003-2006.

cosmética da fome – foi colada no longa antes mesmo que estresse.
(MERTEN, 2007⁷⁵)

O excesso de óleo no corpo dos jovens intérpretes, entre outros elementos responsáveis por um específico “registro” plástico, produziu efeitos na tela que abriram espaço para a condenação de um recurso narrativo chamado de “cosmética da fome”, principalmente pela pesquisadora Ivana Bentes, em oposição às propostas glauberianas manifestas no *Estética da fome*⁷⁶. Sem querer quantificar em mililitros o gasto de óleo nos sets de filmagens das obras em questão, a maior parcimônia no uso do recurso parece-nos indicar um desejo de fazer com que a balança dos efeitos pesasse mais no sentido das estratégias realizantes do que para aquelas acusadas de artificiosas. Neste sentido, não dá para escapar de um olhar que articule a abordagem temática e as opções estéticas, especialmente quando se está almejando identificar pontos de contato e zonas de diferenciação entre a série e *Cidade de Deus*.

Bentes (2003), ao tratar dos produtos que considera maquiados pela “cosmética da fome”, diz que essa vertente do audiovisual brasileiro promove uma “domesticação dos temas mais radicais da cultura num ‘folclore’ para exportação” (p.18).

É por meio da estetização e da espetacularização, da violência e da miséria, que o *show business* funciona e fatura. Às vezes, os resultados até surpreendem: são proezas estéticas que podem servir como “alerta social”. É o que aconteceu com a boa série *Cidade dos Homens*, exibida pela Globo, que, no entanto, logo se diluiu no liquidificador geral da TV. [...] Mas, enfim, não é porque “estetiza” ou “espetaculariza” isso ou aquilo que a televisão é boa ou ruim. A tendência de espetacularizar e estetizar – o poder, a dor, o assassinio e tudo o mais – é uma lei geral da indústria do entretenimento (BUCCI, 2002-A).

É importante ressaltar que a maioria dos discursos que achincalham a famigerada “cosmética” da miséria não atingem diretamente a série *Cidade dos Homens*.

⁷⁵ MERTEN, Luiz. *Cidade dos Homens*. 31 ago. 2007. In: Blog Luiz Carlos Merten. Disponível em <<http://blogs.estadao.com.br/luiz-carlos-merten/cidade-dos-homens-1/>>. Acessado em 18/05/2014

⁷⁶ Tese-manifesto de Glauber Rocha, apresentada e publicada em 1965. Glauber cobrava um cinema de “filmes feios e tristes”, “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 das obras [...] passa a ser assumida como fator constituinte da obra, elemento que informa a sua estrutura e do qual se extrai a força da expressão, num estratagema capaz de evitar a simples constatação (somos subdesenvolvidos) ou o mascaramento promovido pela imitação do modelo imposto (que, ao avesso, diz de novo somos subdesenvolvidos)”.

(Ismail Xavier, <<http://www.contracampo.com.br/21/esteticadafome.htm>>, acessado em 10/01/10)

Quando *Cidade dos Homens* chegou à TV a ideia era fazer uma espécie de ‘anti’ *Cidade de Deus*, ou seja, revelar que na favela existem os dramas cotidianos, que não obrigatoriamente se resumem ao problema da violência gerado pelo tráfico de drogas (George Moura⁷⁷, um dos diretores da série).

Pensando no “percurso” *Palace II-Cidade de Deus-Cidade dos Homens*, série e filme, as críticas costumam parar ao atingirem o longa-metragem de Meirelles, não se dirigindo, incisivamente, às aventuras de Laranjinha e Acerola.

Um diferencial entre *Cidade dos Homens* e *Cidade de Deus* se dá na abordagem da vida cotidiana. No filme, os favelados - negros em sua maioria - parecem viver em função da guerra do tráfico. Já na série da Globo, há vida cotidiana, avós doentes precisando de remédio e criança querendo comer hambúrguer ou pastel (CAETANO, 2002⁷⁸).

Darlan Cunha⁷⁹, falando sobre *Cidade dos Homens*, trata da necessidade de uma representação mais cuidadosa dos moradores da favela:

Nego pensa que aqui em cima só tem bandido e não vai mudar, *Cidade dos Homens* está mostrando que quem mora aqui tem sentimentos, precisa arranjar um jeito de viver. O jornal não passa a parte boa, sempre vende que mataram 5 e deixaram lá, estirados.

A aproximação da história ficcional com a realidade daqueles intérpretes e a linguagem através da qual esse “novo” olhar era apresentado simulavam uma poderosa sensação de que se estava diante do mundo “real” daquela comunidade. A ficção flertava com a exposição da realidade de uma maneira bem particular. Nos releases oficiais de divulgação de *Cidade dos Homens* e nos textos do encarte dos DVDs, a série é classificada como “uma comédia com um toque de drama e realidade sobre uma comunidade do Rio de Janeiro”. Segundo Fernando Meirelles⁸⁰:

Cidade dos Homens é um desdobramento do filme *Cidade de Deus*. Mesmos criadores, mesma equipe, mesmos atores. Mas também esse projeto é o avesso do outro: *Cidade de Deus* é um drama com um toque de comédia sobre traficantes no Rio, a comunidade aparece apenas como pano de fundo. *Cidade dos Homens* é uma comédia, com um toque de drama sobre uma comunidade do Rio de Janeiro, os traficantes aparecem só como pano de fundo. Um projeto complementa o outro.

⁷⁷ CIDADE DOS HOMENS. Extras do DVD. Direção de vários. Série de TV, em 4 temporadas, 19 episódios. Rio de Janeiro: O2 filmes, 2003-2006.

⁷⁸ CAETANO, Maria do Rosário. *Cidade dos Homens ganha as telas da Globo*. O Estado de São Paulo: São Paulo, 15 out. 2002. Disponível em <<http://observatoriodaimprensa.com.br/news/showNews/asp1610200295.htm>>.

Acessado em 18/05/2014

⁷⁹ CIDADE DOS HOMENS. Extras do DVD. Direção de vários. Série de TV, em 4 temporadas, 19 episódios. Rio de Janeiro: O2 filmes, 2003-2006.

⁸⁰ Idem.

Sobre o aspecto da abordagem temática, a série convoca ao primeiro plano questões que, em alguma medida, estavam ofuscadas pela ênfase no desenvolvimento do tráfico de drogas em *Cidade de Deus*. Mirando as aparências, *Cidade dos Homens* também se apresenta como um produto que responde às críticas mais duras feitas ao filme. Ao longo das quatro temporadas, as opções estilísticas, principalmente no que diz respeito à fotografia e montagem, esquivam-se de alguns dos procedimentos em torno dos quais a crítica construía seus argumentos para sustentar as acusações de excessos de maneirismos e artificialismos supostamente publicitários.

Adiantando algumas conclusões às quais chegaremos ao percorrer com mais vagar as opções estilísticas de *Cidade dos Homens* - série e filme - podemos dizer que nas narrativas das aventuras de Laranjinha e Acerola, aquela “balança”, que em *Cidade de Deus* oscilava bastante entre procedimentos “artificializantes” e os outros que reforçavam a impressão de realidade, pendeu consideravelmente para o lado do “real”.

Umberto Eco (1984) afirma que “uma complexa estratégia de ficções põe-se a serviço de um efeito de verdade. (...) Já estamos agora diante de programas em que informação e ficção se trançam de modo indissolúvel e não é relevante quanto o público possa distinguir entre notícias “verdadeiras” e invenções fictícias” (p.191). Em artigo mais recente, Duarte é incisiva: “A televisão dos reais recorre a meios ficcionalizantes: a televisão de ficção persegue operações realizantes” (2006, p. 28).

Eugênio Bucci (2002-B), crítico que também corrobora o efeito de realidade na série, escreveu na época do lançamento do programa, que *Cidade dos Homens* representou “uma renovação notável do que se via na Globo, ocupando a tela com personagens que nunca estiveram ali, com uma história de favelados ‘reais’, interpretada por meninos ‘reais’, sobre temas ‘reais’, com um modo de narrar surpreendente e perturbador”.

O exercício analítico que se quer fazer neste estudo, tal qual temos declarado ao longo do trabalho, passa pela identificação dos programas de efeitos e dos efeitos predominantes provocados pelo texto audiovisual das obras que compõem o nosso

corpus. Como lembra Gomes (1996), “a obra ou resultado (érgon) da representação necessariamente é o seu modo de afetar o receptor ou, noutra palavra que pode igualmente traduzir érgon, é o efeito da representação sobre um receptor” (p.30).

Além de os releases oficiais e os mais diversos agentes da instância produtora enfatizarem em seus discursos que *Cidade dos Homens* expõe na tela uma íntima relação com a realidade; parte bastante considerável da crítica declarou, de fato, perceber no produto uma forte “emanação” do real. Cremos ser pertinente considerar que entre os efeitos predominantes da série esteja a sensação de que o cotidiano está sendo capturado tal qual é pela câmera; como se as situações postas na tela fossem mesmo acontecer daquela maneira, ainda que uma equipe de filmagem não estivesse na favela produzindo uma série para a televisão.

Apostamos que parte destes efeitos advém da “cartilha” estética e poética já familiar ao espectador do *Palace II* e de *Cidade de Deus*; em *Cidade dos Homens*, como nas obras anteriores, por exemplo, a câmera deve estar predominantemente na mão, “procurando” a cena, a fotografia deve dar a impressão não interferir na luz “real” da favela, a montagem não precisa respeitar a gramática cinematográfica clássica, os personagens são interpretados por “não-atores”, moradores da favela, a princípio, autorizados a viver na ficção aqueles dramas que lhe são próprios no cotidiano. Darlan Cunha⁸¹ conta que:

Não é nada ensaiado, a gente improvisa várias vezes, a gente faz até ficar bom. A galera pergunta: vocês não se cansam de fazer molequinhos do morro? Pô, essa é a realidade, vamos mostrar a realidade, tentar mudar alguma coisa com essa realidade.

No entanto, além de lançar mão desses recursos narrativos que já foram, em boa medida, apropriados, contemporaneamente, pelo cinema ficcional que se pretende mais “realista” ou “naturalista”, as fronteiras entre a realidade e a ficção são ainda mais confundidas na série através da recorrente utilização de mecanismos e estratégias narrativas que historicamente foram enquadradas como próprias e quase exclusivas às obras documentais ou aos relatos jornalísticos.

⁸¹ CIDADE DOS HOMENS. Extras do DVD. Direção de vários. Série de TV, em 4 temporadas, 19 episódios. Rio de Janeiro: O2 filmes, 2003-2006.

A tradição do documentário está profundamente enraizada na capacidade de ele nos transmitir uma impressão de autenticidade. Quando acreditamos que o que vemos é testemunho do que o mundo é, isso pode embasar nossa orientação ou ação nele. Os cineastas são frequentemente atraídos pelos modos de representação do documentário quando querem nos envolver em questões diretamente relacionadas com o mundo histórico que todos compartilhamos (NICHOLS, 2005: 20).

Para nós é muito importante ressaltar que na série *Cidade dos Homens*, ao longo das quatro temporadas, além dos procedimentos já discutidos no *Palace II* e em *Cidade de Deus*, que podem estar relacionados à produção de efeitos de realidade; outras estratégias e mecanismos narrativos, intimamente atrelados ao “real”, foram levados à tela, reforçando a sensação de que o mundo “tal qual ele é”, estaria invadindo a TV brasileira em nobre horário. A etapa analítica que virá, configura-se como “um passeio pelos bosques” (ECO, 1994) da *Cidade dos Homens*; destacaremos episódios e opções estilísticas que consideramos exemplares para o aprofundamento das questões que temos tentado enfrentar.

4.3. A contaminação pelo real

Começaremos este percurso apresentando alguns particulares mecanismos usados pelos realizadores da série, em alguns episódios específicos, com a finalidade de manter a série “contaminada” pelo real. Tal incursão não se pretende exaustiva nem minuciosa; nosso desejo é apresentar ao leitor particularidades da série. Embora tenhamos a plena consciência de que não se faz possível um trabalho de análise que se dedique a examinar todos os episódios de todas as temporadas de um produto audiovisual seriado; no caso de *Cidade dos Homens*, muitas vezes, é bastante difícil escapar de alguns episódios ou sequências específicas, principalmente porque, como veremos, a série não se entrega facilmente aos processos metonímicos: difícil encontrar uma parte apenas que seja capaz de exemplificar bem o todo. Há, ao longo das temporadas, muitos episódios nos quais determinadas experimentações escapam à estrutura mais básica da narrativa instituída; tentaremos, de agora em diante, tratar das nuances que consideramos mais significativas ao nosso trabalho.

Logo na estreia da série, em *A Coroa do Imperador*⁸² - direção de César Charlone e roteiro de César Charlone, Jorge Furtado e Fernando Meirelles, direção de fotografia de Adriano Goldman e montagem de Daniel Rezende - essa hibridação entre o real e a ficção, tão comum aos longo dos episódios da série, é apresentada ao telespectador.

No final do episódio, os personagens assistem na TV da casa de um deles, a um noticiário sobre o conflito na faixa de Gaza e comentam a disputa pelo tráfico de drogas no morro. Através de uma mudança na cor e textura da imagem, as falas deixam de pertencer aos personagens da ficção e passam a ser dos atores: são relatos de experiências vividas por aqueles jovens, como se estivessem na TV, relatando, em um noticiário, a violência com a qual convivem.

O real invade a tela da TV



Na segunda temporada, *Acerola e Laranjinha*, no episódio *Dois para Brasília*⁸³ - direção de César Charlone e roteiro de César Charlone e Jorge Furtado, direção de fotografia compartilhada entre Adriano Goldman e Charlone e montagem de Daniel Rezende - têm a missão de entregar uma carta, de um presidiário cuja pena já venceu,

⁸² Exibido em 15/10/02

⁸³ Segundo episódio da segunda temporada, exibido em 21/10/03

ao presidente Lula. Os dois registram a viagem do Rio de Janeiro para o Planalto Central com uma câmera de vídeo amadora. As cenas produzidas por eles são tremidas, tem baixa resolução e cores distorcidas desta forma, aproximam-se de um padrão de imagem que contemporaneamente está relacionado aos flagrantes do mundo real conseguidos pela proliferação das câmeras digitais e pela possibilidade de todos sermos produtores de mensagens audiovisuais. Consuelo Lins (2008), em *Filmar o Real*, diz que muitos programas televisivos “não se limitam mais às imagens estáveis e bem enquadradas, utilizando também de planos-sequências tremidos e imagens de baixa qualidade buscando imprimir - ainda que de maneira limitada e domesticada - um efeito de realidade” (LINS, 2008: 8).

“Amadorismo” verde



As imagens “advindas” da câmera amadora “operada” pelos protagonistas carrega muitas características que sabemos ser comuns aos registros caseiros; no entanto, nota-se um verde bastante exagerado, incomum. Tal aparência, a esta altura, não nos causa mais nenhuma surpresa depois de termos identificado a presença de César Charlone nos créditos do episódio. Mais à frente, quando investigarmos com mais

cuidado a trajetória de Charlone, veremos que este particular uso do tratamento de cor com o intuito de demarcar “territórios narrativos” é recorrente às obras que o fotógrafo assina.

Dois para Brasília merece ainda outras considerações a respeito do modo como a ficção dialoga com a realidade na série. O presidiário, autor da carta que Acerola e Laranjinha têm que entregar ao presidente, é avô de uma garota que Acerola está tentando namorar. Ele e ela vão visitar o velho, seu Severo, na cadeia. Lá, na porta do presídio, Acerola, como de hábito, de acordo com a estrutura que predomina na série, explica (*voice-over*) para o telespectador, sobre os modos de funcionamento daquele universo: “*A chapeleira é uma mulher que guarda as coisas dos outros, sapato de salto alto e celular que não pode entrar lá dentro, se precisar, tem até sutiã para alugar, que não pode entrar sem*”.

Corte seco do universo ficcional para o documental: primeiro plano da mesma mulher que aparecia “coberta” pelo *off* de Acerola guardando os pertences das pessoas na fila: “*Meu nome é Glória, eu trabalho na porta do presídio alugando roupa e sandália*”. A imagem dela surge sob outro tratamento plástico - cores e textura diferentes das vistas até então e, no “rodapé”, a informação por escrito: Glória - Chapeleira. Depois de Glória, outras mulheres, ao que tudo indica, gente do mundo real, ganham a tela e dão seus depoimentos. Nilda - Mãe de Preso: “*ele pegou um ano e sete meses*”. Dorotéia - Ex-esposa de Preso: “*as pessoas apontam a gente na rua, olha lá, mulher de preso*”. Antônia - Mãe de Preso: “*a minha vida mudou muito, mas muito mesmo...*”. Heloísa - Esposa e Mãe de Preso: “*meu marido pegou 20 anos, foram 20 anos bancando ele dentro de uma penitenciária*”. Vanessa - Familiar de Preso: “*ele está há 5 anos preso lá dentro, 5 anos nessa mesma tecla, e a gente pergunta para ele... como é que vai ser quando você for lá para fora?*”.

Mulheres do “mundo real”



No segundo episódio da terceira temporada, *Foi sem querer*⁸⁴ - direção de Cao Hambúrguer e roteiro de George Moura e Cao Hambúrguer, direção de fotografia de Adriano Goldman e montagem de Pedro Amorin - surge nova estratégia a serviço da “hibridação” entre ficção e realidade. O programa começa com os tradicionais *offs* dos protagonistas: “esse aí é o Acerolinha, e esse o pequeno Laranjinha: é a gente quando era pequeno. A gente se conheceu na creche da comunidade. Ela foi feita num mutirão. Quando ficou pronta, foi a maior festa”.

Imagens de arquivo?



⁸⁴ Exibido em 01/10/04



O texto “cobre” imagens “caseiras”, com aspecto de captadas em VHS, nas quais, entre meninos e meninas, aparecem duas crianças, de mais ou menos 2 ou 3 anos, bastante parecidas com os dois personagens. Em caracteres: “22 de outubro de 91”. A data inscrita na tela confere autenticidade às imagens. Sobra a dúvida - não esclarecida e incentivada pelas recorrentes estratégias que confundem atores e personagens - se aquelas imagens são mesmo do arquivo pessoal de Douglas e Darlan, ou especialmente confeccionadas para que assim se pareçam. O que poderia até parecer uma informação dispensável, caso a série se colocasse mais explícita e unicamente no terreno da ficção, não é, já que o vigor e a “verdade cênica” dos personagens são também construídos pela “existência no mundo real” dos dois atores e o cruzamento entre as suas vidas e as dos protagonistas.

É interessante estabelecer uma análise comparativa entre estas cenas e aquelas outras “amadoras” das quais tratamos há pouco, quando “passeávamos” em *Dois para Brasília*. Nos registros caseiros de *Foi sem querer* não se enxerga o tom esverdeado daqueles de *Dois para Brasília*, assim como não se vê nos créditos de *Foi sem querer*, o nome de César Charlone. Concluindo rapidamente, podemos dizer que o “verde” não foi tom adotado pela instância autoral de *Cidade dos Homens* para demarcar o terreno das imagens “amadoras” durante toda a série; diferente disso, parece ter sido a escolha da equipe daquele episódio específico. Ao longo dos episódios da série, percebe-se que há uma margem de variações estilísticas de uma história para outra, bastante vinculada à presença de diferentes profissionais nas equipes de realização.

Na sequência de abertura de *Foi sem querer*, aparecem ainda, somando-se ao texto e à “fusão” entre o mundo ficcional e o real, fotos antigas de uma construção “em

mutirão”, que pode realmente ter sido um registro autêntico das obras que ergueram a creche do bairro. Há “marcas de veracidade” nas imagens que não são, durante o episódio, confirmadas nem negadas. O telespectador não sabe com clareza quais são as “regras do jogo”.

“Autêntico” mutirão



Em *Hip Sampa Hop*⁸⁵, terceira temporada, quarto episódio - direção de Philippe Barcinski, roteiro de Paulo Morelli, direção de fotografia de Adriano Goldman e montagem de Márcio Canella - os protagonistas viajam para São Paulo e entram em contato com o Hip Hop de lá. No programa, personalidades importantes da cena do Hip Hop paulista “depõem”, didaticamente, sobre o movimento. A respeito dessa opção narrativa, Barcinski⁸⁶ comenta: “de vez em quando, é bom você colocar gente de verdade dando depoimento de verdade, porque aumenta a veracidade e a profundidade da abordagem daquele tema do episódio”.

⁸⁵ Exibido em 15/10/04.

⁸⁶ CIDADE DOS HOMENS. Extras do DVD. Direção de vários. Série de TV, em 4 temporadas, 19 episódios. Rio de Janeiro: O2 filmes, 2003-2006.

Deponentes do hip hop



4.4. *Dissonâncias autorais*

Ainda tentando traçar um panorama geral de *Cidade dos Homens*, para então partirmos em direção às nossas questões centrais, é relevante destacar que, nos créditos dos episódios da série, revezam-se assinando direção e roteiro os nomes de Paulo Morelli, Cao Hamburger, Philipe Barcinski, Regina Casé, César Charlone, Kátia Lund, Paulo Lins, Jorge Furtado, George Moura, Leandro Saraiva, Newton Cannito, Paulo Morelli, Roberto Moreira, Elena Soárez, Fernando Meirelles entre outros⁸⁷. Todos, profissionais cuja eminente trajetória permite identificar em seus trabalhos traços, estilos e opções - estéticas e/ou ideológicas - que são próprias de cada um deles. Apesar dessa variedade de “autores” - considerando que, em se tratando das narrativas audiovisuais, costuma-se localizar o autor na cadeira do diretor ou na escrivaninha do roteirista - é notável uma unidade estética e narrativa que perpassa as quatro temporadas da série.

Apesar de uma consistente e reconhecível unidade, é possível que um telespectador atento e assíduo da série perceba marcas dos diretores e roteiristas mais recorrentes. Por exemplo, os episódios dirigidos por Regina Casé e Jorge Furtado costumam tratar de temas quase universais da juventude e com um tom mais leve, entre o sensível e o cômico; já os assinados por Kátia Lund e Paulo Lins relacionam-se mais intimamente com questões referentes à violência, ao tráfico de drogas e às mazelas sociais próprias da periferia.

Cidade dos Homens parece transitar entre uma autoria compartilhada, e quase subordinada aos aspectos da produção, e uma possibilidade de identificação de marcas autorais específicas de cada profissional envolvido. A série concilia a

⁸⁷ Ver quadros completos, por episódio, das quatro temporadas, com a lista de diretores, roteiristas, diretores de fotografia e montadores no apêndice 1.

presença constante de um padrão estético reconhecível com as “cicatrizes” deixadas pelos diferentes diretores e roteiristas que atuam em cada episódio. Segundo Cao Hamburger⁸⁸, “cada diretor, cada profissional que trabalha acrescenta toques pessoais, mas a ‘carona’ da série tem que ser mantida”. Fernando Meirelles⁸⁹ dá pista de como se mantém a identidade da série, “como é uma luz meio de ‘documentário’, uma luz natural, como é sempre o mesmo fotógrafo, o Adriano Goldman, sempre acaba tendo o mesmo jeitão”.

A questão da autoria na série é ainda mais complexa quando se leva em conta a relação de duas forças diretamente ligadas ao particular modelo de produção do programa. A primeira “força” diz respeito ao fato de a série ter sido realizada pela O2 Filmes em parceria com a Rede Globo, empresa líder de audiência e extremamente vinculada às demandas do mercado publicitário e a um aparentemente impositivo padrão de qualidade. No entanto, sobre a relação com a Globo, Globo, Fernando Meirelles⁹⁰ afirma que:

Em geral, os diretores e produtores não ousam propor uma série desse tipo porque fazem uma certa auto-censura: a Globo nunca vai aceitar! O que no fundo é um problema nosso e não da emissora, porque a gente propôs e toda a direção da Globo foi absolutamente unânime de que era um bom projeto, de que era interessante. Nunca teve uma sugestão de corte, fomos absolutamente apoiados, de ponta a ponta. A Globo apoiou do começo ao fim, sem ressalvas.

A segunda força que parece dinamizar a perspectiva das escolhas criativas em *Cidade dos Homens* decorre de um modelo de realização que promove os jovens atores - intérpretes dos personagens - e a comunidade envolvida à condição de co-criadores dos diálogos e histórias.

Os roteiros começaram com uma batelada de pesquisas. A gente ficou ouvindo muitas histórias, conversando com as pessoas... histórias sobre gravidez, sobre paternidade, violência. Em termos de texto, o roteiro é apenas indicativo. Os diálogos apontavam um caminho dramático, mas os atores criaram a maneira como as coisas seriam ditas (Paulo Morelli⁹¹).

⁸⁸ CIDADE DOS HOMENS. Extras do DVD. Direção de vários. Série de TV, em 4 temporadas, 19 episódios. Rio de Janeiro: O2 filmes, 2003-2006.

⁸⁹ Idem.

⁹⁰ Idem.

⁹¹ Idem.

Vista por inteiro, ou seja, lançando um olhar sobre os 19 episódios que permita vê-los numa mesma linha, ou “partitura”, *Cidade dos Homens* é, metaforicamente, uma série jazzística. Apesar da dificuldade de se definir com precisão o que seja o jazz, diz-se poder afirmar que, ao menos, dois elementos lhes são fundamentais: a improvisação e o swing.

Sobre a improvisação, trata-se de tecer variações em torno de algo que lhe serve de base: a linha de uma “canção tema”, uma sequência de acordes, alguns intervalos melódicos, uma tonalidade. Definir o swing é algo muito mais difícil, trata-se de algo que engloba o fraseado, o ritmo, o ataque das notas. O swing não se escreve numa partitura, por mais detalhada e precisa que seja a sua notação. A dialética do swing, por assim dizer, é dar flexibilidade a um ritmo, dar “balanço” a uma frase, e contudo manter a precisão, preservar o foco da música, evitando que ela perca o caráter incisivo (Ejazz)⁹².

Para dar utilidade à metáfora, entende-se aqui por “improviso” justamente as marcas ou “toques pessoais” - que emergem da linha melódica principal, a tal “carona da série”, como resume Cao Hamburger - deixados nos episódios pelo trabalho das diferentes equipes de diretores e roteiristas que assinam os programas. A identidade, “a canção tema” de *Cidade dos Homens* mantém-se presente, principalmente, através da direção de fotografia, sob a assinatura constante de Adriano Goldman, da montagem, com marcante presença de Daniel Rezende, e de uma opção geral de abordagem que aposta em narrativas do cotidiano dos moradores dos morros cariocas, conferindo subjetividade aos personagens, tentando escapar dos estereótipos quase sempre colados às representações mais esquemáticas de pretos, pobres e favelados. Além da manutenção dos mesmos protagonistas, mesmos atores - e “registro naturalista” de interpretação - e mesmos “cenários”.

A investigação acerca do *swing* em *Cidade dos Homens* é bastante instigante e especialmente interessante à categoria de estudos dedicada a melhor compreender a complexidade das questões relacionadas à autoria em obras audiovisuais; mais ainda quando se analisa ficções seriadas estruturadas a partir de um modelo de realização que incorpora como estratégia produtiva o revezamento dos profissionais que assinam a direção e o roteiro dos episódios. Sendo assim, não nos parece adequado

⁹² Ejazz é um site especializado em Jazz, <www.ejazz.com.br>, acesso em 15 de abril de 2014.

“atravessar” a série sem “dar ouvido”, ao menos, a alguns dos marcantes improvisos que surgem na tela ao longo dos 19 episódios de *Cidade dos Homens*.

No entanto, para este percurso que estamos empreendendo, importa principalmente a canção tema, com especial atenção ao processo de consolidação de procedimentos cuja responsabilidade recai sobre o trabalho do diretor de fotografia e do montador. Como acreditamos ter ficado claro pela investigação que encaramos ao examinar *Cidade de Deus*, o filme de Meirelles e equipe desenvolve procedimentos diversos, que se vão adequando às etapas e situações dramáticas da narrativa; em *Cidade dos Homens*, alguns mecanismos de operação de câmera e iluminação e da mesa de cortes se consolidam e experimentam a repetição e a maturação. Sobre tais opções estilísticas diz o fotógrafo do programa:

Eu tento fazer com que a câmera seja o narrador principal da história. É uma câmera muito ativa, não é uma câmera passiva, muitas vezes no cinema a câmera é passiva, ela não está presente, ela não é um narrador, não se coloca na cena, ela simplesmente assiste a cena, a gente não, a gente se movimenta e vai e avança em direção ao ator... a minha preocupação talvez principal é filmar rápido e como contar aquela cena da melhor maneira com um número pequeno de planos” (Adriano Goldman⁹³).

Talvez o leitor deste trabalho tenha estranhado, no depoimento acima e assinando a fotografia de quase todos os episódios da série pelos quais já “passeamos”, a aparição de um nome que não constava nas análises acerca do *Palace II* e de *Cidade de Deus*: Adriano Goldman.

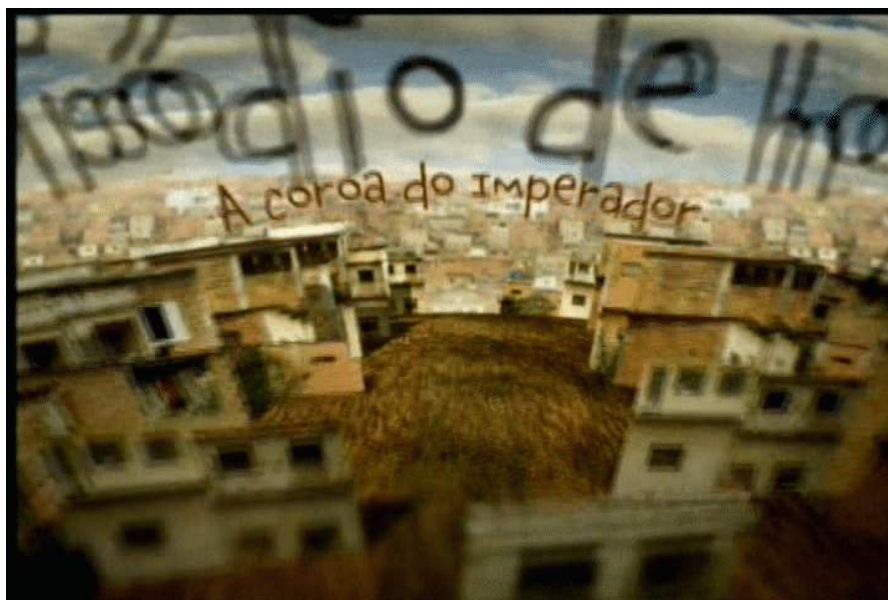
Até então, César Charlone esteve no centro das questões fotográficas debatidas por aqui. Em *Cidade dos Homens*, desde o primeiro episódio, outro personagem deixa suas marcas por trás das câmeras. A alteração do fotógrafo incrementa consideravelmente o objeto deste estudo, pois aponta para a possibilidade de estabelecer os limites, ou ao menos tentar vislumbrá-los, entre o que se pode repetir, enquanto fórmula cristalizada, e aquela porção de atuação do profissional que se relaciona diretamente com as suas características pessoais: os traços que resultam da trajetória individual. Por questão de ordem, adiaremos para um tópico mais à frente a

⁹³ CIDADE DOS HOMENS. Extras do DVD. Direção de vários. Série de TV, em 4 temporadas, 19 episódios. Rio de Janeiro: O2 filmes, 2003-2006

nossa participação nessa anunciada *jam session* de *Cidade dos Homens*. Agora, chegaremos no começo: ao primeiro episódio da série.

4.5. O episódio de estreia

A coroa do Imperador



O primeiro episódio da série, *A Coroa do Imperador*, traz nos créditos informações que consideramos importantes. Apesar de Charlone não mais assinar a direção de fotografia - a cargo de Goldman - o fotógrafo do *Palace II* e de *Cidade de Deus* não está afastado do projeto; ao contrário, o programa de estreia da série foi dirigido por ele. Ainda que não tenhamos como saber precisamente o especial motivo para Charlone ter sido o escolhido para dirigir tal episódio, é plausível pensar que, em se tratando de uma experiência que se diferenciava da programação padrão, produzida em um esquema de parceria incomum aos mecanismos da Globo, comprometida com as demandas de audiência e anunciantes, além de todas as outras ingerências comuns à engrenagem televisiva, a O2 Filmes não montaria “por sorteio” a equipe de *A Coroa do Imperador*. O fato de o diretor de fotografia do *Palace II* e de *Cidade de Deus*, profissional que acreditamos ter impresso marcas autorais nas duas obras, ter sido o eleito para “chefiar a equipe” do primeiro episódio da série justifica amplamente uma atenção especial para esta estreia.

Não é difícil imaginar que a presença de Charlene no comando do set muito provavelmente serviu, também, para indicar os rumos para o novo fotógrafo, que assumiria a operação de câmera de luzes dali em diante. Assinam o roteiro de *A Coroa do Imperador*, além de Cesar Charlene, Fernando Meirelles e Jorge Furtado. A montagem continua sob o comando de Daniel Rezende. Neste primeiro episódio, apenas a leitura dos créditos já poderia ser suficiente para apostar na repetição de procedimentos ensaiados no *Palace II* e consagrados em *Cidade de Deus*.

Como não poderemos examinar um por um os 19 episódios da série, seguindo o método e rigor que pontuaram o investimento analítico no *Palace II* e em *Cidade de Deus*, cabe dizer que ao longo das temporadas, essa presença direta dos profissionais envolvidos nas obras anteriores diminui e em alguns casos desaparece, ainda assim - e isso nos interessa bastante - não se perde a identidade do programa com os outros projetos; tal identidade, ao nosso ver, é garantida, em boa medida, pelo trabalho da fotografia e da montagem. Fato que problematiza a concepção clássica da autoria nas obras audiovisuais que enfatiza ora o roteirista ora o diretor, como principais responsáveis pelo que se vê nas telas.

Vinheta de abertura



4.5.1. O que se viu naquela noite de estreia

Logo depois da vinheta de abertura do primeiro episódio, que dura 30 segundos, *fade*. Ouve-se a voz de uma professora dando aula sobre as guerras napoleônicas; ela não é vista. A sala está escura, iluminada apenas pelos slides projetados para a turma. O recurso, de imediato, remete a procedimentos já vistos nas obras anteriormente analisadas, além da “escuridão”, o uso de uma fonte de luz diegética (ou luzes

práticas⁹⁴, no jargão dos fotógrafos) simulando ser responsável pela iluminação da cena era recurso bastante comum em *Cidade de Deus*. A câmera balança, é operada na mão. Muitas vezes ela parece ser o olhar de algum aluno, sentado em uma das carteiras da sala. Entre a câmera e as imagens dos slides projetados, interferem na “visão” as cabeças dos outros meninos na sala. A câmera não tem um ponto de vista privilegiado.

Apresentando Laranjinha e Acerola



No primeiro contra-plano, enquadramento em que se veem os alunos de frente, aparecem Acerola e Laranjinha. Acerola mais próximo, concentrado em um desenho que faz no caderno. Laranjinha em segundo plano, conversando com a colega ao lado. Nessas poucas imagens iniciais já aparecem as teleobjetivas, o uso expressivo da profundidade de campo curta, as correções de foco no interior do mesmo plano.

Sala de aula quase no escuro



A professora fala rápido e alto, com certa impaciência e irritação, sua voz está quase sempre presente, mas ela só aparece, vez em quando, semi-iluminada, pela luz do projetor de slides. A professora é gorda, morena, cabelo enrolado. Os alunos são quase todos negros. As imagens não mostram com clareza o que está acontecendo, os enquadramentos são “sujos”, muitos elementos se colocam entre a câmera e o seu

⁹⁴ “A luz prática é uma luz que faz parte da cena – sejam elas lâmpadas de mesa, candeeiros, luminárias de chão ou o que quer que seja. Os filmes *noir* em particular usavam constantemente luzes práticas como elemento importante no quadro para fornecer uma fonte de iluminação” (BROWN, 2012: 117).

“objeto principal”. Tudo, à primeira vista, é bastante diferente da típica professorinha de cabelos lisos, muito calma e paciente com os seus alunos brancos, classicamente enquadrados e bem iluminados; configuração mais comum à teledramaturgia brasileira.

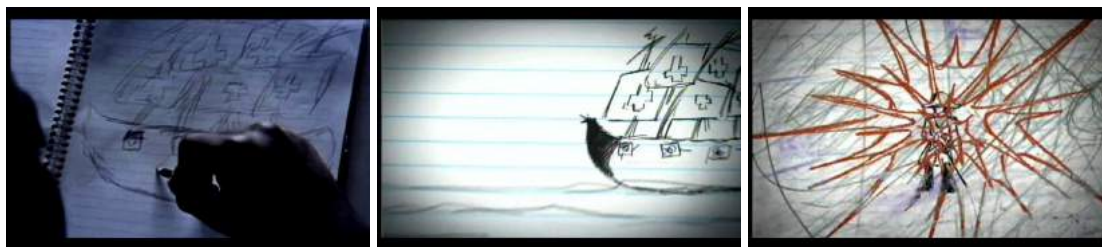
In the early years of television, camera technology dictated that sets be broadly and brightly lit. Because the early tv cameras were not very sensitive to light, a huge amount of illumination was necessary to transmit the simplest image. Consequently, tv cameras could only broadcast images of outdoor scenes in direct sunlight or indoor scenes under powerful studio lights. (BUTLER, 2011: 106)⁹⁵.

O ambiente da primeira sequência de *Cidade dos Homens* é a escola pública e o modo como a câmera se posiciona e movimenta coloca o telespectador naquela sala de aula, no meio da situação dramática.

O desenho no caderno de Acerola, um barco, “ganha vida” através de recursos de computação gráfica. O mundo particular e o caráter introspectivo do personagem vão sendo construídos. Em *A Coroa do Imperador*, as “reflexões” de Acerola sobre o mundo que lhe cerca são importantes condutoras da história. Depois da animação com os desenhos do caderno, a imagem congela, em primeiro plano do garoto, e entra o letreiro: *Acerola*. Digamos que estes recursos configuram o “swing” do episódio, lançando mão da metáfora anteriormente apresentada. Quando da análise de *Cidade de Deus*, chamávamos recursos semelhantes de firulas ou maneirismos. Como já vimos anunciando, tais procedimentos irão perdendo lugar nas narrativas de *Laranjinha* e *Acerola*, principalmente na terceira temporada e no longa metragem; uma espécie de “limpeza” em direção a um estilo que prioriza a aproximação com a história, mantendo o espectador colado aos personagens.

⁹⁵ Nos anos iniciais da televisão, a tecnologia da câmera ditava que os estúdios fossem ampla e brilhantemente iluminados. Como as primeiras câmeras de TV não eram muito sensíveis à luz, uma iluminação muito forte era necessária para transmitir a imagem mais simples. Consequentemente, as câmeras de TV só podiam transmitir imagens externas sob luz direta do sol ou cenas internas sob uma iluminação de estúdio poderosa.

Caderno animado



Enquanto a professora fala, Laranjinha, em primeiro plano, olha a colega do lado. Uma câmera subjetiva faz a audiência ver pelos olhos dele: pernas, rosto, boca. As imagens da menina são intercaladas pelo escuro da troca de slides. Sobre a imagem congelada do garoto, em caracteres: *Laranjinha*. Há um paralelismo formal nas estratégias de apresentação dos dois: (1) a câmera os enquadra, (2) o telespectador vê o que se passa na cabeça deles, (3) desaparece o som ambiente e entra música na banda sonora (4) imagem congelada de cada um em primeiro plano e (5) escreve-se na tela o nome dos protagonistas. Tal “rigor” na construção pode ser aproximado de uma outra característica que se afirmou nas obras anteriores; logo no início do primeiro episódio de *Cidade dos Homens*, a aparente naturalidade do registro das imagens camufla uma elaboração e sofisticação de linguagem.

As luzes da sala se acendem e a professora apresenta aos alunos a proposta de um passeio para ver a coroa do imperador no museu. Custa R\$6,50. A câmera, na sequência inteira, participa da ação, se mexe, olha de um lado para o outro, movimenta-se “sem cuidado”, os enquadramentos parecem desequilibrados, os elementos atravessam sem cerimônia pela frente da lente. Esse modo de filmar, já naturalizado pelo espectador que viu o *Palace II* e *Cidade de Deus* afirma-se ao longo da série e configura-se como uma das características que constroem a identidade de *Cidade dos Homens*. O telespectador tem a possibilidade de experimentar na TV aberta uma “audiência” mais “participativa”, a câmera o coloca nas situações, mais do que apenas as apresenta. O sujeito-da-câmera ocupa predominantemente o papel de um observador possível.

Depois da aula, os dois amigos descem os corredores da escola conversando sobre a coroa e o passeio. Acerola não sabe ainda como conseguir o dinheiro. A câmera acompanha os protagonistas pelo trajeto dentro da escola. A montagem pelo corredor

e escadaria do colégio privilegia os planos-sequência, mas quando corta, o faz sem considerar a gramática mais clássica das mudanças de quadro, angulações e eixo. Já no primeiro diálogo mais longo entre os personagens, a lógica tão comum às obras anteriores faz-se presente: em sequências de conversa os planos duram mais, dão tempo à interpretação dos atores. A fotografia é azulada, talvez herança da terceira fase de *Cidade de Deus*, e sempre expõe bastante o ambiente; explora linhas, luzes, retas, grafismos; predominam o azul e branco: na farda, nas paredes e nas janelas, mas há tecidos coloridos pendurados no teto: “pinceladas” de rosa e amarelo. O cartaz colado na parede e o mural também exploram as cores rosa e amarelo em contraste com o azul predominante.

Pelos corredores da escola



É muito recorrente, nos enquadramentos do episódio, que haja algo entre a câmera e os personagens. Os quadros não são “limpos”. A ambiência sonora também é marcante e avança sobre os diálogos. O som e a fotografia são “contaminados” pelos universos por onde andam Acerola e Laranjinha. Através dessas estratégias, constrói-se a impressão, tanto sensorial quanto cognitiva, de que a produção está subordinada ao ambiente no qual as histórias se passam, como se a equipe de captação de imagens e áudio registrassem as aventuras dos dois heróis sem interferir no mundo em que eles se inserem.

Câmera e som “negociam” com o ambiente seus espaços de registro, captam as histórias pelas brechas já existentes naquele universo. Ao mesmo tempo em que a operação da câmera parece ser muito espontânea, fazendo o telespectador passear com naturalidade pelos corredores da escola, um olhar mais atento percebe o virtuosismo da direção de fotografia, arte e montagem. Como já apontado em outros momentos deste texto, ao analisarmos o modo como determinados efeitos são programados no *Palace II* e em *Cidade dos Homens*; *Cidade dos Homens* também mescla doses de sofisticação e rebuscamento com estratégias muito facilmente assimiláveis. Esta descrição das primeiras sequências do primeiro episódio de *Cidade dos Homens* na TV nos serve especialmente pois soam como ecos das análises que desenvolvemos ao debruçarmo-nos sobre o *Palace II* e *Cidade de Deus*.

Robert Stam (2009) sobre a crítica cinematográfica da década de 70 (mas elaborando uma análise que bem se aplica hoje a um certo modo de ver a TV e os produtos massivos) diz que

Muitos tomavam como ponto de partida uma falsa dicotomia entre uma arte popular alienada, de um lado, e uma arte modernista difícil, de outro. Esqueciam que a arte de Shakespeare, por exemplo, podia ser prazerosa e difícil. As peças de Shakespeare conseguiam entreter a heterogênea multidão que acompanhava os espetáculos do Globe oferecendo farsa e *slapstick* para os espectadores mais simplórios e sutileza e alusão para os culturalmente favorecidos (STAM, 2009: 178-179).

Embora soe antipático e pedante dividir a plateia entre a “os espectadores mais simplórios” e “os culturalmente favorecidos”, carecendo, sem dúvida, de melhores termos para estabelecer esses diferentes modos de recepção e as suas devidas expectativas; a forma como Stam apresenta a falsidade da dicotomia entre a possibilidade de experimentação e sofisticação e o sucesso de audiência serve bem a este estudo, pois cremos que o projeto *Palace II-Cidade de Deus-Cidade dos Homens* equaliza satisfatoriamente essa questão.

Ainda na escola, Acerola diz para Laranjinha que já sabe como conseguir o dinheiro para o passeio: “*ONG minha mãe trabalha*”⁹⁶. Laranjinha: “*Que ONG, cara?*”. Acerola: “*ONG minha mãe trabalha*”. Um corte seco encerra a caminhada dos dois

⁹⁶ Trocadilho com as palavras *ONG* e *onde*, mais perceptível no áudio do diálogo do que por escrito.

amigos pelo corredor da escola e “opera” um “teletransporte” de Acerola do colégio até a cozinha do apartamento no qual sua mãe trabalha. Chama atenção a mudança na temperatura de cor das duas sequências: da frieza “azulada” do colégio, para a quentura amarela da cozinha com a mãe. Sentado numa bancada, enquanto a mãe prepara comida, aparece, pela primeira vez na série, o recurso da *voice-over*, Acerola: “*Aí era só eu ficar esperando o patrão dela aparecer*”. O texto parece dar continuidade à conversa com Laranjinha, mas ele agora se destina ao telespectador, introduz para a audiência o golpe do garoto. A fala soa pertencer a um tempo anterior à situação dramática que se vê. Na cozinha, a estratégia já está em andamento, a ideia contida no texto em *off* é anterior à chegada do menino ao apartamento.

Enquanto Acerola espera, em montagem paralela, vemos Laranjinha usando as suas armas para conseguir o dinheiro. Ele está no morro, na casa da avó, ajudando-a a fazer pastéis. Na casa onde mora a avó do garoto, mais ainda do que na cozinha em que trabalha a mãe de Acerola, a quentura acolhedora da imagem amarelada salta aos olhos. Estabelece-se um contraste entre a casa e a rua e ainda níveis de gradação: a cozinha é mais quente que a escola, a casa da avó, mais do que o trabalho da mãe. Pela porta aberta da casa da avó de Laranjinha vemos a favela, com luzes bem mais frias ainda e tom mais azulado do que no colégio. A casa aconchega, protege, a rua é fria, ameaça.

Na escola



Na casa do patrão da mãe



Na casa da avó de Laranjinha



Vale lembrar que em *Cidade de Deus*, os “anos 60” - mais tranquilos e românticos - também foram caracterizados por tons amarelos e alaranjados; em contraposição, na fase mais violenta do filme, quando a guerra encaminha-se para o clímax, as tonalidades azuis foram eleitas como as mais apropriadas para representar o período. Apesar das histórias de Laranjinha e Acerola, principalmente nas duas primeiras temporadas, quando os dois ainda são quase crianças, não carregarem o peso da extrema violência da terceira fase de *Cidade de Deus*, alguns códigos plásticos repetem-se, confirmando a hipótese de que se desenvolveram padrões de imagens vinculados a efeitos específicos.

Cores

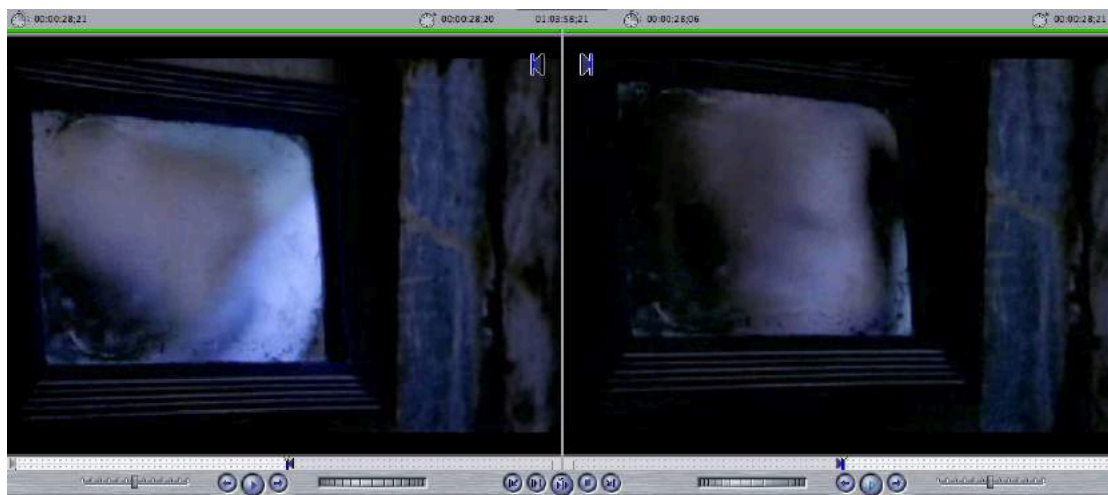


Através de estratégias diversas, Laranjinha e Acerola conseguem o dinheiro para pagar o passeio da escola. Há uma sequência na qual os dois caminham de posse da verba necessária para a visita ao museu e à coroa. Acerola no condomínio do patrão da mãe e Laranjinha pelas ruas do morro. Laranjinha percorre, risonho, ruelas e ladeiras da favela, fala com um e outro, conhece todo mundo: o garoto “é gente daquele lugar”. A câmera desce com ele, “solta”, na mão, “experimentando” enquadramentos e movimentação. A presença do ambiente entre o personagem e a câmera é marcante, muitas linhas, fios emaranhados, vielas e escadarias que se cruzam. Essa postura da câmera parece reproduzir o “caos ordenado” da favela.

A câmera do percurso de Acerola é mais formal, tal como se apresenta o condomínio onde trabalha a mãe do personagem. Acerola não pertence àquele lugar, a câmera acompanha o garoto mais contida, é mais cerimoniosa ao seguir o menino deixando o condomínio. Os contrastes entre a favela e o “asfalto”, o prédio e os barracos, transcendem o “conteúdo” das imagens, eles se constroem também através do modo como se filma e montam as sequências. Quando Acerola chega no morro, as imagens acompanham livremente a narração do personagem, assemelham-se aos registros amadores, balançam, perdem o foco, não compõem equilibradamente os enquadramentos; procedimentos, como já visto, comuns ao conjunto de obras que estamos analisando. A câmera e a montagem, no episódio inteiro (e na série de um modo geral), “contaminam-se” das emoções, das situações dramáticas e dos ambientes das cenas. Mais adiante no episódio, outras recorrências vão confirmando a sensação de que estamos assistindo a uma obra que dialoga, através também de recursos plásticos, com os produtos anteriormente estudados.

Amanhece o dia no morro sob os braços abertos do Cristo Redentor. Acompanha-se o acordar de Acerola. Imagens “bem cuidadas” plasticamente. Sombras desfocadas, silhuetas, reflexos borrados no espelho gasto. Na banda sonora um rap: “*Os playboy tem um carro tem porteiro e tem dinheiro, mas não tem sossego, não tem sossego, quem vem do morro não tem medo de assalto...*” A trilha tem três “tratamentos” sonoros. Primeiro, quando Acerola ainda está no quarto, levantando, ela soa como uma música extra-diegética, como já fora usada em outros momentos do episódio. Depois, enquanto o menino lava o rosto, na frente do espelho, a música fica mais distante, como se a porta fechada do banheiro (no extra-campo, já que o plano é fechado no espelho) abafasse o som. Por último, quando o personagem desce do seu “apartamento”, a música fica mais alta, a vizinha de baixo mexe no volume do rádio de casa e interfere na música. Agora, há a certeza de que a fonte sonora está na cena, compõe internamente a situação dramática. No entanto, daí em diante, o rap acompanha toda a descida do personagem de sua casa até a parte mais baixa da favela no mesmo volume, passa de diegética a extra-diegética. Novamente, uma recepção mais atenta dá-se conta de um certo virtuosismo na manipulação dos elementos audiovisuais. Tanto através da fotografia, que explora bem os recursos de profundidade de campo, enquadramentos e texturas, quanto pelo uso menos óbvio dos recursos sonoros. Na montagem, notam-se as já familiares micro elipses.

As recorrentes micro elipses



Sombras, silhuetas, reflexos



Na descida do morro, com o dinheiro para o passeio no bolso, Acerola é roubado por outros moleques, quase todos bem jovens, mais ou menos da mesma idade dele. O assalto tem a ver com a iminente guerra do tráfico na favela dos protagonistas. No roubo, batem em Acerola e jogam o material escolar dele no chão. A câmera se aproxima do rosto do garoto, que chora, não há música, a sequência é quase silenciosa, acompanhamos de perto, colados ao rosto do personagem, ele catar seus livros, lápis, canetas e uma régua quebrada. Este é o primeiro momento mais “pesado”, tenso e triste da série. O sofrimento está ali, bem defendido no rosto do ator, pela câmera que o enquadra de perto, movimentando-se devagar, pela exploração dos silêncios. A sequência do assalto dura cerca de um minuto. Enquanto os outros garotos tomam o dinheiro de Acerola, batem nele e jogam o material escolar no chão, os planos duram uma média de 1,5 segundos; depois que a turma vai embora, e vemos apenas Acerola sofrendo a perda do dinheiro e a violência que o atingiu, a média se aproxima dos dez segundos por plano, estratégia já bastante comentada aqui neste trabalho.



Em outra sequência, no banheiro da escola, o procedimento de montagem segundo o qual se devem prolongar os planos de diálogos explicita-se. Os dois garotos conversam, tentando elaborar juntos uma nova estratégia para que Acerola consiga o dinheiro do passeio que lhe fora roubado. Os amigos dialogam por cerca de um minuto, e a conversa é mostrada inteira em um só plano. O ponto de vista da câmera é o de alguém que poderia estar no banheiro com os dois, vendo e ouvindo a conversa. As estratégias de *Cidade dos Homens* garantem esse lugar para o telespectador. O mesmo lugar com o qual a audiência do *Palace II* e de *Cidade de Deus* já tinha se acostumado a ocupar.

Laranjinha tem uma ideia para Acerola não perder o passeio: *“Eu tô com o dinheiro aqui do remédio da minha vó. Eu vou te emprestar e depois a gente vai lá na boca pedir”*. Acerola: *“Não, cara, não vou não, isso é problema meu, não é problema deles, não”*. Laranjinha: *“Eu falo que eu fui assaltado e eu falo que é o dinheiro para o remédio da minha vó”*. Acerola: *“Você vai dar 171 nos caras?”*. Laranjinha: *“Não, eu não vou dar nada, eles sempre dão o dinheiro quando é para remédio”*. Acerola: *“Então já é”*.

Laranjinha sobe sozinho em direção à boca de fumo. Acerola vê Laranjinha conversando com os traficantes e “pensa” (*voice-over*): *“Às vezes eu fico na dúvida se o Laranjinha é bem esperto e valente para cacete, ou o maior otário que já pintou nesse morro”*. A boca é “quente”, luzes muito amareladas, como na casa da avó de Laranjinha. O que poderia parecer ir de encontro à “teoria” da temperatura de cor no episódio, ao contrário, reforça a hipótese. Apesar das armas e do clima agitado lá de

dentro, Laranjinha está acolhido, há no rosto do garoto um orgulho e certo riso por estar no meio dos caras do movimento. Todos o tratam bem. O amarelo da boca acolhe, seduz, protege. A câmera, tanto quanto o personagem e o telespectador, quer ver tudo ao mesmo tempo, olha para um lado e para o outro, movimenta-se bastante, enquadra as armas, o cigarro de maconha, a munição em cima da mesa, o clima é de “atividade”, o sujeito-da-câmera parece tão excitado quanto Laranjinha. É a primeira vez que *Cidade dos Homens* “entra” numa boca de fumo, e a câmera faz bem este papel de um personagem curioso, excitado com toda aquela movimentação.

A boca é quente



Lá dentro, Laranjinha assume a narração (*voice-over*), e explica ao telespectador sobre as “leis” da favela “impostas” pelo movimento. Da mesma maneira que Buscapé em *Cidade de Deus*, o narrador-personagem tem o poder de congelar a imagem para dar tempo às suas explicações: “*Quando o cara assalta na favela, das duas uma: ou o cara é um bandido otário, e não dura muito, ou o cara é um alemão, um cara de outra favela, querendo invadir... e não dura muito*”. Quando Laranjinha fala “*dos alemão*”, cobrem a voz do garoto imagens dos traficantes de “outra favela”, as fotos dos “outros” são azuladas, eles são a ameaça; os da boca em que Laranjinha está são a proteção e o acolhimento.

A ameaça vem de azul



Na boca, Laranjinha conta aos traficantes a história de um assalto mirabolante, cheio de armas. O golpe de dá certo. Ele emprestou para Acerola o dinheiro que a avó lhe dera para comprar remédio e conseguiu na boca, com os bandidos, o dinheiro de volta, depois de inventar que foi assaltado. A sequência seguinte é determinante para o desenvolvimento do enredo e bastante significativa para o reconhecimento de padrões que vimos ser consolidados no *Palace II* e *Cidade de Deus*.

Laranjinha e Acerola estão em uma farmácia quando tiros anunciam uma guerra no morro. A câmera e a montagem, como já esperado, reagem freneticamente ao tiroteio, o *sujeito-da-câmera* também atua como alguém que tenta se proteger das balas. Vemos a favela “fechando suas portas”, todo mundo entrando em casa, correndo, se escondendo; linhas, fios, emaranhados presentes nos enquadramentos dão forma plástica à confusão da situação. Na montagem, a metralhadora de Rezende entra em ação, planos curtos, cortes disjuntivos. Quando todo mundo já parece protegido, escondido em suas casas ou estabelecimentos comerciais, a câmera e a montagem “tranquilizam-se”, mostram, através de plano longo e parado, um largo vazio, bem em frente à farmácia onde estão os protagonistas.

Teleobjetiva, profundidade de campo curta, luzes estouradas



Imagens tremidas, câmera balançando, falta de foco, a *sujeito-da-câmera* reage aos tiros





Quando a “tranquilidade” se reestabelece, longo plano geral



A guerra dos traficantes impede que os heróis subam o morro. Acerola: “*Caraca, mataram aquele moleque*”. Laranjinha: “*Agora o ladeirão é do Mocotó*”. A *voice-over* de Acerola diz com todas as letras, qual será, a partir de agora, o conflito mais sério do episódio: “*O problema é que a casa da avó de Laranjinha fica lá em cima, quando a chapa esquenta, é difícil chegar lá*”. Laranjinha: “*Se eu não levar o remédio dela, ela passa mal e pode até morrer*”. Pronto e simples, problema instaurado: não dá para subir e a avó pode morrer. Ainda que certos recursos narrativos de *Cidade dos Homens* sejam um tanto sofisticados e menos convencionais do que a média das ficções televisivas, no que diz respeito à compreensão da história, os programas são “fáceis” e diretos, sem rodeios, nem complexidades.

Os dois heróis tentam por muitos caminhos driblar o bloqueio dos traficantes. Sobe “música percussiva” trilha sonora, misturada aos sons ambientes; a câmera corre junto

com eles por becos escuros, vielas e escadarias. O ritmo da sequência é o mais acelerado de todo o episódio, tudo junto, muito veloz: câmera, montagem, música, sons ambientes e a correria dos dois garotos. Tensão e aflição compartilhadas pela câmera e montagem.

Num corte brusco, tudo muda, os heróis sucumbiram, a câmera e a montagem também. Não dá mesmo para passar. A avó pode até morrer. Os dois estão “gastando” tempo numa espécie de lavanderia pública, sozinhos. Muito silêncio, o som da água caindo de uma bica na bacia de roupas é a única presença sonora. A câmera é a mais parada de todo o episódio, comunga, juntos aos dois garotos, da impossibilidade de seguir adiante, o tempo é dilatado, os planos são longos, a movimentação dos dois é repetitiva, a montagem provoca elipses que deixam evidente que o tempo passado ali, pelos protagonistas, é muito maior do que o da sequência. Os personagens desaparecem e reaparecem, em lugares e posições diferentes no decorrer do mesmo diálogo, em pleno jogo de campo e contra-campo.

Descontinuidades durante diálogo





4.6 Uma cidade jazzística

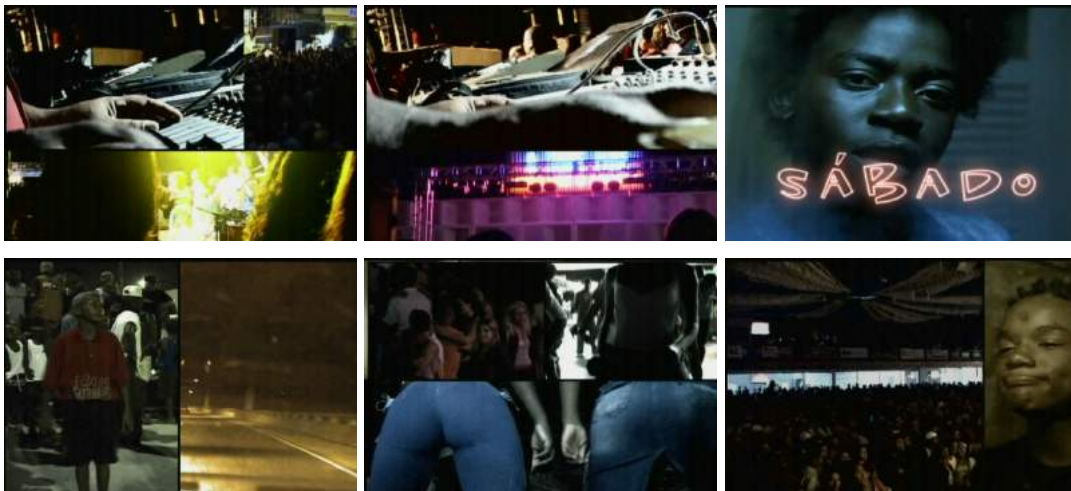
E agora, um pouco de swing e improviso. Para ilustrar, bem rapidamente, os recursos narrativos que estamos considerando marcas específicas, talvez relacionadas ao revezamento de diretores e roteiristas em alguns episódios, que se sobressaem à estrutura básica da série e que incrementam a melodia principal de *Cidade dos Homens*, escolhemos uma visita rápida a dois episódios da segunda temporada.

*Sábado*⁹⁷, primeiro episódio da segunda temporada - direção de Fernando Meirelles, roteiro de George Moura e Fernando Meirelles, direção de fotografia de Adriano Goldman e montagem Fernando Meirelles - já começa improvisando sobre o recurso - recorrente e comum à “linha melódica” básica da série - da narração em *off* dos dois

⁹⁷ Exibido em 14/10/03.

protagonistas. Acerola: “*sábado é mesmo um dia diferente, parece que logo cedo dá formiga na cama da galera e todo mundo sai para rua, ninguém quer saber de casa (...)Meu nome é Luis Cláudio, meu Nick, é Acerola*”. Laranjinha: “*sábado, é a melhor noite para ficar. Ficar é assim: pega uma dá uns amassos, pega outra dá uns amassos... pronto, ficou, depois, se não rolar nada, tchau, se rolar, cráu. Aí, sou bonito hein, cara, meu nome é Laranjinha*”. O *off* cumpre as funções de sempre: contextualiza e apresenta a situação dramática, informa ao espectador sobre aquele universo, ajuda a traçar o perfil dos personagens. Mas as imagens que se somam ao áudio aparecem em telas divididas, através de uma montagem cheia de acelerações e congelamentos, acompanhados sempre de efeitos sonoros. Esse “modelo” de edição, que estrutura boa parte do episódio, é estranho aos padrões da temporada anterior e não se transformará em recorrência nos próximos programas.

Sábado



O plano de Laranjinha para a noite no baile é ficar com quatro garotas, o percurso do adolescente para tentar atingir o seu objetivo é “ilustrado” por interferências gráficas. A utilização da computação gráfica é comum em muitos episódios da série, mas o recurso não segue uma mesma linguagem nem padrão estético. A cada programa, novos “traço” e estilo, variáveis de acordo com as características do trabalho dos artistas que assinam a função.

Corações animados



No baile, Laranjinha vai apresentando ao telespectador, *voice-over*, os típicos personagens da noite de sábado. Laranjinha: “*aquela ali ó, é a Poderosa, todo mundo quer pegar, mas é ela que escolhe com quem vai ficar, com a Poderosa, a gente nem perde tempo, para pegar, tem que ter carro, e ser muito boa pinta.*” Quando a câmera enquadra, em primeiríssimo plano, os “tipos” apresentados pelo garoto, some o *funk* ambiente do baile e entra uma outra trilha sonora, acompanhada de imagens registradas em velocidade baixa, produzindo “rastros” de movimentos, editadas em *slow motion*, e sem cortes. A estratégia transporta o personagem para uma outra instância narrativa: mesmo sem sair do baile, eles estão em outro tempo e espaço, completamente subjetivos. O mecanismo, de extrema simplicidade do ponto de vista de sua produção, opera um eficiente deslocamento espaço/tempo. Junto às imagens estilizadas e à música em background: depoimentos em *off*.

Frames, plano sequência: a Poderosa



Poderosa, em *off*: “*a minha primeira experiência foi no sofá de casa, em 15 minutos que minha mãe deixou a gente sozinho, eu tinha 12 anos*”.

Laranjinha: “*essa aí ó, sem condições também, é a Mercenária, tem faro para dinheiro*”.

Frames, plano sequência: a Mercenária



Mercenária, em *off*: “um dia ele tocou no meu braço de um jeito tão delicado... eu estremecei, nunca tinha sentido isso antes”.

Laranjinha: “e essa aí ó, é a Quirina, que traz mulher pras minas”.

Frames, plano sequência: a Quirina



Quirina, em *off*: “eu percebi que eu estava ficando mocinha quando fui sentar no balanço, aí eu vi que eu não cabia mais”.

Laranjinha: “a Marilu é o tipo da mina que diz para o pai que vai dormir na casa da amiga e passa a noite no baile”.

Frames, plano sequência: a Quirina



Marilu, em *off*: “quando eu fiquei grávida, eu ia casar com o meu noivo, tinha 15 anos, mas aí eu descobri que eu não estava apaixonada por ele, aí eu tirei, lá em casa ninguém nem sonha em saber”.

Os depoimentos soam verdadeiros, não parecem pertencer exatamente àqueles personagens “borrados” pela baixa velocidade do registro, invadidos pela câmera que os filma de muito perto. As falas são escutadas pelo espectador como se fossem de jovens que não habitam, necessariamente, aquele universo ficcional. A ruptura imposta pelo procedimento na narrativa dramática parece abrir uma janela com vista para o mundo real. É esta a sensação predominante, advinda do efeito de deslocamento e da força dos breves depoimentos. Nos créditos do episódio está a informação de que aquelas falas foram extraídas da peça *Dança das Marés*, escrita por Dráuzio Varela a partir de depoimentos de jovens entre 11 e 20 anos, que o médico registrou na favela da Maré, no Rio de Janeiro.

É ainda em *Sábado* que estão dois dos momentos mais explicitamente líricos da série. Acerola, depois de não conseguir “desenrolar” uma paquera com Cristiane, por quem está “apaixonado”, é dispensado pela garota que diz a ele que vai “*resolver um problema*” e não volta mais. O protagonista, desajeitado com as mulheres, lamenta os descaminhos da noite: “*que merda de sábado, meu bonde vai perder e perdi a Cristiane, só faltava chover*”. E chove, em pleno salão do baile, sobre o herói abatido.

Chuva lírica



No final do episódio, a Poderosa vê o namorado dela beijando outra mulher e resolve ficar com “*o garoto mais chinfrin do baile*”. Ela sobe no palco e ataca um beijaço em um perplexo Acerola: fogos de artifício iluminam e revelam o “estado d’alma” do protagonista.

Fogos de artifício



Dois para Brasília tem um argumento simples, mas uma estrutura narrativa das mais complexas entre todos os episódios da série. Acerola está interessado em uma garota que mora perto dele no morro. Os dois se conhecem em um ponto de ônibus e ela conta para ele que tem um avô preso. Seu Severo, avô de Suelen, já cumpriu há muito a sua pena, mas a morosidade da justiça e a burocracia o mantém atrás das grades. Suelen trabalha numa ONG, o pessoal da organização acha que se seu Severo escrevesse uma carta para o presidente Lula e a neta fosse lá, em Brasília, pessoalmente, entregá-la, o caso poderia ser solucionado.

Seu Severo, quando criança, viajou no mesmo caminhão pau-de-arara que o menino Luiz Inácio. Tudo combinado, Acerola, excitado com a possibilidade de passar 17 horas dentro de um ônibus com Suelen, aceita viajar até a capital do país. Mas o estado de saúde do avô da garota se agrava, ela não pode mais viajar. Laranjinha entra, então, em cena, como parceiro da missão de entregar a carta de Seu Severo para o presidente e registrar, com uma câmera amadora conseguida na ONG, a viagem e o encontro com Lula.

O episódio começa com umas imagens esverdeadas, tremidas, cheias de *zoom in/out* e variações de foco, das quais já tratamos, rapidamente, em tópico anterior. Um sujeito um tanto irritado resmunga para a câmera que não consegue enquadrá-lo bem: “*desliga isso, ô garoto. Tá filmando o que aí ô, moleque?*”. Fora de quadro Acerola explica: “*isso aí é para o trabalho da reportagem que a gente vai fazer para lá para a ONG*”. A explicação é tão confusa quanto a operação da câmera. “*E o que é que você quer?*”, o moço pergunta sem paciência. “*Da ONG, me informa aí o que é que eu faço para ir para Brasília*”, diz Acerola. A esta altura já deu para perceber, através de alguns elementos que são tremidamente enquadrados, que a cena se passa em uma rodoviária. “*Plataforma 42 a 46, desliga essa porcaria, moleque*”. Acerola: “*já falei para você que aqui não tem moleque não*”. A câmera “sai” do rosto do homem que deu a informação e enquadra Acerola em contra-luz. Acerola, quando percebe a filmadora apontada para ele: “*desliga isso aí, ô moleque. Vai descarregar a bateria*”.

Corte. Mudam a textura da imagem, as cores e modo de operação da câmera, volta-se à direção de fotografia tradicional da série: aparecerem Laranjinha e Acerola, caminhando pelos corredores da rodoviária, Laranjinha carregando uma *handcam* amadora. Era ele o cinegrafista das cenas anteriores. Os dois garotos entram num ônibus: Rio de Janeiro - Brasília. A câmera amadora nas mãos dos dois garotos, principalmente operada por Laranjinha, os transforma em mediadores da viagem para a Capital Federal em dois níveis: tanto pela palavra, quando literalmente comentam o percurso, quanto pela imagem, já que são eles que manuseiam o aparato técnico entre as situações dramáticas e a audiência. A imagem tremida e a operação “caseira” subjetivam a narrativa, identificam o sujeito-da-câmera, ao menos de um dos vetores do enredamento, como sendo os próprios protagonistas da trama.

O percurso deles até Brasília é o tempo presente da narrativa. Das poltronas do ônibus, ao longo das “17 horas” de viagem, outras duas histórias, passadas em outros tempos, são convocadas. A primeira delas narra os acontecimentos que os fizeram estar ali, dentro de um ônibus a caminho de um encontro com o presidente da república: a relação entre Acerola e Suelen. A segunda, a da viagem, no pau-de-arara, das crianças Luiz e Severo.

A história de Acerola e Suelen é narrada dramaticamente, ou seja, ela não é “contada” por Acerola, no ônibus, para Laranjinha. Este segundo vetor narrativo se impõe enquanto drama, na medida em que é construído pela relação dialógica dos personagens e não através da presença explícita de um narrador. Os trechos da relação entre Acerola e Suelen, que intercalam as sequências dos dois protagonistas dentro do ônibus, não aparecem seguindo a ordem cronológica dos seus acontecimentos. O telespectador vai sendo informado, não linearmente, através de fragmentos, acerca da relação construída entre Acerola e Suelen: relação esta motivadora da viagem que “conduz” a narrativa.

A história de Acerola e Suelen



A narrativa de Seu Severo e Lula, quando crianças, viajando no mesmo pau-de-arara, é predominantemente épica; não só por se tratar de algo acontecido num passado já distante, nem também simplesmente pelo tratamento plástico das imagens - a tonalidade sépia e uma velocidade de registro que remetem a filmes antigos - mas e, principalmente, porque Acerola cumpre o papel clássico do narrador que conhece a história inteira e a organiza para a sua audiência.

A história de Lula e Severo



O episódio tem três “instâncias” narrativas centrais, demarcadas por suas histórias próprias: (1) a viagem da dupla até Brasília, (2) a relação entre Acerola e Suelen, e (3) o “calvário” de Lula e Seu Severo. Observando as aparências, três principais “texturas” narrativas são notáveis: (1) a da direção de fotografia e montagem reconhecíveis, “naturais” à série (a “linha melódica” de *Cidade dos Homens*), (2) as imagens caracteristicamente amadoras, registradas pelos protagonistas e (3) o “filme antigo” da viagem de caminhão.

“Texturas narrativas”



Há ainda uma quarta instância/textura narrativa, mais pontual, que é a dos depoimentos das familiares dos presos, também já abordada em tópico anterior.

Mulheres do “mundo real”



Sobra ainda lugar em *Dois para Brasília* para as interferências da equipe da computação gráfica, que não seguem a mesma técnica, nem padrão estético/estilístico do episódio anterior.

Computação gráfica



Não é apenas nas aparências que se notam o swing em *Cidade dos Homens*, há os programas de Regina Casé, por exemplo, nos quais destacam-se os temas e modos de abordagem: para este trabalho, interessou comentar os episódios nos quais as marcas autorais explicitam-se no estilo das imagens e montagem, especialmente.

4.7. Modelos de serialização

Ao longo das quatro temporadas, *Cidade dos Homens* adota dois modelos bem distintos de serialização, tendo em vista os diferentes mecanismos através dos quais

um episódio se relaciona com os outros no interior de uma ficção seriada. Segundo Arlindo Machado (2000),

Existem basicamente três tipos principais de narrativas seriadas na televisão. No primeiro caso, temos uma única narrativa (ou várias narrativas entrelaçadas e paralelas) que se sucede(m) mais ou menos linearmente ao longo de todos os capítulos (MACHADO, 2000: 84).

A telenovela seria o produto exemplar deste primeiro tipo. Logo nos capítulos iniciais, é apresentado ao telespectador um conflito principal, que desequilibra a vida dos protagonistas, e a narrativa inteira se desenvolve no sentido de “restabelecer o equilíbrio perdido” (p.84). “No segundo caso, cada emissão é uma história completa e autônoma, com começo meio e fim, e o que se repete no episódio seguinte são apenas os mesmos personagens principais e uma mesma situação narrativa” (p.84). Seguindo este modelo, os acontecimentos de um episódio não interferem no seguinte. Do espectador, não é cobrada uma dedicação assídua para que a série seja bem compreendida. Os episódios podem, inclusive, ser vistos fora de ordem sem perdas para a audiência.

Finalmente, temos um terceiro tipo de serialização, em que a única coisa que se preserva nos vários episódios é o espírito geral das histórias, ou a temática; porém, em cada unidade, não apenas a história é completa e diferente das outras, como diferentes também são os personagens, os atores, os cenários e, às vezes, até os roteiristas e diretores (p.84).

Nas primeira e segunda temporadas de *Cidade dos Homens*, os episódios são independentes uns dos outros, as histórias de cada um deles tem começo, meio e fim, não interferem nas seguintes e nem cobram o conhecimento dos acontecimentos das anteriores. Em *A Coroa do Imperador*, primeiro episódio da primeira temporada, o ponto de partida das situações dramáticas é a sala de aula de uma escola pública, e o conflito mais forte tem a ver com a saúde frágil da avó de Laranjinha. No episódio seguinte, *O Cunhado do Cara*⁹⁸ - direção e roteiro de Katia Lund e Paulo Lins, direção de fotografia de Adriano Goldman e montagem de Karen Harley - a escola não aparece, nem se faz remissão à doença da avó do protagonista. Neste episódio, o namoro de Mirna, irmã de Acerola, com um traficante é o detonador das situações dramáticas; Mirna quase que desaparece dos outros episódios das quatro temporadas da série.

⁹⁸ Exibido em 16/10/02

*Uólace e João Victor*⁹⁹ - direção de Fernando Meirelles e Regina Casé, roteiro de Guel Arraes, Fernando Meirelles, Jorge Furtado e Regina Casé, direção de fotografia de César Charlone e montagem de Daniel Rezende - último episódio da primeira temporada, se desenvolve fora do morro: nem o cenário típico da favela, comum aos três episódios anteriores, é mantido. Diferentemente também dos outros, não há um problema palpável que careça de solução através das artimanhas dos protagonistas. *Uólace e João Victor* trata de aproximações e distanciamentos entre adolescentes do morro e outros de classe média. Assiste-se ao desenvolvimento de questões relacionadas ao cotidiano dos personagens e sobre quais aspectos esse dia-a-dia os iguala ou os diferencia.

Nos cinco episódios da segunda temporada, a mesma estrutura de independência se mantém, ainda com mais radicalidade. Nestas duas primeiras temporadas, a “dança das cadeiras” dos autores é intensa. Alternam-se tanto os roteiristas quanto os diretores. Embora não caiba aqui analisar episódio por episódio dessas temporadas, é importante destacar o fato de que o estilo dos episódios, as aparências - pensando especificamente nos procedimentos da linguagem audiovisual - mantêm-se reconhecíveis. Apesar do notável “*swing* próprio” de cada episódio, a canção tema está sempre presente, não se deixa de ouvi-la ao longo das temporadas. Digamos que a fotografia e montagem defendem uma certa autonomia em relação à direção e ao roteiro. Os diferentes diretores e roteiristas que se revezam nos episódios, ainda que tenham espaço para imprimir suas marcas pessoais, adequam-se a um modo de filmar e montar já estabelecido e não o contrário. Esta constatação é de grande importância para a reflexão que estamos desenvolvendo acerca da autoria em particulares obras e processos audiovisuais.

O primeiro episódio da terceira temporada, *A estreia*¹⁰⁰ - direção de Paulo Morelli, roteiro de Paulo Morelli, Newton Cannito e Leandro Saraiva, direção de fotografia de Adriano Goldman e montagem de Gustavo Giani - marca o início de um novo modelo de serialização em *Cidade dos Homens*. Os acontecimentos desta história influenciarão todas as seguintes. A terceira temporada da série é muito importante

⁹⁹ Exibido em 18/10/02

¹⁰⁰ Exibido em 24/09/04

para a nossa análise, pois, ao longo dos episódios que a compõem, vão se desenvolvendo as tramas que serão enfrentadas na longa metragem que põe um ponto final na trajetória de Laranjinha e Acerola.

A estreia começa em ambiente escolar, como em *A Coroa do imperador*, primeiro episódio de *Cidade dos Homens*, mas dessa vez, é hora do recreio, os personagens estão na quadra de esportes do colégio. Para já irmos pincelando análises acerca das imagens e montagem da série, no clipe de abertura do episódio, que dura pouco mais de um minuto, antes do primeiro diálogo entre os personagens, já se notam claramente procedimentos bem familiares. O sujeito-da-câmera é “mais um aluno” no recreio, parece participar da partida de vôlei disputada pelos meninos e meninas, a montagem não se importa com os “rigores” de continuidade espaço/temporal, o tratamento de cor, as luzes estouradas, a profundidade de campo curta são facilmente identificáveis com o “nosso” fenômeno: ou seja, para onde quer que se olhe, vê-se o estilo que vimos perseguindo.

Luzes estouradas no quadro



Câmera instável, participante, procurando os acontecimentos



Profundidade de campo curta



Depois da sequência do vôlei, ainda na quadra do colégio, meninas e meninos, em grupos separados, conversam sobre namoro, beijo na boca e “primeira vez”. “*Aí, Cris, conta só para mim, você já desenrolou ou tá enrolada ainda com o Acerola, hein?*”. Cristiane: “*O quê que vocês entendem de desenrolar? Vocês nunca beijaram na boca. Vai tentar beijar na boca depois vocês falam comigo*”. A terceira temporada começa com uma informação nova, Acerola e Cristiane estão namorando.

Ninguém viu, na TV, como se “desenrolou” o processo de aproximação entre os dois, nos episódios das duas temporadas anteriores não houve nada que apontasse para o namoro dos personagens. No entanto, em *A estreia*, pela primeira vez na série, faz-se referência direta às histórias de programas passados, muito provavelmente com a intenção de amarrar histórias que culminarão no longa metragem. De acordo com entrevistas do material extra do DVD, a terceira temporada da série já foi pensada tendo em vista a realização do filme que encerrará a saga de Laranjinha e Acerola.

Os garotos conversam sobre os seus planos para a noite de forró no morro. Acerola está com a casa vazia, já que a mãe viajou com os patrões. Acerola: “*Vai ter forrozinho no morro, não vai? O que a galera vai fazer: cada um vai catar a sua mulherzinha e vai levar lá para casa... dessa vez, nem a Poderosa escapa*”. Caju: “*Você e a Poderosa? Valeu, Acerola*”. Laranjinha: “*Cumpade, nem eu pego a Poderosa, tu quer tirar essa onda?*” Acerola: “*Eu já peguei... se lembra?*”. Entra, então, um *flashback* da cena do beijo, iluminado por fogos de artifícios, no palco do baile funk, em *Sábado*, primeiro episódio da segunda temporada.

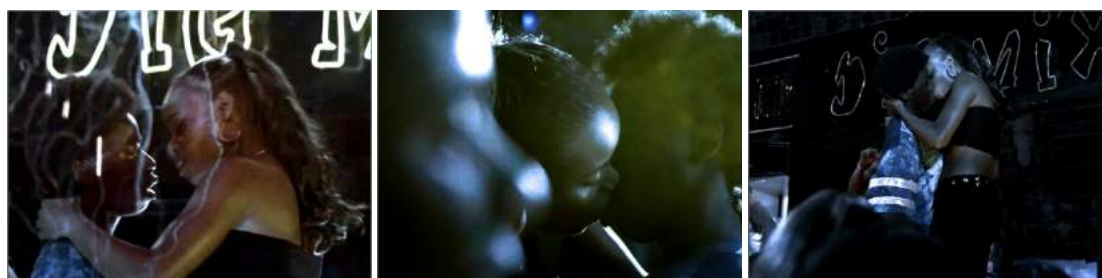
Os planos para o Forró



Laranjinha: *Cumpade, nem eu pego a Poderosa, tu quer tirar essa onda?*

Acerola: *Eu já peguei... se lembra?*

Flashback do beijo em Sábado, segunda temporada.



Na noite do forró, reaparecem Espeto, o ex-bandido que deixou o “movimento” em *Buraco quente*¹⁰¹ - último episódio da temporada anterior, direção de Paulo Morelli, roteiro de Paulo Morelli, George Moura e Fernando Meirelles, direção de fotografia de Adriano Goldman e montagem de Gustavo Giani - e Zuleide, a namorada que o incentivou a abandonar a vida do crime. *Buraco quente* é o primeiro episódio da série com participação direta de Paulo Morelli.

Espeto está de volta ao morro, com a permissão de Madrugadão, o chefe do tráfico: “*Fica de neurose não, parceiro, o morro é teu, fica na tranquilidade, fê em Deus, morô?*”. Espeto e Zuleide transformam-se em coadjuvantes presentes nos outros episódios. Ela trabalha na creche da comunidade e será a conselheira de Cristiane quando a garota não sabe o que fazer diante do atraso da menstruação; e ele monta uma rádio comunitária na qual Acerola vai trabalhar.

¹⁰¹ Exibido em 11/11/03

Nas temporadas anteriores, não havia investimento na trajetória de nenhum personagem, nem mesmo nas de Laranjinha e Acerola. A partir da terceira temporada, começa a ser desenvolvido um arco dramático para os dois, cujo desfecho definitivo se dará nas telas do cinema, quando do lançamento do filme *Cidade dos Homens*. A noite do forró termina com Laranjinha tendo a sua iniciação sexual, conduzida pelas mãos experientes da Poderosa. No final do episódio, Acerola e Cristiane transam pela primeira vez e Laranjinha tem que fugir do morro por ter ficado com a “mulher de Paçoca”, soldado do tráfico.

Em *A estreia*, acontecimentos de programas anteriores são organizados, em *flashbacks*, a serviço de um enredo que conduzirá a trajetória dos personagens dali em diante. O primeiro programa da terceira temporada, mais do que mostrar a primeira vez dos dois protagonistas, é também a estreia da série em outro modelo das ficções seriadas. No material extra do DVD da terceira temporada da série, Paulo Morelli¹⁰² anuncia a proposta de realizar o filme para encerrar a trajetória de Laranjinha e Acerola:

O projeto inteiro de *Cidade dos Homens* tem mais duas etapas. Mais cinco episódios da série de TV em 2005, e, em 2006, a gente quer fazer um longa metragem. No longa metragem a ideia é usar imagens de toda a evolução do Acerola e do Laranjinha, desde os 11 anos de idade até os 18 (MORELLI, diretor e roteirista, da série).

A passagem da série, de um modelo no qual os episódios são independentes uns dos outros, sem a existência de uma linha geral condutora da narrativa, para uma outra estrutura, na qual os acontecimentos de uma história interferem diretamente no desenrolar das ações seguintes, tem relação com uma mudança nas estratégias produtivas. Ao invés de manter o mecanismo, notável nas primeira e segunda temporadas, de se alterar roteiristas e diretores de um episódio para o outro, montou-se uma equipe de roteiristas que assina todos os programas. Os nomes de Newton Cannito e Leandro Saraiva passam a ser presenças garantidas nos créditos dos episódios da terceira temporada. Além dos dois, a presença de Paulo Morelli também é constante, assinando a direção ou compartilhando com Cannito e Saraiva a escrita dos roteiros dos episódios. Na terceira temporada, surge nos créditos uma função que

¹⁰² CIDADE DOS HOMENS. Extras do DVD. Direção de vários. Série de TV, em 4 temporadas, 19 episódios. Rio de Janeiro: O2 filmes, 2003-2006.

não existia nas temporadas anteriores, nem permanecerá na última: *Direção Geral*; tarefa assumida por Paulo Morelli, que será também o diretor de *Cidade dos Homens*, o filme.

Ainda há alternância de alguns diretores nos episódios, mas a constância de uma mesma equipe de roteiristas e a direção geral de Morelli impõem à série uma unidade mais regular do que nas duas temporadas anteriores. Mais ainda do que se viu nas primeira e segunda temporadas, as estratégias narrativas que identificam os episódios afirmam-se. Lembrando da metáfora do jazz, na terceira temporada e nos três primeiros episódios da quarta, a canção tema, a melodia principal, impõe-se, reduzindo os espaços para o *swing*.

Foi sem querer, segundo episódio da terceira temporada, já começa com referência direta à história do episódio anterior. Nos minutos de apresentação, ouvimos a *voice-over* de Acerola: “*Laranjinha sempre foi muito mimado, é mãe, avó, tia, irmã, prima, um perfeito reizinho no meio da mulherada, mas hoje ele está tendo que se virar sozinho, tá passando uma temporada forçada fora do morro, mas também, cara, quem manda ele se meter com mulher de bandido?*” Corte para *flashback* com imagens da Poderosa, insinuante, e de Paçoca, de arma na mão; cenas de *A estreia*. A narração que inicia a história de *Foi sem querer* é acompanhada por imagens da tenra infância dos personagens; do momento em que as cenas começam a mostrar Laranjinha no presente, até a aparição do *flashback* - com a Poderosa e Paçoca - são 9,5 segundos, divididos em dezesseis planos, 0,56 segundos por plano em média, todos os cortes desta pequena sequência são montados através de explícitos *jump cuts*.

Laranjinha está tendo que se virar sozinho: em *jump cuts*





Voice-over de Acerola: “hoje ele está tendo que se virar sozinho, tá passando uma temporada forçada fora do morro, mas também, cara, quem manda ele se meter com mulher de bandido?”: jump cuts, média de 0,56 segundos por plano

*Voice-over Acerola: “O cara teve que sair saindo, senão dançava, mas olha só em que lugar maneiro ele foi parar, o tio dele é o guarda do parque de diversões. Essa vida é mesmo engraçada, nesse fim de mundo, sabe com quem ele foi dar de cara? Com o Dico, que alguns dizem que pode ser seu pai. O Dico namorou a mãe do Laranjinha, mas depois sumiu... e o Laranjinha se criou sem pai... que nem eu”. Dico já fora apontado para o telespectador como provável pai de Laranjinha em *Uólace e João Victor*, último episódio da primeira temporada, mas de lá até então, nunca tinha reaparecido na série. A montagem das imagens segue a mesma dinâmica da sequência do personagem em casa se arrumando para sair, um plano geral aparece para apresentar o “lugar maneiro” onde Laranjinha está “se escondendo”. No entanto, quando Acerola fala sobre o amigo ter sido criado sem pai, o sujeito-da-câmera “procura” o rosto do garoto, enquadra-o de perto. E o montador dá tempo à imagem, o *take* dura seis segundos.*

Seguem os *jump cuts* ao longo da segunda parte da narração de Acerola



O “lugar maneiro”: planos mais abertos



Pai possível



Laranjinha avista seu possível pai: moldura diegética, primeiro plano sem foco, contra-luz de contorno. Contra-plano subjetivo: mais molduras.

“E o Laranjinha se criou sem pai...”



Olhar perdido no caminho: close, linhas de fuga iluminadas, contra-luz de contorno.

A sequência apresenta rapidamente um conflito condutor para Laranjinha. A busca pelo pai será a motivação principal do personagem, desejo que só conseguirá realizar na tela do cinema. Depois é a vez da narração de Laranjinha remeter-se à primeira transa de Acerola e Cristiane, ocorrida no episódio anterior, e introduzir o problema que virá, a gravidez da garota. *Voice-over* Laranjinha: “*O Acerola anda bom de mira, bom até demais, daqui a pouco eles vão fazer uma descoberta que vai mudar a vida deles para sempre*”.

Foi sem querer é um episódio bastante importante para o enredamento da trajetória de Laranjinha e Acerola, pois cria uma amarração para as “pontas” que ficaram soltas em episódios anteriores e estabelece a paternidade - suposta e desconhecida de Laranjinha e iminente de Acerola - como fio que conduz e interliga os programas da temporada e que acompanhará os protagonistas até subirem os créditos, nas salas de cinema, ao final do filme *Cidade dos Homens*.

Quase no final de *Foi sem querer*, surge na TV a conversa mais adulta e séria que os dois protagonistas já tiveram até aquele momento na série. Acerola chega no parque de diversões. Começa a olhar ao redor à procura de Laranjinha. O sujeito-da-câmera o enquadra como se também estivesse no parque, movimenta-se, às vezes parece estar um tanto distante, por trás de algum brinquedo, em alguns planos a visão é “atrapalhada” por “obstáculos” entre a lente e o garoto que busca o “ombro” do melhor amigo. Na banda sonora, uma música mistura-se aos sons ambientes e embala a procura de Acerola. Na montagem, planos mais curtos e recorrentes *jump cuts*. Até

o instante em que os dois se encontram e começam a conversar são 51 segundos, dezoito planos, menos de três segundos por plano em média.

Jump cuts no parque de diversões



Mirando para os aspectos que compõem a confecção da imagem, os ingredientes tão comuns às opções da direção de fotografia anotados ao longo das análises do *Palace II* e de *Cidade de Deus* fazem-se, também, presentes.

No parque: Luz de contorno, profundidade de campo curta, molduras diegéticas...



Laranjinha aparece, corte na música, de agora em diante, só ouviremos a voz dos dois e os sons ambientes. Acerola, *voice-over*, quando avista o parceiro: “*é bom reencontrar amigo e poder contar tudo que está acontecendo, mas às vezes a gente não se entende*”. O diálogo demarca bem os conflitos que os acompanharão durante toda a terceira temporada e em alguns episódios da quarta. A cena talvez seja o primeiro forte indício de que o tom da série migrará do cômico para o melodramático. A câmera para, o tempo é dilatado, as falas são separadas por grandes silêncios.

Laranjinha, em sequência anterior à do bate-papo, tinha ouvido de Dico uma negativa sobre a sua suspeita paternidade: “*Qual foi, Uólace, pô, esse papo de pai é sério, maior resposta, véio, tô fora, sou teu pai não, cara*”. E Acerola não tinha conseguido o dinheiro necessário para que Cristiane fizesse um aborto em “clínica de bacana”. O diálogo tem apenas três planos e dura um minuto e sete segundos, mais de 22 segundos em média por plano. O último *take* da conversa é o mais longo dos três - 34 segundos - e o mais fechado também. O close dos dois, repleto de longos silêncios, faz ganhar a tela, com força, o dilema dos personagens.

Conversa séria no parque

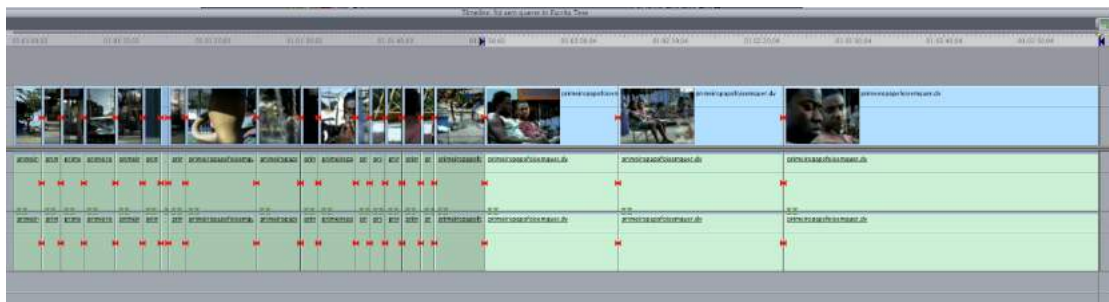


Planos 1 e 2, não há campo/contra-campo, o sujeito da câmera mantém-se no mesmo ponto de observação.



Plano 3 do diálogo, teleobjetiva, profundidade de campo curta, alteração do ponto de foco.

“Radiografia” da sequência



Da chegada de Acerola no parque até a última frase da conversa. Os últimos três retângulos na figura, são o plano do diálogo.

Depois da última frase da conversa, na trilha sonora, “sobe” melodia melancólica, a câmera observa os dois de longe, quase escondida, a movimentação suave confere humanidade ao sujeito-da-câmera, mas “ele” tenta não chamar a atenção, nada pode atrapalhar aquele instante entre os dois. Corte para primeiro plano de Acerola rodando no carrinho de bate-bate.

A câmera, presa ao carrinho, gira com Acerola, coloca o telespectador no “redemoinho” que capturou o garoto, Laranjinha vê, reflexivo, à distância, o amigo, em círculos, no brinquedo. A sequência é melodramática. Não há mais o riso solto dos dois. Nenhuma ideia mirabolante vai tirá-los daquela situação. No melodrama

o fundamental é criar uma situação através da qual o espectador possa compartilhar a sensação de solidão e desamparo do protagonista. O ‘mundo’ se contrapõe ao herói do melodrama como um bloco opaco, incompreensível e cruel que se abate sobre ele com a força cega e total de uma tempestade (SARAIVA e CANNITO, 2004: 85).

A situação dramática dos garotos, tal qual apresentada, habita, como nunca antes na trajetória da série, o reino do melodrama. Junto com a mudança do tom da série, nota-se um amadurecimento dos aspectos visuais e plásticos, certos arroubos e firulas narrativas, tão comuns em *Cidade de Deus*, por exemplo, vão perdendo espaço, principalmente nos episódios sob o comando de Morelli, justo os que vão dialogar mais intimamente com o filme *Cidade dos Homens*.

Depois do diálogo, o mundo girando





A nós importa particularmente o fato de, apesar da mudança de tom da série, não ter havido grandes alterações na canção tema de *Cidade dos Homens*. O que notamos é a “aparição”, em quase todos os episódios, de um momento no qual os dois protagonistas conversam a respeito do conflito que estão enfrentando. A câmera e a montagem acompanham a gravidade desses diálogos. O sujeito-da-câmera observa com a devida solenidade estas sequências “papo sério” entre os protagonistas, a movimentação diminui, os enquadramentos equilibram-se, almeja-se uma certa invisibilidade que privilegia a atuação competente dos dois jovens atores. A montagem, por sua vez, dá tempo aos planos, respeita o ritmo da atuação e os silêncios, dilata o tempo das ações e reações.

*Vacilo é um só*¹⁰³, terceiro episódio da terceira temporada - direção de Paulo Morelli e Adriano Goldman, roteiro de Paulo Morelli, Leandro Saraiva e Newton Cannito, direção de fotografia de Adriano Goldman e montagem de Mirela Martinelli - começa com a execução de Paçoca, o traficante “traído” por Laranjinha, na noite do forró, em *A estreia*. Para nós, antes mesmo de a história de *Vacilo é um só* começar, o episódio já nos chama a atenção; o fotógrafo de *Cidade dos Homens*, Adriano Goldman, aparece, na vinheta de abertura, assinando também a direção.

César Charlone dirigiu dois episódios de *Cidade dos Homens: A Coroa do Imperador* e *Dois para Brasília*. Goldman, além de *Vacilo é um só*, dirige ainda mais um: *Atração Fatal*, terceiro da quarta temporada. Charlone e Goldman, em suas trajetórias, podem ser escalados em um “time” de fotógrafos “habilitados” à direção. Ambos frequentam com naturalidade diferentes posições nos sets das obras em que atuam. É de se imaginar que, quando diretores, eles interfiram na fotografia; e a recíproca parece também bastante plausível.

¹⁰³ Exibido em 08/10/04

De volta à fábula: Tina, menina metida no “movimento”, com quem Laranjinha vai se envolver nesse terceiro episódio assiste, escondida, o assassinato de Paçoca. À finalidade específica deste trabalho, importa ressaltar que se trata de uma “externa/noite” e as opções da iluminação são muito similares às de *Cidade de Deus* e *Palace II*: fonte de luz vinda, aparente e predominantemente, de uma só direção, principalmente de cima e por trás; pouca compensação, alto contraste entre zonas claras e escuras.

As diferenças também são dignas de nota; remetendo-nos tanto ao *Palace II*, quanto aos anos 70 de *Cidade de Deus*, percebemos que as cores que conferiam um visual um tanto quanto teatral e barroco às noturnas das duas obras anteriores desapareceram. Mesmo examinando comparativamente a pouca luz que nos permite ver a execução de Paçoca com as externas/noite da terceira fase de *Cidade de Deus*, percebemos uma diferença significativa: o azul “artificial” que identificava o período mais violento do filme de Meirelles, fotografado por Charlone, dá lugar ao amarelado que reconhecemos como natural à iluminação advinda dos postes pelas ruas. Notamos ainda a ausência de outro elemento bastante comum às obras anteriores: a fumaça não dá o “ar de sua graça” durante a sequência do “justiçamento” de Paçoca.

“Justiçamento” de Paçoca



O assassinato do bandido libera a volta de Laranjinha para o morro. Quando Tina dá aos protagonistas a notícia da morte de Paçoca, em *flashback*, aparecem imagens do episódio *A Estreia* (Paçoca perseguindo Laranjinha). Como nos episódios anteriores da terceira temporada, em *Vacilo é um só* também se nota o esforço dos autores no sentido de “costurar” melhor o enredo da série. A conversa entre a garota e os protagonistas acontece no recreio da escola, exatamente a mesma locação vista em *A*

estreia; iguais também são o modo como a câmera se movimenta, as texturas, e as opções de luz e tratamento de cores.

Conversa no recreio

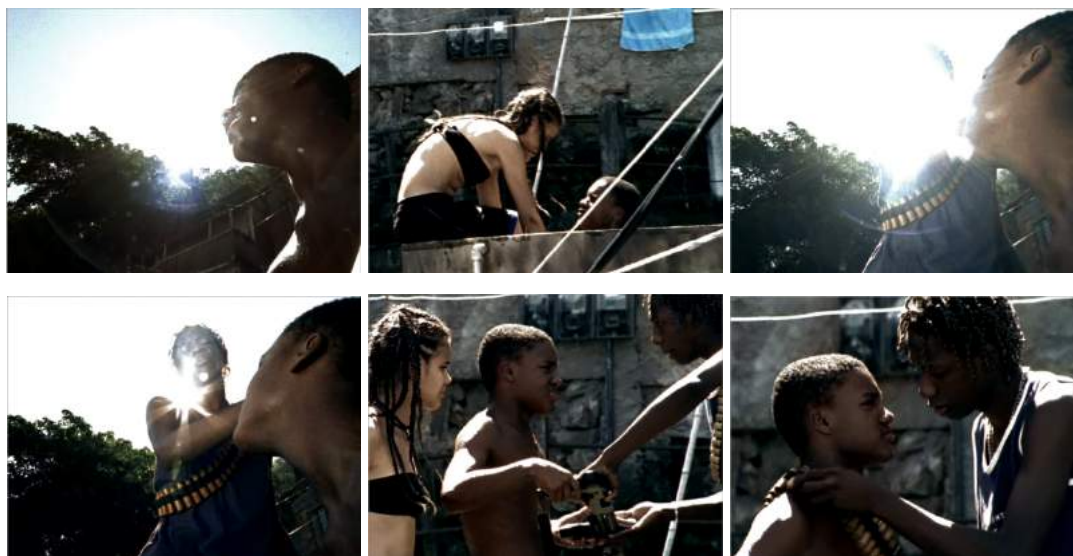


O conflito central de *Vacilo é um só* diz respeito à aproximação de Laranjinha com o tráfico, através do seu namoro com Tina: “*Eu não quero ser mulher de bandido, não, eu quero ser bandida*”. No meio do episódio, Acerola vê, de longe, Laranjinha de arma na mão pegando dinheiro com um traficante. O garoto sai em correria pelas escadarias do morro em “missão de resgate”. Cordas na trilha sonora criam clima tenso e triste: “*Qual é, Laranjinha, o quê que tá se havendo, cara, tu virou bandido para ficar andando com ela? Responde, cara, qual é, cara? Tu virou bandido ou não virou? Me responde*”.

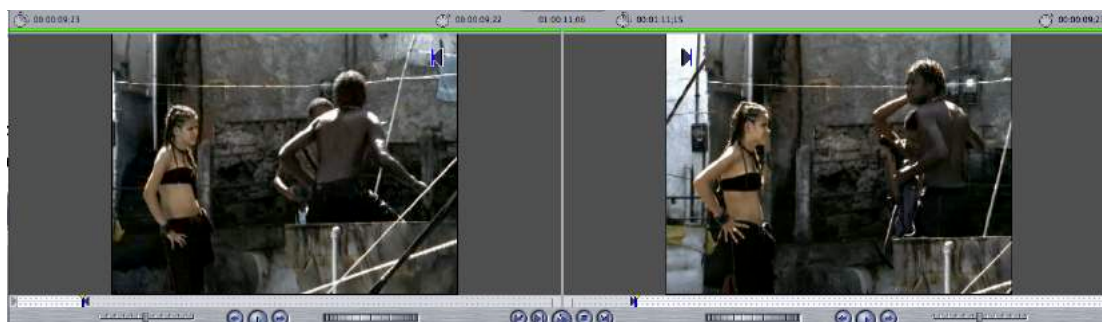
A sequência começa com Laranjinha e a “namorada bandida” refrescando-se em uma caixa d’água, um dos soldados do movimento chega e manda que os dois “liberem a banheira”. O bandido, antes de entrar “no banho”, entrega arma e munição para

Laranjinha. Depois, ao sair da caixa d'água, dá um dinheiro para o garoto comprar um tênis da moda.

Banho na laje: contra-luz e câmera apontada diretamente para o sol



Na montagem, micro-elipses, *jump-cuts*, descontinuidades temporais



Ainda que o episódio tenha como foco principal uma história independente da questão maior sobre a paternidade de Acerola, o assunto não é abandonado: a gravidez de Cristiane avança, a gestação e os problemas que cercam a espera do bebê são conflitos paralelos do episódio.

Em *Vacilo é um só* há o mesmo recurso, utilizado no episódio anterior, da conversa séria dos dois amigos. A conversa concentra e sintetiza o problema central do programa. O modo de filmá-la e apresentá-la ao telespectador é o mesmo da anterior: câmera quase parada, ênfase em planos fechados e duradouros no rosto dos protagonistas, longas pausas dramáticas, e neste caso, cordas na trilha sonora dando “peso” à sequência.

Acerola: “Pô, Laranjinha, você não tem medo de se misturar com esses caras do movimento, não?” Laranjinha: “Medo de quê, Acerola, conheço todo mundo da boca, mané. Os caras são tranquilão, os caras são crias daqui, tudo nascido e criado aqui”. Acerola: “Tranquilão nada, cara, os caras matam”. Laranjinha: “Só Alemão e X9. Tu não vê o lado bom? Aqui no morro não tem estupro, não tem roubo, não tem briga”. Acerola: “Mas aqui é barra pesada, a gente já viu, né, se lembra?” (flashback de Buraco quente, quando os dois assistem a um traidor ser executado pelos traficantes). “Pô, Laranjinha, tu tá entrando para o movimento, cara?” Laranjinha: “nada a ver, cara, só fico lá com os caras de vez em quando”. Acerola: “E esse tênis aí, cara? Os caras estão te comprando”. Laranjinha: “Cê tá viajando... o cara pediu para eu comprar um tênis para ele e mandou eu comprar um para mim, vou falar que não?”. Acerola: “E aquela arma que tu tava lá em cima da laje? Quê que tu me diz disso? Larga essa mina, cara, essa mina tá fazendo a sua cabeça, cara, esquece ela”. Laranjinha: “Me esquece, Acerola, fica me sufocando, cara, não fico falando da tua mina, pô... chatão, cara. Tua mina não tá grávida lá? Então, vai cuidar do teu filho, me esquece, cumpade”. Acerola: “Cara, tu sabe quanto dura um cara no movimento? Os caras morrem cedo, brother”. Laranjinha: “Mas eu não estou no movimento, e aí? Tu fica me sufocando a toa”. Acerola: “Se eu não puder falar, quem vai poder falar. É por causa do dinheiro, cara? Eu até entendo, a gente é sofridão, cara, que futuro a gente tem?” Laranjinha: “É né, mané, o quê que a gente vai ser? Lixeiro, pedreiro? Sei não, Acerola” .

Papo sério



A conversa é longa, o ritmo é lento, o problema é sério. Diferente dos “dramas” das temporadas anteriores, os conflitos, e as suas possíveis consequências, relacionam-se com a vida inteira dos dois, não são pontuais, facilmente solucionáveis através de uma “ideia brilhante e esperta”.

No final do episódio, Laranjinha chega à conclusão de que a boca não é lugar para ele, que Acerola estava certo e Tina não valia a pena. Em *off*, Laranjinha resume a história: “*A Tina entrou para o movimento de vez, tá lá na boca, e eu nunca mais voltei na boca, né, tô fora disso. Eu sinto um pouco de saudade dela, mas deixa para lá, né, acho que eu tô muito novo para morrer de amor*”. Na trilha sonora, “sobe” *Juízo Final* (Nelson Cavaquinho e Elsio Soares): “*O sol há de brilhar mais uma vez, a luz há de chegar aos corações, do mal será queimada a semente, o amor será eterno novamente*”.

O modelo de serialização da terceira temporada não permite que o telespectador esqueça que para além dos conflitos internos de cada episódio, há uma trama maior e mais importante, que conduz a vida dos protagonistas. Os episódios avançam linearmente no tempo. O crescimento da barriga de Cristiane é uma boa medida desta linearidade temporal adotada pela temporada.

Em *Pais e Filhos*¹⁰⁴, último episódio da terceira temporada - direção de Regina Casé, roteiro de Paulo Morelli, Newton Cannito e Leandro Saraiva, direção de fotografia de Estevão Ciavatta e montagem de Paulo Amorim - a desconhecida de Laranjinha e a iminente de Acerola - recebe o tratamento mais melodramático de toda a série. Os protagonistas, vão às lágrimas. O programa começa com Laranjinha, em cima de uma laje, tentando escrever um rap sobre pais e filhos, o garoto não encontra rima para “mãe”. De lá, ele vê Cristiane ser posta, em pranto, para fora de casa pelo pai: “*Eu não vou criar filho de ninguém*”. Acerola e Cristiane caminham de mãos dadas pela favela: “*O quê que vai ser de mim, Acerola, eu não tenho nem mãe para cuidar de mim, eu não tenho nem onde morar com essa barriga*”.

Pensando no enredamento e desenvolvimento da fábula, *Pais e Filhos* está diretamente envolvido pelo arco dramático que se vem delineando e dialoga intimamente com os conflitos que serão aprofundados e solucionados no longa metragem. Aos fins específicos do nosso trabalho importa uma informação que pode até passar despercebida por um espectador desatento aos créditos: dos catorze

¹⁰⁴ Exibido em 22/10/04

episódios que compõem as três primeiras temporadas de *Cidade dos Homens*, *Pais e Filhos* é o único não fotografado por Adriano Goldman.

Como já anunciamos, no início deste percurso pela série *Cidade dos Homens*, não pudemos submeter todos os episódios ao nosso método “laboratorial”. *Pais e Filhos* não foi “esquartejado” em sequências do *Final Cut*; ainda assim, a percepção advinda da nossa observação cuidadosa já aponta para a complexidade das questões que estamos perseguindo. O último episódio da terceira temporada parece muito bem adequado às opções estilísticas da direção de fotografia que se afirma como uma das marcas de identificação da série.

A direção de fotografia de Estevão Ciavatta, o marido da diretora do episódio, “respeita” os ingredientes mais importantes da receita já estabelecida. A operação de câmera de Gustavo Hadba, fotógrafo reconhecido pela sua habilidade com a câmera na mão, tenta encarnar o nosso já “velho” conhecido sujeito-da-câmera participante, o tal do observador possível. A despeito disso tudo, uma investigação especialmente atenta ao trabalho da opção de fotografia de *Pais e Filhos* vai perceber algumas variação na intensidade com a qual alguns ingredientes são usados. Por exemplo, as zonas de luz estourada na série diminuem consideravelmente. Esta percepção nos é muito instigante; como já dissemos, tal recurso expressivo é considerado por alguns profissionais mais “ortodoxos” uma falha técnica. Ciavatta, mesmo consciente das características centrais da direção de fotografia estabelecida por Adriano Goldman, não vai tão longe quanto o colega quando seria o caso de desrespeitar as ordens do fotômetro. *Pais e Filhos* apresenta a possibilidade de localizar a recorrência de uma “fórmula” e, ao mesmo tempo, identificar variações que podem ser creditadas às opções estilísticas e técnicas dos dois diferentes fotógrafos; e, ainda mais: avaliar o quanto de variação a “receita” permite sem que o sabor se altere mais do que o “suportável” pela audiência cativada.

Em *Pais e Filhos*, nasce o filho de Acerola e Cristiane. A sequência do garoto pegando no colo o bebê pela primeira vez, no quarto do hospital, é comovente; inclusive, algumas imagens desta cena apareceram no telão da cerimônia do

International Emmy Awards quando o nome de Douglas Silva¹⁰⁵ foi citado entre os indicados ao prêmio. A câmera, seguindo a cartilha estabelecida, enquadra com cuidado e delicadeza a situação, movimenta-se com suavidade, contamina-se pelo drama. A montagem dá o tempo necessário para o compartilhamento da emoção do personagem. Tudo como “manda o figurino”; a diferença se faz notável quando a câmera aponta para uma janela visivelmente “filtrada”. A fotometragem entre a luz interna e a externa apresenta-se “estranhamente” bem equilibrada.

Apressadamente, diríamos que caso fosse Goldman na direção de fotografia toda aquela zona estaria “estourada”. É necessário ressaltar que pela tela da TV não é possível visualizar as condições do set. O equilíbrio da luz do quarto do hospital, por exemplo, poderia ser resultado da existência de uma outra janela no extra-campo; o “filtro” que se nota na janela, poderia já estar, desde sempre, colado àquele vidro. Ainda assim, respeitando as ressalvas, chama a atenção ao longo de todo o episódio um mais rigoroso controle da superexposição, portanto apostamos que tal aparência não seja meramente resultado do acaso.

O controle das altas luzes



¹⁰⁵ Em 2005, o ator Douglas da Silva (Acerola) foi um dos finalistas do *International Emmy Awards*, na categoria melhor performance de ator, pelo seu trabalho em *Cidade dos Homens*. O prêmio é um dos mais importantes da TV mundial.



Outra característica da fotografia dirigida por Estevão Ciavatta para *Pais e Filhos* é o uso mais constante de lentes grande angulares. As teleobjetivas tão características desde de o *Palace II*, continuam presentes, como se pode ver em alguns dos frames acima, no entanto as lentes curtas ganham um espaço bem maior do que aquele que costumam ocupar nos episódios sob o comando fotográfico de Adriano Goldman.

Lentes curtas mais presentes em *Pais e Filhos*



Em *Pais e Filhos*, Laranjinha e Acerola procuram emprego, precisam tirar a primeira carteira de trabalho. Na hora de preencher os formulários necessários, no lugar da

informação sobre o pai de Laranjinha, reticências. A situação se repete várias vezes. No rosto do garoto, a tristeza por não saber responder a pergunta: “Pai?”. Laranjinha: “Bota aí, pontinhos”.

Pai? Três pontinhos (...) em curta profundidade



Mais adiante, Laranjinha vai em um jornal colocar anúncio de procura pelo pai: “*Oi, eu queria botar um anúncio*”. Atendente: “*Tá procurando o quê, emprego?*”. “*Não, pai*”. O menino espera ansioso pelo telefonema do seu pai, mas o anúncio não surte efeito, a ligação nunca acontece. Laranjinha: “*E aí seu, Onofre, alguém me ligou?*”. “*Já te falei, ninguém te ligou, tu já veio aqui mais de dez vezes*”.

Acerola encontra o amigo sentado, chorando, com o anúncio de jornal nas mãos. Novamente, surge o recurso da conversa séria entre os dois, dessa vez, a mais doída de todas. Acerola: “*Cê ainda tá nessa, cara? Cê tá assim porque o cara não te ligou, né?*”. Laranjinha responde, esforçando-se para falar vencendo o choro: “*Ninguém liga para mim não, Acerola. Meu pai nem sabe que eu existo. Ninguém sabe que a gente existe, cara*”. Acerola repete para o amigo as palavras que ouviu da avó em sequência

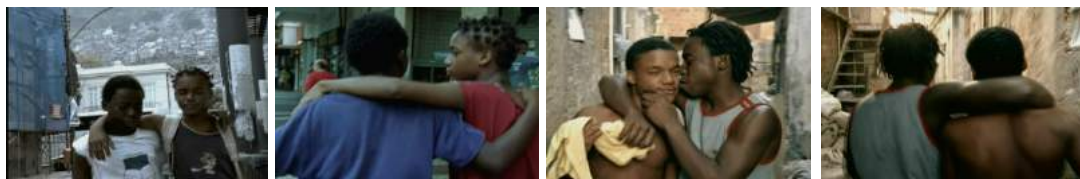
anterior: *“Você só tá falando isso porque tem quinze anos, cara, quando a gente tem quinze anos acha que tudo é para sempre, mas não é assim, não. Não há bem que nunca termine, mas também não há mal que dure para sempre. Essa porra vai passar, fica assim, não. Tem que seguir sua parada cara, tem que seguir o que tu sabe fazer de melhor. Quê que tu sabe fazer de melhor?”* Laranjinha: *“Rap”*. Acerola: *“Então, cara, tu rima para caramba”*. Laranjinha: *“Rimo nada, Acerola, ainda nem achei uma rima para mãe”*. Acerola: *“Isso aí tu vai achar, moleque, porque tu é bom”*.

“Ninguém sabe que a gente existe, cara”



Acerola anima o amigo: *“Deprê o caramba, levanta aí, vamos dar um rolê”*. Os dois seguem caminhando abraçados, numa “pose” recorrente em vários episódios da série; e que se repetirá no longa-metragem.

Sempre abraçados



Acerola: *“Seu problema é ter um pai? Logo, logo eu vou ser pai, tá ligado nisso. Então, fica assim não, é um pai que tu quer? Tá aqui o teu pai. Dá benção. Fica assim mais não, teu pai tá aqui”*.

Na quarta temporada, desaparecem dos créditos os nomes dos roteiristas Leandro Saraiva e Newton Cannito, some também a condução dos episódios através de uma mesma linha narrativa que os interligassem, como se viu na terceira. A quarta temporada é a mais híbrida de todas. Nem se apóia no modelo das duas primeiras, nas quais os episódios não traziam memória dos anteriores nem anunciava as questões dos

próximos, mas também não mantém a unidade da terceira em todos o cinco episódios. A temporada fica pelo meio do caminho. O meio do caminho da quarta temporada é um momento interessante para a nossa análise. Os três primeiros episódios relacionam-se muito intimamente com o que se vinha construindo na terceira temporada, tanto se examinarmos as opções estilísticas quanto se vistos com atenção ao arco dramático que foi desenvolvido anteriormente. Certamente não por coincidência, os nomes de Paulo Morelli e Adriano Goldman desaparecem dos créditos dos dois últimos episódios, justamente aqueles nos quais não se reconhece mais o que estamos aqui chamando de identidade estilística da série; não se ouve mais com facilidade a canção tema.

Caso *Cidade dos Homens* tivesse encerrado sua presença na TV com a exibição de *Atração Fatal*¹⁰⁶, terceiro episódio da terceira temporada - direção de Adriano Goldman, roteiro de Elena Soárez¹⁰⁷, direção de fotografia de Mauro Pinheiro Jr. e montagem de Daniel Rezende - terminaríamos este tópico de análise da série com os parágrafos que virão a seguir.

Em “sobrevoo” panorâmico sobre os episódios de *Cidade dos Homens* saltam aos olhos imagens e estruturas narrativas que bem se encaixariam nas categorias que já estabelecemos para contabilizar os recursos que cremos recorrentes nas obras que compõem o *corpus* desta tese. Quanto à movimentação da câmera, ou à postura do sujeito-da-câmera destaca-se, predominantemente, a operação “na mão” do aparato; mais importante do que isso, nota-se que constantemente a “câmera” procura os acontecimentos, acompanha a ação como um espectador sem prévia ciência das ações dos personagens. No que diz respeito ao uso da luz e a relação de contraste, chama a atenção a presença, em um mesmo plano, de zonas de sombras e negros profundos em contraposição à áreas muito iluminadas (*chiaroscuro*).

¹⁰⁶ Exibido em 02/12/05

¹⁰⁷ Elena Soárez assina, também, o roteiro de *Cidade dos Homens*, o filme.

Chiaroscuro



As zonas de luzes “estouradas”, marcantes nas obras já estudadas também tem lugar nas enquadramentos das série.

Luzes “estouradas”



Com especial atenção à exploração expressiva das áreas de nitidez e desfoque presentes dentro de uma mesma composição, constatam-se, ao longo da série, a recorrência da profundidade de campo curta e da correção de foco durante um mesmo plano, em geral, aliadas ao uso das lentes teleobjetivas.

Uso expressivo da profundidade de campo curta e ajustes de foco





Sobre os aspectos mais diretamente ligados aos procedimentos de composição dos quadros, notam-se ecoar procedimentos já anotados quando do exame das obras anteriores. É muito comum, nos produtos analisados, haver outros elementos entre a câmera e o seu objeto/personagem mais relevante, como se a câmera não tivesse um ponto de vista privilegiado. Muitos obstáculos se interpõem entre ela e o seu objetivo, atravessam a frente da lente. Essa estratégia relaciona-se intimamente com o uso de lentes longas, que permite um maior afastamento entre a objetiva e o personagem. Não raro, a câmera parece “negociar” com o ambiente seus espaços de registro, captam as histórias pelas brechas, posiciona-se como um espectador à espreita.

“Negociação” com o ambiente



As outras duas características ligadas às estratégias composicionais destacadas para esta análise foram a presença de molduras diegéticas e de uma certa plasticidade que compõem planos mais “decorativos”; que explora luzes, reflexos, texturas, cores... significativamente marcantes no conjunto de obras analisado.

Molduras diegéticas



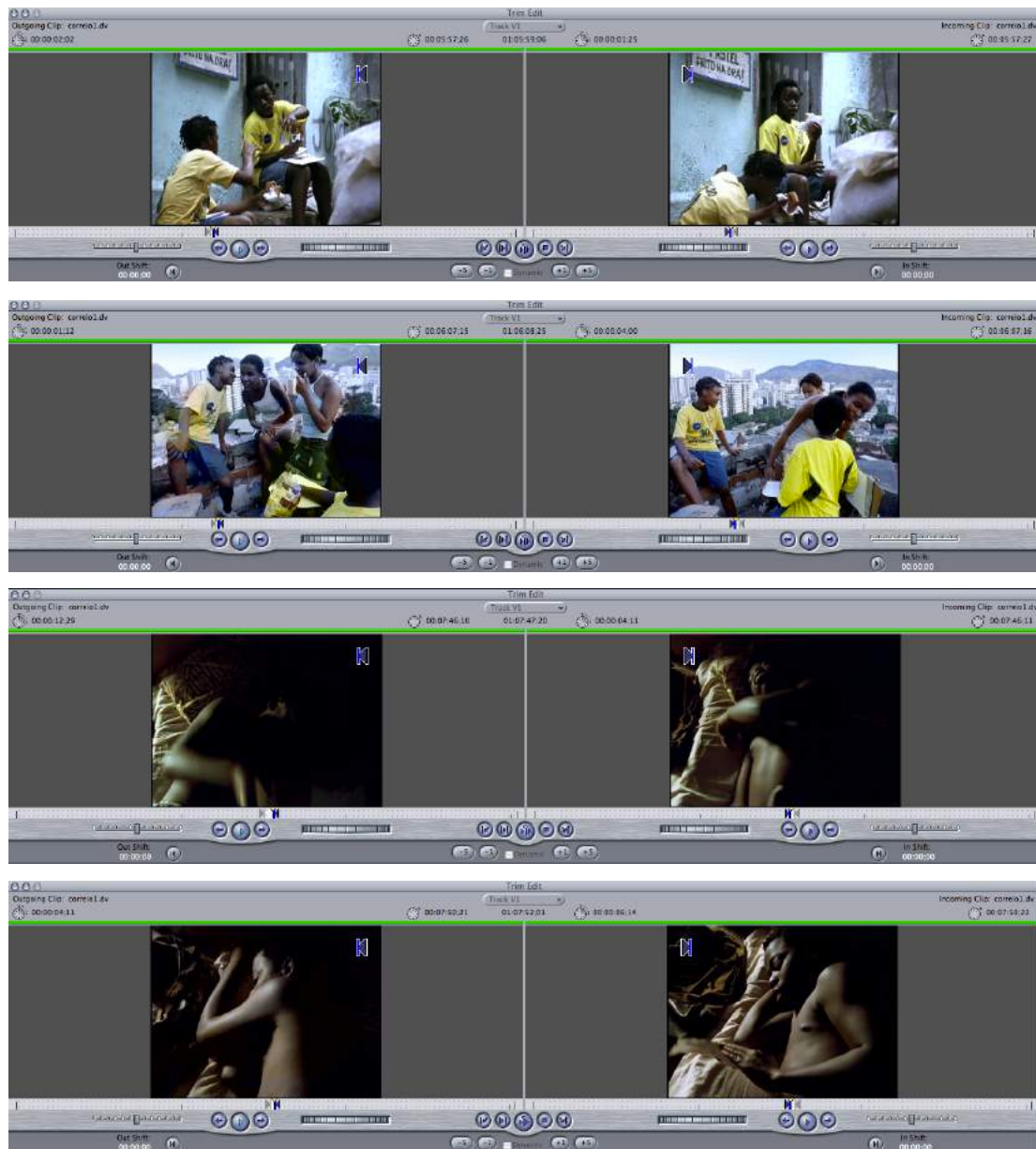
“Plásticos”



Sobre os mecanismos privilegiados pela montagem para juntar os planos das narrativas, chama a atenção um certo descompromisso com as regras mais clássicas das narrativas audiovisuais. São significativamente recorrentes as quebras de eixo, os *jump cuts*, o “desrespeito” às normas de alteração/manutenção de ângulos e enquadramentos: as marcas da proposta estilística previamente desenvolvida encontram-se devidamente espalhadas pela maioria das sequências dos episódios. Quanto ao ritmo, ou melhor, à duração dos planos, nota-se como princípio fundamental, grandes alternâncias de tempo entre os planos de diferentes sequências.

Jump cuts





No entanto, a quarta temporada teve cinco episódios. São justamente os dois últimos que mais destoam de todos os outros dezessete, pois soam deliberadamente farsescos. Com já enfatizamos, *Cidade dos Homens* é uma série que não se entrega fácil às generalizações, exige do analista muito fôlego para que se consiga traçar uma panorama que não desrespeite suas especificidades. No nosso caso, estes dois episódios, embora a princípio neguem a “receita” que encontramos durante o estudo das obras do *corpus* deste estudo, serve-nos justamente como uma amostra interna daquilo que o estilo que perseguimos não é. Eles explicitam os limites suportáveis para as firulas, maneirismos e afins. Usando as metáforas que desenvolvemos, nestes dois episódios, a balança perdeu o equilíbrio; os efeitos de realismo, por exemplo,

perdem espaço. A canção tema foi irremediavelmente atravessada, o improviso foi longe demais.

O penúltimo episódio, *As aparências enganam*¹⁰⁸, traz no crédito uma informação que economiza análises. O argumento do episódio é assinado pela turma do Casseta e Planeta. Além disso, novamente, Regina Casé opta por trabalhar com o marido, Estevão Ciavatta, dirigindo a fotografia. O humor do programa é escrachado, brinca com estereótipos, muito semelhante ao do pessoal do Casseta. A aparência das imagens também afasta-se, mais do que de costume, dos padrões estabelecidos.

Argumento do Casseta e Planeta



No episódio, a cadela de uma madame, para quem a irmã de Acerola trabalha, escapa dos cuidados do garoto e engrena um “romance” com o *pitbull* de um chefe do tráfico. Laranjinha e Acerola se unem para resgatar a cachorrinha. Os dois precisam fantasiar-se dos mais diversos personagens para cumprir a missão. *As aparências enganam* é o programa mais propício às gargalhadas de toda a série; o episódio até acerta no tom proposto, mas a dissonância com o registro das outras histórias causa um desconfortável estranhamento ao telespectador cativo de *Cidade dos Homens*.

4.8. Qual será o futuro de Laranjinha e Acerola?

No último episódio da série, *Em algum lugar do futuro*¹⁰⁹ - direção de Fernando Meirelles e Renato Batata, roteiro de Fernando Meirelles, George Moura, Guel Arraes e Jorge Furtado, montagem de Daniel Rezende e direção de fotografia de André

¹⁰⁸ Exibido em 09/12-05

¹⁰⁹ Exibido em 16/12/05.

Modugno - a hibridação entre realidade e ficção, tão comum às propostas narrativas dos episódios da série *Cidade dos Homens*, se dá de forma particularmente interessante, o que não quer dizer bem sucedida. Só os créditos de *Em algum lugar do futuro* já seriam suficientes para instigar o nosso olhar em sua direção.

Fernando Meirelles, sujeito em torno do qual orbita o fenômeno que procuramos compreender, assume direção e roteiro do episódio. A última vez que o diretor de *Cidade de Deus* tinha assinado a direção de um episódio de *Cidade dos Homens* fora em 2003, em *Sábado*, primeiro episódio da segunda temporada; ou seja, naquele momento, havia dois anos que Meirelles não “chefiava” um set de gravação da série: decidiu fazê-lo justamente na narrativa da última história de Laranjinha e Acerola na televisão.

Como se não bastasse a sua própria presença, convocou ainda a parceria na escrita do roteiro, de Jorge Furtado, George Moura e Guel Arraes e do seu dileto montador: Daniel Rezende. As assinaturas que “respondem” por *Em algum lugar no futuro* não deixam dúvidas acerca de uma vontade da instância produtiva de realizar um produto diferenciado. No entanto, para nosso espanto, o fotógrafo de sempre, Adriano Goldman, não participou do episódio de adeus. A direção de fotografia é assinada por “um outro”, André Modugno.

Estão ainda no set, nesta “festa” de despedida, Paulo Lins, o escritor de *Cidade de Deus*, de onde saíram Laranjinha e Acerola, e Regina Casé, profissional intimamente envolvida em todo o processo, presente nas quatro temporadas, diretora de 4 episódios de *Cidade dos Homens*; Lins e Casé participam do “elenco” de *Em algum lugar no futuro*.

Para a nossa análise, este episódio mostra-se particularmente significativo, pois ele é o que mais se diferencia de todos os outros, sob os mais variados aspectos, afastando-se, inclusive, de algumas das consagradas opções estilísticas que estamos investigando. Outro fator que nos indica a produtividade de um mais demorado estudo sobre *Em algum lugar do futuro* tem a ver com o fato de o “efeito de realidade” ter perdido espaço para a farsa e a caricatura.

Já que desde o *Palace II* estamos almejando enxergar o “sobe e desce” dos abstratos pratos de uma balança nos quais estariam equilibrando-se artificialismos e “realismos”, parece-nos bastante valioso examinar o momento em que a paisagem pendeu para o “lado de lá”, das práticas “artificiosas”. Para início de conversa, os protagonistas do episódio não são Laranjinha e Acerola, são “Douglas Silva” e “Darlan Cunha”, os jovens intérpretes (as aspas aqui indicam a ambiguidade do mecanismo, já que o “Douglas” e o “Darlan” do programa encenam situações e textos escritos para eles, são “personagens de si mesmos”).

Sendo assim, por um punhado de motivos, *Em algum lugar do futuro*, a despedida dos heróis da TV, demanda descrições e uma reflexão um pouco mais prolongadas. Mãos à obra audiovisual: logo na vinheta de abertura, em lugar da costureira corrida dos personagens por entre as imagens dos barracos da favela, aparecem duas caricaturas dos protagonistas. De pronto, instaura-se a vocação do episódio para o estereótipo. A um só tempo, Laranjinha, Acerola e os dois intérpretes transformam-se em “personas” mal construídas de si mesmos.

Vinheta habitual



Vinheta de *Em algum lugar no futuro*



O episódio começa com duas outras crianças “refazendo”, no papel de Laranjinha e Acerola, uma cena já vista, pelos telespectadores mais assíduos, em *Uólace e João Victor*¹¹⁰, último episódio da primeira temporada. Aparecem, na banca de CDs piratas sob o comando de um “novo” Acerola, Paulo Lins, depois Darlan Cunha e por último, Douglas Silva.

O primeiro plano do episódio já expõe uma confusão ao espectador da série. A imagem exhibe, de imediato, algumas das características com as quais já estamos acostumados: uma textura típica, contra-luz contornando o personagem, marcantes zonas de superexposição; no entanto, aparecem no quadro, o veículo, materiais e pessoas da equipe de filmagem, além de curiosos observando a situação. Sendo simplório, para seguirmos adiante, a imagem carrega particularidades visuais com as quais o espectador acostumou-se a ver e vinculá-las aos efeitos de realidade, só que dessa vez “é mentira”, aquilo que se vê é “apenas” o trabalho de uma equipe de filmagem. No contra-plano, surge Paulo Lins. A aparição do escritor, ao menos para uma parcela bastante considerável da audiência que o conhece, também funciona para “romper a quarta parede”.

O novo Acerola e Paulo Lins; “criador e criatura”.



¹¹⁰ Exibido em 28/10/03

Os “novos” Laranjinha e Acerola refazendo cena de episódio anterior da série



Tudo soa falso. Além do texto mal dito pelos atores, o espectador, a esta altura, já sabe que a série vai acabar, que Douglas e Darlan não serão substituídos por atores mais jovens; nada faz muito sentido, principalmente se pensarmos em uma parte de audiência que acompanhava *Cidade dos Homens* com alguma frequência.

Douglas? Darlan? Acerola? Laranjinha? Quem é quem *Em algum lugar do futuro?*



Não demora para muito para que o “truque” narrativo seja explicitado; surgem no enquadramento, mais claramente do que no primeiro plano do episódio, a equipe de filmagem e Regina Casé “dirigindo” a sequência, ao lado dos “antigos” atores da série, Douglas Silva e Darlan Cunha; uma estratégia de metalinguagem não presente em nenhuma das outras histórias de *Cidade dos Homens*.

Já vimos que nos créditos do programa de despedida não consta o nome de Regina Casé assinando a direção. E esta é a malfadada burla do episódio inteiro. As

pessoas/personagens de *Em algum lugar no futuro* surgem cumprindo papéis que até poderiam ser os seus na “vida real”, mas que não os são *Em algum lugar do futuro*.

“Corta! Eles são ótimos, não são?”



A estratégia é tão mal engendrada que, por exemplo, depois de cortar a cena, quando Regina Casé aproxima-se de Douglas e Darlan para perguntar o que eles acharam dos substitutos, pode-se ver o microfone acompanhando a atriz; em situação “natural” de set, certamente, depois de o diretor gritar corta!, o microfonista descansaria o braço. Digamos que no *Em algum lugar do futuro*, o fingimento é mal fingido, a “mentira” mal contada, muito diferente do que vinha ocorrendo; ainda que, pensando exclusivamente na direção de fotografia e montagem, nesta primeira sequência do episódio, tudo continue muito familiar. Tal percepção reforça a defesa que vimos tentando fundamentar, segundo a qual só a soma bem equilibrada de procedimentos pode viabilizar específicos efeitos. Usando a nossa metáfora da balança, há um limite para o peso, que, por exemplo, uma fotografia recheada de práticas “realizantes” pode suportar quando outros elementos apontam para o lado oposto.

Na fábula do episódio, os dois atores cresceram e não vão mais viver os papéis de Laranjinha e Acerola, eles aparecem, então, “dramatizando” uma procura por novos papéis na televisão brasileira. Darlan e Douglas viram personagens da sua própria trajetória.

No set *fake* daquela situação dramática, os dois novos atores mirins são extremamente “paparicados” pela produção, já Darlan e Douglas, tratados com muita indiferença, quase desprezados. A falsidade chama a atenção, invade a tela. Ao contrário do que já foi descrito neste texto sobre a sensação predominante da série, nos minutos iniciais do último episódio, sente-se que nada aconteceria daquele jeito caso aquela situação, de fato, estivesse sendo vivenciada no mundo real. Não queremos dizer com isso que

a instância autoral não tivesse a consciência do registro farsesco: parecia ser mesmo esta a “brincadeira” proposta. Nossa análise diz respeito ao funcionamento e aos possíveis efeitos da estratégia, tão incomum ao “universo” de *Cidade dos Homens*.

Douglas e Darlan são “relegados” a voltar para casa numa “*van de figuração*”. No carro, um diálogo simplório e pouco sutil entre os dois apresenta o tema do programa. Darlan: “*não achou estranho, cara, outros moleques fazendo a gente?*”. Douglas: “*os moleques não estão fazendo a gente, eles estão fazendo o papel de Laranjinha e Acerola. Quê que tu acha que vai acontecer com Laranjinha e Acerola?*”. Darlan: “*eu estou preocupado com o que vai acontecer com Darlan e com Douglas*”. No meio da conversa, o motorista avisa aos jovens que vai ter que parar para pegar uma pessoa e explica: “*isso aqui é van de figuração, vai pegando gente pelo caminho, pega maquiador, ator desempregado, tudo o que é tranqueira*”. O discurso do episódio é posto “à força” na boca dos personagens, soa falso. A van para para pegar Letícia Spiller. Entra então na conversa uma “Letícia” que, tal qual os outros personagens no episódio, é ela mesma sem sê-la.

Na van de figuração: “tudo o que é tranqueira”.



O passado da “Letícia” de *Em algum lugar no futuro* é o mesmo da “Spiller”: ex-paquita que cresceu demais para fazer papel de adolescente e agora, depois que acabou uma novela na qual ela estava trabalhando, encontra-se desempregada, tentando de tudo para se colocar novamente na tela. Os três parecem estar não apenas no mesmo carro que transporta “*tranqueiras*”, mas também no mesmo “bonde”. O passado dos três é apresentado ao telespectador através de imagens de arquivo e da tradicional *voice-over* dos personagens. O Douglas e o Darlan - ainda muito crianças, que aparecem em cenas antigas de testes de elenco e oficinas de teatro inseridas na sequência - e a paqueta Letícia não são os mesmos que estão conversando em trânsito entre o desemprego e o Projac. O passado convocado pela conversa dos três não

parece pertencer àqueles personagens. As imagens de arquivo, com a textura e aspectos típicos das antigas fitas VHS, estão impregnadas de autenticidade, o problema está no presente da narrativa, na dificuldade de se crer nos personagens Douglas, Darlan e Letícia, em cena, na van.

Douglas Silva, em off: *“Eu nem sabia que um dia eu podia virar ator de verdade, a minha professora, ela que me indicou para eu ir lá no grupo Nós do Cinema, aí eu fui para lá e eles me escolheram para eu fazer o papel de Acerola, em um especial de fim de ano, o Palace II. Na boa? Eu não tinha nem noção de que eu estava começando uma carreira de ator”*.

Douglas Silva



Darlan Cunha, em off: *“Não era eu que ia fazer o papel de Laranjinha, mas aí o outro menino desapareceu e sobrou para mim. Antes de eu fazer Cidade dos Homens, eu tinha feito um filme, O cabeça de Copacabana, acho que os caras me escolheram porque eu era bonitinho, mas aí a minha mãe achou que eu tinha talento e ficou me levando para vários testes de atores, foi assim que eu conheci o Douglas”*.

Darlan Cunha



Letícia começa falando na van, em diálogo com os dois, e logo sua voz é “coberta” por imagens da trajetória dela: *“eu sei bem o que é isso viu, eu também comecei adolescente, eu já queria, mas eu nem imaginava que eu realmente ia ser uma atriz”*.

A paqueta “Leticia”



É no Projeto Jacarepaguá, sede principal da Central Globo de Produções, que se pode encontrar “a salvação”. O caminho para escapar do esquecimento e do ostracismo, de acordo com a trama do episódio, passa por lá, pelos estúdios da emissora. Leticia: “*Eu estou indo agora mesmo para o Projac, fazer uns testes, procurar alguma coisa*”. Acerola: “*bem que a gente podia procurar junto*”. O sujeito-da-câmera acompanha os três conversando por um corredor do Projac, caminha junto com eles, o plano é longo, dura 20 segundos, quando a montagem corta para que o espectador veja os personagens de frente, chamam a atenção a pouca luz nos três e o fundo “estourado”, a suposta luz real da locação. Resumindo, para atacar o que diretamente nos interessa, mesmo em um episódio tão atípico, até agora, a fotografia e a montagem repetem procedimentos que constituem a aparência reconhecível da obra.

Câmera acompanha os personagens dialogando (20 segundos, sem corte)

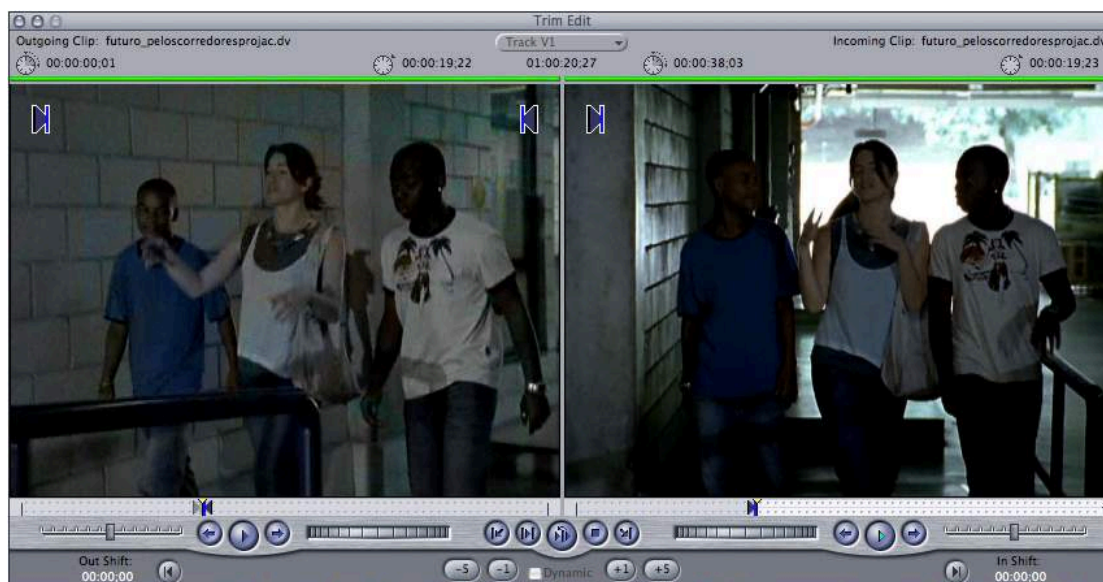


primeiro frame



último frame

Corte na caminhada pelo Projac



O ângulo e enquadramento alteram-se pouco de um plano para o seguinte, ao fundo do plano 2 do diálogo, as luzes estouradas “de sempre”.

Depois da conversa com Leticia, vemos Douglas e Darlan, em um camarim trocando de roupa para um teste de elenco. Os dois seguem conversando sobre o futuro e o passado. Darlan: *“que pena que ela não topou fazer o remake da Armação Ilimitada, cara. É chatão tomar um fora de uma mulher dessa, cara”*. Douglas: *“é, meu filho, vai se acostumando, sua sorte com as mulheres vai mudar, você acha que as meninas se amarravam em beijar o Darlan? Elas gostavam mesmo era de beijar o Laranjinha”*. Darlan: *“se elas beijavam o Darlan ou o Laranjinha, mano, eu não estava nem aí, não sou ciumento”*. A conversa serve de deixa para a inserção de cenas de beijo de Laranjinha com diversas garotas, em episódios variados da série. *“Mas que era bom, era”*, conclui Darlan em off, “sobre” as imagens.

O recurso, muito provavelmente, comove o fã da série, ainda mais porque uma música na trilha sonora contribui para o estabelecimento da emoção. O problema, novamente, é quando a narrativa encara o presente. Os textos soam falsos, parecem cuidadosa e exageradamente confeccionados para levantar a bandeira explícita do programa. Douglas: *“Será que a nossa vida vai mudar tanto assim, cara? O nosso futuro vai ser lembrar do passado? Será que a gente só vai beijar as ‘minas’ em flashback?”*. Ganham a tela mais beijos dos protagonistas ao longo de *Cidade dos Homens*.

Douglas e Darlan tentam se inserir sem sucesso em novelas e seriados da emissora. O padrão “branco” da Globo é questionado, no episódio, por dois jovens atores negros desempregados depois do final da série em que atuavam. Os dois atores/personagens são reprovados em alguns testes para diferentes papéis na programação da emissora. Um casal de atores brancos contesta a presença de Douglas e Darlan no elenco da história deles. “*Você é ótimo ator, mas você é preto e nós somos brancos*”. Darlan, no camarim com Douglas, arremata o “discurso crítico”: “*o casal era de branco, o filho tinha que ser branco, o casal não podia ser preto?*”.

Pegação: teste de elenco



Para nós, muito mais do que avaliar a eficiência do discurso político envolvido nas sequências dos testes de elenco nos quais os dois foram reprovados, parece-nos exemplar examinar a fotografia e montagem destas cenas. De acordo com a lógica interna do episódio, tais testes teriam o estilo comum às novelas da emissora. As aparências das imagens supostamente vinculadas à teledramaturgia “padrão Globo”, no episódio *Em algum lugar no Futuro*, é radicalmente diferente daquela que vimos em *Cidade dos Homens*. No interior do episódio, é possível perceber facilmente as estratégias de filmagem e montagem que as distanciam.

Por oposição e contraste, tais cenas permitem enxergar com clareza as particularidades da iluminação, da movimentação de câmera, da interpretação dos

atores e da montagem que predominam nos episódios da série. É necessário enfatizar que os “testes de elenco”, no episódio, configuram-se como uma caricatura de um possível estilo de direção de fotografia e montagem, ainda assim, tal caricatura é reveladora.

Analisando rapidamente a direção de fotografia da sequência que consideraremos, para fins meramente ilustrativos, um “anti-modelo” do fenômeno que se sobressai no nosso *corpus* de análise, nota-se: uma iluminação de chave alta, muita compensação, baixa relação de contraste, luzes vindas de variados pontos do estúdio, poucas e suaves sombras, nenhuma zona de escuridão ou luzes “estouradas”, ampla profundidade de campo, câmera sempre no tripé, movimentação “ortodoxa”, enquadramentos sempre “clássicos” e por aí vai.

Dinheiro e Traição: teste de elenco



Examinando a montagem, o exercício também é bastante elucidativo, todos os cortes seguem rigorosamente as mais tradicionais técnicas que almejam a invisibilidade; as regras de angulação, eixo, alteração de enquadramento, *raccord*, todas perfeitamente respeitadas. Da montagem desta sequência em questão, certamente, não transborda aquela sensação de “metralhadora frenética” tão relatada pela recepção de *Cidade de Deus*; no entanto, dividindo o tempo da unidade dramática “teste-de-elenco-para-a-novela-Dinheiro-e-Traição” (um minuto e 53 segundos), pela quantidade de planos (49), encontramos a média de 2,2 planos por segundo, bem mais “veloz” do que quase todas as sequências que vimos analisando ao longo deste estudo. Importante ainda

notar que se trata de uma cena de diálogo entre os personagens; não é uma guerra, ou perseguição às galinhas fujonas.

Outra constatação muito interessante, ao visualizarmos a sequência recortada na *timeline* do *Final Cut*, é a evidência de uma “cadência” mais ou menos constante, de acordo com a observância da duração predominante dos planos; não se notam as bruscas alterações tão comuns às obras que temos examinado. Por fim, vale ainda lembrar que sentado na ilha de edição de *Em algum lugar no futuro*, está Daniel Rezende.

A “partitura” da sequência



Emendas “invisíveis”

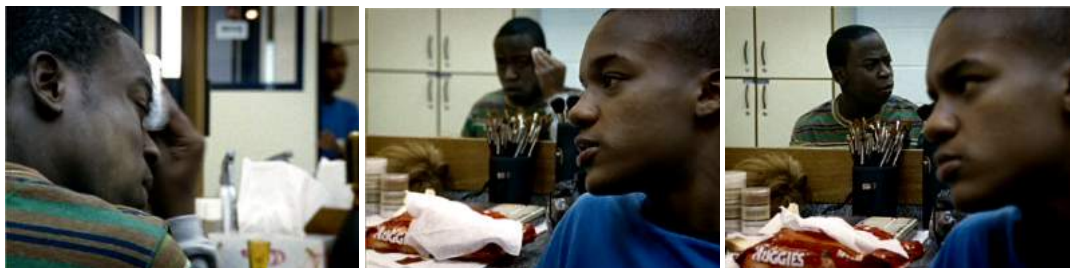




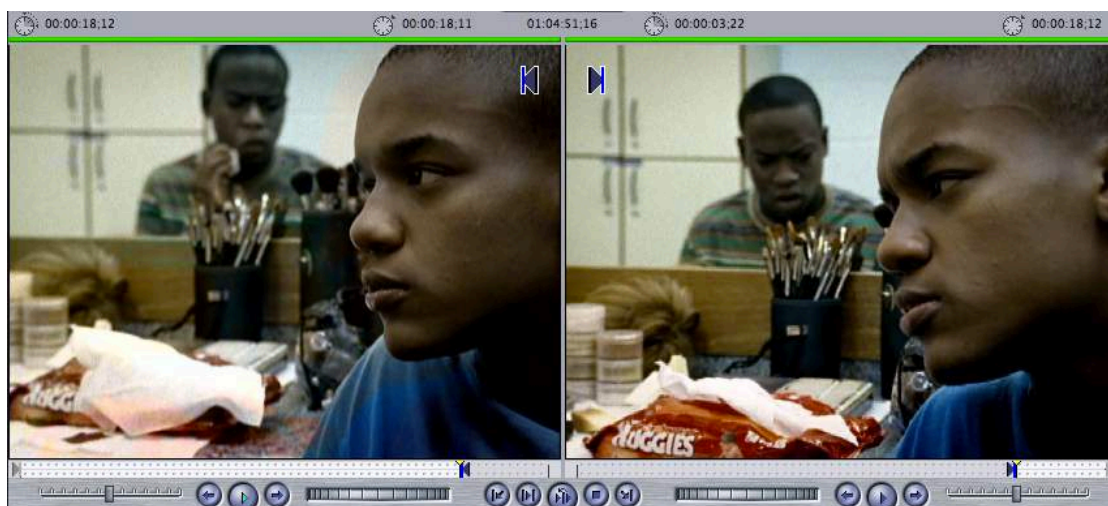


Depois, no camarim, “sem maquiagem” e reprovados nos teste: as costumeiras aparências estão de volta.

Textura, tratamento de cor, profundidade de campo curta, ajuste de foco



Jump cut no camarim



Em outra sequência, os dois “invadem” o set de gravação da *Grande Família* e reclamam a presença de negros na série. Um “pseudo” Lúcio Mauro Filho (Tuco)

aconselha que eles “roubem uma parada” para ganhar espaço no *Linha Direta*. O registro é farsesco, já que não cabe crer naquela frase dita, com verdade, pelo ator. Darlan tem a resposta na ponta da língua: “quer dizer que dois negros só podem aparecer se for roubando”. Além disso, de olho nas aparências, mais uma vez vê-se na tela determinadas plasticidade, cores, movimentação... que não são as comuns à série. *Em algum lugar no futuro*, em alguns momentos, parece exagerar ao afastar-se da identidade da série, fazendo com que a canção tema, a melodia principal se perca.

Tentando fazer parte da *Grande Família*



O episódio se pretende ácido e crítico e atira para todos os lados. Ataca o *merchandising* presente nas ficções televisivas, o preconceito racial, a dificuldade de os negros conquistarem vagas no mercado de trabalho, os temas privilegiados pela programação convencional da TV, a corrupção e impunidade dos políticos, a ascensão social dos negros e pobres através apenas do pagode, a “vidinha” de “*cidadão classe média padrão*”, o valor irrisório do salário mínimo e mais uma pá de mazelas sociais. O problema é que a artilharia está municada por discursos prontos, frases feitas, tudo muito mal costurado às situações dramáticas e dito sem fé por personagens que mais não são do que caricaturas pouco funcionais de si mesmos: um excesso de clichês associados a uma posição politicamente correta apressada, o que faz com que no *Em algum lugar do futuro* o drama “despenque” vertiginosamente para o farsesco.

Um personagem de farsa pode comer o pão que o diabo amassou, que nós só riremos dele. (...) Em todos esses procedimentos, há uma caricaturização do mundo. Digamos que a farsa tende ao desenho animado. E não só pelos traços caricaturais, mas também pelo princípio da irrealidade (SARAIVA e CANNITO, 2004, p. 88 e 89).

O episódio habita um “reino do drama” (SARAIVA e CANNITO, 2004) que não é próprio à série. Vai de encontro à rede habilmente urdida pelas estratégias narrativas

maturadas ao longo da trajetória de Laranjinha e Acerola, desde o *Palace II*. Não por acaso, o desenho animado é um recurso explorado à exaustão pelo programa.

Os prováveis futuros imaginados para Laranjinha e Acerola, ao longo do episódio, são “ilustrados” pelas caricaturas, *stricto sensu*, dos personagens. Para além do caráter frágil e simplista dos discursos apresentados através dos personagens animados, o mecanismo não acerta no ritmo, produzindo arrastadas e tediosas sequências, como nunca antes na história da série. Somados, esses “momentos de animação” duram “eternos” 10 minutos - cerca de um terço do tempo do episódio - por mais talentosos que possam vir a ser os improvisadores (neste caso, os desenhos são assinados pelos aclamados Gêmeos não há canção tema que resista a tanto “devaneio”).

Qual lugar no futuro?





“A televisão propõe um real artificial, configurado como um jogo - um outro mundo, cheio de regras e mágicas - para os quais transporta atores sociais” (DUARTE, 2006, 27). A relação, muitas vezes cruel, entre a televisão e a vida dos seus “atores” é cristalizada, no episódio, através da melancólica aparição do jovem que faria o papel que coube a Darlan Cunha na série.

Depois de reprovados nos testes para programas da Globo, Darlan sentencia para Douglas: *“vai ser difícil arranjar um emprego para nós, cara, acho que a gente está condenado a desaparecer, que nem o Leandro, está lembrado?”*. A TV, no episódio, é, por excelência, o lugar de onde se pode ser visto, como se fora dela, todos estivessem condenados ao “sumiço”. *“O que ia fazer Laranjinha no seu lugar?”*, pergunta Douglas. *“Ele mesmo. Ele foi para todos os ensaios, chegou na hora de filmar ele desapareceu”*. *“Por que será que o moleque sumiu?”*. Surge, então, depondo para a câmera, o jovem que quase veio a ser Laranjinha. Uma fala gaguejante, carregada de timidez, quase vergonha. Na banda sonora, tristes violões “ajudam” a compor o momento.

Eu sumi porque o orfanato acabou fechando e eu fui transferido para Bangu. Sendo que de lá eu tentei entrar em contato, telefonei para a globo e ninguém me falava nada. Ai depois eu comecei a ver o Darlan e o Douglas lá em cima, né? Eu olhava mais para o Darlan. Confesso, eu tenho um pouquinho de inveja. Mas tudo tem a sua hora. Ainda estou aqui ó. Hoje eu estou fazendo supletivo e estou trabalhando quase de carteira assinada... vou receber uma roupa social na segunda-feira... hoje em dia quem é trabalhador tem uma moral grande... hoje em dia é gostoso falar: eu sou trabalhador. (Leandro Rodrigues)

É o momento de mais verdade do programa. Aquele jovem não aparece como caricatura, e o apelo para que ocorra a identificação emocional com sua situação é estimulado e reforçado pela música. Há ali a possibilidade da comoção. Por muitos motivos. Primeiro, por se perceber a frustração daquele menino que queria ser “visível”; depois, por revelar o quanto as “escolhas” que lançam uns ao sucesso e

outros ao esquecimento podem ser arbitrárias e pouco justas e, por último, por mostrar o quanto são complexas e podem ser cruéis as relações entre o sistema comercial e industrial dos mercados da televisão (ou do cinema, ou de qualquer outra forma “legítima” e “visível” de representação do outro) e os que estão do lado de fora desses sistemas, aqueles que se agarram às oportunidades de visibilidade oferecidas por esses meios de comunicação como tábua de salvação. O resgate da história de Leandro é um tiro no próprio pé, muito mais certo do que toda a artilharia que o episódio desperdiçou farsescamente contra a “televisão inimiga”.

Leandro Rodrigues



O episódio termina com “Douglas” e “Darlan” caminhando por um “cenário em ruínas” no Projac. Mais uma vez, através de um diálogo didático e um pouco crível, o episódio esforça-se para chamar atenção para o futuro dos dois atores alçados ao sucesso pela tela da TV. “Darlan”, ao notar os restos das construções que devem ter servido para a teledramaturgia global, comenta: *“Não lembro de ter visto novela no Iraque, não, cara”*. “Douglas”: *“Eu acho que eu já vi esse cenário em algum lugar, acho que foi no início do ano”*. “Darlan”: *“Que é isso! Em menos de um ano já está assim, cara? Será que em menos de um ano eles vão esquecer da gente também?”*. “Douglas”: *“Não sei, ué...”*. À resposta de “Douglas”, “Darlan” emenda um rap, o parceiro acompanha: *“Diz aí, você, o que que vai acontecer, se agente vai ser duro, em algum lugar no futuro...”* “Sobe” uma batida para o rap na trilha sonora que acompanha os dois repetindo os versos e “caminhando para longe do espectador”. Surge na tela, por escrito: *Acabou-se*. Certamente para a felicidade dos fãs cativados pela série e para esta análise, não acabou ainda. O filme *Cidade dos Homens* reserva “um lugar no futuro” mais digno para Laranjinha e Acerola, como também para o fenômeno estilísticos que estamos investigando.

Em ruínas



4.9. *Cidade dos Homens, o filme: ou o episódio final* *Ou ainda, estava tudo lá, no Palace II?*

2007, escuridão de uma sala de cinema brasileira. Depois das vinhetas da Globo Filmes e da O2 filmes e das marcas dos patrocinadores de *Cidade dos Homens*, o filme; a primeira imagem que surge, na telona, através de um lento *fade*, são os olhos de Laranjinha: detalhe. Uma panorâmica suave para a direita enquadra Acerola; o plano dura 8 segundos e “desporece”, também, em *fade*, ao som de grave melodia; instaura-se um clima de suspense, suspensão.

Panorâmica dos olhos de Laranjinha para os de Acerola



Remetendo-nos rapidamente às cenas que “rasgaram” a tela no início de *Cidade de Deus*, vêm à memória os golpes de faca em detalhes que não duravam 5 frames e desapareciam. Lá em *Cidade de Deus*, na sequência de abertura, tocavam um animado pagode, quase não se podia distinguir os personagens naquela agitada farra na laje.

Agora a história é outra, *Cidade dos Homens* começa nos olhos dos protagonistas e nos dá tempo suficiente para, de imediato, vê-los e reconhecê-los. Muito diferente daqueles personagens que ganharam visibilidade apenas quando *Cidade de Deus* estreou, *Cidade dos Homens* conta com a longa trajetória de Laranjinha e Acerola, desde o *Palace II*.

O plano com o qual o diretor Paulo Morelli e o seu montador, Daniel Rezende, decidem iniciar *Cidade dos Homens* “pertence” a outra obra, foi “recortado” do *Palace II*, carrega marcas muito características da fotografia que César Charlone estava, naquele momento, final do milênio passado, experimentando para usar em *Cidade de Deus*. Para o nosso estudo, tal escolha é exemplar. Adequa-se como que por encomenda ao percurso analítico que almejamos deslindar.

A imagem que “abre” o longa *Cidade dos Homens*, e sobre a qual já tratamos ao analisar o *Palace II*, é uma daquelas nas quais o fotógrafo imprime suas marcas e das quais seria plausível dizer que “emana” um certo artificialismo: luzes coloridas, profundidade de campo extremamente curta, gotas d’água texturizando o plano... escrevemos, lá atrás, que, “grosseiramente comparando, o quadro mais se aproximaria de uma pintura impressionista do que realista”.

Este vagar pela primeira cena de *Cidade dos Homens* serve-nos para economizar outras análises e sintetizar, simbolicamente, aquilo que consideramos seminal ao analisar o percurso das obras que compõem o nosso *corpus*. Mirando as aparências, a imagem característica do filme preserva do estilo *Palace II* e *Cidade de Deus* alguns ingredientes fundamentais, mas apara certas arestas que eram salientes nas obras anteriores. Sendo bem específico, por exemplo, não se verá nas externas/noite de *Cidade dos Homens* luzes coloridas.

Os créditos de abertura de *Cidade dos Homens*, aparecem intercalando cenas do passado dos personagens; depois dos olhos dos garotos, vemos a dupla em imagens reconhecíveis pelo espectador assíduo dos episódios da série. Série e filme são complementares. O longa de Morelli, encerra a trajetória dos personagens, “fecha” as histórias desenvolvidas ao longo das temporadas.

Trajetória dos personagens



Diferentemente do que ocorreu com *Cidade de Deus*, as críticas a respeito de *Cidade dos Homens*, de um modo geral, reagiram “uniformemente” ao longa de Morelli e equipe. Era bastante comum, quase unânime, a direta associação com o trabalho de Meirelles, mas, no entanto, via-se também na obra mais recente um “quê” de diferente.

Há um fato determinante na trajetória de *Cidade dos Homens*: a existência (e propagação) de *Cidade de Deus*. Não por o filme retomar questões já ali existentes, ou por se infiltrar no mesmo espaço, com os mesmos personagens, mas porque *Cidade dos Homens* é assimilado a partir de um condicionamento com a estética e o tratamento já utilizados no filme de Fernando Meirelles. Portanto, mais do que nos prendermos à já batida e comprovada crítica feita (com razão) a *Cidade de Deus* e sua obsessão pela estética forjada, podemos ver *Cidade dos Homens* para além da imagem. E certamente compartilhar das afeições entre as pessoas que o filme proporciona pode ser o caminho mais gratificante, pois é nesse momento que a sensibilidade consegue ultrapassar a camada maquiada e promover a emoção a partir das relações íntimas e delicadas entre as pessoas. Bonitas e, muitas vezes, sutis. (MESQUITA¹¹¹)

O texto de Mesquita nos interessa primeiro por tratar como evidente, em *Cidade dos Homens*, uma relação entre as estéticas e um tratamento posto em tela por *Cidade de Deus*, depois porque Mesquita e a Contracampo, podem ser considerados como

¹¹¹ MESQUITA, Raphael. *Cidade dos Homens*. In: Contracampo: Revista de Cinema. 2007. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/88/criticadadedoshomens.htm>>. Acessado em 18/05/2014

integrantes do grupo dos detratores do filme de Meirelles. A frase: “a já batida e comprovada crítica feita (com razão) a *Cidade dos Deus* e sua obsessão pela estética forjada” não deixa dúvidas; o crítico esteve entre os que torceram o nariz para o filme; ainda assim, e mesmo percebendo que há familiaridade entre a estética e o tratamento entre as duas obras, Mesquita admite que “podemos ver *Cidade dos Homens* para além da imagem”.

Não nos cabe mais contestar acusações ou tentar atribuir um pouco mais de complexidade às discussões sobre a suposta “cosmética” de *Cidade de Deus*. Por agora basta-nos destacar que diante do filme *Cidade dos Homens*, mesmo aqueles “predispostos” a assumir posições contrárias ao estilo da narrativa reconheceram que a “camada maquiada” teria sido “ultrapassada”.

Cidade dos Homens – o filme, se coloca desde sempre como um filho, uma continuação de algo que começa a ser forjado em *Palace II* (o curta que deu origem a tudo relacionado com a “mitologia” de Laranjinha e Acerola), amplia-se em *Cidade de Deus* (o filme que se tornou fenômeno e permitiu que se fizesse uma série de TV) e consolida-se com *Cidade dos Homens*, a série. De fato: se a paternidade é tema central aqui, isso parece se dar menos a partir dos dilemas vividos entre os personagens do que pela relação da obra *Cidade dos Homens – O Filme* com os seus “antepassados”. O filme é marcado por um *know-how* consolidado em várias áreas – no que, aliás, trata-se de raridade no cinema nacional, eternamente proto-industrial, e que serve como exemplo de algo a ser demarcado nesta que talvez seja a mais profícua experiência de relação criativa estabelecida entre produção para TV e produção para cinema. (VALENTE¹¹²).

Para além de estarmos de acordo com a leitura que Valente desenvolve sobre o filme no trecho citado acima, como no caso de Mesquita e da Contracampo, a Cinética e Eduardo Valente também estiveram na trincheira opostas daqueles que se deslumbram com o filme de Meirelles e sua equipe. Em outro momento da crítica, Valente manifesta o seu incômodo com a postura da câmera e montagem de *Cidade dos Homens*.

O filme apela para uma câmera cuja inquietude muitas vezes se torna afobação, parecendo acreditar que o espectador deve ser mantido hipnotizado pela rapidez de cortes e balanços, e não pelo que é registrado.

¹¹² VALENTE, Eduardo. A paternidade de um filme. In: Revista Cinética, 2007. Disponível em <<http://www.revistacinetica.com.br/cdhvalente.htm>>. Acessado em 18/05/2014

De novo, o filme se denuncia como produto de “linha de produção. (VALENTE¹¹³).

No entanto, logo no primeiro parágrafo do texto disponível do site da Cinética, Valente deixa claro que, em *Cidade dos Homens* há “vida” para além da imagem, coisa que muitos críticos afirmavam não haver em *Cidade de Deus*.

Existe em *Cidade dos Homens – o filme* algo que vai muito além do realismo buscado na linguagem urdida por Paulo Morelli e sua equipe, através de seus vários “artifícios de real”. Há uma “verdade” ali que independe do filme como narrativa, e que é relativa mesmo à ontologia da imagem cinematográfica. Pois se o filme de fato resulta ser sobre algo, esse algo certamente é a acumulação da experiência do mundo nestes dois corpos, de Laranjinha e Acerola. Notando a força que é impressa nestes dois corpos, o filme inteligentemente opta por tornar o fenômeno destes dois corpos registrados em imagens ao longo dos anos um dos seus principais focos de atenção – algo que resulta especialmente marcante, é claro, pela narrativa dos personagens se passar nessa fase de tamanha mudança física, entre o final da infância e a entrada na idade adulta. (VALENTE¹¹⁴).

Como não faremos com o filme *Cidade dos Homens* uma análise que o contemple inteiro, nem nos deteremos em investigações acerca do enredo, da história, da força das atuações, da competente trilha sonora, e de tantos outros elementos que somados resultam nos efeitos de um filme, cabe-nos chamar atenção para o óbvio: a mudança no modo como parte da crítica recebeu *Cidade dos Homens* não se relaciona apenas às alterações que dizem respeito à aparência do filme. Neste sentido, escreveu Mesquita¹¹⁵:

Em *Cidade dos Homens* a violência não aparece como único elemento definidor de tudo que rege a vida dos personagens. Sua presença é marcante, evidentemente, mas não se coloca acima de tudo, ganhando importância demasiada, nem é vista como temática central. Ao mesmo tempo, também não serve como pano de fundo para o relato das histórias de Laranjinha e Acerola. Há uma imbricação espontânea das trajetórias individuais com a realidade que se apresenta. A violência é parte do cotidiano deste meio recortado. Portanto, ela está acoplada e enraizada na trama narrativa. Ao contrário de *Cidade de Deus*, em que a violência se sobrepunha e chamava a atenção para si, em *Cidade dos Homens*, o morro, os traficantes, as drogas, as guerras, a violência, são vistas com espontaneidade, sem deixarem de ser assustadoras.

Ainda assim, a esta altura da nossa empreitada, não estaremos correndo muito risco ao apostar as nossas fichas na hipótese segundo a qual muito do modo “generoso” com o

¹¹³ VALENTE, Eduardo. A paternidade de um filme. In: Revista Cinética, 2007. Disponível em <<http://www.revistacinetica.com.br/cdhvalente.htm>>. Acessado em 18/05/2014

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ MESQUITA, Raphael. *Cidade dos Homens*. In: Contracampo: Revista de Cinema. 2007. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/88/criticadadedoshomens.htm>>. Acessado em 18/05/2014

qual a boa parte da crítica “inimiga de *Cidade de Deus*” recebeu *Cidade dos Homens*, o filme, tem a ver com alguns ajustes que dizem respeito, diretamente, ao assunto que vimos estudando.

De volta ao texto da Cinética, Valente ainda nos brinda, ao longo dos comentários que teceu sobre “o filme de Paulo Morelli” - este aspas justamente para manifestar nossa concordância com a afirmação que virá - com uma rápida, porém incisiva problematização da noção de autoria quando se pensa tanto na série quanto no filme *Cidade dos Homens*.

Cidade dos Homens – o filme desafia o entendimento tradicional da crítica de influência “autorista”, porque de fato é menos produto de um “autor” e mais de uma acumulação – e, assim como dificilmente se reconhece o “autor” responsável pela direção dos episódios da série, aqui também ele se dilui através de uma série de indícios de continuidade (VALENTE¹¹⁶).

Para não ficarmos apenas restritos à “dobradinha” Cinética/Contracampo, “ouviremos”, abaixo, mais algumas vozes que se manifestaram acerca do filme e que, em alguma medida, nos servem para avançarmos à etapa seguinte, ao longo da qual encararemos algumas sequências da obra em questão.

Filmado com câmera na mão em sete favelas do Rio, de Chapéu Mangueira ao Vidigal, *Cidade dos Homens* mantém o mesmo naturalismo e ritmo frenético que garantiu o sucesso de *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, que foi indicado a quatro Oscar em 2004. Vários atores, como Silva, Cunha e Haagensen também atuaram em *Cidade de Deus*. *Cidade dos Homens* é a continuação de um projeto de sucesso, inovador em mais de um sentido --especialmente, ao colocar a cara do povo na tela. BARBOSA¹¹⁷.

Ao passo que Neusa Barbosa defende haver em *Cidade dos Homens* o mesmo naturalismo e ritmo frenético que garantiu o sucesso do filme de Meirelles, Luis Zanin¹¹⁸ escreveu: “talvez quem espere de *Cidades dos Homens* uma continuação perfeita de *Cidade de Deus* venha a se decepcionar. Mas isso é que de melhor poderia acontecer com o filme de Paulo Morelli”. E mais adiante, no mesmo texto, outra percepção de Zanin faz parecer que ele e a crítica do Estadão assistiram a filmes

¹¹⁶ VALENTE, Eduardo. A paternidade de um filme. In: Revista Cinética, 2007. Disponível em <<http://www.revistacinetica.com.br/cdhvalente.htm>>. Acessado em 18/05/2014

¹¹⁷ BARBOSA, Neusa, Acerola e Laranjinha voltam no filme 'Cidade dos Homens'. Estadão Cultura. Disponível em <<http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,acerola-e-laranjinha-voltam-no-filme-cidade-dos-homens,43674,0.htm>>. Acessado em 18/05/2014

¹¹⁸ ZANIN, Luís. Cidade dos Homens. O Estado de São Paulo: São Paulo, 31 ago. 2007:Disponível em< <http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/2007/08/>>. Acessado em 18/05/2014

diferentes: “em *Cidade de Deus* (em especial na segunda parte) o ritmo é frenético, um comentário audiovisual do pique da cocaína. Aqui (*Cidade dos Homens*, o filme), procura-se movimento mais lento, largo, talvez mais reflexivo”.

Para Daniel Schenker¹¹⁹,

À primeira vista, *Cidade dos Homens – O Filme* evidencia uma tensão entre a busca por autenticidade e a exposição de um determinado tratamento estético. O diretor Paulo Morelli procura recortar uma fatia da realidade, como se estivesse “apenas” fazendo um registro fiel, sem retoques, da vida nas favelas de uma cidade como o Rio de Janeiro. A perspectiva documental desponta de modo bastante evidente ao longo da projeção através de seqüências como as que mostram crianças sendo introduzidas no crime, bandidos invadindo comunidades rivais, carros sendo interceptados em vias expressas e a batida nervosa do baile funk.

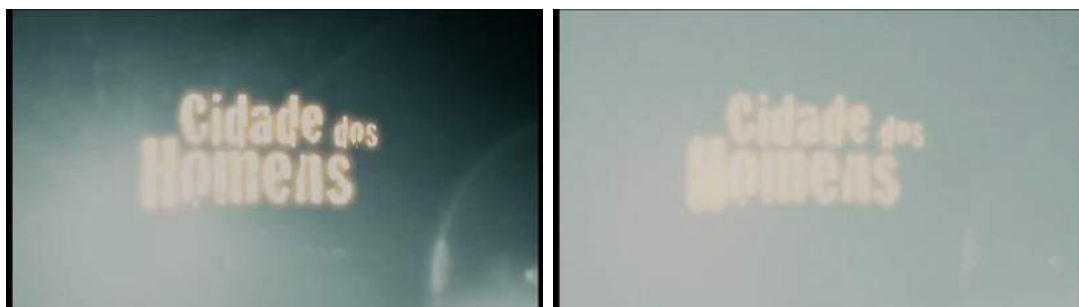
Por mais que possa parecer estranho ler críticas sobre o mesmo filme que enxergam características tão divergentes, apostamos que ambos os modos de ver a obra podem ser justificados pelo exame atento das aparências do longa de Morelli e equipe; resumindo, tanto estão “certos” os que viram a repetição de procedimentos entre as duas obras, quanto aqueles que notaram os distanciamentos. Agora, depois de dar lugar às vozes que se fizeram ouvir quando do lançamento de *Cidade dos Homens*, o filme, acreditamos já ser chegada a hora de “torturar” um tanto algumas seqüências para descobrir o que nos podem confessar planos e cortes.

4.9.1. À obra

Depois dos flashbacks compostos por imagens de Laranjinha e Acerola, retiradas dos episódios da série, que acompanham os créditos iniciais de *Cidade dos Homens*, o primeiro plano do filme já acomoda o espectador das obras anteriores em uma visualidade familiar. A luz do sol atinge em cheio a lente da câmera; estoura a imagem, produz o efeito de *flare*, tão comum às obras que vimos analisando. Vale lembrar que é sobre uma imagem parecida com essa que César Charlone assina o seu nome nos créditos de *Cidade de Deus*, é fundamental destacar que em *Cidade dos Homens*, o filme, o diretor de fotografia é Adriano Goldman.

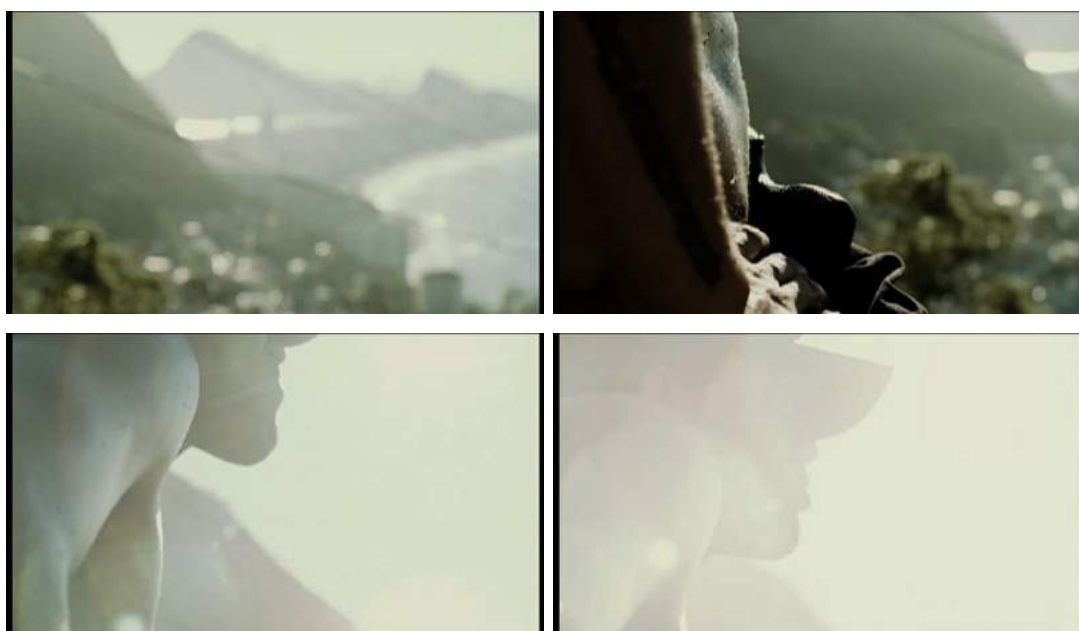
¹¹⁹ SCHENKER, Daniel. *Jogo de Opostos*. 10 set. 2007. Disponível em <<http://criticos.com.br/?p=1298&cat=1>> . Acessado em 18/05/2014

A luz invade a Cidade dos Homens



O primeiro plano do filme é uma curta panorâmica para a direita, que culmina enquadrando do alto o Morro da Sinuca, favela onde moram os protagonistas. O segundo plano é uma panorâmica em sentido oposto: a montagem já começa a mostrar suas particularidades. Visualmente, mais uma série de procedimentos reconhecíveis como integrantes do estilo que temos analisado afirmam-se.

Imediato reconhecimento



Quatro frames do segundo plano de Cidade dos Homens: profundidade de campo curta, teleobjetiva, contra-luz, zonas de superexposição, lente apontada para o sol...

A esta altura deste trabalho, apostamos já ser dispensável tecer análises sobre tais procedimentos, acreditamos já tê-las feito bastante. Por agora, os objetivos são constatar recorrências e comentar as ausências; para tanto, em alguns momentos, cremos que a mera apresentação das imagens advindas dos planos do longa, acompanhadas de simplórias legendas, já serão suficientes.

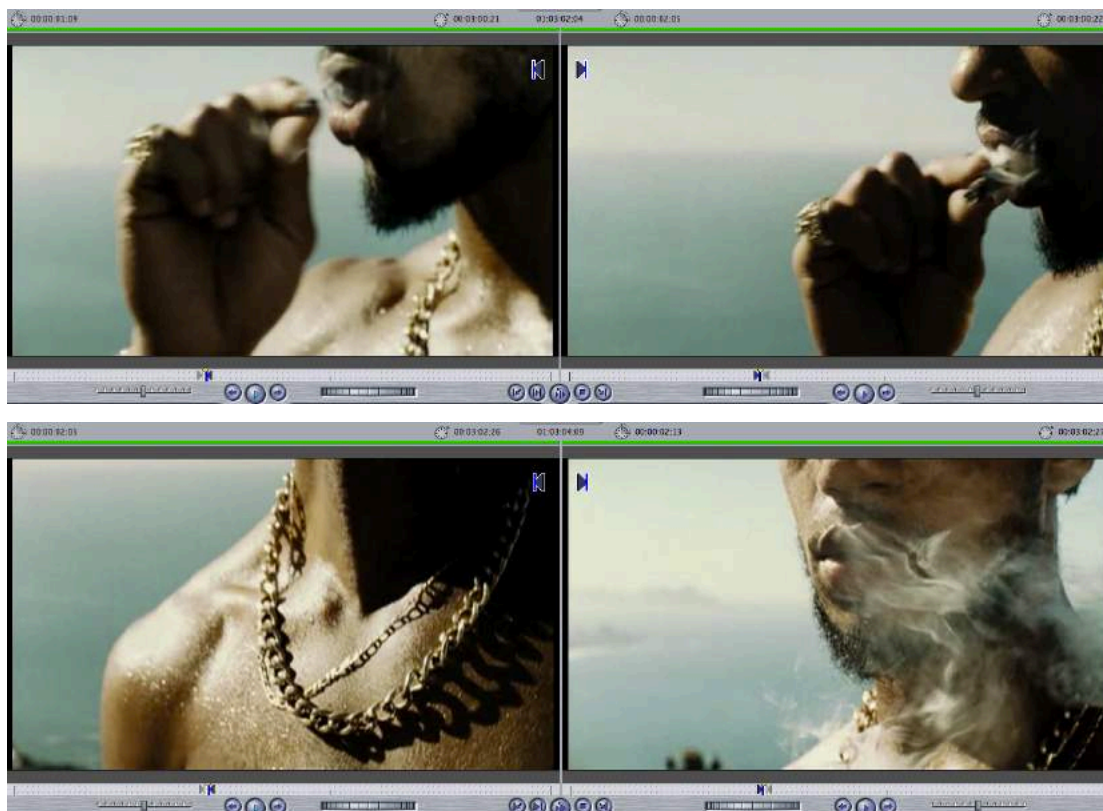
A primeira sequência do filme, que submeteremos a rápida análise, é simples: os traficantes estão reunidos no alto de uma laje, no morro, o calor parece escaldante. O chefe, Madrugadão, decide tomar um banho de mar. Os outros bandidos tentam dissuadi-lo de tão arriscada ideia. Descer o morro não parece apropriado. Madrugadão não cede aos apelos dos comparsas. Ele quer ir à praia. Muitos dos personagens que compõem o bando sobre a laje, já foram apresentados ao espectador da série. Tina, por exemplo, a garota com quem Laranjinha se envolveu, no episódio *Vacilo é um só*, e que queria virar bandida, concretizou o seu sonho. *Cidade dos Homens*, o filme, desde os primeiros planos, configura-se como uma continuação da série.

Tal qual fizemos com as outras obras já estudadas, o longa de Morelli e equipe foi parar em uma sequência do *Final Cut*, e traremos de lá algumas constatações acerca das opções estilísticas da obra. A primeira unidade dramática sobre a qual nos debruçamos inicia-se com o primeiro plano do filme e encerra-se quando Madrugadão mergulha no mar. A descida do bando até a praia chama a atenção do morro. Laranjinha, Acerola e Cleiton - o filho de Acerola com Cristiane, nascido na série - vão atrás dos bandidos para ver no que vai dar aquele estranho movimento.

Ao todo são seis minutos e 24 segundos, 109 planos; média de 3,5 segundos por plano, nada que venha a destacar-se nem pela velocidade, nem pela dilatação do tempo dos planos. Se lembrarmos que a sequência inicial de *Cidade de Deus* foi montada ao ritmo de pouco mais de um segundo por plano, já dá para notar que Daniel Rezende, tirou um pouco o “pé do acelerador” em *Cidade dos Homens*. No entanto, como de costume, mais interessante do que a frieza do resultado do cálculo da regra de três simples, é tentar captar a lógica da montagem; esta, continua parecida com a das obras anteriores. Mantém-se uma notável alternância entre a duração dos planos mais longos e a dos mais curtos (o mais duradouro tem 18 segundos, o mais veloz, 15 frames, pouco mais que 0,5 segundo). A sequência de “invasão” à praia tem poucos diálogos e são todos pouco importantes, meramente informativos, sem a necessidade de cargas emocionais; ainda assim, a duração do planos aumenta nas cenas de conversa.

Sobre esta dialética entre o tempo dado aos planos nas sequências de “ação” versus o da duração dos planos de conversa entre os personagens; é importante enfatizar que, em 2007, muitos daqueles atores que estrearam em *Cidade de Deus* já tinham acumulado experiência em outros trabalhos, especialmente Douglas Silva e Darlan Cunha, e desenvolvido técnicas que lhes permitiriam, por exemplo, oferecer ao montador pontos de corte mais precisos. Da mesma forma, é plausível pensar que todos já estavam mais acostumados com as câmeras e processos de filmagem; logo, não seria mais “necessário” filmá-los de longe, em planos sequência, por exemplo, para facilitar e privilegiar a interpretação. Estas elaborações nos parecem importantes porque indicam que as características estilísticas que permaneceram do *Palace II* para o filme *Cidade dos Homens* não podem mais ser atribuídas às específicas ingerências do processo de filmagem com atores não profissionais; são opções estéticas, resultado da consolidação de esquemas, práticas e procedimentos bem sucedidos. Compõem o estilo da montagem no filme *Cidade dos Homens* os erros de continuidade, as emendas disjuntivas, as micro elipses, um variado repertório de *jump cuts* e afins.

Os *jump cuts* de sempre





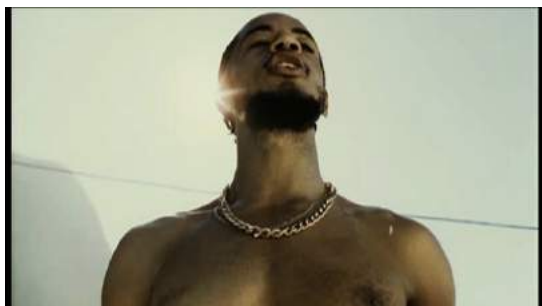
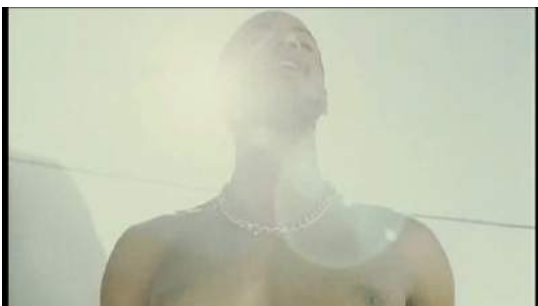
É relevante esclarecer que embora haja muitas e significativas “emendas disjuntivas” em *Cidade dos Homens*, há também, ao longo do filme, “perfeitos e invisíveis” cortes. Reforçando o que vimos enfatizando ao longo das análises, é justamente dessa

dialética entre a tradição e a experimentação que emerge o estilo que estamos tentando deslindar. No filme que encerra as aventuras de Laranjinha e Acerola, nossa percepção é a de que esse embate entre procedimentos diversos e possíveis opostos efeitos se equilibra mais organicamente.

Tendo em vista o trabalho da direção de fotografia, já nesta primeira sequência é facilmente reconhecível aquele sujeito-da-câmera presente nas situações, observando os acontecimentos de perto, participando e contaminando-se das emoções. A operação da câmera, quase que em todos os planos, na mão de Goldman, confere ao olhar que a instância narrativa lança sobre os personagens subjetividade e humanidade. Quase não há movimentações “mirabolantes”, *gruas* e *travellings*. Por exemplo, mesmo quando há imagens aéreas, que contextualizam o “cenário” da história, a câmera que sobrevoa os morros está na mão do diretor de fotografia, manifesta sua instabilidade. Mirando a plasticidade, as características da iluminação, o uso da profundidade de campo, as opções de enquadramento e lentes; há notáveis aproximações com o estilo que se vem maturando ao longo do percurso *Palace II-Cidade de Deus-Cidade dos Homens*.

Mais recorrências







Os frames de planos da sequência inicial de *Cidade dos Homens* dispostos até aqui nos servem para economizar análises. Diferentemente do que temos apontado durante as investigações acerca do estilo nas obras anteriores, o filme *Cidade dos Homens* permite, sem grandes necessidades de ressalvas, análises metonímicas. Lançando mão da metáfora que temos aplicado ao longo deste trabalho, podemos defender que o filme de Morelli e equipe não sustenta uma estrutura jazzística, ao longo de quase todo o longa, nota-se a constante presença da canção tema com a qual temos identificado o fenômeno sob análise.

4.9.2. “Improvisos” limitados

Estudando destacadamente a direção de fotografia, dividindo o filme entre externas e internas, noturnas e diurnas, é possível ter tranquilamente um noção pertinente das opções estilísticas. Sob o ponto de vista da montagem, separando as situações dramáticas nas quais mais importam a ação e a informação, daquelas outras através

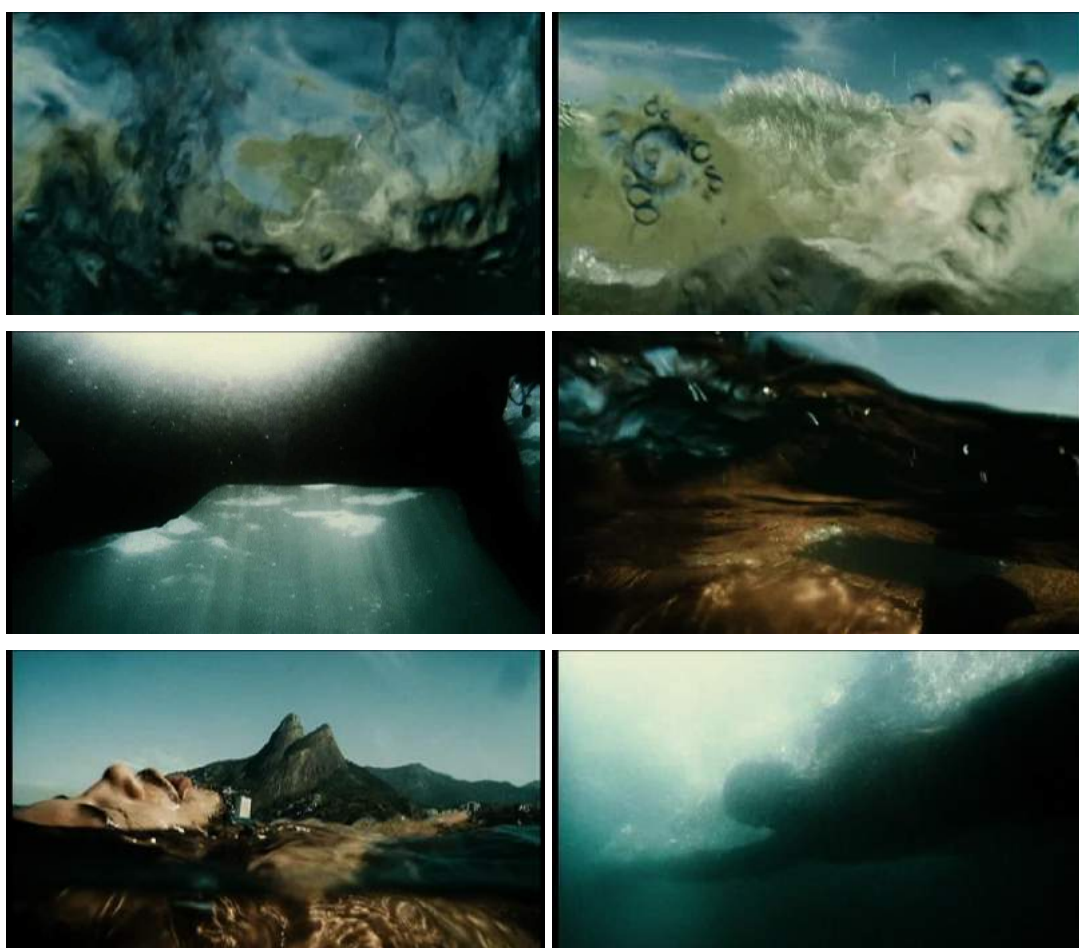
das quais a instância autoral almeja mais emoção e envolvimento empático com os personagens, pode-se delinear a lógica predominante. Em poucas palavras: não se encontram em *Cidade dos Homens*, o filme, todo aquele “swing” e improvisações que obrigam o analista a passar com extremo vagar e rigor por quase todas as sequências de *Cidade de Deus* e de alguns episódios da série. No longa *Cidade dos Homens*, por exemplo, não há giros de 540°, nem abuso de computação gráfica ou desenhos animados, nem cores específicas que delimitam etapas da história, nem extremas acelerações ou desacelerações, nem congelamentos... enfim, excetuando as inserções de *flashbacks* de cenas da série, que apresentam um tratamento de cor e textura diferenciados do resto do filme; *Cidade dos Homens*, o filme defende muito bem uma consistência dos procedimentos fotográficos e de montagem.

Ainda assim, vez ou outra, direção de fotografia e montagem cometem alguns “solos”. No entanto, mesmo nestas sequências, o “improvisado” não chega a se distanciar muito da melodia principal. Veremos, rapidamente, alguns desses exemplos, antes, contudo, vejamos um pouco do enredo: na sequência de abertura, até Madrugadão chegar ao mar, algumas informações importantes para o desenvolvimento da história já são oferecidas ao espectador. Nota-se uma “rusga” entre o chefe do tráfico e um dos seus oficiais de “alta patente”: Nefasto. A “guerra” entre Madrugadão e Nefasto terá papel central no conflito principal do filme envolvendo Laranjinha e Acerola.

Ao chegar à praia, Madrugadão dá ordens para que Nefasto fique na areia, cuidando das suas coisas - camisa, corrente de ouro, bermuda e afins - e vigiando o banho do “patrão”. Madrugadão: “*Tu vai ficar aí e marcar atividade aí para mim*”. Nefasto: “*Qual foi, Madrugadão?*”. Muito a contragosto, Nefasto obedece. Madrugadão corre em direção ao mar, dá uns dois saltos mortais e mergulha. A câmera de Goldman mergulha junto com o bandido, produzindo imagens que chamam atenção pelo tratamento plástico e apuro visual e induzindo o espectador a um efeito quase sensorial de alívio, depois de todas as imagens das quais emergia o quase insuportável calor carioca; no dia em que o movimento resolveu descer o morro para um banho de mar. O sujeito-da-câmera exibiu-se extremamente habilidoso, tanto ao construir a sensação de calor - enquadrando o sol forte, enfatizando composições nas quais a luz invadia a lente sem “dó nem piedade”, aproximando-se dos corpos suados dos

personagens - quanto ao fazer a audiência sentir o quão “importante”, refrescante e libertador era aquele mergulho. A câmera e montagem “brincam” com a imersão em água salgada do chefe do tráfico, realizam juntos um clipe com apelos plásticos e sensoriais cuja função extrapola a mera condução da história em direção aos conflitos e suas respectivas soluções. Analisando o modo como a montagem preparou a audiência para tal imersão, nota-se, no começo da sequência, quando Madrugadão teve a ideia da descida à praia, a inserção de brevíssimos planos (menos de 0,5 segundo em média) que já anunciavam o momento do banho.

O mergulho de Adriano Goldman



A sequência do mergulho de Madrugadão pode ser considerada um “momento solo” do diretor de fotografia e do montador, um improviso sobre a melodia central; no entanto, bem diferente do que acontecia em alguns momentos das obras anteriores, o afastamento do tema é breve e a distância é curta. O “clipe” do banho dura cerca de 20 segundos e está fundamentado no “princípio” segundo o qual o sujeito-da-câmera

“deve” participar das cenas, contaminar-se pelas situações dramáticas; como reza a cartilha já instituída.

Outras sequências que se destacam pelo modo através do qual o diretor de fotografia explicita suas opções estéticas e estilo são as que mostram/escondem as relações sexuais dos protagonistas. As cenas de sexo, tanto as de Laranjinha quanto as de Acerola, no filme mereceram especial atenção dos autores. A fotografia explora sem pudor as sombras, os reflexos, a expressividade da profundidade de campo, o rebuscamento dos enquadramentos e composições. Tudo é apenas sugerido, insinuado, nada é explícito. Novamente, swing e improvisado sobre a canção tema, novamente a partir de elementos que compõem a visualidade construída e familiar ao *corpus* deste trabalho. O que se quer dizer é que não escolheram fazer uma animação com caricaturas dos garotos, ou empreender um elaborado movimento de grua, ou girar 360° em torno dos casais acelerando, desacelerando e congelando alguns frames. Os elementos explorados foram basicamente luz e sombra, claro e escuro, profundidade de campo curta, teleobjetivas...

Sexo implícito





4.9.3. *Encontros e desencontros*

Logo nas primeiras sequências do filme, ainda na praia, naquele dia ensolarado em que os traficantes desceram o morro, os conflitos principais de *Cidade dos Homens* são apresentados. Fica claro que Nefasto vai organizar um “golpe de estado” e depor Madrugadão do poder. No que diz respeito aos heróis Laranjinha e Acerola suas “fraquezas” continuam sendo a paternidade. Acerola às voltas com a dificuldade de criar o filho, conflito que se intensifica quando Cristiane aceita um trabalho em São Paulo, e Laranjinha que não consegue superar a falta de um pai na sua história de vida.

O filme começa no dia do aniversário de Acerola; os dois inseparáveis amigos conversam, na praia, sobre o significado da maioridade. Acerola: *“Tá ligado que ontem foi dia 2, não é? Dia dos mortos, e hoje é dia 3”*. Laranjinha: *“E é, cara... parabéns, feliz aniversário, parabéns pra você... fala, tu, se tu faz hoje, mês que vem é o meu... caraca, 18 anos, mané.”*. Acerola: *“dezoitinho os dois, né?”* Laranjinha: *“já reparou, Acerola, playboy quando faz 18 anos tira logo carteira de motorista... e pobre, de trabalho”*. Mais adiante, na conversa, diz Laranjinha: *“vou fazer 18 anos, Acerola, e ainda nem conheci meu pai... e o pior é que não tem jeito, tá lá, carimbado, pai desconhecido”*. Acerola: *“esquece esse bagulho de pai, faz que nem*

eu, o meu eu já esqueci... faz tempo”. Laranjinha: “eu não consigo, Acerola, não consigo...”. O conflito central do filme é instalado através de um diálogo um tanto quanto didático, revela menos naturalidade do que a necessidade de trazer rapidamente a baila o persistente problema que os acompanha desde os episódios da série. Inclusive, logo depois da conversa, entra *flashback* de uma cena de *Uólace e João Victor* - último episódio da primeira temporada da série - que ilustra a antiguidade da busca de Laranjinha pela figura paterna.

Irmanados, sem pai



Aproveitando a “emenda” acima ilustrada para enxergar um dos possíveis mecanismos de colaboração entre o montador e a direção de um filme, Daniel Rezende - que afirma privilegiar convites de trabalho nos quais ele integra a equipe antes de as filmagens começarem ou, ao menos, durante tal processo - revela em entrevista como nasceu esta específica junção.

No filme *Cidade dos Homens* a gente tinha a delicada questão de usar o material filmado para a série no longa. Então a gente tinha um trunfo muito grande que era a imagem destes mesmos atores aos 12 anos de idade e aos 18 anos de idade, interpretando os mesmos personagens. A gente queria usar isso, esses *inserts* de *flashbacks* da série estavam indicados no roteiro, mas não estavam extremamente sólidos. Como eu estava montando enquanto eles filmavam, às vezes eu sugeria planos que funcionassem com determinadas cenas da série. Vou dar um exemplo prático: tinha uma cena dos protagonistas, na qual eles estavam conversando na praia sobre o pai do Laranjinha que ele nunca conheceu. Depois da conversa os dois iam dar um mergulho. A equipe filmou a cena inteira e eu tinha uma cena separada que mostrava o Laranjinha e o Acerola andando e encontravam um cara que eles achavam que era o pai do Laranjinha em um bar. Eles tinham 12 anos de idade e eles estavam abraçados. Nós montamos a cena da praia e eu falei para o Paulo (Morelli, diretor): se a gente tivesse uma cena deles andando na praia abraçados seria um *link* muito bom para o corte se eles ficassem na mesma posição de câmera. No roteiro o *flashback* não entraria ali, mas a gente pensou que se houvesse um bom *link* ficaria muito forte

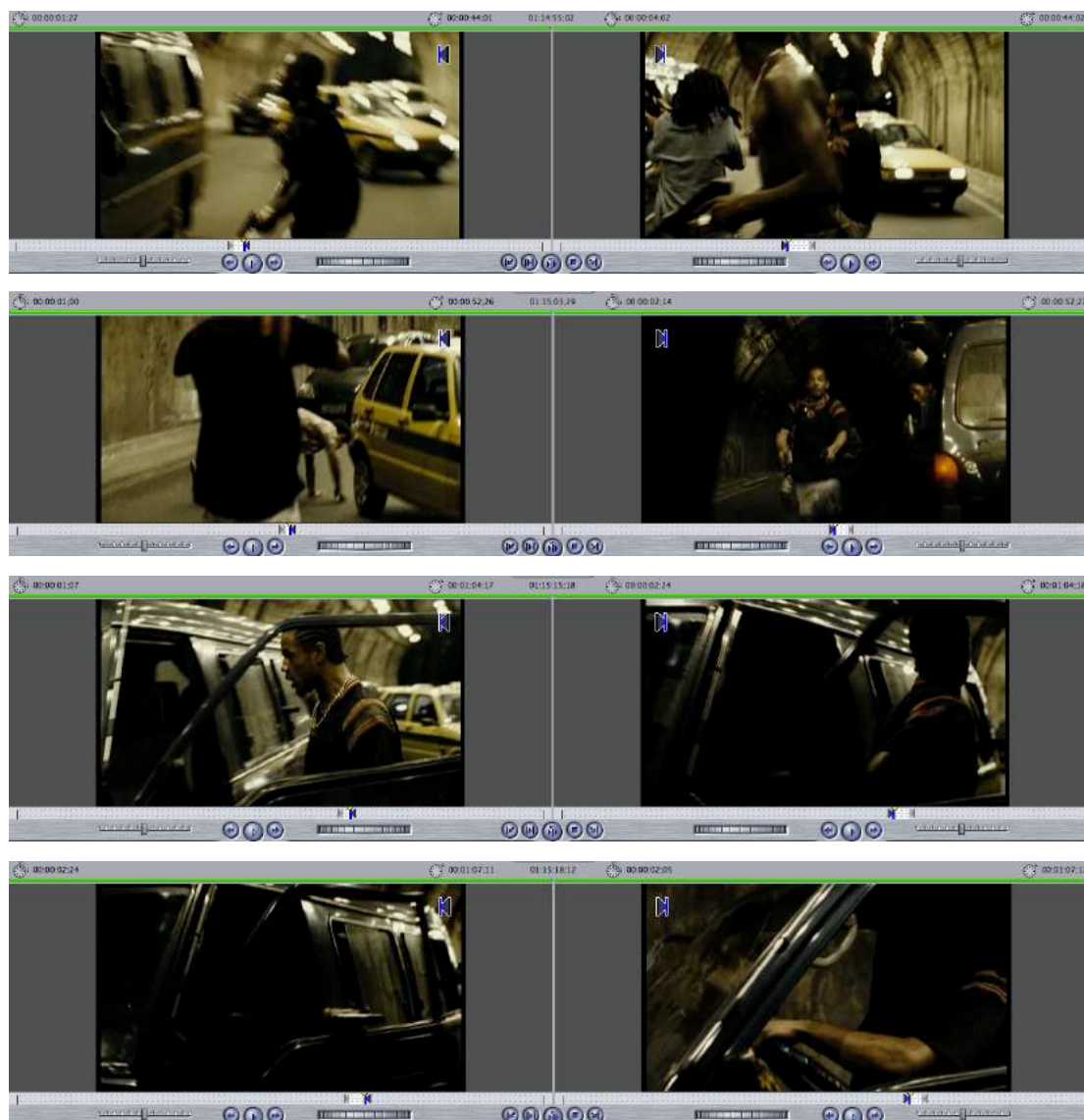
naquele momento. A equipe tinha mais um dia de filmagem na praia, eles refizeram a cena com os dois abraçados. Esse tipo de coisa só funciona se o montador já estiver trabalhando durante as filmagens (REZENDE¹²⁰).

O morro de Laranjinha e Acerola está entrando em guerra. Nefasto arregimenta um outro bando e expulsa Madrugadão e sua turma. Já que estamos afirmando que em *Cidade dos Homens*, o filme, não há tanto *swing* nem alongadas improvisações, usaremos, com o intuito de ilustrar os procedimentos destinados às narrativas-noturnas-de-ação-intensa, a sequência em que o chefe deposto e seus soldados invadem, em fuga, um túnel carioca e roubam carros que passam para escapar da artilharia rival.

A esta altura, a expectativa geral é que os “dedos nervosos” de Daniel Rezende entrem em ação; e eles não decepcionam. Do momento em que o bando invade o túnel até fugir nos carros roubados, conta-se um minuto e 10 segundos; 35 planos: dois segundos por plano. A sequência apresenta-se ao espectador com muita velocidade; tanto por conta de os planos terem, efetivamente, encurtado em relação às sequências anteriores, como também pelo ritmo interno da ação e ainda devido às características - sobre as quais já tratamos exaustivamente - das emendas empreendidas pelo montador, que, de um modo geral, não organiza os planos de uma forma que permita ao espectador localizar-se com precisão no espaço e tempo. Embora seja imediatamente notável uma afinidade com a montagem de *Cidade de Deus*, é possível também constatar um maior comedimento dos *jump cuts* e emendas disjuntivas. Como vimos ressaltando, *Cidade dos Homens*, o filme, soa “algumas oitavas abaixo” quando comparado com os procedimentos mais “agudos” das obras anteriores.

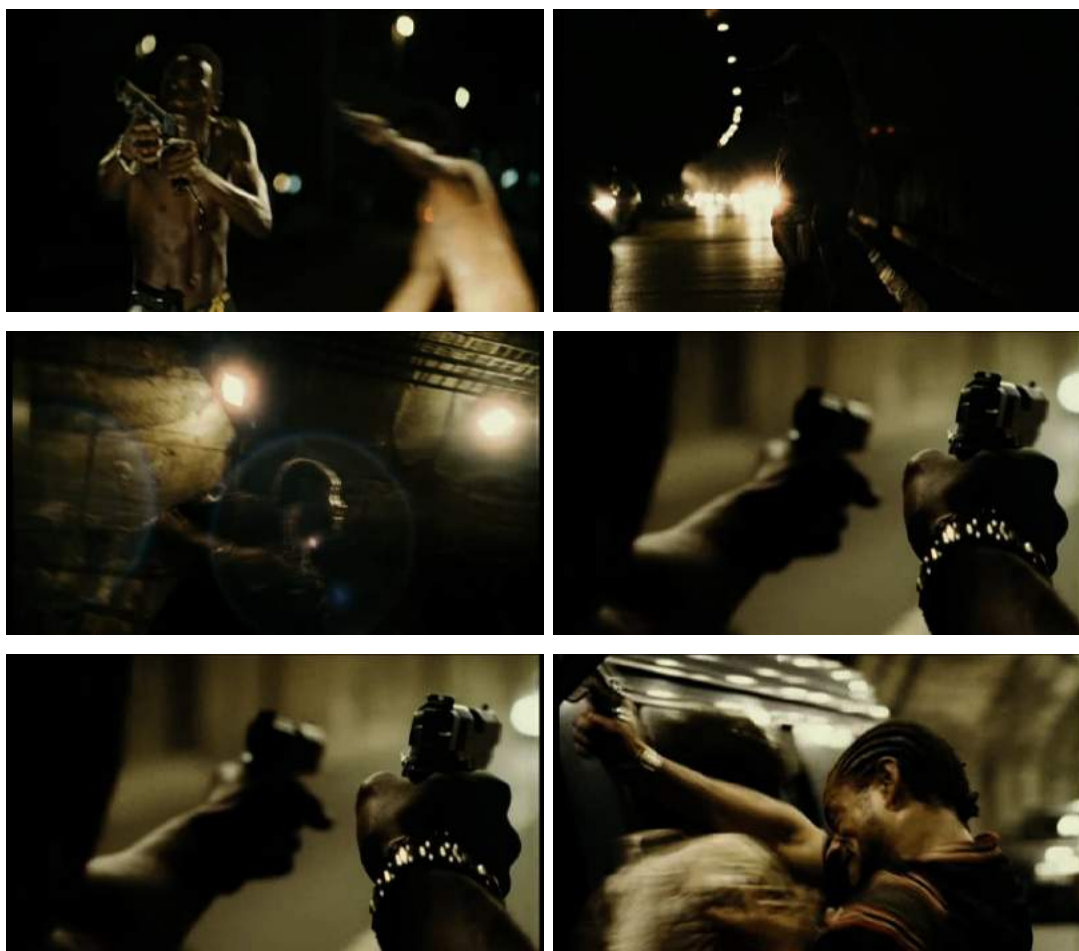
¹²⁰ REZENDE, Daniel. *Entrevista ao Portal Tela Brasil*. 29 mar. 2010. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=AZSUG1GaJIQ&index=2&list=PL08F9C78A7357A71E>>. Acessado em 18/05/2014

Invasão do túnel



Sobre o sujeito-da-câmera, é aquele nosso velho conhecido; imerso na situação, nervoso, participante, explorando lentes longas, profundidades curtas, a falta de foco, instabilidade... seria o mesmo se não fosse por uma significativa diferença: não há luzes coloridas, nem explícitos tratamentos de cores. Em tempo: não há também fumaça em cena. A iluminação e a temperatura de cor se assemelham bastante àquelas com as quais nos acostumamos a ver quando atravessamos os túneis de uma cidade grande qualquer.

O sujeito-da-câmera no túnel



Antes do confronto que conduziu Nefasto ao “topo do morro”. Acerola tinha “bolado” mais uma das suas espertas estratégias e conseguido o endereço do pai de Laranjinha. Heraldo, o pai descoberto de Laranjinha, tinha passado uma longa temporada na prisão por conta de um latrocínio.

Madrugadão é primo de Laranjinha, quando o bando de Nefasto assumiu o comando, a família inteira do ex-chefe foi expulsa da favela. Laranjinha, sem ter para onde ir, toca a campainha da casa do pai. Heraldo encara o garoto pelo olho mágico; apesar de apenas a porta separar os dois, a distância entre eles é enorme. Há silêncios e estranhamento. O sujeito-da-câmera e a montagem já aprenderam que é hora de se comportar “bem”; é preciso dar tempo e espaço aos dois. Demora 41 segundos do momento em que Laranjinha toca a campainha até ele conseguir entrar no apartamento do pai; são oito planos, média de mais de 5 segundos por plano. Mais do que a duração de cada plano, o tempo é dilatado pela postura da câmera, que só

observa, solenemente, e pelos longos silêncios. A montagem “respira” junto com a situação. Ainda assim, o diretor de fotografia não dispensa a oportunidade para explorar o claro-escuro, a profundidade de campo curta e as molduras diegéticas.

Batendo à porta do pai



Para conseguir entrar no apartamento, Laranjinha mente que precisa ir no banheiro, Heraldo o deixa entrar, a câmera vai atrás do garoto. O sujeito-da-câmera percorre o apartamento com o mesmo “pudor” que o personagem, e “vê”, a uma certa distância, Laranjinha entrar no banheiro e fechar a porta. O fotógrafo opta por entrar no pequeno apartamento com lente curta, o sujeito-da-câmera também quer enxergar o entorno. Corte para dentro do banheiro, vemos Laranjinha abrir a torneira e esperar o tempo necessário para que a mentira faça sentido; a câmera e a montagem esperam junto. A entrada de Laranjinha no apartamento do pai até a saída do banheiro dura 34,5 segundos, apenas dois planos. Laranjinha, a câmera, o montador e o espectador ficam

dezesseis segundos parados no banheiro vendo e ouvindo a água escorrer pela torneira da pia.

Pela primeira vez na casa do pai



Depois de sair do banheiro, Laranjinha “puxa” uma conversa com o pai. O diálogo é pontuado por silêncios, revela o distanciamento e o estranhamento entre os dois. Os atores, o texto falado, o sujeito-da-câmera, a montagem, a banda sonora e mais uma série de outros ingredientes audiovisuais atuam juntos para construir uma sensação de que o tempo “parou”. Examinando o filme inteiro, cortado, na *timeline* do *Final Cut*, dá para enxergar claramente a alteração no ritmo só observando o tamanho dos planos. Os dois falam sobre a guerra no morro e também, um pouco, sobre a família de Laranjinha, sobre uma tia que seria a mãe de Madrugadão... os assuntos não engrenam, os dois permanecem sempre distantes um do outro, quando não há mais o que dizer, Laranjinha pede para passar a noite por lá, já que não tem para onde ir. O pai hesita, nega o pedido: “*dá não, rapaz, tem outras pessoas morando aqui*”. o garoto insiste: “*só hoje cara*”. Até então era dia.

Depois do apelo de Laranjinha, corta para um plano geral, externa-noite, do prédio onde mora o pai do menino, o áudio sobre a imagem revela que Laranjinha conseguiu convencer o pai a deixá-lo dormir por lá. Esta sequência, da entrada de Laranjinha até o corte que revela a chegada da noite dura dois minutos e 48 segundos, os planos duram em média 8,5 segundos, os maiores passam de 16 segundos. Um único plano chama atenção pela sua curta duração: um segundo. E não é um plano qualquer. Como dissemos, os dois mantêm-se o tempo inteiro um tanto distantes um do outro. A certa altura da conversa, Heraldo pergunta se Laranjinha está com fome e oferece umas salsichas que estão na mesa, perto do dono da casa. O plano curto é justamente o que mostra o breve momento em que Laranjinha chega perto de Heraldo, o curto

segundo em que pai e filho se aproximam. Como vimos dizendo, fotografia e montagem “vivem intensamente” as situações dramáticas das obras que analisamos.

“Tá com fome?”



os dois à distância



um segundo de proximidade



distantes novamente

Com o intuito de praticar economia analítica, consideraremos, já que o filme *Cidade do Homens* nos permite que assim seja feito, as imagens desta primeira conversa entre pai e filho como exemplarmente representativas das opções da direção de fotografia das “internas-dia”. Abaixo, frames que atentam recorrências já bastante discutidas.

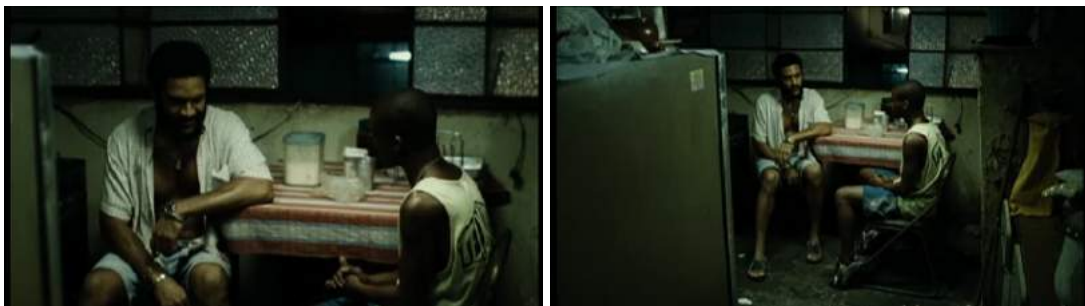
Na casa do pai: “internas-dia”





Depois de cair a noite, a conversa entre os dois já soa em outro nível; bem mais descontraída e próxima. Não só a atuação muito bem afinada dos dois atores, mas também a própria disposição dos personagens na locação e a ainda a penumbra “aconchegante” garantida pela direção de fotografia dão conta de deixar claro - através de dois planos apenas (eficientes doze segundos) - para o espectador que naquele momento “o papo é outro”: pai e filho que se mantiveram à distância durante o dia; de noite, sentam-se juntos à mesa, seus corpos inclinam-se em direção ao encontro.

A noite os aproxima



Batidas na porta interrompem a conversa entre pai e filho. Heraldo reage como quem tem o que esconder e temer. Heraldo: “*quem é?*”. Do outro lado da porta: “*Sou eu, o Acerola*”. Laranjinha, saúda animado (o jovem está se aproximando do pai e o melhor amigo, aquele que sempre esteve ao seu lado em todos momentos, chegou para o “encontro”): “*E aí, Acerola!*”. No entanto, a reação de Heraldo faz desmoronar aquela alegria instantânea: “*Isso aqui não é pensão não, rapaz*”. Laranjinha: “*Posso falar com ele?*” Heraldo: “*Papo rápido, não quero esse maluco aqui dentro, não!*”.

A reação de Heraldo em um só plano (catorze segundos): correção de foco



início do plano

final do plano

Para a fábula, mais importante do que o processo de aproximação entre Laranjinha e o pai é o momento de afastamento entre os dois inseparáveis amigos. Acerola não tem onde dormir, está perdido, sem rumo. Laranjinha deixa o parceiro se virar sozinho pela noite; escolhe ficar com o pai.

Para nós, talvez mais importante do que a fábula, são as opções da direção de fotografia e montagem. Sem dúvida, este “desencontro” entre Laranjinha e Acerola é uma das cenas mais importantes do filme. A instância autoral decidiu narrar este momento crucial fundamentando-se no uso expressivo da profundidade de campo e na alternância dos pontos de foco. Esta sequência nos é exemplar, pois, como vimos defendendo, mais relevante do que apenas constatar a presença de determinados recursos é tentar compreender o peso e a importância que eles assumem dentro das obras estudadas. Notar que tais recursos são utilizados com vigor, em quantidades significativas, e para narrar sequências fundamentais para a programação dos efeitos das obras reforça a nossa hipótese de que, de fato, tais procedimentos estão no centro do fenômeno que pretendemos investigar.

Conversa em profundidade





Outro procedimento familiar diz respeito ao posicionamento, no quadro, dos personagens em conflito. Durante as poucas palavras trocadas por Laranjinha e Acerola, Heraldo aparece entre os dois amigos, como uma das vértices do conflituoso triângulo. Tal recuso foi usado de maneira bastante semelhante - em *Cidade de Deus*, por exemplo - para “metaforizar” dilemas que também cobravam escolhas dos personagens “em encruzilhada”.

Conflitos em triângulo (*Cidade de Deus*)



Filé entre a vida e a morte



Angélica entre Bené e Zé Pequeno

De volta à porta da casa de Heraldo, vemos Acerola sentir o golpe. A decepção está estampada no rosto do garoto, a montagem nos dá tempo para ver e sentir. Acerola vira-se e desce a escada sem dizer mais nada. As luzes “desenhadas” nas paredes, no plano da partida de Acerola, marcam o “refinamento” e a “sofisticação” da direção de fotografia sobre os quais temos tratado.

Plano da partida



A montagem também mostra as cartas que já se habituou a guardar na manga: em uma sequência de três planos, o espectador assiste a Laranjinha vendo o amigo ir embora; 38 segundos no total, o mais longo dos três dura 20 segundos, todos embalados por uma melodia que amplifica os efeitos daquela separação. A direção de fotografia não “economiza” na uso da força dramática do claro-escuro; por outro lado, praticamente elimina a movimentação, o que se dá a ver é a visão de um garoto que deixou o melhor amigo partir sozinho.

Vendo o amigo partir



Frames do plano mais longo da partida (20 segundos)



Para encerrar a sequência, o sujeito-da-câmera “desce” do apartamento do pai de Laranjinha e enquadra Acerola caminhando pela rua com as luzes do morro à frente. O uso expressivo da profundidade de campo e ajustes de foco explicitam-se ainda mais.

Acerola caminha em direção às luzes do morro (frames de um mesmo plano)



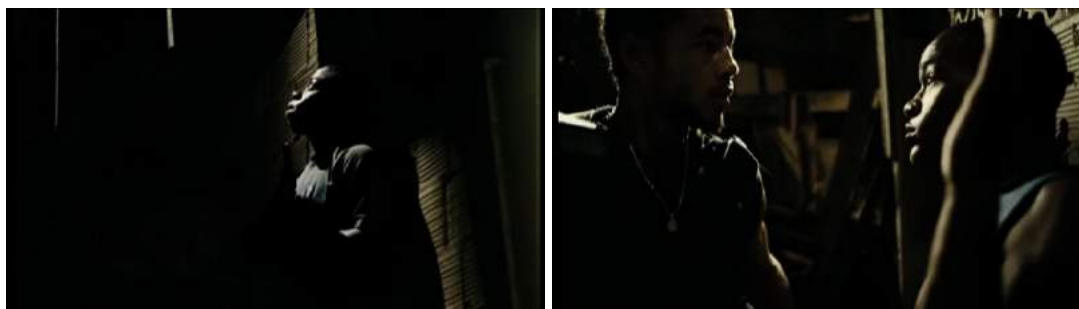
Acerola encontra abrigo e acolhimento em um morro vizinho, onde Madrugação e seu bando organizam, em parceria com uma outra “facção”, a retomada do poder na Sinuca. Chega então o momento da guerra de reconquista. Acerola é convocado a entrar na batalha, ganha uma arma e invade o Morro da Sinuca acompanhando seus novos companheiros. Neste ínterim, muita coisa aconteceu, não entraremos em detalhes acerca da história pois não representam muita importância aos nossos objetivos. Basta dizer que Acerola descobre que o pai de Laranjinha matou o seu, pelas costas, em uma tentativa de assalto, na churrascaria em que ambos trabalhavam como segurança. Os dois, os pais dos garotos, eram “amigos”.

Quando Laranjinha fica sabendo que Acerola está no meio da guerra, sai em desesperada missão de resgate. Os dois amigos encontram-se em pleno fogo cruzado entre os traficantes rivais. Em fogo cruzado também estará a amizade dos dois.

Quanto as imagens, nada de novo no *front*.

Nada de novo no *front*





O clímax do filme *Cidade dos Homens* é justamente o “embate” entre Laranjinha e Acerola que se dá em plena guerra. Sendo este o momento mais marcante da obra, talvez o mais agudo conflito que se abate sobre os protagonistas, desde que apareceram na TV, no *Palace II*, acreditamos ser necessário examinar a sequência para apresentar as opções estilísticas assumidas para este duelo.

Laranjinha avista Acerola: “*Qual é Acerola, vamos meter o pé daqui, cara*”. Acerola: “*Meter o pé? Você acha que eu estou aqui por causa de quem, fala aí?*” (No meio do filme, Acerola viu na rua um bandido que deveria estar morto: o irmão da namorada de Laranjinha. Acerola contou para Laranjinha a história. Laranjinha contou para a namorada. Todos os outros bandidos acharam que Acerola tinha espalhado a notícia; por causa disso, ele estava jurado de morte). Laranjinha: “*Eu tô ligado que meu pai matou o seu, cara, mas foi para se defender, foi legítima defesa*”. Acerola: “*Se defender? Meu pai morreu com um tiro nas costas, irmão?*” Laranjinha: “*Pelas costas, cara?*” Acerola: “*É, teu pai matou o meu pelas costas*”. Laranjinha: “*Que é isso, Acerola, ele nunca ia fazer isso, cara, eles eram amigos*”. Acerola: “*Amigo? Amigo que nem tu é meu, é?*”. Acerola aponta o revólver para o rosto de Laranjinha: “*Que é isso, Acerola?*” Silêncios, tempos mortos. Laranjinha: “*Qual é, Acerola. Eu não sou seu amigo, cara? Eu não sou seu amigo, então atira. Atira, cara!*” Mais silêncios... Entra música na trilha sonora, Acerola baixa a arma.

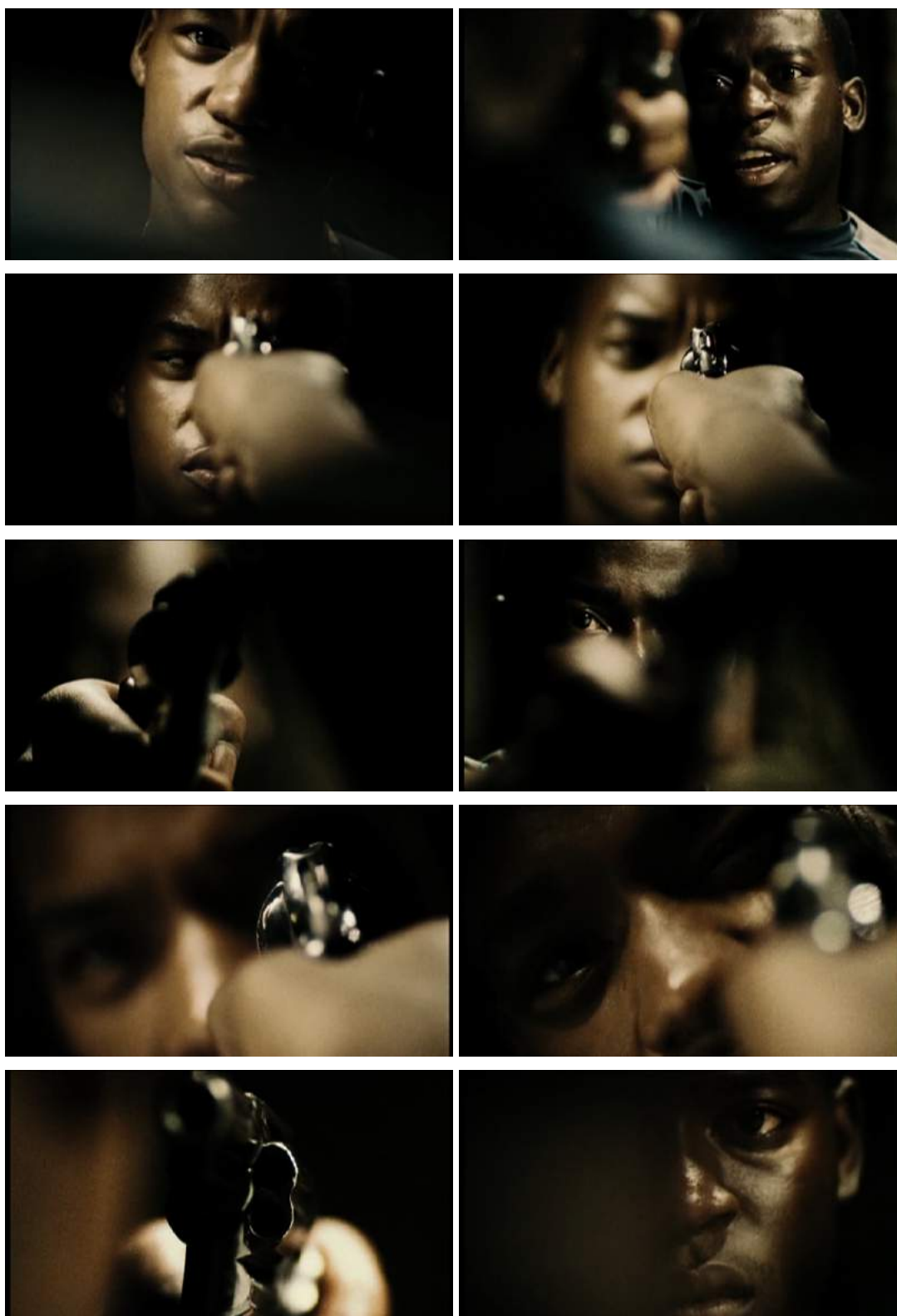
Relevante perceber que, a despeito do morro estar em guerra, durante o conflito dos dois, impera o mais absoluto silêncio, só se ouve o que eles falam. A postura da câmera também atua para isolá-los do mundo ao redor. Na sequência, o estilo da narrativa não dá espaço para nenhuma distração, os planos são extremamente fechados, a profundidade de campo muito curta. O sujeito-da-câmera está colado nos dois; a câmera, na mão, confere subjetividade ao registro, não está fixa, mas não

chama atenção para a sua movimentação, apenas “respira” junto com o drama. Ao longo de toda a “saga” de Laranjinha e Acerola nunca o espectador esteve tão perto dos dois personagens.

Estabelecendo comparação com o momento do embate entre os “inseparáveis” amigos Bené e Zé Pequeno, vale lembrar que no caso de *Cidade de Deus*, a discussão entre os parceiros foi “suspensa” por um *flashback* que mostrava a “trajetória” da amizade daqueles protagonistas. Em *Cidade dos Homens*, embora houvesse um riquíssimo material para elaborar um “momento *flashback*”, a instância autoral opta por não fazê-lo; ao contrário, elimina qualquer espaço para que a emoção se disperse, mal se pode respirar enquanto os dois se enfrentam. A cena inteira é bastante significativa daquilo que estamos tratando como “a maturação do estilo”; os “autores” parecem bem mais “lapidados” para a compreensão daquela “balança dos efeitos” e procedimentos. Dito de outra forma, sabe-se com mais precisão os momentos propícios para a improvisação e o swing; os limites foram experimentos ao longo do percurso, desde o *Palace II*.

Olho no olho





Depois que Acerola baixa a guarda, Laranjinha insiste e a música persiste: *“Vamos sair daqui logo, cara. Vamos meter o pé, Acerola. Se tu morrer o teu filho vai ser que nem a gente, vai crescer sem pai. É isso que tu quer, Acerola? Vumbora, Acerola!”* Acerola se rende, joga a arma fora e atende ao chamado do parceiro.

4.9.4. Agora sim: um final para Laranjinha e Acerola

Para esta última investida analítica, estamos considerando o início da sequência final do filme *Cidade dos Homens* o plano que mostra os dois protagonistas, na manhã seguinte ao confronto, saindo da casa do pai de Cristiane; Acerola com o filho, Cleiton, no colo. Já neste plano inicial, encontramos lastro para o que vimos tentando delinear como o estilo da direção de fotografia e montagem. O *take* dura quinze segundos (a sequência que estamos considerando ser a última do filme dura dois minutos e 32 segundos, tem 26 planos; 3,5 segundos por plano em média) e, a princípio, parece um “corriqueiro” primeiro-plano de personagens-saindo-pela-porta-de-uma-casa.

A partitura final



Como é “de praxe” nas obras que estamos analisando, o caráter aparentemente “ordinário” de determinadas imagens camufla a cuidadosa elaboração de um conjunto de elementos que compõe a *mise-en-scène*; neste caso, ao final do plano, nota-se que tanto a movimentação dos personagens como o posicionamento, movimentação da câmera e iluminação foram cuidadosamente afinados.

Deixando o morro



Início da plano



Final do plano

Para além das possíveis interpretações que podem advir deste plano (a “porta” do morro se fechando para os protagonista, os moradores que ficam tendo que conviver com o buracos de tiros... por exemplo), importa-nos, a esta altura e na reta final, enfatizar que tais recorrências, que temos contabilizado e debatido, pela intensidade com que aparecem nas obras e a importância que assumem na narrativa cobram que sejam vistas como ingredientes centrais ao estilo deste nosso *corpus* de pesquisa.

Laranjinha e Acerola seguem morro abaixo; na descida, Laranjinha paga um “trocado” para uma criança e pede que entregue uma carta na casa Camila, sua namorada. Outro plano “longo”, onze segundos; começa em detalhe, com Acerola e Cleiton desfocados ao fundo e termina com os protagonista já mais distantes.

Carta para Camila



Início do plano

Final do plano

No caso deste plano, ao contrário do que tem sido o nosso costume, mais importante do que constatar a recorrência do uso expressivo da profundidade de campo, a postura da “câmera-que-olha”, ou as molduras diegéticas é a percepção de uma ausência que será explicitada quando Camila ler a carta de Laranjinha. Ainda “sobre” imagens de Laranjinha e Acerola descendo o morro ouve-se a *voice-over* de Laranjinha: “Até

quando eu não sei...” Neste instante, o espectador assíduo e atento das obras que compõem o *corpus* desta pesquisa dá-se conta de que no filme *Cidade dos Homens* o, até então onipresente, recurso da narração em *off* não fora utilizado. Esta constatação enriquece e reforça nossa análise: ainda que “falte” no longa metragem um ingrediente que soava fundamental ao estilo das narrativas estudadas, a identidade com as obras anteriores não se perde; tal percepção confere consistência à hipótese de que a direção de fotografia e montagem são determinantes e tem muita força no sentido de fazer com que tais obras sejam o que elas são. Repetindo intencionalmente citação presente no capítulo sobre autoria: “ser um autor de uma obra como um poema é ser diretamente responsável pela maneira como aquela obra satisfaz as condições de ser um poema” (MAG UIDHIR, 2012, p. 104). Chegamos ao final deste percurso analítico cada vez mais convencidos de que os diretores de fotografia e montador envolvidos nas obras que analisamos são fundamentalmente responsáveis por fazer com que tais peças audiovisuais satisfaçam as condições para que elas sejam o que são.

Corta da descida pelo morro de Laranjinha e Acerola para primeiríssimo plano de Camila lendo a carta do namorado (profundidade de campo curta, lente longa, claro-escuro), segue a *voice-over*, agora, justificada pela diegese: “*Agora você está dentro, e eu estou fora... fora do lugar onde nasci, do lugar onde todo mundo me conhece*”.

Camila lê a carta



Outro corte. Uma imagem aérea, acontecimento raro, mostra os três: Laranjinha, Acerola e Cleiton caminhando, já fora do morro. A *voice-over* arremata: *onde todo mundo sabe o meu nome... estou fora do lugar que eu tinha*”. O sujeito-da-câmera não fica muito tempo “do alto” (quatro segundos), logo desce para caminhar com o trio.

“Estou fora do lugar que eu tinha”



Depois que a carta termina de “ser lida”, os personagens começam um diálogo. Laranjinha: “*E agora, Acerola?*” Acerola: “*E agora, Laranja? E agora, Cleiton?*” (...) Acerola: “*Aí, Cléiton, pode ficar tranquilo que eu vou te ensinar as paradas, moleque*”.

A conversa entre os personagens vem muito bem a calhar neste final de análise. E agora? O final deste percurso, como no caso da caminhada de Laranjinha e Acerola, aponta para um amplo horizonte de possibilidades. Encaramos *Cidade dos Homens*, o filme, como uma obra na qual a “receita” que perseguimos se oferece em sua mais apurada forma; o que necessariamente não tem a ver com ser melhor ou pior do que o experimentado nas outras obras. Nossa aposta é que com o filme, o estilo que vimos analisando se entrega ao uso. Pronto para reproduções e adaptações; como se os “artífices” deste fenômeno estilístico dissessem ao campo de produção o que Acerola prometeu ao filho: “*pode ficar tranquilo que eu vou te ensinar as paradas*”. Tal qual igualmente acontece com todos os ensinamento dos pais para os filhos, nem tudo é seguido à risca, muita coisa vai ficando pelo caminho, outras tantas servem apenas de base para novas caminhadas, mas a trilha foi aberta, experimentada, devastada; os limites foram testados, os efeitos aferidos. “Os artistas de qualquer mídia competirão com os seus predecessores e pares impondo-se tarefas que peçam soluções novas, até mesmo virtuosísticas. Uma vez resolvido o problema, porém, a solução fica disponível a todos (BORDWELL, 2013: 343-344)”.

Pesquisar a história dos estilos significa explicitar as normas vigentes em um período: que alternativas estão disponíveis em relação ao que é e ao que não é permitido fazer? Essas normas são idealizações empíricas fundadas no exame de filmes, e não de regras universais retiradas de algum

céu platônico. Diferentes sistemas de normas narrativas (que Bordwell chama de “modos”), sempre ligadas a uma ou outra tradição (Bordwell, 1985, p.150), controlam o estilo, isto é, a recorrência com que técnicas específicas são utilizadas (ibidem, p. 146) (PUCCI, 2008: 18-19).

Então, parafraseando Pucci (2008: 19), foi a isto que quisemos chegar com as nossas análises.

Imagens de despedida



5. A Autoria entra em campo

5.1 Em relação à autoria

Ao longo das nossas análises acerca das aparências das obras que compõem o *corpus* deste estudo, em geral, encaramos as opções direção de fotografia como resultante das decisões de uma instância autoral; tratada como uma “entidade” impessoal, composta por uma combinação complexa de subjetividades. Vez por outra, tentamos creditar tais escolhas ao trabalho de algum profissional em particular. Dois nomes destacam-se nos créditos das obras que investigamos: César Charlone e Adriano Goldman. Levando-se em conta, e simploriamente, a hierarquia mais comum em uma obra audiovisual, especialmente em se tratando das narrativas ficcionais, diríamos que ambos estavam sob as ordens de um diretor: o autor? É sobre esta dúvida que nos debruçaremos agora. Desde já, cabe declarar que não almejamos respostas definitivas; tentar estabelecer com precisão os limites das contribuições de cada profissional envolvido em obras que resultam de uma criação coletiva seria uma luta inglória, nosso objetivo é conferir complexidade à questão, propor um modo de olhar que melhor contemple as dinâmicas de determinados processos produtivos. Adotamos, em acordância com a vertente defendida por Barreto (2009),

uma abordagem da produção artística condicionada pela assimilação - consciente e inconsciente - por parte dos realizadores em questão de instrumentais destinados a garantir sua presença e atuação em contextos produtivos perpassados tanto por oportunidades quanto por obstáculos e constrangimentos (BARRETO, 2009: 11).

Em contraposição a essa vertente, que almeja compreender os processos de realização audiovisual como resultantes de uma conjugação de forças autorais diversas e envoltas em jogos e regras comuns ao campo no qual se inserem, há o percurso mais recorrente segundo o qual o diretor é creditado pelos analistas como o “senhor” da criação.

O uso da câmera, sua colocação, seu posicionamento, sua movimentação, a lente que se acopla a ela, trazem aos olhos do espectador as imagens que moravam no cérebro do diretor; a câmera é a janela da mente do diretor, pela qual ele permite que o espectador acompanhe a sucessão de cenas de seu discurso; pela qual ele revela ao espectador as nuances de sua linguagem, as especificações da linguagem do cinema (SOUZA, 2011: 3).

A citação acima denuncia a adesão a uma corrente de análise que pretendemos por em xeque. Quando o pesquisador declara, a respeito do uso da câmera, que ele resulta em

imagens que habitavam o “cérebro *do diretor*” que é a “janela da mente *do diretor*”, que revela a linguagem *do diretor*, ele está anulando a participação ativa de um sujeito que, em geral, posiciona-se entre o tal *diretor* e o dispositivo de registro das imagens; em um sentido mais amplo: câmera, lentes, tripés, gruas, *travellings*, refletores e outras tantas ferramentas cuja operação demanda escolhas e competências das mais diversas ordens e sobre as quais nem sempre *o diretor* tem plena ingerência.

Nossa abordagem apoia-se na premissa segundo a qual cada obra cobra do analista posicionamentos diferenciados em relação a autoria. Nos produtos audiovisuais arrolados em nosso estudo, como demonstramos através das análises desenvolvidas, a direção de fotografia exerceu fundamental papel na construção de uma identidade estilística e na programação dos efeitos predominantes. Acreditamos que tais características, por evidenciarem a saliência do trabalho de outros “autores” envolvidos no processo, exigem do pesquisador uma especial atenção aos profissionais diretamente responsáveis pela tarefa de viabilizar tais imagens. “Ser um autor de uma obra como um poema é ser diretamente responsável pela maneira como aquela obra satisfaz as condições de ser um poema” (MAG UIDHIR, 2012: 104).

Para reforçar a nossa crença de que as obras aqui estudadas cobram um olhar atento à participação, em alguma medida autoral, dos diretores de fotografia, coube-nos recorrer aos prêmios concedidos pela Associação Brasileira de Cinematografia, importante instância de consagração que será melhor abordada mais à frente nesta tese. “Um eixo de análise importante é os sistemas de avaliação e de consagração presentes no campo, salientando de que modo tais sistemas representam as defesas pela maior autonomização diante da lógica comercial e de outras tantas” (SOUZA, 2002: 12). A ABC concedeu aos diretores de fotografia do *Palace II*, de *Cidade de Deus*, e de *Cidade dos Homens*, a série, o prêmio de melhor fotografia nos anos em que concorreram, o trabalho de Goldman em *Cidade dos Homens*, o filme, foi finalista, em 2008.

In this sense it does not reject the *auteurist* approach per se, but rather seeks to expand it. (...) The “authorship” of the cinematographer, or any other cinematic artist, must always be analyzed on a case-by-case basis, rather than taken *de jure*. Nonetheless, on any given film, the cinematographer will have *some* degree of input, and his or her role will be reflective of not only industrial norms, but also individual stylistic tendencies, as well as cultural and historical forces of which

she or he may or may not be aware¹²¹. (LIEBERMAN, HEGARTY, 2010: 33).

De acordo com Souza e Araújo (2013),

Os estudos fílmicos vinculados à narratologia clássica e à tradição semiológica rejeitaram durante décadas qualquer tipo de consideração acerca das equipes responsáveis pela realização dos filmes. Nesses estudos, observa-se a tendência de investigar a história da posição de quem é creditado como autor no senso comum especializado que construiu um modo legítimo de reconhecê-lo (SOUZA e ARAÚJO. 2013: 2).

Nosso esforço caminha no sentido da problematização dos processos de construções coletivas, costumeiramente regidas pela tensão entre mútua colaboração e disputas de autonomia.

Uma das premissas implicadas no exercício analítico que a operação do conceito de campo incita é a necessidade de observação das escolhas ou tomadas de posição dos profissionais orientadas pelo espaço das posições, ou seja, pelas relações de poder, tensão, disputas, parcerias que existem entre os agentes que atuam na confecção das obras e os gestores das instituições responsáveis pela elaboração e pela difusão delas (SOUZA e ARAÚJO, 2013: 4).

Antes de avançar em direção ao que consideramos ser o subcampo da direção de fotografia brasileira, para investigar as trajetórias dos profissionais mais diretamente envolvidos no fenômeno que é objeto deste estudo, apostamos na necessidade de dar alguns passos para trás, investir em questões que costumam ser encaradas como resolvidas. Refletir acerca de perguntas cujas respostas, por soarem tão óbvias, acabam por denunciar menos uma solução dada do que a impossibilidade de que as dúvidas sejam todas dirimidas. “The first important question in the study of cinematography as an element of multiple authorship is what exactly does the cinematographer do?¹²²” ((LIEBERMAN, HEGARTY, 2010: 33).

¹²¹ Neste sentido, não se rejeita a abordagem autorista em si, mas antes procura expandi-la. (...) A ‘autoria’ do diretor de fotografia, ou qualquer outro artista cinematográfico, tem que ser sempre analisado caso-a-caso, e não como lei. Contudo, em qualquer filme, o diretor de fotografia vai ter *algum* grau de ingerência, e seu papel vai refletir não apenas normas industriais, mas também tendências estilísticas individuais, assim como forças históricas e culturais das quais ele pode ou não ter consciência.

¹²² A primeira pergunta importante no estudo da direção de fotografia enquanto elemento de autoria múltipla é ‘o que exatamente faz o diretor de fotografia?’

5.2 Quem faz o quê: caminhada em direção às sutilezas da obviedade

Os problemas aos quais serão dedicados agora algum tempo e espaço são: O que é e onde se vê - exatamente - a fotografia em um filme/texto audiovisual? Quais são - precisamente - as atribuições e responsabilidades de um diretor de fotografia em um filme/texto audiovisual? Tal qual um encenador que decide revelar logo na primeira sequência o segredo do final da história, adianta-se aqui, como ponto de partida, qual seria a melhor resposta para as questões postas: *depende! depende do filme, depende da relação que se estabelece com o diretor, com o produtor, com o roteiro, depende do prestígio - ou capital simbólico acumulado - dos profissionais “em jogo”*. Entretanto, o fato de a resposta já ser sabida, não impede que se percorram caminhos em busca de pistas que qualifiquem e incrementem tanto as questões quanto as já supostamente conhecidas soluções.

Para ilustrar a amplitude das perguntas feitas no parágrafo anterior, vale trazer para este texto uma pitoresca história de bastidores de filmagem contada no filme *Iluminados*¹²³ pelo diretor de fotografia Fernando Duarte, que revela um certo grau de imponderabilidade presente em processos de trabalho que costumam ser “reféns” de tão diversas influências. Duarte conta que ele era o fotógrafo de um documentário sobre Radamés Gnattali e

a gente saiu para filmar o Radamés andando, era um estradinha de fazenda e, por acaso, o Radamés passou e um cachorrinho foi atrás dele, a câmera estava longe e o plano da caminhada inteiro leva uns três minutos, o plano era bonito, estava bem enquadrado, mas o cachorro não estava no script, não tenha dúvida de que boa parte do encantamento do plano deveu-se a interação do cachorro com o Radamés e à trilha sonora posta na montagem. Por causa dessa cena eu ganhei no Festival de Brasília o prêmio Panda, que é dado ao melhor plano do festival¹²⁴.

Revelação semelhante faz o aclamado fotógrafo Conrad Hall, a respeito de um plano famoso do filme *In cold Blood* (1967), cuja fotografia foi indicada ao Oscar.

¹²³ Iluminados é um documentário brasileiro de longa metragem, dirigido por Cristina Leal (lançado em 2008) que trata da fotografia cinematográfica a partir dos pontos de vista de alguns dos mais importantes profissionais da recente cinematografia brasileira. No filme, Dib Lutfi, Edgar Moura, Fernando Duarte, Mario Carneiro, Pedro Farpas e Walter Carvalho imprimem um pouco de sua história como fotógrafos e refletem sobre seus trabalhos.

¹²⁴ ILUMINADOS. Direção de Cristiane Leal. 2007. 100 min.

A cena em que Robert Blake será enforcado e ele está conversando com o capelão foi filmada em um cenário, havia uma calha no teto, era como uma chuva, e havia um ventilador ao lado, mas não estava soprando a chuva contra a janela, apenas borrifando gotas na janela. A luz que incidia no personagem, aliada ao fenômeno da chuva na janela, parecia acertar o seu rosto. Só fizemos uma única tomada e você pode ver a água correndo, e as gotas ao redor, e ele falando sobre o seu pai, tudo muito triste e ele está indo para a forca, mas ele está muito sério, sem emoção, mas os elementos visuais estão chorando refletidos no rosto dele. Vários cineastas me procuraram perguntando como eu tinha feito aquilo. Eu não planejei aquilo, o diretor não planejou aquilo, foi puramente um acidente visual. (Conrad Hall¹²⁵)

In cold Blood



O que é um autor, já perguntava Foucault. Sem dúvida, diz ele, a existência do autor é a expressão histórica de um momento a partir do qual foi possível a “individualização” de realizadores e obras. Uma das

¹²⁵ VISIONS OF LIGHT. Direção de Arnold Glassman. 1992. 92 min.

dimensões desse fenômeno diz respeito justamente a análise histórico-sociológica desse processo de individualização e surgimento da “personagem autor”. A outra contempla o próprio texto, a relação estabelecida com o autor e os modos pelos quais “o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos em aparência”. (SOUZA, 2002).

As duas confissões de bastidores dos sets de filmagem citadas não estão aqui para elevar o acaso ao papel de autor nas narrativas cinematográficas, servem-nos apenas para contrariar a ideia de um gênio criador onipotente, capaz de exercer completo controle sobre o caminho das obras.

Os subsídios dados por Bourdieu para que se pensem as condições que permitem emergir a figura do autor de obras culturais estão presentes no “método de ciência das obras”, exposto em *As regras da Arte* (2005). O método orienta investigações sobre as interferências e o controle que se pode ter sobre o sistema de produção que coíbe ou diminui o poder mais autônomo de decisão sobre a condução das obras culturais (SOUZA e ARAUJO, 2013).

Em *50 anos luz, câmera e ação*, livro do diretor de fotografia Edgar Moura, há um capítulo inteiro, quase 170 páginas, sob o título *Quem faz o quê?*. Logo na primeira página do longo capítulo, a resposta:

A coisa é diferente dependendo do lugar de onde se olha. Para o set funcionar e não ficar todo mundo batendo cabeça, é preciso saber quais as funções de cada um na equipe. Para quem não é de cinema, essas funções são misteriosas; e se essa pessoa chegasse a um set de filmagem, nunca perceberia quem está fazendo o quê. Se ao fim de um certo tempo é possível identificar funções e hierarquias em uma equipe, as atribuições de cada um, no entanto, nunca ficarão claras. Sempre será possível tentar identificar equivalências com outras profissões, como acontece com generais ou sargentos num exército, ou médicos e enfermeiras numa sala de operações. Se isso, porém, é o suficiente para se ler e entender um romance, não é o bastante para comandar um exército ou cortar uma barriga com um bisturi. É nas minúcias que está o interesse e a necessidade de saber as funções de cada um, pois só assim a coisa anda e o filme fica pronto (MOURA, 1999: 206).

Ainda sobre a demarcação de tarefas de um diretor de fotografia, e as tais minúcias citadas por Moura, Dib Lutfi, um dos mais eminentes diretores de fotografia do Cinema Novo, em entrevista, também para o documentário *Iluminados*, dá pistas a respeito dessas fronteiras autorais:

O fotógrafo ajuda muito a direção na hora de executar um plano. Porque tem muita coisa dentro do quadro, tem coisa que o diretor não pode ver, dentro do quadradinho do visor o fotógrafo vê mais, então, uma

“mordidinha” da câmera 10cm para esquerda ou direita modifica muito a cena, dentro do que o diretor quer, a gente vai construindo.¹²⁶

No mesmo filme, Milton Carneiro, abandona o discurso mais politicamente correto e dispara:

Eu trabalhava com uma relativa independência, eu não estava muito ligando para o filme em si, ou aquilo que o diretor queria, o que me interessava era imprimir no filme qualidades plásticas e gráficas ligadas às artes anteriores. Eu estudei muito composição, eu trabalhei com gravuras, o cinema para mim era uma forma de fazer gravuras em movimento, eu fazia gravuras com luz. Boa parte dos diretores não tinha formação visual, eu até me sentia um pouco arrogante, mas quando me diziam “bota a câmera aqui ou ali”, eu retrucava, aqui ou ali por que?¹²⁷

Segundo Walter Carvalho¹²⁸, “há muito mistério atrás de uma lente, a colocação de uma câmera é a conquista de um território, é uma bandeira que se coloca. Para o fotógrafo, ela não poderia estar em outro lugar”.

Em 2008, a TangoZulu Filmes lançou uma edição especial do documentário *Cinematografia*, um DVD Duplo, com quase 4 horas de duração, durante as quais, 54 “dos melhores diretores de fotografia do Brasil” depõem sobre as mais diversas questões relacionadas ao ofício do fotógrafo cinematográfico. O *Cinematografia* é um rico material “de pesquisa” principalmente pela vastidão da amostragem. Pensando na dinâmica do cinema brasileiro (na quantidade de filmes lançados por ano, por exemplo, e nos nomes que mais frequentemente aparecem iluminando a sala escura quando as películas nacionais terminam), reunir 54 profissionais da fotografia e colher deles informação sobre tal função é quase como criar um mapa em tamanho real dessa área específica.

Apostando que dar voz aos profissionais envolvidos nas engrenagens dos processos de criação coletiva seja um produtivo caminho para análises que pretendam compreender melhor as nuances da autoria, o que será posto, em alguns parágrafos seguintes, a partir dos depoimentos presentes no documentário *Cinematografia*¹²⁹, é a montagem de uma possível conversa entre os fotógrafos de cinema do Brasil, sobre questões - e suas respectivas respostas ou pistas - que servem de subsídios para o

¹²⁶ ILUMINADOS. Direção de Cristiane Leal. 2007. 100 min.

¹²⁷ Idem

¹²⁸ Idem

¹²⁹ CINEMATOGRAFIA. Direção de Gabriel Barros. Tango Zulu Filmes, 2008. 234 min.

percurso deste estudo. O olhar desta pesquisa para a direção de fotografia demanda uma compreensão das instâncias produtivas para melhor enxergar fronteiras, marcas autorais, padrões e regularidades.

A começar por Adriano Goldman: *“a função do diretor de fotografia é, junto com o diretor e o diretor de arte, estabelecer o universo estético onde aquela história vai estar inserida”*. Na mesma linha, José Roberto Eliezer defende que o papel dele *“é materializar o que está na cabeça do diretor”*. Mais reveladora do que as falas anteriores, que parecem saídas de um manual do fotógrafo, a de Jacob Solitrenici atinge um ponto mais delicado da questão: *“entre as funções do diretor de fotografia, uma das mais difíceis, justamente porque não é técnica, é como você se adapta ao diretor. Essa relação entre diretor e fotógrafo só se descobre no set de filmagem, que é onde as coisas ficam claras”*. Marcelo Durst arremata, *“com cada diretor é um casamento diferente, é uma dança diferente”*.

As falas de Solitrenici e Durst trazem uma questão da maior importância para a investigação acerca da autoria em obras audiovisuais. Um exame atento aos créditos de boa parte das obras cinematográfica revela a constância e a relevância do estabelecimento de boas parcerias entre diretores e fotógrafos, mais que isso, quando tal encontro dá certo, esta dupla de autores costuma repetir-se em diversos trabalhos. Na história do cinema mundial, inúmeras parcerias são tratadas como fundamentais para a realização de obras seminais: Gordon Willis e Scorsese, Vittorio Storaro e Bertolucci, Gregg Toland e Orson Welles. Parafraseando o dito popular, diríamos que por trás de quase toda grande obra audiovisual há um especial encontro entre diretor e fotógrafo. *“Quando você vê dupla de diretores e fotógrafos que trabalham bem, você vê conceitos que são super sofisticados e que estão no limite entre a fotografia, a cinematografia e a cara do filme”*, Marcelo Trota. *“É quase uma escolha sexual, quando dá sorte de juntar e colar aquelas duas pessoas é brilhante, aí os dois se casam, aí se iniciam aquelas parcerias de vários filmes, parcerias ideológicas, estéticas, aí você começa a se sentir mais contribuinte do que apenas um operário”*, Gustavo Hadba. *“É como a relação de uma prostituta com o cliente antigo; já sabe o que ele vai querer”*, César Charlone.

Charlone, um dos protagonistas deste trabalho, em depoimento ao programa *Sala de Cinema*¹³⁰, revela ainda mais particularidades dessa delicada relação. O entrevistador o pergunta como foi trabalhar com Murilo Salles, um diretor que também é fotógrafo:

O Murilo é do tipo que diz exatamente o que ele quer. Ou seja, eu tinha muito menos espaço para trabalhar. Em outras palavras, ele me pagou mais do que ele recebeu de mim, porque eu tinha pouco espaço, porque ele tinha aquele enquadramento preciso que ele queria. Então eu executava o que ele pedia. Eu me sinto mais confortável ajudando, gosto mais do diálogo. Não tem nada pior do que a solidão da criação. (César Charlone).

Ainda sobre possíveis parceiras autorias, André Horta¹³¹ confessa, “às vezes, quando eu vejo o título diretor de fotografia aparecer nos créditos de um filme eu penso que é até uma injustiça assinar o nome sozinho, tem tanta gente por trás daquilo, uma equipe tão grande, tantas pessoas que deram mil pequenas sugestões e idéias...” Lula Carvalho¹³² concorda com o colega, chamando à cena a importância do ator, “quando se está com a câmera na mão, enquadrando um bom ator, a vontade que me dá é de que, nos créditos do filme, ele assine a operação de câmera junto comigo, os bons atores tem tanta compreensão do que está acontecendo que eles quase conduzem a câmera”. “Com 31 anos de profissão eu descobri uma coisa tão óbvia que é a seguinte: a qualidade da fotografia está naquilo que você (fotógrafo) tem na sua frente”, arremata Cesar Charlone¹³³.

Quem já experimentou um set de filmagem sabe exatamente do que estão falando os diretores de fotografia; o analista que compreende essa complexidade vê-se diante de uma potencial e assustadora dificuldade de investir em um estudo sobre autoria e cujo foco está também ajustado na direção do trabalho dos fotógrafos. Principalmente quando o que se deseja é deslindar os pormenores, aqueles centímetros para a direita ou esquerda que são de responsabilidade do diretor de fotografia, ou ainda, a variação de abertura do diafragma que define a profundidade de campo da cena e sobre a qual a decisão é só dele, a colocação de um refletor mais acima ou abaixo do rosto do ator e que aponta para determinada dramaticidade da cena. Retomando a metáfora de

¹³⁰ SALA DE CINEMA. Entrevista com César Charlone. São Paulo: Sesc TV, 2011

¹³¹ CINEMATOGRAFIA. Direção de Gabriel Barros. Tango Zulu Filmes, 2008. 234 min.

¹³² Idem.

¹³³ Idem.

Walter Carvalho, interessa investigar o ponto escolhido pelo fotógrafo para fincar sua bandeira no set.

Pareyson, sobre o processo de feitura de uma obra de arte afirma o seguinte - e aqui neste momento não importa muito distinguir o que vem a ser ou não arte, a citação vale pelo que permite de aproximações entre o descrito e o trabalho de um fotógrafo em um set:

Eis como o processo artístico pode ser ao mesmo tempo criação e descoberta, liberdade e obediência, tentativa e organização, escolha e coadjuvação, construção e desenvolvimento, composição e crescimento, fabricação e maturação. O que caracteriza o processo artístico é precisamente esta misteriosa e complexa co-possibilidade que no fundo consiste numa dialética entre a livre iniciativa do artista e a teleologia interna do êxito. (PAREYSON, 1989: 144).

Os fotógrafos entrevistados em *Cinematografia*, de um modo geral, colocam-se polidamente entre técnicos e artistas, funcionários do filme no qual estão trabalhando, subordinados às vontades do diretor, mas, como o diabo mora nos detalhes, eles também deixam escapar pistas sobre aqueles territórios em que costumam deixar suas marcas próprias.

“Com a câmera na mão a operação é muito mais instintiva e independente, eu gosto muito mais”¹³⁴, diz Jacob Solitrenici. “Eu gosto da câmera, do contato com a máquina, do barulho que ela faz no ouvido”¹³⁵, revela Lula Carvalho. “A operação de câmera é a caligrafia do cinema, a escrita do filme depende muito da operação da câmera”¹³⁶, Carlos Ebert. “Eu acho que para um filme mais intimista, no qual a relação com o elenco é importante, eu estar colado na câmera, sendo o primeiro a ver o que o ator está fazendo, vendo o modo como a luz está batendo naqueles rostos, ninguém substitui isso”¹³⁷, Lauro Escorel. “Especialmente quando é câmera na mão, porque é muito pessoal”¹³⁸, Vitor Amati. De novo, aproveitando-se de estudos acerca da pintura para estabelecer analogias com o que se vem delineando e tentando compreender: “o que o pintor põe no quadro não é o eu imediato, o matizar-se do

¹³⁴ CINEMATOGRAFIA. Direção de Gabriel Barros. Tango Zulu Filmes, 2008. 234 min.

¹³⁵ Idem.

¹³⁶ Idem.

¹³⁷ Idem.

¹³⁸ Idem.

sentir, mas seu estilo, que conquista tanto por seus experimentos quanto pela pintura dos outros e do mundo” (MERLEAU-PONTY, 1975: 340). Acerca do estilo de cada fotógrafo e as marcas que eles imprimem nos filmes em que atuam, dizem os sujeitos por trás das câmeras¹³⁹:

Lauro Escorel: todos nós gostaríamos de dizer que a gente não tem estilo. Todos nós gostamos da ideia de que nós somos capazes de fazer qualquer filme, mas na verdade todos nós levamos o nosso olhar para todos os filmes que fazemos.

Afonso Beato: eu gosto de cor, eu gosto de contraste, eu procuro isso. Tem outros colegas que procuram um certo enquadramento, tem os que procuram um movimento de câmera. Quando você vê a obra de um diretor de fotografia completa, se ele tiver, por exemplo, mais do que 5 longa-metragens, você vai acabar percebendo que há uma marca pessoal em tudo isso, apesar desse diretor de fotografia ter servido a cada uma daquelas obras.

Pedro Farkas: dos meus amigos (fotógrafos) eu sei exatamente qual é o estilo, eu vejo o cara. Eu vejo um filme do Zé, do Lauro, do Tadeu, do Cesar Charlone... eu vejo a pessoa... é engraçado, dá para ver mesmo. Eu acho que não é automático, mas o jeito que a pessoa filma, o jeito que ela entende que deve ser enquadrado aquilo, por que iluminar assim, isso é o pensamento do cara, é o jeito que ele constrói cada imagem.

“O estilo não é uma maneira, um certo número de procedimentos ou tiques que se pudessem inventariar, mas sim um formulário tão reconhecível pelos outros quanto sua fisionomia ou os seus gestos cotidianos” (MERLEUA-PONTY, 1975: 342). A questão, que nos parece de fato relevante, não é a constatação, um tanto óbvia até, segundo a qual os fotógrafos de cinema teriam suas características próprias e que estas seriam passíveis de reconhecimento; importa-nos analisar quando tais marcas impressas pelos profissionais da fotografia em uma obra adquirem importância e destaque a ponto de poderem ser consideradas resultado de uma operação autoral.

5.3. Olhar ao redor: arejando o campo

No curso das nossas análises acerca da direção de fotografia das obras eleitas como centrais a esta tese, fizeram-se notáveis, orbitando o fenômeno que procurávamos deslindar, além da recorrente presença, no comando “das câmeras e refletores”, de Cesar Charlone e Adriano Goldman, a assinatura da O2 Filmes. Acreditamos na

¹³⁹ CINEMATOGRAFIA. Direção de Gabriel Barros. Tango Zulu Filmes, 2008. 234 min.

importância de investigar o contexto no qual tais peças foram realizadas para melhor entender por que elas carregam o estilo que lhes atribui identidade. Sondar as engrenagens para vislumbrar os encaixes que atuaram para que as obras tivessem as aparências que têm.

Uma das premissas implicadas no exercício analítico que a operação do conceito de campo incita é a necessidade de observação das escolhas ou tomadas de posição dos profissionais orientadas pelo espaço das posições, ou seja, pelas relações de poder, tensão, disputas, parcerias que existem entre os agentes que atuam na confecção das obras e os gestores das instituições responsáveis pela elaboração e pela difusão delas (SOUZA e ARAUJO, 2013: 4).

Já que notamos e trabalhamos para demonstrar, através de uma minuciosa análise interna, a existência de uma particular poética da direção de fotografia que cristaliza nas telas um conjunto de marcas - cuja regularidade de aparição em diversas peças de ficção televisiva e/ou cinematográfica nos permite tratar tal recorrência como um fenômeno relevante do audiovisual brasileiro produzido desde a virada do milênio - decidimos apostar em um percurso que pudesse nos fazer enxergar quais conjunturas atuam para viabilizar este fenômeno .

Esta via de investigação ecoa as propostas e algumas constatações apresentadas por Barreto (2009) em sua tese acerca da autoria em videoclipes.

O trabalho de apreciação, categorização e análise dos próprios videoclipes – realizado paralelamente – sugere e comprova empiricamente a influência das circunstâncias do contexto produtivo sobre o projeto criador dos realizadores – que engloba habilidades adquiridas, decisões tomadas e caminhos trilhados consciente e inconscientemente – e, por fim, sobre a constituição de arranjos peculiares percebidos textualmente em clipes deste(a) ou daquele(a) agente/dupla. Trata-se de uma perspectiva que enfoca o percurso contexto-textual da criação e que pôde, portanto, beneficiar-se metodologicamente de abordagens poéticas, voltadas justamente para elucidações dos efeitos, princípios constitutivos e determinantes das obras (p.14).

No entanto, é honesto anunciar logo de partida que esta nossa incursão por tais searas se dará muito mais com o objetivo de apresentar a potencialidade produtiva de tal viés analítico do que, de fato, incorrer em uma exaustiva investigação do campo e dos seus agentes em jogo. O percurso que será trilhado neste tópico do trabalho impôs-se. À medida que a análise interna foi afirmando as suspeitas que aventávamos acerca de

um certo modo de operar câmera e luzes, fomos também percebendo que uma série de recorrências contextuais pareciam ser muito atuantes para que tais cicatrizes mostrassem-se tão salientes nas obras. Diante da percepção de que as obras analisadas estavam integradas em um particular ambiente produtivo e realizadas por sujeitos cujas trajetórias mostravam-se “predispostas” às características estilísticas que nos chamavam a atenção, resolvemos investir um certo esforço no arejamento do terreno sobre o qual se ergueu o fenômeno em questão. Neste momento, nosso trabalho extrapola os limites circunscritos pelas telas nas quais fruímos tais obras e lança um olhar sobre o campo da produção audiovisual brasileira, mais especificamente sobre jogos de força e poder e as posições ocupadas pelos diretores de fotografia na complexa engrenagem da realização audiovisual no país.

É apenas quando se caracterizaram as diferentes posições que se pode voltar aos agentes singulares e às diferentes propriedades pessoais que os predis põem mais ou menos a ocupá-las e a realizar as potencialidades que aí se acham inscritas (BOURDIEU, 1996: 105).

Apostando na pertinência dessa premissa sintetizada acima, este estudo faz um percurso de “dentro para fora”, parte do “texto” para o “contexto”, guiado predominantemente pelo “método” desenvolvido por Pierre Bourdieu em *As regras da arte*.

As tomadas de posição sobre a arte, assim como as posições nas quais elas se engendram, organizam-se por pares de oposições, frequentemente herdadas de um passado de polêmica, e concebidas como antinomias insuperáveis, alternativas absolutas, em termos de tudo ou nada, que estruturam o pensamento, mas também o aprisionam em uma série de falsos dilemas. Uma primeira divisão é a que opõe as leituras internas, ou seja, formais ou formalistas, e as leituras externas, que fazem apelo a princípios explicativos e interpretativos exteriores à própria obra, como as fatores econômicos e sociais (1996: 220).

Este caminho, através do qual se tenta uma reconciliação entre leituras internas e externas, apresentou-se à revelia das intenções iniciais da pesquisa em curso. Assim o foi, pois o desejo primeiro era que se conseguisse chegar à obra sem deter-se ou perder-se pelos labirintos do campo. “A noção de campo permite superar a oposição entre leitura interna e análise externa sem perder nada das aquisições e das exigências dessas duas abordagens, tradicionalmente percebidas como inconciliáveis”. (BOURDIEU, 1996: 234). Este percurso analítico, já experimentado em trabalhos anteriores do Grupo de Pesquisa ATEVÊ, coordenado pela professora doutora Maria

Carmem Jacob de Souza, mostrou-se, no decorrer das nossas pesquisas, bastante adequado ao desejo de compreender melhor as particularidades e regularidades visíveis na direção de fotografia de específicos produtos audiovisuais na primeira década deste século.

Seria possível, a partir de Bourdieu, construir a hipótese de que quanto mais conhece o campo de disputas e definições próprio das práticas observadas, maiores condições o pesquisador terá para estabelecer as relações entre as escolhas narrativas e textuais operadas pelos realizadores. [...] Isto significa que examinar as trajetórias dos realizadores permitiria localizar o efetivo papel que eles têm cumprido nas interfaces entre as demandas da emissora, a satisfação necessária dos telespectadores, o reconhecimento enquanto realizador, e as escolhas estéticas, narrativas e técnico-operativas que efetuaram no âmbito da elaboração da obra e que configuraram cada produto com uma marca estilística peculiar (SOUZA, 2003: 4).

A percepção de que, ao longo da última década, na produção audiovisual brasileira, é possível identificar a repetição e regularidade de determinada poética da filmagem (que cristaliza nas telas um estilo e alguns efeitos a ele vinculados) encaminhou este estudo em direção aos percursos dos supostos autores, aqueles que poderiam ser creditados como os responsáveis pela impressão na película cinematográfica - ou nos sensores das câmeras digitais - das imagens que ocupam o proscênio deste estudo.

Não se trata, bem entendido, de forçar uma saída, optando ora pelo “sujeito”, tal como procedem a etnometodologia ou o idealismo, ora pelo espaço social, renomeado como “campo”. Ao recusar esse falso dilema, Bourdieu passa a insistir na necessidade de buscar no campo as condições sociais de operação do sujeito e de sua atividade de elaboração do objeto, cravando lentes tanto nas conquistas como nos limites de seus atos e práticas de objetivação (MICELI, 2003: 73).

Ao mesmo tempo em que se afirma aqui neste texto que há um modo de operar câmera e luzes passível de reconhecimento (por parte da audiência e críticos) e reproduzível (por fotógrafos diferentes), marcas pessoais também são notáveis apesar da constância de específicos procedimentos. Tal dilema - situado entre arte e técnica, reprodutibilidade e autenticidade, subordinação e autonomia - conduziu esta investigação ao exame de algumas trajetórias sociais de destacados diretores de fotografia brasileiros, na tentativa de melhor compreender os mecanismos de interação destes com as ingerências, limitações e possibilidades notáveis no campo da

produção audiovisual brasileira. O conceito de trajetória aqui é compreendido e usado tal como o apresenta Bourdieu em *As Regras da Arte*.

A trajetória social define-se como a *série das posições* sucessivamente ocupadas por um mesmo agente ou por um mesmo grupo de agentes em espaços sucessivos. [...] É com relação aos estados correspondentes da estrutura do campo que se determinam em cada momento *o sentido* e o valor social dos acontecimentos biográficos, entendidos como *colocações* e *deslocamentos* nesse espaço ou, mais precisamente, nos estados sucessivos da estrutura da distribuição das diferentes espécies de capital que estão em jogo no campo, capital econômico e capital simbólico como capital específico de consagração (1996, p. 292).

Assume-se como premissa deste estudo a existência de um campo da produção audiovisual brasileira, no interior do qual diretores de fotografia são agentes em constante movimento de deslocamento e tomadas de posição., disputando capitais em jogo. “*O espaço das obras apresenta-se a cada momento como um campo de tomadas de posição que só podem ser compreendidas relacionalmente*” (BOURDIEU, 1996: 234). O foco deste estudo, ajustado para o percurso de alguns dos principais diretores de fotografia brasileiros, pretende enxergar melhor as relações entre estes profissionais, as posições ocupadas por eles na história do campo e, principalmente, o quanto as tomadas de posição ao longo de suas trajetórias transformam-se em modos de operação notáveis nas imagens dos seus trabalhos.

O conhecimento destas relações permitiria, em princípio, refletir sobre as implicações de determinado conjunto de escolhas estéticas, narrativas, poéticas presentes na obra e certos pontos de vista assumidos pela instância de realização a respeito da obra e acerca da concepção sobre função, responsabilidade e autonomia do autor no campo, pontos de vistas assumidos no jogo de disputas e lutas de reconhecimento travadas com outros agentes da instância de realização. (SOUZA, 2003, p. 6)

A metodologia de análise proposta por Bourdieu, além de instigante - pelo que permite revelar e levar a compreender - pode também vir a parecer infundável, inesgotável. Pois quanto mais se adentra os campos, mais difícil pode ser sair deles, voltar ao objeto motivador de entrada, ao ponto de partida, principalmente pela riqueza analítica a qual se tem a possibilidade de acessar através de tal via. Para tentar escapar dessa potencial armadilha, é importante recortar o universo de interesse, desenhar um mapa que permita o caminho de volta.

5.4 Os escolhidos

O foco desta investida está ajustado para a trajetória social dos diretores de fotografia brasileiros com destacada atuação na primeira década deste milênio, período no qual o fenômeno que se investiga nasceu e atingiu maturidade. A instância de consagração eleita para indicar quais fotógrafos ocuparam na última década posição de destaque no campo de produção audiovisual do país foi a premiação distribuída pela Associação Brasileira de Cinematografia (ABC) de 2001 a 2010. A entidade, fundada em 2 de janeiro de 2000, reúne profissionais de cinema, especialmente diretores de fotografia.

Com mais de 300 associados, a ABC mantém várias listas *on-line* e envia um Boletim Eletrônico para cerca de 2.000 assinantes. Desde 2001, a Semana ABC de Cinematografia promove o encontro de profissionais de diversas áreas da produção audiovisual, do Brasil e do exterior, em conferências, painéis e debates. O grande momento do evento é a entrega do Prêmio ABC de Cinematografia, outorgado pelos associados em várias categorias (Melhor Direção de Fotografia, Melhor Direção de Arte, Melhor Montagem e Melhor Som).

A consagração de um realizador dá-lhe mais relevância na defesa da especificidade e autonomia do contexto produtivo em que está inserido, porque o imbuí do poder de representante bem sucedido no processo concorrencial de seu próprio campo (BARRETO, 2009: 33).

O prêmio da ABC foi escolhido, pois é conferido aos diretores de fotografia pelos seus pares, o que indica um olhar e avaliação balizado por questões internas e específicas do trabalho dos profissionais em jogo. Como salienta Bourdieu (1996).

O princípio de hierarquização interna, isto é, o grau de consagração específica, favorece os artistas (etc.) conhecidos e reconhecidos por seus pares e unicamente por eles e que devem seu prestígio ao fato de que não concedem nada à demanda do grande público (p.247).

Além disso, a ABC confere prêmios não somente aos diretores de fotografia de filmes, mas também aos profissionais que trabalham em publicidade, videoclipe e televisão, particularidade relevante e reveladora no âmbito deste estudo, já que os

produtos e profissionais sob nossa análise ultrapassam fronteiras entre meios, formatos e gêneros.

Sabendo dos riscos que advém da escolha de uma única instância de consagração como referência para este trabalho, vale ressaltar que o prêmio certamente não é sintoma infalível do capital acumulado de todos os diretores de fotografia brasileiros. Como qualquer outra premiação, está sujeita às suas ingerências e regras próprias. No entanto, por serem mais de 300 votantes, todos profissionais do audiovisual, crê-se na serventia da instância como norteadora para esta análise. É relevante esclarecer que concorrem ao prêmio apenas produções nacionais, fato que exclui da disputa aqueles profissionais que em algum momento da década em questão trabalharam predominantemente fora do Brasil.

A partir da lista de premiados e indicados pela ABC na década passada, esta pesquisa chegou a oito nomes: Cesar Charlone (56 anos), Afonso Beato (73), Walter Carvalho (67), Ricardo Della Rosa (49), José Tadeu Ribeiro (61), Adrian Teijido (51), Adriano Goldman (49), Mauro Pinheiro Jr. (43). Importante esclarecer que esta lista não foi elaborada seguindo apenas critérios meramente quantitativos. Os mais laureados foram imediatamente eleitos para a análise, são eles: César Charlone, Ricardo dela Rosa, José Tadeu Ribeiro Adrian Teijido e Adriano Goldman. Afonso Beato recebeu dois troféus em 2001 (Melhor Fotografia de Videoclipe e Melhor Fotografia de Publicidade) e Walter Carvalho apenas um troféu em 2002 (Melhor Fotografia de Longa-metragem, por *Lavoura Arcaica*, direção Luiz Fernando Carvalho). A importância dos dois fotógrafos na cinematografia brasileira, mais o fato de eles representarem um interessante contraponto para as trajetórias dos profissionais que consideramos afinados com o fenômeno que analisamos, fizeram com que ambos conquistassem lugar neste percurso. Além desses motivos, consideramos significativo eles terem sido premiados no começo da década e perderem espaço, nesta instância específica de consagração, ao longo do período; dado que indica para uma mudança das posições ocupadas pelos profissionais de fotografia brasileiros. Por outro lado, Mauro Pinheiro Jr. embora, tenha também recebido até 2010 apenas dois prêmios, mereceu fazer parte da lista justamente por ele ser o mais novo de todos e por estar, de 2010 para cá, galgando degraus importantes nessa instância de consagração específica. Ele é o mais recém chegado e vem assumindo postos e acumulando

capitais nos espaços deixados pelos seus colegas contemporâneos.

As idades entre parênteses na primeira frase do parágrafo anterior são informações muito importantes quando se pensa e estuda o campo da produção audiovisual no país por motivos diversos, no entanto, um deles ganha destaque, pois está especificamente relacionado a um dado histórico e determinante do caso brasileiro. A trajetória cinematográfica do Brasil sofreu uma radical interrupção no período em que o país estava sob o comando do presidente Collor de Mello. Desde meados dos anos 1980, a produção de filmes brasileiros diminuía consideravelmente. Na década de 90, a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), o Conselho Nacional de Cinema (Concine), a Fundação do Cinema Brasileiro, o Ministério da Cultura, as leis de incentivo à produção, a regulamentação do mercado e até mesmo os órgãos encarregados de produzir estatísticas sobre o cinema no Brasil foram extintos. Praticamente não se fez cinema no país até o ano de 1994, quando se pôs em curso um movimento chamado pelos críticos e estudiosos de *Retomada*, cuja consolidação costuma estar relacionada ao lançamento, em 1998, do filme *Central do Brasil*, dirigido por Walter Salles e fotografado por Walter Carvalho.

Central do Brasil acumulou prêmios mundo afora, entre os principais: Urso de Ouro em Berlim, Globo de Ouro nos Estados Unidos e indicação ao Oscar na categoria melhor filme estrangeiro. A mesma dupla de “autores” (Walter Salles e Walter Carvalho) já havia, dois anos antes, colhido louros nacionais e internacionais, com *Terra Estrangeira*.

Este *gap* imposto ao cinema brasileiro estabelece uma diferença de mais ou menos 15 anos entre duas gerações de diretores de fotografia do país ainda em destacada atividade. Há os que iniciaram e consolidaram carreira antes da crise (entre os oito laureados pela ABC e destacados para este estudo: Afonso Beato, 73, Walter Carvalho, 67, José Tadeu Ribeiro, 61, e Cesar Charlone, 56) e os recém chegados cuja produção mais significativa se inicia nos anos 1990 e afirma-se neste século (Adrian Teijido, 51, Ricardo Della Rosa, 49, Adriano Goldman, 49, Mauro Pinheiro Jr., 43). “as diferenças segundo o grau de consagração separam de fato *gerações artísticas*, definidas pelo intervalo, com frequência muito curto, por vezes apenas alguns anos, entre estilos e estilos de vida (...)” (BOURDIEU, 1996: 143).

5.5. A “velha guarda”

No time da “velha guarda”, Afonso Beato foi o que primeiro se estabeleceu como fotógrafo de sucesso, iniciou carreira na década de 60, sendo o responsável pela fotografia do *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, em 1969, de Glauber Rocha. Trabalhou também com Julio Bressane, Cacá Diegues, Pedro Almodóvar (em três filmes), Ruy Guerra, entre outros. Chama a atenção, pela observância das trajetórias de todos os fotógrafos estudados, o fato de recorrentemente eles estabelecerem parcerias que duram por mais de um filme com diretores com os quais mais se afinam. Diretores e fotógrafos costumeiramente se configuram como uma reconhecível dupla de criação.

Beato estudou na Escola Superior de Belas Artes, dado que aponta para uma característica comum aos profissionais da geração mais antiga que integram a nossa lista: um aprendizado informal da fotografia cinematográfica. Walter Carvalho, por exemplo, estudou desenho industrial. Pode-se pensar que essa geração de fotógrafos está muito ligada à ideia de um fazer artístico: foram seduzidos por um ofício nobre. Eles vinculam-se às obras, ao menos em um momento inicial das carreiras, muito mais como parceiros artísticos do que como técnicos, quase como se fizessem parte de um movimento de elaboração da cinematografia nacional, da imagem do país.

A trajetória de Beato, no Brasil, experimentou momentos de maior sucesso na década de 60, quando esteve ao lado de diretores cujo “valor” relacionava-se mais ao reconhecimento dos críticos e pares do que à aprovação do grande público (Glauber Rocha, Ruy Guerra, Julio Bressane, Fernando Coni Campos, Arnaldo Jabor). Estreou como diretor de fotografia em longa metragem com *Cara a cara*, de Bressane, prêmio de melhor fotografia no Festival de Brasília. Interessante ao nosso estudo pensar que este era um momento em que o cinema de autor estava em alta, período no qual a figura do diretor conquistava “ares” de gênio criador. Mirando a lista dos diretores com os quais Beato compartilhou os sets nesta época, vemos que quase todos tem o seu lugar de autoria muito estabelecido. Difícil imaginar, por exemplo, que em um filme de Glauber Rocha, Bressane, Ruy Guerra, Coni Campos, Jabor haja espaço para compartilhamentos autorais. Não queremos dizer que não tenha havido participação

autoral de Beato nestes trabalhos, mas que o campo, àquela época, tendia a consagrar tais figuras como os autênticos criadores de obras cinematográficas. No início dos anos 1970 deixou o Brasil e só retornou em 1983, quando fez a fotografia de *Para viver um grande amor*, de Miguel Faria Jr..

O caminho percorrido por Afonso Beato é o que mais escapa ao alcance desta análise, pois em boa parte da sua trajetória, especialmente neste século, em que se erigiu o fenômeno que perseguimos, ele esteve envolvido em projetos internacionais, alguns que atingiram, inclusive, destaque no âmbito do cinema mundial. Razão que pode justificar um certo afastamento de projetos de destaque na produção brasileira. No Brasil, ele “aliou-se” a projetos e autores nacionais de maior apelo popular (Cacá Diegues, em fase menos elogiada - *Orfeu*, 1999 e *Deus é Brasileiro*, 2003 – e Bruno Barreto, por exemplo). Talvez não por acaso, os prêmios concedidos a Beato pela ABC, durante a década estudada, foram direção de fotografia de videoclipe, em 2001 (*Pérola Negra*, de Daniela Mercury) e publicidade, no mesmo ano. Em 2009, Beato trabalhou como consultor de fotografia da novela da rede Globo, *Viver a vida*. Em uma análise simplória, mas significativa, podemos dizer que nas últimas duas décadas, Beato esteve afastado das produções nacionais que conquistaram maior consagração da crítica e pares, ele não renovou seus parceiros brasileiros, distanciou-se das obras que, nos anos 90 e neste século, mereceram especial atenção da audiência especializada, interessada em experiências inovadoras ou mobilizadoras da produção audiovisual.

Qualquer produtor cultural – inclusive as figuras exemplares ou personagens-guia – atua em um ambiente de competitividade, caracterizado por um continuado esforço para afirmar, dentre tantos concorrentes, a validade e a relevância de suas inclinações temáticas, opções formais e vinculações estéticas particulares, enfim seu ponto de vista a respeito de como deve ser desenvolvida a criação e produção das obras (BARRETO, 2009: 31).

A trajetória social de Walter Carvalho, contemporâneo de Afonso Beato (67 e 73 anos, respectivamente), segue caminho bem diverso ao do colega quando se pensa nos perfis de cineastas e projetos dos quais vêm se aproximando ao longo das duas últimas décadas. Carvalho iniciou carreira levado pelo irmão, o documentarista Vladimir, no início dos anos 1970, depois de Beato já ter atingido consagração profissional trabalhando com Glauber Rocha.

O Vladimir é mais velho do que eu quase 13 anos e ele que começou com essa história de cinema lá em casa e ele me levava para ajudar, eu ia de assistente de tudo, carregava as câmeras que eram muito pesadas, as baterias... e aí o tempo foi passando eu fui achando aquilo tudo muito lúdico, aquela coisa de fazer cinema... na verdade, o meu irmão estava inoculando em mim essa substância chamada cinema e ao introduzir subcutaneamente essa substância eu fiquei dependente e, desde então eu tenho que me aplicar sempre, para o resto da vida. (CARVALHO¹⁴⁰).

O depoimento de Walter Carvalho, sobre o início de sua carreira, já denuncia um modo de relacionar-se com o cinema bem particular e, em certa medida, bastante comum a alguns profissionais envolvidos com a proclamada sétima arte. Ainda que seja necessária muito prudência ao se tentar analisar certos discursos, é muito claramente perceptível - Walter Carvalho serve como caso exemplar - uma crença na nobreza do cinema; encaram o trabalho de fotógrafo como o de guerreiros da prática cinematográfica, baluartes de uma linguagem maior.

A consulta a entrevistas, biografias, perfis, *making-ofs* etc. oferece ao analista as informações acerca dos principais tipos de capitais acionados pelos realizadores, assim como a respeito do espectro de escolhas e possibilidades disponíveis para eles no momento da criação. (BARRETO, 2009: 32).

Para nos aproximar do objeto desse estudo, a diferença que se percebe através dos depoimentos dos profissionais, e que nos parece notável no estilo de alguns desses fotógrafos, é que há os que se consideram “fazedores” de imagens - independentemente de a serviço de qual meio tais imagens estarão - e uns que se afirmam como artífices do cinema. Para ainda ser mais claro, nas recorrentes entrevistas com Walter Carvalho, a palavra publicidade quase nunca é pronunciada, embora ele tenha atuado nesta área. Por outro lado, quando se conversa com Cesar Charlone, ou Adriano Goldman - para tratar dos fotógrafos diretamente ligados ao nosso estudo - eles sempre, inevitavelmente, relacionam como fundamentais em suas trajetórias as práticas publicitárias e televisivas. Charlone, Goldman e os recém chegados, de um modo geral, levantam a bandeira do hibridismo entre meios e linguagens.

Existem situações em que o jogo transcorre num tabuleiro de claras zonas de existência dos adversários. Numa delas tem-se os representantes das práticas “puras”, quer dizer, aqueles que conseguem criar fortes anteparos

¹⁴⁰ SALA DE CINEMA. Entrevista com Walter Carvalho. São Paulo: Sesc TV, 2009

às pressões econômicas, políticas e tantas outras que não dizem respeito aos seus interesses próprios de artistas, cientistas ou do que for; na outra, os representantes das práticas “impuras”, aquelas produzidas e reproduzidas em função de maiores ou menores submetimentos ou negociações com as referidas pressões (SOUZA, 2002: 13).

Ainda sobre o início da trajetória, segue Carvalho esclarecendo o percurso que o fez um dos mais importantes e badalados diretores de fotografia brasileiro.

Por influência do Vladimir eu acabei indo estudar desenho, pintura... e nessa coisa de pintar e desenhar eu fui parar na fotografia. Eu fui para o Rio em 68, vindo da Paraíba, e fiz desenho industrial. Tempos depois, o Vladimir ligou para faculdade e disse: “*vamos visitar a nossa mãe, na Paraíba, e a gente aproveita e faz um filme e você fotografa*”. Eu falei: mas, Vlad, eu não sei fotografar, eu estou ainda tentando descobrir como é que faz isso. E ele falou: “*vamos lá, tu é meu irmão, se tu errar eu não conto...*”. E foi nessa que eu fui, fotografei um filme chamado “Incelência para o trem de ferro” (1972), e esse filme me deu um prêmio de fotografia. A partir daí eu estou nessa. Quando eu ganhei o prêmio eu fiquei na obrigação de provar que aquele prêmio não foi a toa (CARVALHO¹⁴¹).

Esta trajetória relatada indica uma série de mecanismos que diferenciam Walter Carvalho dos profissionais diretamente envolvidos no estilo que estudamos. A entrada dele na campo se dá pelas mãos do irmão, Carvalho atende a um convite para o qual ele não correria riscos, assim, começa sofrendo poucas pressões, entra no projeto sem grande domínio técnico e recebe um prêmio importante logo no trabalho de estreia; é uma conjuntura que consagra o olhar e a sensibilidade, mais do que um conhecimento específico na área. Um trabalho feito para atender demandas artísticas e expressas do irmão, sem constrangimentos econômicos, uma viagem fraterna de volta ao nordeste, para um encontro materno.

Tudo leva a crer que o vírus “inoculado” em Walter Carvalho diz respeito a um tipo de cinema quase romântico, lúdico, como o próprio definiu. Foi assistente de fotógrafos tarimbados, de uma geração anterior à sua (Dib Lutfi, nome marcante no Cinema Novo e Fernando Duarte, por exemplo) e, em 1979, filmou com Glauber Rocha, *Jorjamao no Cinema*. “Falar de Glauber para mim é falar de São Glauber. Porque para mim Glauber é um dos santos do meu altar, porque cinema para mim é uma certa religião e nesse altar o Glauber é um dos santos principais”. (CARVALHO¹⁴²).

¹⁴¹ SALA DE CINEMA. Entrevista com Walter Carvalho. São Paulo: Sesc TV, 2009

¹⁴² Idem.

Em 1987, iniciou com Walter Salles uma de suas parcerias mais constantes (*Krajcberg - O Poeta dos Vestígios*, documentário). Para Salles, Carvalho filmou, em 1995, outro documentário, *Socorro Nobre*, em 1996, o primeiro longa dos dois, *Terra Estrangeira*, em 1998, *Central do Brasil*, e em 2001, *Abril Despedaçado*.

Na década de 90, trabalhou com Luiz Fernando Carvalho em duas novelas da Rede Globo, *Renascer* e *Rei do Gado*. A entrada na televisão de Walter Carvalho se dá em parceria com um diretor recém chegado, tentando conquistar um espaço de diferenciação. Esta é uma postura muito comum à trajetória de Walter Carvalho, ele costuma estar sempre atento aos novos realizadores que surgem no campo, principalmente àqueles que apresentam vocação para a conquista de destacadas posições. Com Luiz Fernando Carvalho, Walter Carvalho foi da TV para o cinema e fotografou *Lavoura Arcaica*, 2001, trabalho que lhe rendeu o prêmio da ABC de melhor direção de fotografia de longa-metragem. Carvalho ultrapassou fronteiras geracionais, construindo parcerias que o mantiveram sempre associado a projetos e criadores posicionados em lugar de consagração “artística” associada a inovação.

Carvalho soube deslocar-se em direção aos recém-chegados que despontavam. Aliou-se aos diretores de novas gerações, mantendo-se, assim, em posição de constante renovação, vencendo os rótulos de “novo” e “antigo”, original ou ultrapassado. Trabalhou com praticamente todos os diretores que se destacaram no período pós-retomada: Karim Ainouz (*Madame Satã*, 2001 e *O Céu de Suely*, 2006), João Falcão (*A Máquina*, 2005), Beto Brant (*Crime Delicado*, 2005), Cláudio Assis (*Amarelo Manga*, 2002 e *Baixio das Bestas*, 2007, *A Febre do Rato*, 2012), entre muitos outros, sempre deixando reconhecíveis marcas autorais por onde passava.

Cada tomada de posição dos realizadores busca reiterar a importância de sua presença diante de momentos específicos do campo. Cada obra é prova de que um criador tem um lugar na produção e, se a um trabalho seguirem outros, fica demonstrada a continuidade dessa participação em um contexto sempre e rapidamente renovado (BARRETO, 2009: 43).

O percurso de Carvalho consagrou-o ao ponto de o fotógrafo sentar-se na cadeira do diretor em *Janela da Alma* (2001), *Cazuza - o tempo não para* (2004), *Budapeste* (2009), *Raul - o início, o fim e o meio*, 2013.

Aqueles que conseguem manter-se nas posições mais aventureiras por tempo suficiente para obter os lucros simbólicos que elas podem assegurar tem também a vantagem de não ser obrigados a consagrar-se a tarefas secundárias para garantir sua subsistência (BOURDIEU 1996: 295).

A carreira de José Tadeu Ribeiro é menos luminosa do que as dos dois anteriores. Ribeiro, diferente de Beato e Carvalho, “estabeleceu” desde o início como seu terreno de atuação, produções mais vinculadas à consagração popular e/ou financeira. Começou a trabalhar em longa-metragem na década de 80, recorrentemente atrelado a filmes cujos propósitos eram mais os capitais econômicos do que artísticos/estéticos. “Os produtores distinguem-se entre si a partir também do tipo de ‘sucesso’ que fazem (associado ao público e as instâncias específicas de consagração)” (SOUZA, 2002). Para o diretor Fábio Barreto, fotografou *O Rei do Rio*, 1984 e *Luzia Homem*, 1987, com Bruno Barreto, filmou *O Romance da Empregada*, 1987, com Cacá Diegues, o infantil *O Menino Maluquinho*, 1995.

Entre muitos outros filmes, constam no currículo de Ribeiro, *Os Trapalhões no Rabo do Cometa*, 1986, *Os Trapalhões no Reino da Fantasia*, 1985, *Avassaladoras*, 2002, *Xuxa e as Noviças*, 2008, *Uma Noite no Castelo*, 2009. Outro desvio na trajetória de Ribeiro, quando comparada aos outros fotógrafos (premiados pela ABC) da sua geração é o fato de ele estar atrelado profissionalmente, por um longo período, a uma emissora de televisão. José Tadeu Ribeiro é do quadro fixo da Rede Globo, onde assinou a direção de fotografia, por exemplo, das novelas *Duas Caras*, *Senhora do Destino*, *Cobras e Lagartos* e *Esperança*, cuja direção de Luiz Fernando Carvalho merece destaque, pois é justamente ao lado deste autor que Ribeiro conquista os dois prêmios que lhe foram outorgados pela ABC: melhor direção de programa de TV em 2002 (*Os Maias*) e em 2006 (*Hoje é Dia de Maria*).

A teledramaturgia, a princípio, é considerado lugar de menor valor artístico, os fotógrafos que nela atuam quase não figuram entre os premiados da instância de consagração eleita para esta análise. No entanto, quando o projeto televisivo está ancorado em profissionais que acumulam um capital simbólico diferenciado, como é o caso de Luiz Fernando Carvalho, esta “regra” geral pode ser subvertida. O casamento entre Carvalho e Ribeiro na televisão começa a desfazer-se em *A Pedra do Reino* (2007), cuja direção de fotografia foi dividida com Adrian Tejjido (fotógrafo

premiado da geração pós-retomada). Nos trabalhos seguintes sob a direção de Luiz Fernando Carvalho na TV Globo, *Capitu* (2008) e *Afinal o que querem as Mulheres* (2010), não se vê mais nos créditos o nome de José Tadeu Ribeiro, em seu lugar, aparece, assinando a direção de fotografia, o recém-chegado, Adrian Teijido.

Importante ressaltar que esta nossa análise é fundamentada em uma instância de consagração específica. José Tadeu Ribeiro, firmou uma notável e profícua parceria com Júlio Bressane. Sob a direção de Murilo Salles, ganhou dois prêmios de fotografia no festival de Gramado. No entanto, para este estudo, fica evidente que a trajetória de Ribeiro, as posições por ele ocupadas, afastam-no do fenômeno que almejamos cercar.

5.6. *Charlone, o “guerrilheiro” indicado ao Oscar*

César Charlone é o fotógrafo mais jovem, 56, entre os quatro que consideramos integrantes da geração dos que se estabeleceram no campo antes dos anos 1990, ou pré-crise de produção no país. Ainda que o período em que começou a trabalhar o aproxime dos três anteriores, a trajetória dele o diferencia consideravelmente; Charlone pode ser encarado como uma referência no processo de transição de procedimentos entre os mais antigos e os recém-chegados. Segundo Fernando Meirelles, parceiro dileto do fotógrafo em questão:

Mais do que qualquer fotógrafo de 18, 20, 22 anos, o César é muito mais juvenil e jovial, ele tem esse espírito de “vamos quebrar a maneira certa de fazer”... ele adora reinventar a roda, e isso vai desde a maneira de enquadrar, do tipo de correção de luz que ele faz até a parte técnica. No último filme dele (*Artigas, la redota*), ele filmou com uma câmera que ele próprio fez, ele cria até equipamentos. (MEIRELLES¹⁴³).

E é acreditando no depoimento de Meirelles e através de César Charlone que este artigo inicia o caminho de volta em direção ao fenômeno que motivou este percurso de pesquisa. Diferentemente dos diretores de fotografia até então analisados, Charlone tem formação acadêmica na área, nascido no Uruguai, estudou na Escola Superior de Cinema de São Luiz, em São Paulo. “*Tinha duas escolas de cinema na América Latina naquela época, uma em Córdoba, na Argentina, e outra no Brasil, naquele momento o cinema brasileiro estava em alta, Glauber Rocha e tal... então eu escolhi*

¹⁴³ SALA DE CINEMA. Entrevista com Fernando Meirelles. São Paulo: Sesc TV, 2011

o Brasil” (CHARLONE¹⁴⁴). Logo depois de formado, Charlone foi indicado por um professor para trabalhar em uma empresa que produzia curtas metragens que eram obrigatoriamente exibidos nos cinemas antes dos longas.

Naquela época tinha uma lei brasileira que exigia que todo filme fosse exibido nos cinemas com um curta antes, e o curta podia ser um cine jornal e o Primo Carbonari fazia esses filmes jornais. Então eu pegava a câmera, carregava o chassi, ia para a rua, fazia a matéria, voltava, revelava, sonorizava, montava e fazia a cópia, então era perfeito para quem queria aprender. (CHARLONE¹⁴⁵).

A trajetória de Charlone indica tanto uma intensa prática e aprendizado técnico anterior à sua entrada no fazer cinematográfico - pensando estritamente em obras destinadas aos circuitos de festivais ou com aspirações artísticas - quanto um amplo conhecimento do processo inteiro; que o coloca no lugar de um fazedor audiovisual. Diferentemente, por exemplo, de Beato e Walter Carvalho, Charlone foi um reconhecido e requisitado diretor de fotografia de publicidade antes de fazer carreira no cinema. O percurso dele, enquanto profissional do audiovisual é cheio de curvas, idas e vindas. Em contraposição à fala de Walter Carvalho, na qual afirma que desde o primeiro trabalho tornou-se um viciado em cinema e não mais parou, os passos de Charlone não encontraram rapidamente o cinema, ao menos não o cinema ficcional.

Eu estava morando no Rio de Janeiro em 75, já fazendo comerciais, eu aprendia muito, ganhava bem, mas me sentia um tanto frustrado porque eu não queria apenas fazer propaganda. Eu era um cara politizado, queria ter alguma incidência sobre os acontecimentos políticos e achava que a propaganda não me permitia isso. Aí larguei tudo e fui para a Europa, fiquei três anos e meio na Europa, lavando prato, fazendo cama, trabalhava em um hotel até as 3 da tarde e depois ia estudar cinema, frequentava cinematecas, assistia a diversos ciclos de cineastas dos mais variados lugares, via um cinema que eu nunca tinha visto. Então eu fiz uma espécie de pós graduação autodidata. Nesse período eu vi muito cinema e aprendi muito. Eu sinto que completei o meu aprendizado, na escola de cinema eu tive um aprendizado mais técnico, na Europa adquiri bagagem cultural, cinematográfica. Quando eu voltei para o Brasil, São Paulo estava fervilhando com as greves do ABC, estava surgindo um tal de Lula, eu conhecia o trabalho documental de Renato Tapajós e eu me ofereci para trabalhar com ele (CHARLONE¹⁴⁶).

A história de Charlone, que mistura a consagração no campo da publicidade, inclinações políticas, desejo de realização artística e ideológica, apuro técnico,

¹⁴⁴ CÉSAR CHARLONE. Direção de Júnior et. al. 2012. Universidade Anhembi Morumbi. Disponível em < <http://vimeo.com/33373636>>. Acessado em 18/05/2014

¹⁴⁵ Idem

¹⁴⁶ SALA DE CINEMA. Entrevista com César Charlone. São Paulo: Sesc TV, 2009

imersão em cinematografias as mais diversas... parece muito bem talhada para resultar no fenômeno que vimos estudando. A respeito do engajamento político, em entrevistas diversas, o fotógrafo repete que

queria mudar o mundo com a minha câmera, me interessava ser um revolucionário, o cinema para mim era como a metralhadora que eu não concordava em pegar, queria usar o cinema para mostrar como o mundo era injusto e como se poderia mudar o mundo (CHARLONE¹⁴⁷).

Munido dessa crença, em 1984, estreia na direção, com o curta *E Quando Eu Crescer?*, rodado no Brasil, Chile, Uruguai e Argentina, sobre crianças desaparecidas durante a repressão. Esquivando-nos das polêmicas ideológicas, políticas e éticas que envolvem *Cidade de Deus*, podemos dizer que o convite para trabalhar no filme atenderia tal desejo de mostrar ao mundo as injustiças que nos cercam. Outra informação que se pode considerar importante e corroborar com essa ideia é a recusa de Charlone em trabalhar no filme anterior de Fernando Meirelles, *Domésticas* (2001).

O Fernando me chamou para fazer *Domésticas*, aí eu fui ver a peça de teatro (na qual o filme foi inspirado), e falei para ele, não é a minha praia, não sei fazer isso, é um tipo de humor com o qual eu não me identifico, aí ele me falou: “mas no *Cidade de Deus* você vai me ajudar?” e eu disse, ok, no *Cidade de Deus* eu te ajudo (CHARLONE¹⁴⁸).

Durante sua estada na Europa, bastante vinculado aos movimentos contra as ditaduras mundiais, diz ele: “*ajoelhei-me em uma praça na Itália e falei para a minha mulher: vou usar essa praça como símbolo, ajoelhado eu fiz um juramento: nunca mais vou fazer comerciais na vida, se eu fizer que um raio me parta!*” (CHARLONE¹⁴⁹). Até hoje o nome de Charlone figura nos créditos das propagandas das empresas mais importantes, aquelas que podem pagar pelo caríssimo serviço dele, nenhum raio o atingiu. Recentemente, a ideia dele sobre o tema é a seguinte, distante dos arroubos daquele jovem revolucionário, “o comercial pode ser uma grande mentira, mas é também uma grande escola e hoje em dia continua sendo assim, eu devo muito ao comercial. Nesse sentido, recomendo, recomendo aos colegas” (CHARLONE¹⁵⁰).

¹⁴⁷ CÉSAR CHARLONE. Direção de Júnior et. al. 2012. Universidade Anhembi Morumbi. Disponível em < <http://vimeo.com/33373636>>. Acessado em 18/05/2014

¹⁴⁸ Idem.

¹⁴⁹ Idem.

¹⁵⁰ Idem.

Em meados dos anos 1980, quando retornou para o Brasil, Charlone trabalhou em dois filmes do documentarista Renato Tapajós: “*ele acabou entrando em contato comigo e se colocando a disposição para trabalhar em projetos ligados às questões políticas e sociais*” (TAPAJÓS¹⁵¹). No filme *Em nome da segurança nacional* (dir. Renato Tapajós, 1984), Charlone enquadrrou a figura do metalúrgico Luiz Ignácio Lula da Silva. Ao nosso trabalho, mais importante do que as imagens de um jovem e muito barbudo Lula, é uma outra especificidade deste documentário: “e surgiu a ideia de a gente fazer uma série de esquetes ficcionais que se articulassem com a narrativa do tribunal, para representar aquelas situações” (TAPAJÓS¹⁵²). Nas inserções ficcionais, através das quais se tentava recriar o clima de violência e tensão decorrentes da repressão aos movimentos contra a ditadura, Charlone não economizou nos recursos de câmera na mão, enquadramentos desequilibrados, perda de foco, luzes estouradas e “amadorismos” afins.

Em nome da segurança nacional



Qualquer semelhança com o estilo da fotografia que estudamos não é mera coincidência. “*Foi muito legal porque a gente recriou cenas, a gente recriou explosões... eu acho até que aprendi muita coisa para o Cidade de Deus com este filme, era um documentário mas tinha passos na ficção*” (CHARLONE¹⁵³). Analogamente, acreditamos ser possível dizer que, no longa de Meirelles, Charlone

¹⁵¹ CÉSAR CHARLONE. Direção de Júnior et. al. 2012. Universidade Anhembi Morumbi. Disponível em < <http://vimeo.com/33373636>>. Acessado em 18/05/2014

¹⁵² Idem

¹⁵³ Idem.

mostrou como se poderia dar os passos em sentido contrário: da ficção em direção às imagens com aparência documentais.

Sobre o trabalho com documentário, o fotógrafo dá ainda mais pistas do quanto se pode enxergar nele desejos autorais e preferência por trabalhos nos tenha certa independência e liberdade de expressão.

No documentário a gente tem uma possibilidade de expressão muito grande. O diretor te dá uma pauta, mas na hora da pauleira você está com a câmera, você tem que enquadrar e você tem que contar a história. E eu gostava muito disso (CHARLONE¹⁵⁴).

Em outra entrevista, concedida ao Actor Studio SP Brasil, Charlone manifesta sua condição de realizador, para além de um profissional da fotografia.

A gente não é Hollywood para ficar com um cinema tão estratificado, com funções bem específicas: operador de câmera, diretor de fotografia, blá, blá, blá... eu não sei se essa é a nossa praia, quando terminei a escola de cinema eu saí como um realizador cinematográfico, a gente aprendia tudo. Então eu sou um realizador cinematográfico, eu não sou um diretor de fotografia. Para conseguir pagar as contas, eu tinha que achar o meu lugar, então ocupei o de diretor de fotografia¹⁵⁵.

Pavimentar um caminho que lhe permitisse pagar, com folga, as contas - devido ao prestígio alcançado no campo publicitário, no qual os cachês são muito bons - constrói para Charlone a muito confortável posição de escolher trabalhos. Através dos comerciais, o revolucionário guerrilheiro de câmera na mão pôde decidir em quais projetos entraria para alimentar suas aspirações ideológicas, artísticas, criadoras.

No início dos anos 1980, outro empreendimento de César Charlone nos parece bastante afinado ao estilo que o vimos praticar nas obras que analisamos. O fotógrafo fundou, aqui no Brasil, a produtora Montevideo. “Na Montevideo a gente queria fazer vídeo, mas com uma estrutura, um pensamento, de cinema” (CHARLONE¹⁵⁶). Quando ele se refere a “fazer vídeo” está querendo dizer trabalhar com as ferramentas de captação e montagem eletromagnéticas para produzir obras audiovisuais, ao invés

¹⁵⁴ SALA DE CINEMA. Entrevista com César Charlone. São Paulo: Sesc TV, 2009

¹⁵⁵ CÉSAR CHARLONE. Entrevista ao Actor's Studio São Paulo. 2009. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Yko6cV_QK20>. Acessado em 18/05/2014

¹⁵⁶ CÉSAR CHARLONE. Direção de Júnior et. al. 2012. Universidade Anhembi Morumbi. Disponível em <<http://vimeo.com/33373636>>. Acessado em 18/05/2014

de seguir o processo fotoquímico. “Então a Montevideo era isso: uma produtora de cinema eletrônico” (CHARLONE¹⁵⁷). “Naquele momento o vídeo estava começando a aparecer e havia uma tensão muito grande entre os cineastas que defendiam a película e uns outros que apostavam que o vídeo apresentava vantagens significativas”. (TAPAJÓS¹⁵⁸). Considerando que, atualmente, neste novo milênio, com todos os avanços tecnológicos na área, ainda há cineastas que defendem com unhas e dentes a primazia da qualidade e a inalcançável nobreza da película cinematográfica, dá para imaginar o quanto Charlone - um sujeito de incontestado apuro e competência técnica - sempre esteve disposto a experimentar a conjugação de novas tecnologias, procedimentos, formatos e linguagens audiovisuais.

Acho que a criação da Montevideo foi mais que coragem, tem a ver com a perspicácia do Cesar em perceber o que estava vindo pela frente. O objetivo principal que estava na cabeça dele era a de começar a experimentar com o vídeo para ver se conseguiria chegar na qualidade que a película tinha. (TAPAJÓS¹⁵⁹).

Para estabelecer comparação, Beato, em depoimento recente, já neste milênio, disse o seguinte acerca dos novos formatos de captação de imagem:

Existem limitações brutais na captação digital, tanto na parte da resolução como um todo, como na parte resolução de cor, também na latitude, ou seja a capacidade de conter o contraste de uma cena dentro da tua imagem. Um grão fotográfico hoje tem uma capacidade de absorver nuances analógicas brutais. Com tudo isso, quando se passa para o sistema digital ele tem muitas limitações: o tamanho do pixel, quanto *bits* contém esse *bite*... o fotoquímico é incrível, é infinito... (BEATO¹⁶⁰).

Independente da pertinência técnica ou da precisão matemática do discurso de Beato, o depoimento revela o partido ao qual o fotógrafo é filiado, seu apego às práticas e estéticas mais ortodoxas; vinculadas a uma crença na qualidade superior e na inalcançável nobreza das imagens marcadas pela luz nos grãos de prata das películas cinematográficas. O outro discurso, ao qual acreditamos intrinsecamente atrelados os fotógrafos envolvidos na realização das imagens que vemos presentes no *corpus* deste trabalho, pode ser bem sintetizado pela fala de Adriano Goldman, registrada no mesmo momento da de Beato.

¹⁵⁷ CÉSAR CHARLONE. Direção de Júnior et. al. 2012. Universidade Anhembi Morumbi. Disponível em < <http://vimeo.com/33373636>>. Acessado em 18/05/2014

¹⁵⁸ Idem.

¹⁵⁹ Idem.

¹⁶⁰ CINEMATOGRAFIA. Direção de Gabriel Barros. Tango Zulu Filmes, 2008. 234 min

Eu até fiz filmes fotoquímicos, mas nos últimos três ou quatro eu já trabalhei com o processo digital, em 2k. Então, eu já tenho com esse processo uma intimidade muito grande nesse momento, e eu não vejo nenhuma perda em relação ao processo fotoquímico, eu só vejo ganhos. Talvez tecnicamente algum outro entrevistado pode dizer que, fotoquimicamente, a sensibilidade do material é melhor, vão falar do acetato, do grão, do sal de prata etc.: que tudo isso seria mais nobre, mais fiel à fotografia original... eu não tenho esse problema, eu avanço tranquilamente em direção ao digital (GOLDMAN¹⁶¹).

Em 1983, César Charlone disponibilizou a estrutura da Montevideo e dirigiu a fotografia para o documentário *Hia Sá Sá Hai Yah* (dir. Olga Mutema). O filme foi premiado em alguns festivais de cinema nacionais e, segundo Renato Tapajós, “tem planos no *Hia Sá Sá Hai Yah* que são, sozinhos, isoladamente, obras de arte e ele fez tudo em fita, em vídeo” (TAPAJÓS¹⁶²). Outro dado biográfico que acreditamos poder estar relacionado com esta predisposição para os trânsitos entre meios e linguagens, encontra-se na família do fotógrafo, no modo como a família lidava com arte e cultura.

Nasci em um ambiente muito próximo à arte e produção audiovisual. Meu pai era diretor de teatro e quando surgiu a televisão no Uruguai ele começou a fazer teatro na televisão, era uma espécie de telenovela, mas filmada ao vivo, a minha vó era professora de música, a minha tia dirigia um coro musical, então sempre teve uma arte pipocando na minha casa (CHARLONE¹⁶³).

Até meados dos anos 1980, quando Beato e Carvalho já tinham amalhado prêmios e engordado o currículo com realizações cinematográficas, Charlone nunca tinha dirigido a fotografia de um longa metragem de ficção “com um orçamento mais importante” segundo ele mesmo. Ainda assim, o seu trabalho já tinha alcançado reconhecimento entre os pares. Sergio Rezende, no *making of* do *Homem da Capa Preta* (1986)¹⁶⁴, primeiro longa de ficção cuja fotografia foi assinada por Charlone, conta como se deu a escolha do profissional para integrar a equipe do trabalho.

Quando eu fui fazer o filme, fui conversar com Murilo Salles, naquela época um dos mais importantes fotógrafos do país, Murilo me disse: “o

¹⁶¹ CINEMATOGRAFIA. Direção de Gabriel Barros. Tango Zulu Filmes, 2008. 234 min

¹⁶² CÉSAR CHARLONE. Direção de Júnior et. al. 2012. Universidade Anhembi Morumbi. Disponível em < <http://vimeo.com/33373636>>. Acessado em 18/05/2014

¹⁶³ Idem.

¹⁶⁴ O HOMEM DA CAPA PRETA. *Making of*. Direção de Sergio Resende. Rio de Janeiro, 1986. 120 min.

maior fotógrafo brasileiro não sou eu, o maior fotógrafo do Brasil é Cesar Charlone. Ele está lá em São Paulo, fazendo publicidade”. Eu ouvi esse comentário do Murilo e pensei: então vai ser o Cesar. (REZENDE¹⁶⁵).

Em depoimento sobre a sua escolha para o projeto, Charlone revela a existência, àquele momento, de uma certa estranheza diante do trânsito de profissionais entre cinema e publicidade.

Graças à generosidade da Marisa (produtora) e do Sergio (diretor), que acreditaram que um fotógrafo de comerciais podia fazer a fotografia de *O Homem da Capa Preta*, um filme importante, grande, eu fui convidado. E eu fui para o filme com muita fome, com muita vontade, com muito desejo de fazer cinema (CHARLONE¹⁶⁶).

Sergio Rezende, primeiro parceiro em ficção cinematográfica de Charlone, já notava o que Meirelles, o parceiro mais recente, costuma repetir em entrevistas nas quais fala do fotógrafo.

Eu acho que o Cesar tem uma qualidade extraordinária que é a ousadia, a audácia, vontade de fazer as coisas que não estão na bula, que não são aquelas convencionais, ele fazia uns planos de câmera na mão com uma zoom enorme, que eu ficava impressionado (REZENDE¹⁶⁷).

Este depoimento nos interessa primeiro pois reforça uma marca de Charlone, que se confirma pela análise dos produtos cuja fotografia é assinada por ele, que é a predisposição à subversão das convenções, e depois porque descreve um procedimento que vemos repetido nas obras em que analisamos: a operação da câmera na mão munida de um lente longa. Como já dito, não é o nosso objetivo percorrer exaustivamente toda a produção dos profissionais envolvidos no fenômeno estudado, o intuito, além de apontar a produtividade desse caminho é tentar localizar na trajetória dos fotógrafos posicionamentos e posturas assumidas que se revelam atuantes nas obras analisadas. No caso de Charlone, já se podem perceber, desde o primeiro filme de sua carreira, recorrências que continuam notáveis em sua cinematografia, mesmo em produtos afastados daquele primeiro trabalho por quase duas décadas. Considerando que *O homem da capa preta* foi o primeiro longa de Charlone, é plausível defender a hipótese de que as práticas e procedimentos que o

¹⁶⁵ O HOMEM DA CAPA PRETA. *Making of*. Direção de Sergio Resende. Rio de Janeiro, 1986. 120 min.

¹⁶⁶ Idem.

¹⁶⁷ Idem.

fotógrafo já tinha incorporado foram, em parte, ameadadas pela labuta diária com a produção publicitária, ou pela ocasional experiência documental.

O César é um dos caras que tem uma marca nos filmes que ele faz e ele conjuga fotografia e câmera, ele é um extraordinário câmera. Ele tem uma visão além da fotografia, ele tem uma visão do filme. Eu acho que para alguns diretores é até difícil chegar no nível dele. Um diretor filma de dois em dois anos, três em três anos, um fotógrafo requisitado como ele está filmando todo dia, ele está na frente, ele faz, ele testa, ele está todo o dia vendo o que dá certo e o que não dá, e muitas vezes visualmente ele tem ideias melhores do que a sua (REZENDE¹⁶⁸).

Ainda sobre *O homem da capa preta*, chama atenção um depoimento do fotógrafo sobre como ele e Sergio Rezende teriam conseguido se entender a respeito da proposta fotográfica do filme.

Eu lembro que a nossa conversa sobre o trabalho estava evoluindo bastante, mas eu não tinha ainda conseguido visualizar a cara do filme. O Sérgio é um diretor muito ligado nos atores, nos diálogos... e naquele momento a coisa fotográfica não era muito o forte dele. E eu estava com dificuldade de extrair dele qual a imagem que ele queria para o filme. Em determinado momento ele se levanta - a sala da casa dele onde conversávamos era grande - e vai caminhando em um ritmo mineiro até a vitrola, pegou um LP, pôs na vitrola, virou para mim e falou: “eu queria uma imagem mais ou menos assim”. Estava tocando Alceu Valença, eu escutando aquela música que misturava rock, instrumentos modernos com música nordestina, muita brasilidade, mas muita modernidade e tal... começaram a me vir na cabeça imagens abstratas e a partir daquela momento deflagrou-se o processo de criação (CHARLONE¹⁶⁹).

O depoimento de Charlone lança luz sobre questões muito importantes aos objetivos deste nosso estudo. Primeiro por revelar que, em determinados acordos entre diretores cinematográficos e seus fotógrafos, o espaço de atuação dos segundos pode ser encarado como aquele existente entre uma canção de Alceu Valença e todas as escolhas necessárias para compor os planos de um longa metragem; ou seja, um vasto terreno para o exercício da autoria. Claro que esse relato funciona muito bem para incrementar o material extra dos DVDs dos filmes, pois carrega certa ludicidade e romantiza os processos criativos, mas ainda que seja prudente dar o devido desconto à história, ela não deixa de indicar a possibilidade de processos nos quais os diretores de fotografia tenham bastante liberdade criadora. A outra razão pela qual esse

¹⁶⁸ SALA DE CINEMA. Entrevista com Sergio Rezende. São Paulo: Sesc TV, 2009

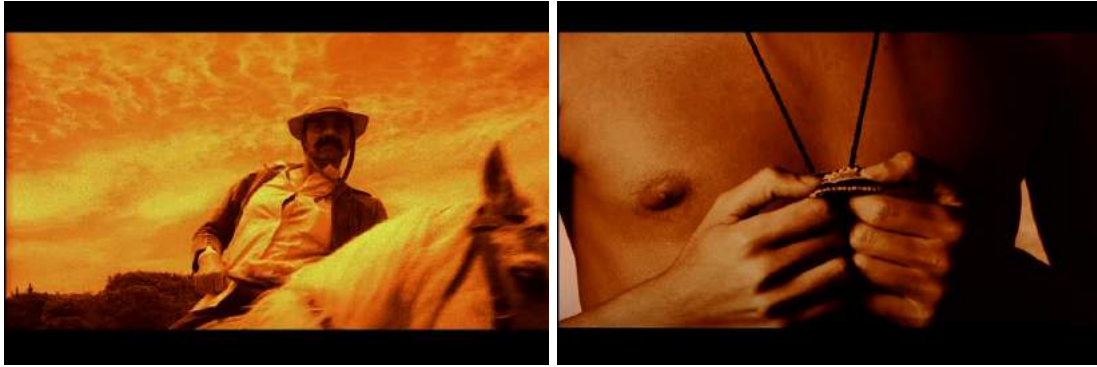
¹⁶⁹ O HOMEM DA CAPA PRETA. *Making of*. Direção de Sergio Resende. Rio de Janeiro, 1986. 120 min

depoimento de bastidores merece destaque em nosso estudo é a viabilidade de pensar que muitas das características notáveis nos mais diversos trabalhos assinados por César Charlone, em *Cidade de Deus*, particularmente, parecem continuar ecoando os acordes de Alceu; algo entre a brasilidade e universalidade, o moderno e o clássico, os tradicionais e os novíssimos instrumentos e ferramentas narrativos.

A sequência inicial de *O homem da capa preta* já nos serviria como adequado cartão de visita do trabalho de Charlone. Esta unidade dramática dura quase cinco minutos, é um *flashback*, sintetiza a infância e adolescência do protagonista, apresenta possíveis motivações constituintes do que será Tenório Cavalcante, o “herói” do filme. Visualmente, a narrativa do passado recorre a uma tonalidade amarelada, nas cercanias do sépia tão comum para tal fim, no entanto, as imagens, o tratamento de cor, a iluminação são tão estilizados que impõem uma tensão entre convenção e subversão, efeito com qual o espectador atento dos trabalhos de César Charlone foi se acostumando ao seguir sua trajetória.

O passado de Tenório





Outra particularidade da proposta visual de *O homem da capa preta* repetida em outras obras assinados por Charlone é a demarcação das diferentes fases dos filmes através de procedimentos fotográficos. A primeira parte da trajetória de Tenório Cavalcante é caracterizada por uma imagem mítica, quase teatral, tudo envolto em muita fumaça; já na segunda etapa da história, quando o protagonista está no auge e começa a assemelhar-se a um político comum, momento em que inicia um processo de decadência, a imagem do filme muda consideravelmente: desaparece a fumaça, o contra luz de contorno é quase abandonado, a aparência perde o encantamento que cercava o personagem. César Charlone é um profissional que impregna a sua fotografia de expressividade e responsabilidades narrativas que - de acordo como modo através do qual encaramos os processos de criação audiovisual - o credenciam a disputar lugar entre autores das obras nas quais trabalha.

O homem da Capa Preta: fases distintas





Em 1989, Charlone e Sergio Rezende trabalham novamente juntos em *Doida Demais*. Também na década de 80, Charlone fotografou, sob a direção de Roberto Gervitz, *Feliz Ano Velho* (1987), vencedor do prêmio de melhor fotografia no Festival de Gramado. No filme de Gervitz, novamente, duas fases bem distintas da história do protagonista são demarcadas pelo tratamento visual de Charlone. O protagonista do filme sofre um acidente que o deixa tetraplégico. O filme é composto pelos dramas pós trauma e pelas lembranças da vida anterior do personagem. Recorrendo a um recurso que ronda o clichê, a “fase triste” é pouco saturada, com predominância dos tons azuis, ao passo que o “feliz ano velho” é extremamente colorido.

Feliz ano velho: fases distintas



Há também, em *Feliz ano velho*, um flashback que apresenta momento da infância do personagem ao lado do pai. O tratamento visual é muito parecido com o eleito para narrar os primeiros anos de Tenório Cavalcante. Mudam as cores escolhidas para as

sequências, mas outros padrões que compõem as aparências das cenas são quase rigorosamente repetidos.

Feliz ano velho, a infância do protagonista



Outras sequências dignas de nota, pela repetição de esquemas fotográficos entre os dois filmes, são as que chamaremos de “cercos militares”. Em *O homem da capa preta*, num dado momento da história, o exército cerca a fortaleza do polêmico protagonista. Em *Feliz ano velho*, os militares invadem um acampamento de estudantes politizados e dispersam o movimento. Digamos que Charlone, diante de semelhantes “problemas” narrativos, recorre a similares “soluções” fotográficas: enquadramentos e movimentação de câmera parecidos, silhuetas, contra luz e muita fumaça compondo a tensão e acrescentando dramaticidade às situações... alterando-se um pouco a cor das duas sequências, os planos dos dois filmes poderiam facilmente ser montados como partes de uma mesma obra.

Feliz ano velho





O homem da capa preta



Nos dois filmes, como em tantos outros trabalho de Charlone, destaca-se o uso expressivo dos espelhos e reflexos para compor enquadramentos.

O homem da capa preta



Feliz ano velho



O homem da capa preta



Feliz ano velho



O homem da capa preta



Feliz ano velho



Poderíamos com muita facilidade, ocupar muitas outras páginas deste trabalho ilustrando recorrências visuais notáveis em *O homem da capa preta* e *Feliz ano velho*, elas são facilmente identificáveis aos que se dedicarem a uma análise da direção de fotografia das obras. A nós interessa especialmente ressaltar que os dois trabalhos, foram dirigidos e roteirizados por profissionais diferentes e que nas duas fábulas não há, *a priori*, semelhanças que “cobrassem” opções estilísticas parecidas. Outra informação importante: os diretores de arte também são diferentes. Embora não haja a possibilidade de delimitar com precisão o espaço de atuação e o poder de decisão de cada profissional envolvido no processo de produção audiovisual - e nem é esse o nosso intuito - é pertinente pensar que a aparência das duas obras é muito devedora da trajetória de Charlone. Tal hipótese reforça-se quando levamos em conta que estas recorrências visuais não podem ser consideradas “invisíveis”, “transparentes”, nem podem ser classificadas como ordinárias; ao contrário, em ambas as obras, a direção de fotografia impõe sua presença, sente-se a “mão pesada” do fotógrafo. Outra característica que se explicita, através do exame das duas obras, é um despudor de Charlone com os compromissos naturalistas. A fotografia dos dois filmes é extremamente artificiosa. Em ambos os casos, pode-se encontrar justificativas internas para tais opções, mas é difícil desprezar a possibilidade de estas escolhas estarem diretamente vinculadas ao estilo do fotógrafo.

Em *Doida demais*, a segunda parceria de Charlone com Sergio Rezende, o menu do fotógrafo é também bastante reconhecível. Aparecem por lá um tipo de iluminação que frequentemente carrega nas “tintas”, criando ambientes banhados por cores pouco naturais, as teleobjetivas, o trabalho expressivo com a profundidade de campo curta, o apreço por enquadramentos em que os personagens estão contornados por contra-luz, e outras tantas recorrências.

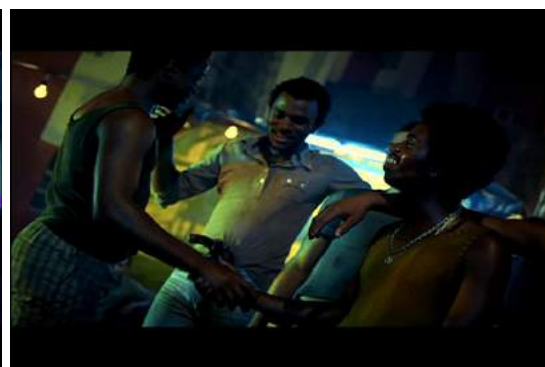
Doida demais, mais recorrências





É necessário encarar as imagens destes três filmes, também, como possíveis integrantes de certa estética visual oitentista, não é difícil perceber diálogos visuais com outros filmes nacionais realizados no período. Os processos de produção audiovisual compartilham, no período em que são produzidos, tecnologias, práticas e ferramentas similares, fato que, em alguns casos, responde por questões estilísticas. No entanto, muitas das características plásticas que estamos apontando nestes filmes continuam presentes nas obras mais recentes assinadas por Charlone.

Luzes coloridas no aniversário de dezoito anos de Dadinho



Festinha adolescente em *Feliz ano velho*



A carga dramática em tons de azul: *Cidade de Deus*



A investida de Mané Galinha contra o bando de Zé Pequeno



Os militares contra estudantes em *Feliz ano velho*



A superexposição, as luzes atingindo a lente de Charlone

Feliz Ano Velho



Cidade de Deus



O Jardineiro Fiel



Entre o final dos anos 80 e início dos 90, o fotógrafo passou um período em Cuba ajudando a criar a Escola Internacional de Cinema e Televisão de San Antonio de Los Baños.

Cuba era quase uma obrigação, era onde tinha acontecido uma alternativa do sonho que a gente tinha tido. Quando me convidaram foi uma grande oportunidade, largar tudo e ir para lá. Eu fui contratado por seis meses só, mas quando eu cheguei lá, a escola estava para ser feita, tinha muita coisa para se fazer, era apaixonante, e o cinema no Brasil estava muito parado, então eu fui ficando. Lá dentro estavam o Costa Gavras, o George Lucas, o Coppola, os caras iam lá, estavam lá naquele lugar fechado.¹⁷⁰

¹⁷⁰ CÉSAR CHARLONE. Direção de Júnior et. al. 2012. Universidade Anhembi Morumbi. Disponível em < <http://vimeo.com/33373636>>. Acessado em 18/05/2014

Em meados dos anos 1990, Charlone volta para o Brasil e torna-se diretor associado da O2 Filmes; por lá, inicia uma parceria constante com Fernando Meirelles, na publicidade, que resultará no convite para o trabalho no *Palace II* e em *Cidade de Deus*. Sobre a afinidade dos dois, Fernando Meirelles contou aos inquisidores do programa Roda Viva: “o César trabalha há mais de vinte anos, a primeira vez que eu vi uma câmera de cinema na minha frente era o Cesar o fotógrafo, então ele foi o meu professor e a gente se entende muito rápido”. De acordo com Charlone,

O Fernando Meirelles estava começando a fazer comerciais e eu já tinha feito muito, então ele me chamou para fazer um comercial e como eu já tinha feito muitos e sabia qual era o jeitão da coisa, eu pude ajudar ele bastante, a gente trabalhou junto e foi muito legal e começou uma sequência de muitos outros trabalhos¹⁷¹.

Os dois depoimentos apontam para uma possível subversão, ou ao menos relativização, da hierarquia ou da relação de autoridade entre diretor e fotógrafo. Retornando aos créditos de *Cidade de Deus* e observando superficialmente a trajetória dos membros centrais da equipe nota-se que o roteirista, o montador e o diretor de arte nunca tinham feito um longa-metragem antes, Meirelles tinha dirigido apenas um, *Domésticas*; então, naquele processo, uma das figuras mais experientes e consagradas era Cesar Charlone.

No final da década de 90, dirigiu a fotografia do documentário *Verger: Mensageiro entre Dois Mundos*, dirigido por Lula Buarque e produzido pela Conspiração Filmes¹⁷².

A presença da O2 Filmes e da Conspiração Filmes na trajetória do fotógrafo é importante, pois será recorrente também nas trajetórias dos outros quatro profissionais, mais jovens, destacados para esta análise. As duas empresas atuam indistintamente em publicidade, TV e cinema, com trabalhos consagrados, tanto segundo critérios artísticos quanto econômicos.

¹⁷¹ CÉSAR CHARLONE. Direção de Júnior et. al. 2012. Universidade Anhembi Morumbi. Disponível em < <http://vimeo.com/33373636>>. Acessado em 18/05/2014

¹⁷² A Conspiração é uma das produtoras mais importantes do país. Produz filmes publicitários para os principais clientes e agências do Brasil e exterior. No cinema já lançou 18 longa-metragens, entre eles uma das maiores bilheterias do cinema brasileiro, *Dois Filhos de Francisco*, 2005. Em televisão, a Conspiração assinou *Mandrake* exibida pela HBO e duas vezes finalista do prêmio Emmy, nos EUA, como melhor série dramática.

O fato de Charlone aparecer constantemente nos créditos das duas produtoras já o coloca em uma posição diferenciada daquelas dos outros três profissionais da geração anterior. Essa atuação diversificada reflete-se nas obras, que se beneficiam de práticas, estéticas e poéticas que a princípio não seriam próprias ao universo de possibilidades daqueles que atuam mais exclusivamente nas produções cinematográficas.

Em 1996, fotografou *Como nascem os anjos*, de Murilo Salles, trabalho para o qual Charlone diz que “deu menos do que recebeu”, já que Salles lhe deixava pouco espaço para criação. De qualquer forma, o filme mereceu o prêmio de melhor fotografia no Festival de Gramado. Depois do *Palace II* e de *Cidade de Deus*, Charlone e Meirelles trabalham ainda em mais dois longas, o *Jardineiro Fiel*, 2005, e *Ensaio sobre a cegueira*, 2008, ambas produções internacionais consagradas pelas mais importantes instâncias de legitimação mundial (Oscar, Festival de Cannes, de Veneza, Globo de Ouro, entre outras). Perguntado a respeito da importância do Oscar, o engajado fotógrafo revela imensa capacidade de brincar com a sua própria trajetória e flexibilizar alguns prévios conceitos.

Eu passei grande parte da minha vida achando que o Oscar era a pior coisa do mundo. Um revolucionário que quer mudar o mundo com a sua câmera tem que achar o Oscar a pior coisa do mundo; até o dia que o revolucionário é indicado. Quando você é indicado, você começa a achar o máximo. E aí começou um tsunami, eu estava em um hotel na Bahia, filmando um comercial de automóvel, tranquilo, com uma equipe pequena e me chega um telefonema do Tony Scott, querendo que eu fotografasse o *Chamas da Vingança*. Aí começou uma coisa atrás da outra. Depois teve o Spike Lee, Stephen Frears¹⁷³...

No entanto, segundo o próprio Charlone, não foi a indicação ao Oscar a consagração que considerou mais significativa em sua carreira. O fotógrafo trouxe de Lodz, na Polônia, dois almejados “sapos”, prêmios mais cobiçados pelos profissionais da fotografia cinematográfica, um por *Cidade de Deus* e outro pelo trabalho em *O Jardineiro Fiel* e ainda foi indicado pela fotografia de *Ensaio sobre a cegueira*. O International Film Festival Of The Art Of Cinematography: Plus Camerimage acontece na cidade de Lodz, na Polônia, e é a mais importante premiação da arte da

¹⁷³ CÉSAR CHARLONE. Direção de Júnior et. al. 2012. Universidade Anhembi Morumbi. Disponível em < <http://vimeo.com/33373636>>. Acessado em 18/05/2014

fotografia cinematográfica do mundo. Os ganhadores dos "sapos dourados", estão no topo da cinematografia mundial. O júri da competição é composto somente por fotógrafos e eles avaliam, exclusivamente, a qualidade do trabalho dos candidatos selecionados.

Isso foi uma maravilha, isso sim foi um momento de glória, foi muito lindo. Caras que eu admirei a minha vida inteira, Vilmos Zsigmond, László Kovács... os meus ídolos estavam lá me dando um prêmio. Foi como realizar um sonho de criança¹⁷⁴..

Como no caso da trajetória de Walter Carvalho, Cesar Charlone também assumiu a direção de obras audiovisuais. Neste século, além de comerciais e alguns episódios da série *Cidade dos Homens*, em 2007 lançou o longa *O Banheiro do papa*, no qual assinou roteiro, fotografia e direção. O filme ganhou os prêmios de melhor primeiro longa ibero-americano no 23º Festival de Guadalajara e melhor filme do júri da 31ª Mostra Internacional de Cinema São Paulo. No 35º Festival de Cinema de Gramado, foi o vencedor na categoria de longas estrangeiros e mereceu o prêmio de excelência em linguagem técnica, o prêmio da crítica e o prêmio de melhor filme pelo júri popular, além dos troféus para o melhor ator (César Troncoso), a melhor atriz (Virginia Méndez) e o melhor roteiro (César Charlone e Enrique Fernandez). Recentemente, em 2011, dirigiu e co-fotografou *Artigas, la redota*.

Para encerrar este nosso passeio pelas andanças de Charlone, um depoimento do crítico que bem se adequa às imagens e estilo do fotógrafo que temos analisado.

Eu acho que a grande característica do César é ele ser um cara que cria uma imagem que é bela, que é tecnicamente irrepreensível, mas é alcançada sem a preocupação com tudo isso: com a fotografia bonita, com a fotografia bem feita, ele já incorporou isso de uma tal maneira que ele consegue subverter internamente e muitas vezes a gente nem se dá mais conta do que aconteceu na tela (Luiz Carlos Merten, crítico de cinema)¹⁷⁵.

¹⁷⁴ Idem

¹⁷⁵ CÉSAR CHARLONE. Direção de Júnior et. al. 2012. Universidade Anhembi Morumbi. Disponível em < <http://vimeo.com/33373636>>. Acessado em 18/05/2014

5.7. Adriano Goldman e os recém chegados

Os quatro profissionais mais jovens, cujas trajetórias ainda faltam percorrer (Adrian Teijido, 51, Ricardo Della Rosa, 49, Adriano Goldman, 48 e Mauro Pinheiro Jr., 41) podem ser estudados em conjunto, tamanha a coincidência dos caminhos que trilharam. Naturalmente, em cada um dos percursos destes profissionais há particularidades e especificidades, no entanto, considerando algumas práticas que acreditamos estar relacionadas ao fenômeno que estudamos, poderíamos examinar os quatro profissionais como “membros” de um grupo que conjuga, em suas trajetórias sociais, determinados elementos que os colocam na posição de cristalizar nas imagens das obras em que atuam o estilo que vimos perseguindo.

Esperamos já estar claro que o objetivo deste percurso não é esmiuçar as carreiras dos fotógrafos selecionados, apenas compreender melhor a qual espécie de jogo e regras tais profissionais encontram-se atrelados. Simploriamente, elegendo César Charlone como o homem chave deste estudo - um agente que opera uma transição dos hábitos e crenças do campo - poderíamos dizer que estes quatro mais jovens estariam atuando em terreno já arejado. Elaborando uma imperfeita equação, diríamos que todos estes jovens fotógrafos ocupam posições e atendem a novas demandas que os aproximam da possibilidade de realizar em suas obras o estilo da fotografia que identificamos no *corpus* deste trabalho.

Os quatro trabalham indistintamente em publicidade, videoclipe, cinema e TV e figuram nas folhas de pagamento das mais importantes produtoras nacionais; entre elas, predominantemente, nas da O2 Filmes e da Conspiração Filmes. Todos eles iniciaram trajetória em cinema depois de já terem amalhado bastante experiência em sets de publicidade. Os quatro também aproveitaram para expressar mais criatividade em seus trabalhos em videoclipes, formato que estava em alta no país no período em que iniciavam suas atividades. Desde o início das carreiras trabalharam com câmeras e processos digitais para a captação, montagem e finalização das suas imagens.

Em seus currículos e páginas oficiais na internet divulgam as obras nas quais assinaram a fotografia sem nenhuma diferenciação hierárquica entre as realizadas para televisão, publicidade ou cinema. Diferentemente dos profissionais da geração

anterior, parecem não carregar os melindres e preconceitos que estabelecem fronteiras valorativas entre os meios de veiculação das obras (TV ou cinema), nem dramas acerca dos fins para os quais empregam suas competências: sejam eles vender um automóvel ou um sabonete ou ainda revolucionar a história do cinema nacional enquadrando e iluminando histórias e experiências inovadoras. Para ilustrar tal posicionamento, o mini currículo de Ricardo Della Rosa que consta no site oficial da O2 Filmes, apresenta assim o profissional:

Formado em cinematografia em 1992 na UCLA - Universidade da Califórnia em Los Angeles, Ricardo Della Rosa é um dos mais renomados Diretores de Fotografia do país. Premiado no Brasil e no exterior, seu trabalho em publicidade é tão relevante quanto o feito para o cinema, em filmes como *Olga* (2004), *Casa de Areia* (2005), *A Deriva* (2009), *O Homem do Futuro* (2011), *Os 3* (2011) e *Os Penetras* (2012). A experiência por trás das câmeras, em diferentes áreas, foi justamente o que credenciou Della Rosa para a direção de cena. Seu primeiro trabalho como diretor foi para a campanha do projeto Nivea Viva Elis, filme reconhecido por sua delicadeza. De lá para cá, já está dirigindo diversas campanhas, com destaque para o filme *Árvore*, para *O Boticário*.¹⁷⁶

“Os recém-chegados que se orientam para as posições mais autônomas podem fazer economia dos sacrifícios e das rupturas mais ou menos heróicas do passado”. (BOURDIEU, 1996: 291). Sobre os mal olhados para produtos e profissionais que parecem contaminados por uma suposta estética publicitária diz Goldman:

Pra ser bem sincero eu não consigo entender muito bem o que quer dizer isso. Eu sou uma pessoa formada por todas essas coisas: eu fui um milhão de vezes ao cinema, faço vários comerciais todos os anos, eu faço vídeoclipe, faço seriado, então para mim, eu não consigo separar as minhas influências, eu sou influenciado por tudo isso. Eu não vejo muito essa divisão de mundos. Eu acho que essa é uma preocupação específica da crítica. Eu acho que quem está envolvido nos processos criativos não faz essa diferença (Adriano Goldman)¹⁷⁷.

Ambos acumulam prêmios da ABC em todas as categorias possíveis (programa de TV, vídeoclipe, longa e curta-metragem). Consideraremos a trajetória de Adriano Goldman com um pouco mais de vagar, por ele ser o fotógrafo de *Cidade dos Homens*, tanto da série como do filme, e por acreditarmos que ele representa muito bem a crença e os posicionamentos desta geração de recém-chegados.

¹⁷⁶ Disponível em < <http://o2filmes.com.br/diretores/ricardo-della-rosa>>. Acessado em 18/05/2014

¹⁷⁷ Making of, *Cidade dos Homens*, o filme, extras, DVD, 2007.

Em 1987, o jovem Goldman foi bater à porta da Olhar Eletrônico, produtora revolucionária à época, formada por um grupo de profissionais de áreas diversas interessados em experimentar a linguagem do vídeo; entre os “cabeças” daquele coletivo, estavam Fernando Meirelles, Marcelo Tas, Marcelo Machado, José Roberto Salatini e Paulo Morelli, entre outros jovens às voltas com as novas ferramentas de expressão audiovisual.

Conheci o Adriano quando ele tinha 16 anos ao vê-lo sentado por cerca de seis horas na recepção da Olhar Eletrônico, porque queria fazer parte da equipe. Voltou no dia seguinte. Voltou outras vezes até que, um dia, sem perceber, já estava incorporado ao time (MEIRELLES¹⁷⁸).

Àquela época, Goldman revela que estava muito impressionado com o personagem Ernesto Varela e com outras experiências da Olhar Eletrônico. Nos anos 1980, a Olhar Eletrônico e a TVDO (lê-se TV tudo), ganhavam os principais prêmios em festivais de vídeo arte e arte eletrônica no país; além disso, as duas produtoras aspiravam participar ativamente da feitura de uma nova televisão brasileira, fundamentada na inovação e experimentação audiovisual. “Sou filho da Olhar Eletrônico e da O2. Foi onde aprendi a trabalhar”, diz Goldman em entrevista ao jornal O Globo.

É bastante evidente uma mudança na crença destes “novos” profissionais do audiovisual que começam a trabalhar no Brasil no final dos anos 1980 e início dos 90; o desejo de expressão audiovisual manifesto não está circunscrito à produção cinematográfica. “Eu sou digital desde o início. Eu comecei operando câmeras de TV, eu era *cameraman* de televisão, então eu sempre tive pelo vídeo uma simpatia muito grande”¹⁷⁹. A fé é outra, menos fiel à sétima arte: a missa da qual pretendem participar é ecumênica, no altar estão as imagens, pouco importa se foram captadas por câmeras de vídeo ou em película, se vão para a televisão ou para as telas de cinema, se vendem automóveis ou proclamam a mais exótica e hermética postura

¹⁷⁸ Adriano Goldman: *olhar brasileiro no cinema americano*. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/adriano-goldman-olhar-brasileiro-no-cinema-americano-6465218#ixzz31JqjMSvt>>. Acessado em 18/05/2014

¹⁷⁹ CINEMATOGRAFIA. Direção de Gabriel Barros. Tango Zulu Filmes, 2008. 234 min.

vanguardista. Ainda assim, é importante ressaltar que em entrevistas, o fotógrafo afirmar ter sido um adolescente cinéfilo, “via uma média de quatro filmes por dia”¹⁸⁰.

Na Olhar Eletrônico e depois na O2 Filmes, Goldman foi fazendo de um tudo, programa infantil para tv, publicidade, seriados, filmes e o que fosse aparecendo. Foi diretor de alguns dos primeiros Acústicos da MTV, ganhou muitos prêmios atuando em videoclipes, tanto assumindo a direção como fotografando. O primeiro trabalho como diretor de fotografia de longa metragem só chegou em 2002, com o documentário *Surf Adventures*, dirigido por Arthur Fontes e produzido pela Conspiração Filmes.

Na mesma época, Adriano Goldman foi escalado para dirigir a fotografia da série *Cidade dos Homens*; pelo trabalho, Goldman foi bastante reconhecido e ganhou o prêmio da ABC de melhor fotografia para programa de TV naquele ano. Dali em diante a carreira do fotógrafo ascendeu em curva íngreme. Fez a fotografia de *O ano em que meus pais saíram de férias*, dirigido por Cao Hamburger, novamente premiado pela ABC, com o mesmo diretor, fez a série para HBO, *Filhos do Carnaval*; merecedor de mais outro prêmio da associação. Seria possível destacar, nas obras assinadas por Goldman, marcas autorais e recorrências, assim como é notável a afinidade das suas opções estilísticas com o fenômeno que estudamos, até porque é ele um dos profissionais que consideramos tê-lo configurado.

Como aconteceu com Charlone, cuja carreira internacional iniciou-se por conta de parceria com Fernando Meirelles, no caso de Goldman, o diretor também teve participação efetiva. Meirelles recebeu ligação de uma produtora perguntando se ele poderia indicar um diretor de fotografia para trabalhar com um cineasta iniciante no México, as demandas eram as seguintes: “ele precisar topa uma aventura e ser valente. Vai ter que filmar com a câmera na mão, em boa parte do filme, sobre um trem em movimento”. Meirelles indicou Adriano Goldman.

Goldman, então, filmou com o Cary Fukunaga, *Sin Nombre*, um impactante “trem-road movie”. Com o filme, Fukunaga ganhou o prêmio de melhor diretor no

¹⁸⁰ Adriano Goldman: olhar brasileiro no cinema americano. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/adriano-goldman-olhar-brasileiro-no-cinema-americano-6465218#ixzz31JqjMSvt>>. Acessado em 18/05/2014

conceituado festival de Sundance e Goldman, o de melhor fotografia; para ser mais preciso e incrementar o currículo, o troféu recebido chama-se “Excelência em Fotografia”. Também com *Sin Nombre*, a fotografia de Goldman foi indicada ao Independent Spirit Award, efeméride que ocorre em Los Angeles e com mais de 25 anos de tradição. As portas de Hollywood começaram a abrir-se para o diretor de fotografia brasileiro. Goldman edificou uma sólida carreira no exterior; este ano, concorreu ao Oscar *Album de Família*, filme no qual assinou a fotografia, enquadrando, através do visor de sua câmera, as estrelas Meryl Streep e Julia Roberts. Já estiveram, também diante de suas lentes, nessa ascendente carreira internacional, Anthony Hopkins, Hilary Swank, Rachel Weiss, Robert Redford entre tantos outros do *star system* cinematográfico. De acordo com uma reportagem de O Globo, “Goldman é o olhar brasileiro no cinema americano”.

Album de Família foi o sétimo filme que fiz fora do Brasil. Hoje, a Lara (Sackett, sua agente americana) já recebe roteiros e atende ligações de diretores e produtores querendo saber da minha disponibilidade - conta Goldman. Já tenho, nesse momento, a possibilidade de escolher os projetos de que quero participar. Você precisa aprender a negar as coisas. A constatação de Goldman vem no momento em que ele acaba de realizar o sonho de ter uma carreira sólida no exterior. Responsável pela fotografia de importantes longas nacionais, como “O ano em que meus pais saíram de férias” e o recente “Xingu” (ambos de Cao Hamburger), nos últimos anos ele é o nome por trás da direção de fotografia de produções estrangeiras como “A condenação” (2010), de Tony Goldwyn, protagonizado por Hilary Swank; “Jane Eyre” (2011), de Cary Fukunaga, com Mia Wasikowska e Michael Fassbender; “360” (2011), de Fernando Meirelles, com Anthony Hopkins, Rachel Weiss e Maria Flor; “The company you keep” (2012), o mais novo filme dirigido por Robert Redford; além de um suspense estrelado por Rebeca Hall (a Vicky de “Vicky, Cristina, Barcelona”), ainda sem título, com lançamento previsto nos EUA para o ano que vem.¹⁸¹

Sem aprofundar investigações nem pesquisar os motivos para a presença de Adriano Goldman nos créditos de *360°*, soa-nos, ao menos simbolicamente significativo, o fato de o mais recente longa-metragem de Fernando Meirelles, depois de três trabalhos seguidos em parceria com Cesar Charlone, ter a direção de fotografia assinada por Goldman, o mais recém chegado. Muito do que se vê em *360°* denuncia o envolvimento de Goldman com o fenômeno estilísticos que ocupa o centro deste trabalho.

¹⁸¹ Adriano Goldman: olhar brasileiro no cinema americano. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/adriano-goldman-olhar-brasileiro-no-cinema-americano-6465218#ixzz31JqjMSvt>>. Acessado em 18/05/2014

De volta aos mecanismos de filmagem que motivaram este estudo e de posse do que se pode contatar pela trajetória dos fotógrafos analisados, cabe notar que esta poética, notável em diversas peças audiovisuais da primeira década deste milênio, está relacionada a um modo de operar câmera e luzes que frequenta indistintamente formatos diversos. Os fotógrafos envolvidos nesta proposta estética incorporam em seus trabalhos experiências acumuladas em publicidade, programas televisivos, cinema e videoclipes. Realizam uma fotografia liberta de certas regras e purismos e aberta às experimentações na movimentação da câmera, iluminação, cores e textura, como se vê nos produtos analisados.

Toda mudança ocorrida em um espaço de posições objetivamente definidas pela distância que as separa determina uma mudança generalizada. O que significa que não se há de buscar um lugar privilegiado da mudança. É verdade que a iniciativa da mudança cabe quase por definição aos recém-chegados, ou seja, aos mais jovens, que são também os mais desprovidos de capital específico, e que, em um universo onde existir e diferir, isto é, ocupar uma posição distinta e distintiva, existem apenas na medida em que, sem ter necessidade de o querer, chegam a afirmar sua identidade, ou seja, sua diferença, a fazê-la conhecida e reconhecida (fazer um nome), impondo modos de pensamento e de expressão novos, em ruptura com os modos de pensamento em vigor, portanto, destinados a desconcertar por sua obscuridade e sua gratuidade. (BOURDIEU, 1996: 270-271)

A título de “em suma”, o “passeio”, especialmente, guiado por Bourdieu pelas trajetórias sociais dos profissionais estudados deslinda o espaço de possíveis e as tomadas de posição que viabilizaram o surgimento e a maturação do fenômeno que interessa a este pesquisador. Aposta-se ainda que este método tenha serventia para outros estudiosos interessados em melhor compreender diversos projetos estéticos e artísticos, notáveis no campo da produção audiovisual, e este esforço intenta contribuir com a defesa e desenvolvimento de tal metodologia. O ponto final deste capítulo configura-se, em verdade, como um novo ponto de partida, mais qualificado, para futuras análises.

6. Considerações finais

6.1. A importância do atrito

Do meio para o final da escrita desta tese, começaram-me a visitar, insistentemente, nebulosas lembranças a respeito da cena final do filme *Wittgenstein* (1993), de Derek Jarman. A memória trazia-me uma conversa, cheia de lacunas, na qual os personagens falavam sobre o desenvolvimento de um método - ou teoria, ou pensamento filosófico - que pareceria muito perfeito, preciso, exato... mas que não era de grande serventia justamente pela sua perfeição, precisão, exatidão. Eu não conseguia lembrar com detalhes o teor das falas, mas a metáfora usada pelo personagem durante a derradeira conversa com Wittgenstein vinha-me com clareza. O interlocutor do protagonista falava que o tal método - ou teoria, ou pensamento filosófico - de tão perfeito, preciso, exato... era com um cubo de gelo; e que seria inútil justamente por isso: ninguém poderia andar nele pela falta de atrito.

Essa estranha e recorrente lembrança parecia-me especialmente intrigante, entre outros motivos diretamente relacionados às minhas angústias analíticas, pelo fato de eu só ter visto o tal filme uma única vez, em meados dos anos 90, atendendo à recomendação do professor Monclar Eduardo Valverde; figura fundamental à minha trajetória acadêmica, que me apresentou à fenomenologia e ao pensamento de Merleau Ponty. Sendo assim, em plena madrugada, quando já não mais conseguia articular nenhuma frase coerente desta tese - nem dormir, pois a cabeça e o prazo não me concediam tão supérfluo direito - resolvi buscar na internet o filme de Derek Jarman. Encontrei com facilidade.

No meio do filme, antes de chegar à cena que motivou tal empreitada, Wittgenstein brada com um dos seus alunos “cheios de certezas”: “*se não podemos falar de dúvidas, tampouco podemos falar de conhecimento. Não tem sentido dizer que sabe algo se esse algo for indubitável*”. A esta altura, já me fazia todo o sentido ter dado importância ao que pareciam querer dizer aquelas memórias.

O diálogo que me rondava compunha de fato a sequência final de *Wittgenstein* e, de acordo com o filme, se deu entre John Maynard Keynes e o filósofo do *Tractatus Logico-Philosophicus*, já muito debilitado, em seu leito de morte. Diz Maynard ao

colega enfermo: *“Deixe que te conte um conto. Havia uma vez um jovem que sonhava reduzir o mundo à lógica pura. Como era um jovem muito inteligente, conseguiu. Quando terminou, ficou admirado com o seu trabalho. Era precioso. Um mundo limpo de imperfeições e indeterminações. Uma infinita extensão de gelo brilhante até o horizonte. Então o jovem decidiu explorar o mundo que foi criado. Deu um passo adiante e caiu de costas. Havia esquecido a fricção. O gelo era liso, plano e sem manchas, mas não se podia andar sobre ele. O jovem preparado se sentou e chorou lágrimas amargas, mas com o tempo se converteu em um ancião sábio e compreendeu que irregularidade e a ambiguidade não são imperfeições, mas sim o que faz com que o mundo gire, queria correr e dançar”*.

Faço questão de enfatizar que nem de muito longe tal diálogo foi trazido para estas considerações finais com o intuito de estabelecer aproximações entre o “precioso trabalho” daquele “jovem” da história de Maynard e esta nossa investigação. Não é este o caso. Em verdade, as conclusões “terapêuticas” as quais cheguei a partir da recorrência de tais memórias distantes e da revista ao filme *Wittgenstein* soaram-me simultaneamente como sinal de alerta e válvula de escape diante dos momentos de frustração.

6.2. Explicando-me melhor: a respeito do método

Sempre se configurou um desafio fundamental desta tese encontrar um método capaz de cercar com razoável objetividade os ingredientes que compõem o estilo da direção de fotografia e montagem que investigamos. Vez ou outra, diante dos resultados advindos dos cálculos viabilizados pela contagem e categorização de planos e cortes, sentia-me correndo o risco de encará-los como precisos, definitivos e conclusivos. Vinha-me então a imagem do bloco de gelo e eu fazia questão de negar-me a embarcar em tal percurso. Então, caso porventura não tenha ficado explícito ao longo das nossas análises, aquilo que tentamos catalogar, isolar, demonstrar a partir do método “laboratorial” que adotamos não pretende ter o caráter de conclusões absolutas; mantivemo-nos sempre atentos ao fato de que no caso desta nossa análise, a matemática não se configura como verdade absoluta; os números com os quais

lidamos eram o nosso ponto de partida, uma espécie de lastro para o nosso investimento analítico.

Por outro lado, não raras vezes, as “imperfeições e indeterminações” que emergiam do método davam-nos a impressão de estarmos erguendo nossa argumentação sobre um castelo de cartas. Estes eram os momentos nos quais fazia questão de deixar ecoar o aprendizado do jovem da história, convertido em sábio ancião: “*irregularidade e ambiguidade não são imperfeições, mas sim o que faz com que o mundo gire*”. Seguíamos, então, girando em torno do fenômeno que elegemos como objeto de estudo.

Mas o que realmente me parece fundamental ressaltar, nesta reta final, para além do relato das angústias, incertezas e perigosas presunções que costumam acompanhar de perto o trabalho de qualquer analista, é que, ao longo deste estudo, quanto mais nos familiarizávamos com o método desenvolvido - e à medida em que fomos compreendendo suas vantagens e limitações - mais ele mostrou-se pertinente e produtivo. A esta altura, muito fácil e rapidamente somos capazes de destacar uma sequência de uma obra, submetê-la ao “esquartejamento”, distribuir planos e cortes em específicas categorias e elaborar análises a partir destes dados. Ou seja, com extremo cuidado, atentos às necessárias ressalvas, desviando-nos das conclusões apressadas e definitivas, de pé em pé, sem pressa, conseguimos caminhar pelo método e extrair dele preciosas informações. Diferentemente do jovem da história, atestamos, ao final deste percurso, que é possível e bastante produtivo caminhar pelas veredas que adotamos.

6.3. Revendo as promessas

Nas primeiras palavras deste estudo, anunciamos a investigação da suspeita de que (a) haveria no *corpus* analisado a viabilidade de localizar padrões e regularidades, especialmente na direção de fotografia e montagem, que nos permitissem sustentar a hipótese de que tais recorrências configurariam um fenômeno de destaque na produção audiovisual brasileira nesta primeira década do século XXI; (b) constatando que tal fenômeno existia e que ele estaria diretamente relacionado aos ofícios

específicos dos diretores de fotografia e montadores envolvidos nas obras, pretendíamos discutir e tornar mais complexa a questão da autoria em produtos audiovisuais realizados sobre particulares arranjos produtivos; e (c) tentar relacionar ao trabalho da direção de fotografia e montagem uma parcela significativa da responsabilidade pela programação de efeitos ou impressão de realidade.

Daqui do final desta tese e olhando pelo retrovisor para as centenas de páginas que ficaram para trás, acreditamos ter perseguido a contento estes três caminhos propostos. Sempre estive entre os intuítos deste trabalho fazer com que as investigações acerca das nossas questões de pesquisa fossem convocadas pelas obras e aprofundadas sem que nos afastássemos muito das sequências, planos, luzes e cortes dos filmes e episódios televisivos que compõem o nosso *corpus*. Tentamos também elaborar sistemáticas sínteses durante os capítulos de análise; tal investimento faz com que, agora, não nos pareça fazer muito sentido voltar a alguns debates que consideramos já contemplados na medida da nossa possibilidade. Talvez seja mais o caso prever o futuro.

6.4. *Em algum lugar no futuro*

Logo nas primeiras páginas da minha dissertação, defendida em 2010, apresentei uma “carta hipotética” que gostaria de ter enviado para os professores que estariam avaliando o meu projeto de mestrado. Resumidamente, diria o seguinte:

Sou fascinado pelo modo como se contam as histórias de Laranjinha e Acerola, protagonistas de *Cidade dos Homens*. Quando a série passou na TV, ligava para o meu pai, que morava no interior, meia hora antes de o programa começar, e pedia que ele gravasse o episódio da noite para mim (é que na nossa casa, lá em Itapetinga, tinha antena parabólica, então, a qualidade da gravação ficava melhor). Assim ele fazia. Eu voltava das férias que passava com a minha família trazendo na bagagem as fitas VHS com o registro do programa. De lá para cá, nunca tirei os dois personagens debaixo do braço. Vi e revi as fitas cassete até que elas começassem a estragar. Felizmente, saíram os DVDs, comprei de imediato, dois discos arranharam, providenciei novos. Nunca “persegui” tanto um produto audiovisual. Preciso “elaborar” melhor minha relação com Laranjinha e Acerola. Ofereço um olhar um treinado para o audiovisual. Mais do que isso, garanto um interesse autêntico, uma verdadeira “angústia” de pesquisa, um desassossego inquietante diante do objeto.

“Era” mais ou menos isso que eu, verdadeiramente, queria naquele momento. O meu engano, de hoje, ou melhor, do momento em que estruturei a minha proposta de doutorado, foi ter pensado que eu já poderia usar o verbo “ser” no passado. Não pude. Ainda precisei investir em uma melhor “elaboração” da minha relação com Laranjinha e Acerola. Acreditava, que por eu já ter feito cuidadosa pesquisa acerca da série, conseguiria passar rapidamente por ela e enfrentar outras rotas. Em “versão” anterior deste trabalho, fiz uma muito breve visita à *Cidade* de Laranjinha e Acerola, despedi-me rápida e grosseiramente e apostei que já seria o momento de seguir adiante. A leitura cuidadosa e generosa da orientadora neste percurso, Profa. Dr. Maria Carmem Jacob, identificou muito facilmente o meu equívoco. Já que falamos em “elaborar melhor a relação”, talvez possamos também aventar a hipótese de que eu estava estruturando alguma “estratégia de negação” para manter submerso algo que permanecia recalcado.

Faltava, ainda, o episódio final. Muito provavelmente, a constatação de que à série *Cidade de Homens* deveria ser também cuidadosamente aplicado este olhar que desenvolvemos durante o processo de doutoramento, é responsável por termos, necessária e inevitavelmente, nos desviado de percursos que despontavam como muito férteis e que faziam parte do nosso campo de interesses analíticos. Parece-nos então apropriado praticar o desapego: oferecer a outros possíveis pesquisadores as trilhas que fomos descobrindo pelo caminho, que apostamos poder levar a frutíferas conquistas analíticas e as quais pretendíamos nós mesmo, em algum momento, desbravar. Talvez, quem sabe, em algum lugar no futuro.

6.5. *Outros realismos*

Os nossos estudos acerca dos efeitos de real que emergiam das obras que analisávamos levaram-nos à visita de outros produtos audiovisuais também relacionados a essa tal impressão de realidade. A atenção que dedicamos aos filmes Neo-realistas, por exemplo, em comparação com as obras que compõem o *corpus* desta tese fez-nos ver que as películas italianas não necessariamente se alinham pelas aparências. Confortáveis na “nossa praia”, a das imagens e dos cortes, afirmamos que não há uma significativa recorrência na direção de fotografia e na montagem, ao

menos naqueles filmes que costumam compor a lista básica dos clássicos Neo-realistas, capaz de identificá-los enquanto resultado de similares procedimentos da operação de câmera, luzes e mesa de cortes.

Hipótese semelhante pode ser investigada através de um percurso pelo Cinema Novo brasileiro. Dois filmes em particular estiveram sempre sobre a nossa mesa de trabalho aguardando o momento de participar deste percurso, não houve espaço/tempo para eles: *Rio, 40 Graus* (1954) e *Rio, Zona Norte* (1957), ambos de Nelson Pereira dos Santos, ambos fotografados por Hélio Silva. Este dois filmes viabilizam muito produtivas análises quando comparados com as obras do percurso *Palace II-Cidade de Deus-Cidade dos Homens*, série e filme; entre outros motivos, por que todos apontaram suas câmeras para as favelas cariocas, todos, em algumas medida, envolveram-se em questões que contrapõem realismos e artificialismos. *Rio, 40 Graus* e *Rio, Zona Norte* estão separados no tempo por apenas dois anos; o primeiro foi aclamado pela crítica. Instiga-nos tentar compreender por que o mesmo diretor e fotógrafo levaram às telas opções estilísticas - especialmente no que diz respeito à direção de fotografia – tão díspares.

Quando foi lançado em 1957, *Rio Zona Norte* experimentou fracasso de público e de crítica. Os críticos que o condenaram – entre eles, Alex Viány e Paulo Emílio Salles Gomes – apontaram uma espécie de *involução* no estilo do jovem cineasta que iniciara a carreira de forma impactante e polêmica com *Rio, 40 Graus* (1955). A novidade apresentada pelo filme de estréia, consubstanciada numa abordagem direta e realista, ainda que irregular, da ambiência popular e na busca por um cinema feito nas ruas e nas favelas, no qual o personagem central era a própria cidade do Rio de Janeiro, dava lugar, em *Rio Zona Norte*, ao recorte melodramático no tratamento da intriga, aos recursos de roteiro e montagem típicos do cinema convencional hollywoodiano (como o uso do *flash-back*) e a um desequilíbrio na condução da *mise-en-scène*, ora pendendo para um realismo difuso, ora lançando mão de recursos expressionistas. Os famosos *pressupostos neo-realistas*, sempre proclamados a propósito de *Rio 40 Graus*, não encontravam em *Rio Zona Norte* uma tradução à altura. O processo de revalorização de *Rio Zona Norte* se dá com a produção crítica/ensaística do cinema novo, já nos anos 1960, notadamente a partir das análises de Glauber Rocha reunidas e publicadas em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (1963). Glauber comparará Nelson Pereira a Luchino Visconti (MELO¹⁸²).

¹⁸² MELO. Luís Alberto Rocha. Rio Zona Norte. Contracampo. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/80/riozonanorte.htm>>. Acessado em 18/05/2014

Ainda acerca dos possíveis e produtivos diálogos que se podem estabelecer entre as obras desta tese e outros filmes relevantes da cinematografia nacional, *Êsse mundo é meu* (1964) de Sérgio Ricardo, com direção de fotografia de Dib Lutfi oferece uma especial oportunidade para tornar mais complexa a ideia/conceito de câmera na mão. Para a finalidade específica deste estudo, consideramos fundamental, e tentamos fazê-lo, delinear com mais rigor o que se pretende dizer quando se atribui aos filmes o “rótulo” de “feito com câmera na mão”. “Nada melhor que a utilização desmedida para desmoralizar um conceito” (PUCCI, 2008: 32).

Êsse mundo é meu costuma ser citado como a “vitrine” que expôs ao campo da produção cinematográfica a competência de Dib Lutfi para realizar complexas tomadas com as pesadas câmeras de cinema apoiadas no ombro. Qualquer análise sobre o trabalho do fotógrafo para o filme de Sérgio Ricardo é capaz de compreender as razões para tamanho espanto diante dos planos realizados por Dib Lutfi naquela ocasião. No entanto a “câmera na mão” de Dib Lutfi muito se diferencia da “câmera na mão” de Goldman e Charlone nas obras analisadas nesta tese. A comparação é ainda mais provocante pois ambas as “câmeras na mão” estão voltadas para personagens que habitam os morros cariocas.

6.6. E o estilo ainda pulsa

Ao longo do desenvolvimento desta tese caminhávamos na direção de constatar que o fenômeno ao qual nos dedicamos teve mais forte e notável presença durante a primeira década deste século XXI; por volta de 2010, identificávamos o momento a partir do qual teria se iniciado o seu processo de apagamento nas telas. Sendo bem esquemático, para ser breve, estávamos elaborando o seguinte “em suma”: o estilo da direção de fotografia e montagem que se foi maturando durante o percurso do *Palace II* até o filme *Cidade dos Homens* viu-se largamente reconhecível em telas de cinema e TV - guardadas as devidas apropriações - em uma quantidade bastante significativa de obras - de grande visibilidade - tanto brasileiras como estrangeiras até o final desta década passada.

Apenas para estabelecer marcos deste processo, parecia-nos pertinente citar *Quem quer ser um milionário* (2008) - direção (premiada com o Oscar) de Danny Boyle e direção de fotografia (premiada com o Oscar) de Anthony Dod Mantle e montagem (premiada com o Oscar) de Chris Dickens - e *Tropa de Elite 2* - direção de José Padilha, direção de fotografia de Lula Carvalho¹⁸³ (finalista ao prêmio de melhor fotografia de longa-metragem da Associação Brasileira de Cinematografia em 2011) e montagem de Daniel Rezende (vencedor do prêmio de melhor montagem de longa metragem da ABC, 2011). Os dois filmes e os específicos prêmios recebidos estão citados para apontar uma inegável consagração das obras em questão. Outros tanto filmes, lançados até 2010, poderiam ser citados como partícipes deste fenômeno que analisamos. Como de costume, ressalvas são importantes: não fizemos um criterioso levantamento de todos os possíveis filmes que sustentariam através das aparências o estabelecimento de aproximações com o estilo das obras que compõem o *corpus* deste trabalho. Estamos levando em consideração obras que chamaram atenção, que “viraram notícia”, que deram o que falar; é bom também ressaltar que o sucesso de público e o potencial para provocar debates estão também diretamente associados ao fenômeno que perseguimos.

Recentemente, ao menos duas obras audiovisuais brasileiras, nos fizeram rever a ideia de um declínio deste estilo de filmar e montar: Na Rede Globo, *O caçador*¹⁸⁴ - direção de José Alvarenga e Heitor Dhália, direção de fotografia de Mauro Pinheiro Jr., no cinema *Alemão*, direção de José Eduardo Belmonte e direção de fotografia de Alexandre Ramos. Sobre *O Caçador*, a presença de Mauro Pinheiro Jr. no comando da direção de fotografia revela, através de um exame rápido da sua trajetória, aproximações muito imediatas com as engrenagens do fenômeno que analisamos. Durante o estudo das trajetórias de alguns fotógrafos percebemos o nome de Mauro Pinheiro Jr. entre os destacadamente premiados pela ABC, além disso, identificamos um percurso que o identificava com o grupo que chamamos de recém chegados, no qual se encontrava, também, Adriano Goldman. Cruzando informações dos créditos da série *Cidade dos Homens*, notamos que poucos episódios não contaram com a

¹⁸³ Lula Carvalho foi o primeiro assistente de câmera de *Cidade de Deus*

¹⁸⁴ Uma série de: Fernando Bonassi, Marçal Aquino e José Alvarenga. Direção: José Alvarenga e Heitor Dhália. Núcleo: José Alvarenga. Direção de fotografia: Mauro Pinheiro Jr.

presença de Goldman. No terceiro episódio da quarta temporada, percebemos uma interessante parceria, Goldman é o diretor do episódio e Mauro Pinheiro Jr. o diretor de fotografia. Não custa lembrar que no episódio de estreia da série aconteceu um arranjo semelhante: Charlone dirigiu e Goldman assinou a fotografia. Sem querer cair na rasteira ideia segundo a qual um estaria “ensinando” para o outro o “modo” de fazer, não podemos, no extremo oposto, ignorar o que tais informações acerca das posições ocupadas por esses agentes em campo são bastante significativas e rendem frutíferos caminhos analíticos.

O caso da aparição do nome de Alexandre Ramos assinando direção de fotografia e operação de câmera em *Alemão* dificulta aproximações imediatas do profissional com as obras e agentes diretamente envolvidos no fenômeno estudado. No entanto, mesmo uma rápida olhadela atenta à trajetória dele já atesta o rico potencial de análises que se dediquem a investigar o campo de possíveis e as posições ocupadas pelos profissionais “em jogo”. A página oficial do fotógrafo¹⁸⁵ já aponta imediatamente sua “flexível” atuação em diversos meios audiovisuais: entre outros, cinema, publicidade e televisão. Alexandre Ramos intensificou sua carreira já neste século, é mais novo de todos os fotógrafos que frequentaram as páginas desta tese. O nome dele surge recorrentemente nos créditos de obras realizadas pela *Conspiração Filmes*, produtora que “disputa” espaço com a *O2 Filmes*. Ramos poderia sem muito risco entrar naquele time dos recém chegados. O estilo da direção de fotografia que se põe nos planos de *Alemão* indica que o “esquema” maturado pelo percurso que analisamos já pode ser apropriado mesmo por profissionais que não estiveram diretamente envolvidos naquele processo.

Tentamos deixar claro, ao longo das análises, que não pretendemos defender a ideia segundo a qual os “diversos autores” envolvidos nas obras que compõem o nosso *corpus* inventaram um jeito de filmar e montar e que todas as obras que venham a se parecer com este “jeito” é direta devedora do percurso *Palace II-Cidade de Deus-Cidade dos Homens*, série e filme. Seria ingênuo e simplório demais pensar assim. De qualquer forma, parece-nos também ilusório imaginar que um novo fotógrafo, recém chegado no campo, quando convidado para trabalhar em um filme

¹⁸⁵Alexandre Ramos Diretor de Fotografia. Disponível em <http://aleramos.com/1/Ale_Ramos_Longas_Fotografia.html>. Acessado em 27/05/2014

predominantemente de câmera na mão, filmado em uma favela carioca, relacionado ao tráfico de drogas e à violência não tenha como referência, no ato das suas escolhas, as obras que vimos analisando.

Ainda tratando da aposta que fizemos na produtividade de estudos que contemplem a trajetória dos profissionais envolvidos em fenômenos estilísticos, cabe um *mea culpa* antes de teclar o ponto final desta tese. Durante o nosso embate com as obras, esforçamo-nos para fazer caminhar lado-a-lado a direção de fotografia e a montagem. No capítulo em que experimentamos relacionar as trajetórias sociais dos profissionais com o estilo que investigávamos tivemos de optar entre fotógrafos e montadores. Uma série de fatores influenciou tal escolha, entre eles, a minha própria trajetória profissional, mais vinculada à fotografia do que a montagem. Outro motivo importante, que contribuiu com a eleição do diretores de fotografia, tem a ver com o fato de que, de um modo geral, os fotógrafos costumam participar dos processos de construção das obras desde as primeiras leituras do roteiro, o que os colocaria em condição mais privilegiada quanto às decisões que virão a ser tomadas para a configuração de um estilo. Os montadores, costumeiramente, inserem-se no processo ao fim das filmagens, o que limitaria seu espaço de atuação.

Ainda que assim, resta-nos um desejo insatisfeito de ter adentrado mais no subcampo dos montadores, principalmente porque a investigação da trajetória de Daniel Rezende nos parece muito significativa para a constituição do fenômeno. Tentamos, então, ao longo das análises, fazer com que Rezende participasse mais ativamente do nosso diálogo com as obras, mesmo não estabelecendo comparações com os perfis, trajetórias e estilos de outros montadores.

Sobre Rezende, por exemplo, acreditamos ser matéria prima rica para estudos futuros estabelecer uma análise comparativa entre os cortes que ele “operou” nas obras que compõem o nosso *corpus* com as “emendas” que ele praticou no filme *As melhores coisas do mundo* (2010), sob a direção de Laís Bodanzki. *As melhores coisas do mundo* dedica-se a um universo, personagens, afetos e efeitos bem distintos dos presentes do percurso do *Palace II* à *Cidade dos Homens*, o filme. Ainda assim, é possível perceber a presença de Rezende sentado na mesa de montagem.

Em *As melhores coisas do mundo*, com a Laís, a gente teve algumas conversas antes de eles começarem a filmar, ela me mandava o roteiro, eu lia e respondia com alguns comentários, já pensando em como aquele filme poderia ser. Eu às vezes falava: “*Laís, isso aqui você não precisa, essa cena aqui é redundante, quando eu montar tudo, isso aqui já foi entendido na cena anterior e nós teremos a conclusão na seguinte, será que você precisa mesmo disso? Esta cena vai te consumir uma diária de filmagem, três ou quatro minutos de filme sem necessidade. Se a gente for direto da anterior para esta seguinte eu faço o filme andar mais rápido para o ponto mais interessante*”. O final do filme, por exemplo, era mais longo, depois de uma conversa que eu tive com ela e com o Luiz (Bolognesi) a gente terminou o filme um pouco antes da primeira versão do roteiro. Eu acredito muito no cinema coletivo. Eu acho muito legal o diretor que consegue ouvir todo mundo da equipe (REZENDE¹⁸⁶).

Ouvindo tal depoimento de Daniel Rezende, soa-nos particularmente instigante investigar como o brasileiro lidou com o processo de montagem de *Robocop* (2014), dirigido por José Padilha, sob as ingerências e “rugidos” da Metro Goldwyn Mayer.

Enfim, como se pode ler, chegamos ao ponto final desta tese com a certeza um tanto angustiante, mas também bastante provocante, de que há muito trabalho a ser feito, não só por nós, mas também pelos pesquisadores que porventura sintam-se seduzidos pelos caminhos que fomos capazes de apontar.

¹⁸⁶ REZENDE, Daniel. *Entrevista ao Portal Tela Brasil*. 29 mar. 2010. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=AZSUG1GaJIQ&index=2&list=PL08F9C78A7357A71E>>. Acessado em 18/05/2014

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVARENGA, Nilson Assunção e LIMA, Marília Xavier. *A volta do real e as formas do realismo no cinema contemporâneo: o trauma em Caché e A Fita Branca; o abjeto em Anticristo; o banal em Mutum*. Em questão, Porto Laegre, v.16, n.2, p. 267-281 jul./dez. 2010.
- AMIEL, Vincent. *A estética da Montagem*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.
- ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Cengage Learning: 2013
- ARNHEIM, Rudolf. *Cinema como Arte: as técnicas da linguagem audiovisual*. Rio de Janeiro: Muiraquitã, 2012
- AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Edição especial para as Livrarias Saraiva do Brasil, 2011.
- AUMONT, Jaques. *As teorias dos cineastas*. Campinas, SP: Papyrus, 2004.
- AUMONT, Jaques... et al. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papyrus, 1995.
- AZEREDO, Ely. *O olhar de Cidade de Deus*. Jornal do Brasil: Rio de Janeiro. Disponível em < http://cidadededeus.globo.com/imprensa_041.htm>. Acessado em 21/05/2014
- BARBOSA, Neusa. *Acerola e Laranjinha voltam no filme 'Cidade dos Homens'*. O Estado de São Paulo: São Paulo. 2007Estadão Cultura. Disponível em <<http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,acerola-e-laranjinha-voltam-no-filme-cidade-dos-homens,43674,0.htm>>. Acessado em 21/05/2014
- BARRETO, Rodrigo Ribeiro. *Parceiros no clipe : a atuação e os estilos autorais de diretores e artistas musicais no campo do videoclipe a partir das colaborações Mondino/Madonna e Gondry/Björk* / Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Salvador, 2009.
- BAZIN, André. *O cinema – ensaios*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1991.
- BELLOUR, Raymond. *Entre Imagens: Foto, cinema, vídeo*. Campinas, SP: Papyrus, 1997. (Coleção Campo Imagético)
- BENTES, Ivana. *A pobreza criadora da folkmídia*. Jornal Folha de São Paulo, Suplemento "Mais", 23 de janeiro de 2005. Disponível em:

<www2.metodista.br/unesco/jbcc/jbcc_mensal/jbcc267/dialogos_pobreza.htm>

BENTES, Ivana. *O copyright da miséria e os discursos sobre exclusão*. In: Lugar Comum, 17, 85-95. 2002. Disponível em <http://uninomade.net/wp-content/files_mf/1130031209420%20copyright%20da%20mis%C3%A9ria%20e%20os%20discursos%20sobre%20a%20exclus%C3%A3o%20-%20Ivana%20Bentes.pdf>. Acessado em 21/05/2014

BENTES, Ivana. *Os marginais midiáticos*. Rio Artes. Instituto Municipal de Arte e Cultura, Ano 12, nº 34, p. 17-19, 2003. Entrevista concedida a Lilian Fontes.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2008.

BORDWELL, *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas, SP: Papirus, 2008. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

BORGES, Gabriela. *Televisão e Representação da Violência: uma análise da série Cidade dos Homens*. Intermídias, Edição 9, Ano 5, 2009. ISSN 1807 8001. Disponível em: <www.intermidias.com/txt/ed9/Cidade%20dos%20Homens_Gabriela%20Borges.pdf>. Acessado em 21/05/2014.

BOSCOV, Isabela. *Zé Pequeno em Hollywood*. Veja: São Paulo, 4 fev. 2004. Disponível em < http://veja.abril.com.br/040204/p_078.html>. Acessado em 21/05/2014

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese, estrutura e campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996

BOURDIEU, Pierre. *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. Tradução Mariza Corrêa. Campinas, SP: Papirus, 1996.

BROWN, Blain. *Cinematografia: teoria e prática*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012

BUCCI, Eugênio. *Brasil em Tempo de TV*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1996.

BUCCI, Eugênio. *A miséria do espetáculo*. Folha de São Paulo, 1 de dezembro de 2002-A. Disponível em

<<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/asp0412200298.htm>>Acessado em: 07/01/2014.

BUCCI, Eugênio. *A duas cidades da desigualdade*. Folha de São Paulo, 20 de outubro, 2002-B. Disponível em:<<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/asp2310200295.htm>> Acesso em: 7, de janeiro de 2014.

BUCCI, Eugênio. *Cidade de Deus (e do mercado)*. Jornal do Brasil: Rio de Janeiro, 05 set. 2002. Disponível em <<http://observatoriodaimprensa.com.br/news/showNews/asp1109200293.htm>>. Acessado em 21/05/2014

CÉSAR, Amaranta. *Fabulação e figuração da alteridade em Cidade de Deus. Revista de Urbanismo e Arquitetura*, América do Norte, 7, out. 2008. Disponível em:<<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/rua/article/view/3174>>. Acesso em: 18 Mai. 2014.

CÉSAR, Amaranta. *La fabulation et la figuration de l'altérité dans le cinéma brésilien contemporain: Cidade de Deus, du livre au film*. Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, PARIS 3, França: 2008.

CHARLONE, César. Notas da produção. Disponível em: <cidadededeus.globo.com/imprensa_05.htm>. Acesso em: 18 Mai. 2014

CIDADE DE DEUS. *Extras do DVD*. Direção de Fernando Meirelles. Rio de Janeiro: 02 filmes, 2003. Segundo DVD

CIDADE DOS HOMENS. *Extras do DVD*. Direção de vários. Série de TV, em 4 temporadas, 19 episódios. Rio de Janeiro: 02 filmes, 2003-2006

CINEMATOGRAFIA. Direção de Gabriel Barros. Tango Zulu Filmes, 2008. 234 min.

COELHO, Marcelo. *As morais cruzadas de Cidade de Deus*. Folha de São Paulo: São Paulo, 04 set. 2002. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/critica/ult569u885.shtml>>. Acessado em 21/05//2014

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAMATTA, Roberto. *O que faz do Brasil Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

- DANCYGER, Ken. *Técnicas de edição para cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.
- DANNEMANN, Fernanda. *Globo lança micro série sobre o tráfico de drogas*. Folha de São Paulo: São Paulo, 13 out. 2002. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u28005.shtml>>. Acessado em 21/05/2014
- DUARTE, E. Reflexões sobre os gêneros e formatos televisivos. In: DUARTE, E. e CASTRO, M.L. (org.) *Televisão entre o mercado e a academia*. Porto Alegre: Sulinas, 2006. [p.19 a 30]
- DUTRA, Eliane. *Cidade De Deus: A Banalização Da Violência Como Discurso*. 2005. Dissertação (mestrado em literatura) - Universidade federal de santa catarina. Disponível em <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/101857/223536.pdf?sequence=1>>. Acessado em 21/05/2014
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. (Trad. Hildegard Feist) São Paulo, Companhia das Letras, 1994.
- ECO, Umberto. *Viagem na irrealidade Cotidiana*. 7ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- EDUARDO, Cléber. *A cosmética da fome*. Época: São Paulo, 26 ago. 2002. Disponível em <<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT373958-1661,00.html>>. Acessado em 21/05/2014
- FRASER, Tom. *O guia completo da cor*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.
- GARDIES, René (Org.). *Compreender o cinema e as imagens*. Lisboa, Edições Texto & Grafia, 2007.
- GATTI, André. *Cidade de Deus: blockbuster brasileiro em tempos de globalização*. São Paulo: Revista Dart, pp 32-37. Disponível em <http://www.centrocultural.sp.gov.br/revista_dart/pdfs/dart12%20cidade%20de%20deus%20blockbuster%20em%20tempos.pdf>. Acessado em 21/05/2014
- GODMAN, Nelson. *Modos de Fazer Mundos*. Porto: Asa, 1995.
- GOMES, W.S. Estratégias de Produção de Encanto. O Alcance Contemporâneo da Poética de Aristóteles. *Textos de Cultura e Comunicação*. 1996. BA:, v.35, p.99-125.
- GOODRIDGE, Mike, and GRIERSON, Tim. *Cinematography*. Sussex: Filmcraft, 2012

- HAMBURGER, Esther. *"Cidade" extrapola realismo com humor*. Folha de São Paulo: São Paulo, 17 out. 2002. Disponível em < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1710200225.htm> >. Acessado em 21/05/2014
- ILUMINADOS. Direção de Cristiane Leal. 2007. 100 min.
- JABOR, Arnaldo. Crônica. O Estado de São Paulo, 16 de abril de 2002. Disponível em < http://cidadededeus.globo.com/imprensa_057.htm >. Acessado em 21/05/2014
- JAGUARIBE, Beatriz. *Notas sobre a estética do realismo e a pedagogia do olhar na América Latina*. Ciberlegenda, n. 23, 2010.
- JULIER, Laurent e MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- LIEBERMAN, Evan and HEGARTY, Kerry. *Authors of the Image: Cinematographers Gabriel Figueroa and Gregg Toland*. Journal of Film and Video, Volume 62, Numbers 1-2, Spring/Summer 2010, pp. 31-51 (Article). Published by University of Illinois Press. DOI: 10.1353/jfv.0.0055. Disponível em <<http://muse.jhu.edu/journals/jfv/summary/v062/62.1.lieberman.html>> . Acessado em 21/05/2014
- LINS, Consuelo e MESQUITA, Claudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MASCELLI, Joseph V. *Os cinco Cs da cinematografia: técnicas de filmagem*. São Paulo: Summus Editorial, 2010.
- MATTOS, Carlos Alberto. *Em defesa de um filme indesejável*. 09 set. 2002. Disponível em < <http://criticos.com.br/?p=84&cat=3> > . Acessado em 21/05/2014
- MERLEAU-PONTY. *Textos Escolhidos*. Os Pensadores. São Paulo: Abril S.A, 1975.
- MERTEN, Luiz. *Cidade dos Homens*. 31 ago. 2007. In: Blog Luiz Carlos Merten. Disponível em <<http://blogs.estadao.com.br/luiz-carlos-merten/cidade-dos-homens-1/>>. Acessado em 21/05/2014
- MERTEN, Luiz. *Cidade dos Homens*. 31 ago. 2007. In: Blog Luiz Carlos Merten. Disponível em <<http://blogs.estadao.com.br/luiz-carlos-merten/cidade-dos-homens-1/>>. Acessado em 21/05/2014
- MESQUITA, Raphael. *Cidade dos Homens*. In: Contracampo: Revista de Cinema. 2007. Disponível em

<<http://www.contracampo.com.br/88/criticadadedoshomens.htm>>. Acessado em 21/05/2014

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

MICELI, Sérgio. *Bourdieu e a renovação da sociologia contemporânea da cultura*. Tempo Social – USP, abril, 2003.

MOURA, Edgar Peixoto de. *50 anos luz, câmera e ação*. São Paulo, SP. Editora, SENAC, 1999.

MURCH, Walter. *Num piscar de Olhos: a edição de filmes sob a ótica de um mestre*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

ORICCHIO, Luís. *A violência como espetáculo*. Estado de São Paulo: São Paulo, 13 set. 2002. Disponível em <<http://www1.an.com.br/2002/set/13/0ane.htm>>. Acessado em 21/05/2014

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PENKALA, Ana Paula (2007a), “*Cidade de Deus e o olhar documental: Estratégias formais para a denúncia da violência*”, XI Colóquio Internacional sobre a Escola Latino-Americana de Comunicação (Cátedra UNESCO de Comunicação), na Universidade Católica de Pelotas, Pelotas/RS, maio. Disponível em <http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/2/2f/GT2-_07-_Cidade_de_Deus-_Ana.pdf> . Acessado em 21/05/2014

PRIOLLI, G. *Antenas da brasilidade*. In: BUCCI, E. (org.). *A TV aos 50. Criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2000.

PUCCI JR. Renato Luiz. *Cinema Brasileiro Pós-moderno: o neon-realismo*. Porto Alegre: Sulina, 2008

PUCCI JR. Renato Luiz. *Inovações estilísticas na telenovela: a situação em Avenida Brasil*. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Televisão do XXII Encontro Anual da Compós, na Universidade Federal da Bahia, Salvador, de 04 a 07 de junho de 2013.

PULVER, Andrew. *Follow that chicken*. Guardian: Londres, 24 mai. 2002. Disponível em <<http://www.theguardian.com/film/2002/may/24/cannes2002.cannesfilmfestival1>>. Acessado em 21/05/2014

- RAMOS, Fernão Filho. In: *Apresentação à edição brasileira*. JULIER, Laurent e MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *A imagem Câmera*. Campinas, SP: Papyrus, 2012.
- ROCHA, Simone Maria. *Debate público e identidades coletivas: a representação de moradores de favela na produção cultural da televisão brasileira*. In *Texto*, v. 14, p. 4, 2006.
- ROMANO, M.C.J.S. *Autoria nas telenovelas: uma proposta de análise*, 2003.
- ROMANO, M.C.J.S. *Reconhecimento e consagração: premissas para análise da autoria das telenovelas*.
- SANTOS, L. *A Representação da Cotidianidade do Rio de Janeiro na Ficção Seriada da Televisão*. Texto apresentação no I Colóquio em Comunicação Social e Sociabilidade. UFMG, Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <www.fafich.ufmg.br/cis/pdfs/grispop/SANTOS_luciene.pdf> Acesso em: 6 de janeiro de 2014.
- SARAIVA, Leandro e CANNITO, Newton. *Manual de Roteiro, ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.
- SCHENKER, Daniel. *Jogo de Opostos*. 10 set. 2007. Disponível em <<http://criticos.com.br/?p=1298&cat=1>> . Acessado em 21/05/2014
- SCHWERTNER, Suzana F. *O Laço Fraternal em Cidade dos Homens: articulações entre educação, psicanálise e comunicação*. Dissertação - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, fevereiro de 2005.
- SILVA, Hélio. *Um inventor no cinema*. Entrevista concedida a Carlos Ebert. 01 jun. 2010. Associação Brasileira de Cinematografia. Disponível em <<http://www.abcine.org.br/artigos/?id=171&/entrevista-com-helio-silva-um-inventor-no-cinema>> . Acessado em 21/05/2014
- SOUZA, Kleber. *A Linguagem da Câmera: reflexões sobre o discurso cinematográfico*. 2011. Disponível em <http://www.razonypalabra.org.mx/N/N76/monotematico/09_Mazziero_M76.pdf>. Acessado em 21/05/2014
- SOUZA, Maria Carmem. *Reconhecimento e consagração: premissas para análise da autoria das telenovelas*. In: GOMES, Itânia e SOUZA, Maria Carmem (orgs.) *Media e Cultura*. Salvador: PosCom/UFBA, 2002.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

TRECHOS DE ARTIGOS DE IMPRENSA. disponível em
<Cidadedeus.globo.com/imprensa_03.htm>. Acessado em
21/05/2014

VALENTE, Eduardo. *A paternidade de um filme*. In: Revista Cinética, 2007.
Disponível em < <http://www.revistacinetica.com.br/cdhvalente.htm>>.
Acessado em 21/05/2014

VILAÇA, Pablo. *Crítica de Cidade de Deus*. Cinema em Cena. Disponível em
<<http://www.cinemaemcena.com.br/plus/modulos/filme/ver.php?cdfilme=1874>>. Acessado em 21/05/2014

VISIONS OF LIGHT. Direção de Arnold Glassman. 1992. 92 min.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, São Paulo, Paz e Terra, 2005.

ZANIN, Luís. *Cidade dos Homens*. O Estado de São Paulo: São Paulo, 31 ago. 2007: Disponível em <<http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/2007/08/>>.
Acessado em 21/05/2014

APÊNDICE

Primeira temporada de Cidade dos Homens - 2002					
Episódio	Data de Exibição	Roteiro	Direção	Direção de Fotografia	Montagem
A Coroa do Imperador	15 de outubro	Cesar Charlone, Fernando Meirelles e Jorge Furtado	Cesar Charlone	Adriano Goldman	Daniel Rezende
O Cunhado do Cara	16 de outubro	Katia Lund e Paulo Lins	Katia Lund e Paulo Lins	Adriano Goldman	Karen Harley
Correio	17 de outubro	Katia Lund e Paulo Lins	Katia Lund e Paulo Lins	Adriano Goldman	Daniel Rezende
Uólace e João Victor	18 de outubro	Fernando Meirelles, Guel Arraes, Jorge Furtado e Regina Casé	Fernando Meirelles e Regina Casé	Cesar Charlone	Daniel Rezende

Segunda temporada de Cidade dos Homens - 2003					
Episódio	Data de Exibição	Roteiro	Direção	Direção de Fotografia	Montagem
Sábado	14 de outubro	George Moura e Fernando Meirelles	Fernando Meirelles	Adriano Goldman	Gustavo Giani
Dois para Brasília	21 de outubro	Cesar Charlone e Jorge Furtado	Cesar Charlone	Adriano Goldman e Cesar Charlone	Daniel Rezende
Tem Que Ser Agora	28 de outubro	Jorge Furtado, Regina Casé e Rosa Amanda Strauzs	Regina Casé	Adriano Goldman	Sérgio Mekler
Os Ordinários	4 de novembro	Kátia Lund, Eduardo Tripa e Melanie Dimantas	Kátia Lund e Eduardo Tripa	Adriano Goldman	Sérgio Mekler
Buraco Quente	11 de novembro	Paulo Morelli, George Moura e Fernando Meirelles	Paulo Morelli	Adriano Goldman	Gustavo Giani

Terceira temporada de Cidade dos Homens - 2004					
Episódio	Data de Exibição	Roteiro	Direção	Direção de Fotografia	Montagem
A estreia	24 de setembro	Paulo Morelli, Newton Cannito e Leandro Saraiva	Paulo Morelli	Adriano Goldman	Daniel Rezende
Foi Sem Querer	1 de outubro	Cao Hamburger e George Moura	Cao Hamburger	Adriano Goldman	Pedro Amorim
Vacilo é um só	8 de outubro	Paulo Morelli, Newton Cannito e Leandro Saraiva	Paulo Morelli e Adriano Goldman	Adriano Goldman	Mirela Martinelli
Hip Sampa Hop	15 de outubro	Paulo Morelli, Newton Cannito, Leandro Saraiva e Garrett	Philippe Barcinski	Adriano Goldman	Márcio Canela
Pais e filhos	22 de outubro	Regina Casé, Paulo Morelli, Newton Cannito e Leandro Saraiva	Regina Casé	Estevão Ciavatta	Pedro Amorim

Quarta temporada de Cidade dos Homens - 2005					
Episódio	Data de Exibição	Roteiro	Direção	Direção de Fotografia	Montagem
A Fila	18 de novembro	Claudio Galperin	Roberto Moreira	Mauro Pinheiro Jr, ABC	Raimo Benedetti
Tá sobrando mês	25 de novembro	Paulo Morelli, George Moura e Pedro Morelli	Paulo Morelli	Adriano Goldman	Daniel Rezende
Atração Fatal	2 de dezembro	Elena Soárez	Adriano Goldman	Mauro Pinheiro Jr, ABC	Daniel Rezende
As aparências enganam	9 de dezembro	Jorge Furtado e Regina Casé	Regina Casé	Estevão Ciavatta	Mônica Almeida e Karen Ackerman
Em algum lugar do futuro	16 de dezembro	Fernando Meirelles, George Moura, Guel Arraes e Jorge Furtado	Fernando Meirelles e Renato Batata	André Modugno	Daniel Rezende