

**CENTRO UNIVERSITÁRIO DAS FACULDADES
ASSOCIADAS DE ENSINO – FAE**

**ANA FLÁVIA GADIANI
CINTIA MARIA FERREIRA BRAZ
ELIANA APARECIDA DOS SANTOS
FERNANDA FIRMINO ARANTES
FERNANDA GOULARDINS DE SOUZA**

**A MAGIA DO CINEMA DE FERNANDO
MEIRELLES**

**SÃO JOÃO DA BOA VISTA – SP
2008**

**ANA FLÁVIA GADIANI
CINTIA MARIA FERREIRA BRAZ
ELIANA APARECIDA DOS SANTOS
FERNANDA FIRMINO ARANTES
FERNANDA GOULARDINS DE SOUZA**

A MAGIA DO CINEMA DE FERNANDO MEIRELLES

Relatório de fundamentação do projeto experimental, modalidade vídeo reportagem, apresentado como exigência parcial para a obtenção do título de bacharel em comunicação social – jornalismo, sob a orientação do professor Ms. José Carlos Sibila.

SÃO JOÃO DA BOA VISTA – SP

2008

**ANA FLÁVIA GADIANI
CINTIA MARIA FERREIRA BRAZ
ELIANA APARECIDA DOS SANTOS
FERNANDA FIRMINO ARANTES
FERNANDA GOULARDINS DE SOUZA**

A MAGIA DO CINEMA DE FERNANDO MEIRELLES

Vídeo-documentário apresentado como trabalho de conclusão de curso de Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo do Centro Universitário das Faculdades Associadas de Ensino - UNIFAE avaliado pela banca examinadora integrada pelos professores abaixo nomeados.

São João da Boa Vista (SP) _____ de _____ 2008

Prof.Ms. José Carlos Sibila Barbosa

Prof. Ms. Camilo Antônio de Assis Barbosa

Prof(a) Maria de Fátima dos Santos Ribeiro

AGRADECIMENTOS

Agradecemos a todos que direta ou indiretamente foram fundamentais na produção desse trabalho de Conclusão de Curso.

A Deus pela força, ao nosso orientador José Carlos Sibila, um carinho eterno. Aos nossos pais e familiares, pela paciência. Aos nossos professores pela sabedoria e, a Ana Paula Romeiro pela enorme ajuda.

A TVM Produções, em especial Danilo Gomes de Freitas; ao cinegrafista Rogério Santos, 02 filmes pela atenção e a Maria Alice T. B. Lemos pela ajuda.

A todos os entrevistados. Ao Carlos, nosso motorista pelo seu humor indispensável. Enfim, obrigada a todos!

DEDICATÓRIA

A Deus que me deu força, coragem e determinação para alcançar mais esse objetivo, aos meus pais que me proporcionaram a possibilidade dos estudos, me apoiaram nesta fase tão importante da minha vida para realização deste sonho e para àquelas pessoas que ajudaram direta ou indiretamente para a realização esse trabalho.

Ana Flávia Gadiani

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho primeiramente a Deus e aos meus pais, que puderam proporcionar a realização desse sonho e sempre foram meu alicerce, minha base. As minhas colegas de grupo, pela união e companheirismo. Aos meus amigos e meu namorado pela compreensão e paciência. Agradeço a todos que me incentivaram e me ajudaram nessa doce e dura caminhada.

Cintia Maria Ferreira Braz

DEDICATÓRIA

Aos livros que li e seus autores, às músicas que ouvi e aos seus compositores, agradeço as palavras, pois foi a partir delas que me permitiu resenhar o jornalismo e acreditar que através dele, pudesse sonhar um mundo melhor.

Aos amigos que fiz, ofereço minha gratidão eterna, principalmente àqueles que direta ou indiretamente, nunca me deixaram desistir. Ao meu pai Pedro e minha mãe Leni, dedico a minha vida em retribuição a vida que me deram. Aos meus irmãos Adriano, Daniela, Daniel e Valéria, muito obrigado.

A Deus agradeço e peço retidão e humildade, que me guie em cada batalha, e faça de mim um instrumento para fazer o bem.

Eliana Aparecida dos Santos

DEDICATÓRIA

Agradeço a Deus pela sua fidelidade e por estar comigo todos os dias. Ao meu pai João (*in memoriam*), que me ensinou que o melhor caminho é a educação. A minha mãe Pascoalina por suas incansáveis orações que consegue ser pai e mãe 24 horas. A minha irmã Renata, meu amor de sempre. Ao meu irmão especial Silvio, meu eterno carinho.

Aos meus amigos Giuliano, Carlinhos Munhoz, meu muito obrigado. Ao Márcio da Tesouraria, minha gratidão. Até aqui nos ajudou o Senhor (1 Sm 7:12)

Fernanda Firmino Arantes

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a três pessoas especiais: Luis Antonio de Souza, Thomaz Beneduce Lemos e Bruno Goulardins de Souza. Agradeço pela cooperação e torcida de Elizabeth Goulardins de Souza e Érika Goulardins de Souza.

Fernanda Goulardins de Souza

“Por não saber que era impossível, foi lá e fez.”
Artaud

Resumo

O trabalho “A Magia do Cinema de Fernando Meirelles” é um vídeo documentário que tem como objetivo mostrar a importância do cineasta para o cinema nacional e internacional. Fernando Meirelles, arquiteto por formação, sempre se interessou por vídeo e nos últimos anos da faculdade, com alguns amigos, abriu a Olhar Eletrônico, produtora independente que marcou a TV dos anos 80. Seu maior marco foi a criação do repórter Varela e do programa infantil Rá-tim-bum. Nos anos 90, por sua capacidade de criação, tornou-se um dos melhores diretores publicitários do país e fundou a produtora O2 filmes. Assim, podemos dizer que toda sua experiência na TV ou na publicidade, transformou seu cinema em magia. O filme Cidade de Deus rendeu a Meirelles uma projeção internacional, tendo quatro indicações ao Oscar e também sendo ganhador de vários prêmios pelo mundo. O resultado deste trabalho mostrou que os filmes do cineasta despertam risos, choros, tristezas e alegrias. Portanto, o cinema nacional e internacional ganhou uma nova projeção com os filmes de Fernando Meirelles.

Palavras chave: Fernando Meirelles, cinema, magia.

Abstract

The project “A Magia do Cinema de Fernando Meirelles” is a video documentary which has as its aim to show his importance as a movie director and producer to the national and international cinema. Fernando Meirelles, who has his bachelor’s degree as an architect, has always been interested in video and during his last years at the University, together with some friends, started an independent filming producer named “Olhar Eletrônico” which was a hit on TV in the 1980s. His most important TV programs were “Reporter Varela” and the children series called “Rá-Tim Bum”. In the 1990s, due to his great creative ability, he became one of the best directors of publicity movies and he launched “O2 Filmes” another filming producer. Thus, we can say that all his experience either on TV or in publicity movies has transformed his cinema into magic. The movie “Cidade de Deus” has given Meirelles an international projection, having four nominations for the Oscar and also winning many awards all over the world. As a result, this project showed that the movies he has made can make the audience feel happiness and sadness, laugh and cry. Therefore, the national and international cinema has got a new projection with Fernando Meirelles’s movies.

Key Words: Fernando Meirelles, Movie, Magic

SUMÁRIO

1	Introdução.....	16
2	Fundamentação Teórica.....	17
3	A Origem do Cinema.....	18
3.1	Cinema Sonoro.....	19
3.2	O Cinema pelo Mundo.....	19
3.3	O Cinema a partir dos anos 60.....	20
3.4	Técnica e Linguagem do Cinema.....	20
4	Cinema no Brasil.....	21
4.1	Atlântida e Chanchada.....	24
4.2	Vera Cruz S.P.....	26
4.3	Cinema Novo.....	27
4.3.1	Câmera e Idéia.....	30
4.3.2	Deus e o Diabo na Terra do Sol.....	30
4.3.3	A estética da fome.....	31
4.3.4	A estética do desencanto.....	32
4.4	Embrafilmes.....	34
4.5	Pornochanchada.....	34
4.6	Boca do Lixo.....	35
4.7	Derrocada.....	36
5	A Retomada do Cinema Nacional.....	37
5.1	Retomada: Filmografia.....	39
5.2	Legislação e indústria cinematográfica.....	40
5.3	Globo Filmes.....	41
6	O Novo Cinema Novo.....	42
6.1	Maneira de Filmar.....	44
6.2	Temas e Visão de Mundo.....	44
6.3	Tropa de Elite.....	45
7	Nasce um Cineasta.....	46
7.1	De Arquiteto a Produtor.....	47

7.2 Olhar Eletrônico e a Formação na TV.....	48
8 O Fernando na TV.....	49
8.1 Ernesto Varela.....	49
8.2 Crig-Rá.....	50
8.3 Rá-Tim-Bum.....	50
8.4 TV Mix.....	51
9 Publicidade: Criação da O2 Filmes.....	51
9.1 As Propagandas.....	51
9.2 Prêmios.....	52
9.2.1 Profissionais do Ano.....	52
9.2.2 Cannes Lions.....	52
9.2.3 FIAP.....	53
9.2.4 Clio.....	53
9.2.5 Revista About.....	53
9.2.6 Outros Prêmios.....	53
10 Dos Filmes Publicitários aos Primeiros Curtas.....	53
11 Fernando no Mundo.....	53
11.1 Cidade de Deus (2002).....	53
11.1.1 Estrutura Narrativa.....	54
11.1.2 Críticas.....	55
11.1.3 Prêmios.....	56
11.2 O Jardineiro Fiel (2005).....	57
11.3 Blindness: Ensaio sobre a cegueira.....	58
12 Considerações Finais.....	59
Referências.....	59
Anexos.....	62
Anexo A Cinema Brasileiro.....	63
Anexo B Fernando Meirelles.....	122
Anexo C Cinema de Fernando Meirelles.....	134
Anexo D Gastos.....	200

Apêndice.....	207
Apêndice A Entrevistas.....	208
Apêndice B Decupagem.....	213
Apêndice C Diário de Bordo.....	228
Apêndice D Roteiro.....	236
Apêndice D Roteiro 1º Tratamento.....	237
Apêndice D Roteiro 2º Tratamento.....	240
Apêndice D Roteiro 3º Tratamento.....	244
Apêndice D Roteiro 4º Tratamento.....	255
Apêndice D Roteiro 5º Tratamento.....	266
Apêndice D Roteiro 6º Tratamento.....	278
Apêndice D Roteiro 7º Tratamento.....	290
Apêndice D Roteiro 8º Tratamento.....	302
Apêndice D Roteiro 9º Tratamento.....	312
Apêndice D Roteiro 10º Tratamento.....	323
Apêndice D Roteiro 11º Tratamento(Roteiro Final).....	335

1 INTRODUÇÃO

O cineasta brasileiro Fernando Meirelles é considerado um dos melhores realizadores do mundo.

O filme *Cidade de Deus*, que o levou a um reconhecimento internacional, trouxe milhares de espectadores de volta ao cinema e, a partir disso, o Brasil escreveu uma nova história em sua cinematografia.

Mas, antes de estudar a Magia do Cinema de Fernando Meirelles, é preciso conhecer a história do cinema.

Havia 113 anos os irmãos Lumière exibiam *boulevard des Capucines*, em Paris. Pela primeira vez, via-se na tela a imagem em movimento de um trem entrando em uma estação. Os espectadores assustados com aquela locomotiva que não parava de se aproximar saíram correndo e, a partir desse momento, o cinema revolucionou a cultura e o conhecimento de todos os povos.

É importante ressaltar, ao falar de qualquer tipo de filme, que os irmãos Lumière inventaram a máquina de movimentar imagens, mas quem criou a linguagem cinematográfica foi o seu conterrâneo Louis Méliès, cuja evolução nos leva aos filmes atuais.

É no momento de maior desenvolvimento que se chegou aos filmes de Fernando Meirelles. Quando ele dirigiu *Cidade de Deus*, o cinema brasileiro vivia a fase de retomada. Esse longa metragem causou um grande impacto no Brasil e no mundo, pois ele mostrou de forma surpreendente a realidade dos moradores da favela no Rio de Janeiro. Após isso, dividiu críticos a respeito da expressão popular “Cosmética da Fome”, que nada mais é que uma comparação à expressão “Estética da Fome”, criada no Cinema Novo com os filmes de Glauber Rocha.

Depois de *Cidade de Deus*, Meirelles lança sua primeira produção de capital internacional, *O Jardineiro Fiel*. O filme foi muito bem aceito pela crítica e pelo público. Fernando, mais uma vez, surpreendeu os espectadores.

O seu mais novo trabalho cinematográfico, *Blindness*, inspirado na obra *Ensaio sobre a Cegueira*, do autor português José Saramago, abriu o Festival Internacional de Cannes 2008 e foi muito aplaudido pelo público.

Assim, entende-se o porquê do sucesso e respeito adquirido nos últimos anos, e ao longo de sua carreira.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Para obtenção de informações necessárias para a elaboração deste Trabalho de Conclusão de Curso, utilizaram-se recursos como: pesquisa, pauta e entrevistas predeterminadas intrínsecos no exercício da função jornalística.

Foi escolhido o vídeo documentário como modalidade do curso de graduação de Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo. Para a sua produção, foi dividido em três etapas fundamentais: Pré-produção, planejamento e coordenação do projeto, incluindo a roteirização; produção nas gravações propriamente ditas era feita em locais agendados e predeterminados; Pós-produção: sua finalização incluiu toda edição, mixagem de áudio, inserção de títulos e efeitos eletrônicos. Tais recursos agregados auxiliaram no desenvolvimento deste trabalho acadêmico.

Segundo Noblat (2003, p.68) “O repórter deve ir atrás de um assunto depois de ler tudo que existir no departamento de pesquisa”. Desta forma, a adoção da pesquisa como base primária para fomentação do vídeo documentário facilitou na elucidação do tema a ser desenvolvido. Todo fluxo de pesquisa audiovisual, impresso ou bibliográfico foi catalogado e arquivado de maneira sistemática, a fim de facilitar sua utilização e manuseio.

A pauta, outra característica jornalística, norteou o grupo de forma cronológica, de cada etapa a ser seguida, permitindo melhor administração do tempo.

Para que houvesse uma fundamentação concreta no vídeo documentário “A Magia do Cinema de Fernando Meirelles”, e compreensão no objeto de pesquisa, foram gravadas entrevistas com depoimento de pessoas que tiveram ligação direta com a carreira de Fernando Meirelles.

O sucesso de uma entrevista depende basicamente do entrevistado. Porque se ele responder mal as perguntas ou não responder as mais interessantes, a entrevista ficará uma droga. Mas se o entrevistador não souber o que pretende extrair do entrevistado, o resultado será uma droga do mesmo jeito. (NOBLAT, 2003, p. 69).

A fim de extrair respostas necessárias e importantes faziam-se antes das entrevistas pesquisas através de sites e biografias relacionadas ao entrevistado, o que direcionava quais

perguntas deveriam ser feitas. Os questionários tinham aproximadamente vinte perguntas, que depois eram arquivados como material de pesquisa.

Para que houvesse entendimento a respeito do objeto de pesquisa A Magia do Cinema de Fernando Meirelles, estudou-se o cinema mundial e o nacional, embora de forma concisa, pois se tornaria inviável reproduzir toda extensão cinematográfica em relatório técnico com datas previamente estabelecidas. Porém, foi feito um estudo minucioso e reflexivo sobre cinema nacional, para, a partir daí, ser rascunhado um panorama sobre A Magia do Cinema de Fernando Meirelles. Para Alessandra Meleiro, (2007, p.13) “O cinema reflete todas as dimensões do ser humano. É entretenimento, é sonho; discute temas universais, como miséria, a guerra, a degradação do meio ambiente, a diversidade cultural.”

3 A ORIGEM DO CINEMA

A primeira exibição cinematográfica pública aconteceu no dia 28 de dezembro de 1895, no subsolo de um *gran café*, no *Boulevard des Capucines*, em Paris. Os responsáveis por esse espetáculo foram os irmãos Louis e Auguste Lumière.

Porém, os irmãos Lumière usaram muito a técnica, faltando para o cinema a arte, o espetáculo. Percebendo isso, Georges Méliès trouxe sua experiência de ilusionista para a tela e deu ao cinema o status de arte.

Em outubro de 1896, Méliès construiu o primeiro estúdio francês em *Montreuil*, com características dos estúdios modernos e vendia seus filmes. Porém, o negócio o levou à falência. Charles Pathé passou a alugar os filmes e não vendê-los como fazia Méliès, comercializando para sempre o cinema.

Nesse mesmo período, surge o filme policial e as histórias de amor, que tiveram uma carreira comercial próspera como *Histoire d'un Crime* de Ferdinand Zecca em 1901. Com os produtores Louis Gaumont e Charles Pathé, o cinema francês predomina e os profissionais do teatro migram para o novo suporte. No ano de 1908, apareceu o filme de arte como *L'Assassinat du Duc de Guice*.

Com a I Guerra Mundial o cinema nos Estados Unidos se propaga de forma extraordinária e a cinematografia européia entra em declínio. Os primeiros filmes americanos eram rodados em *New Jersey*, Chicago e Nova York.

No ano de 1911, nasce *Hollywood* e a indústria cinematográfica americana instala-se na Califórnia. Após o fim da Guerra, o cinema americano tornou-se “dono” do mercado mundial.

3.1 Cinema Sonoro

Em 1928, o cinema falou pela primeira vez, no filme francês *A paixão de Joana D’Arc*, de Carl Dreyer. Foi uma revolução para o cinema. Os diálogos eram quase incompreensíveis, mas podia-se ler os lábios dos atores.

O cinema sonoro trouxe também descontentamento para atores como Charles Chaplin, que fez dois filmes mudos em plena era sonora. Em 1928, *Luzes da Cidade*, e em 1936 *Tempos Modernos*. Ele declarou-se inimigo da voz.

Com o som, novos gêneros surgiram, como os filmes musicais.

3.2 O cinema pelo mundo

Em 1945, com o fim da II Guerra Mundial, surge o movimento neo-realista na Itália, como “Roma, cidade aberta”, de Roberto Rossellini e Frederico Fellini. É o início do cinema italiano. O movimento declina por volta de 1952.

Na França, surgiu a chamada *Nouvelle Vague*, que trouxe ao cinema francês muitos diretores e críticos.

Em dez anos o movimento sofreu mutações consideráveis e esteve menos em evidência. Jean Luc Godard partiu para um tipo de cinema hermético e de pretensões sociais, deixando mais de 20 filmes: *Alphaville*, *Pierrot Le Fou*(*O demônio das 11 horas*), e *Masculin Féminin*. Claude Chabrol e Roger Vadim aderiram ao cinema comercial. Alain Resnais manteve-se íntegro em *La Guerre est finie* (*A Guerra acabou*).

Luchino Visconti realizou obras-primas como *Rocco e suoi Fratelli* (*Rocco e seus irmãos*), *La Caduta degli dei* (*Os deuses vencidos*) e *Death in Venice* (*Morte em Veneza*).

Frederico Fellini ficou conhecido internacionalmente. A carreira de Pier Paolo Pasolini atingiu o ápice com *IL Vangelo secondo Matteo* (*O evangelho segundo São Mateus*), *Teorema* e a Trilogia, inspirada em clássicos da literatura, *IL Decamerone*, *The Canterbury tales* a *Thousand and one nights*.

Em 1974, Vittorio de Sica transpôs para a tela uma história de Luigi Pirandello, *IL Viaggio*. Franciso Rossi reconstitui a vida do célebre *gangster* Luchy Luciano. *La Arcostanza* foi o filme lançado nesse mesmo ano por Ermano Olmi.

3.3 O cinema a partir dos anos 60

O cinema na década de 50 não se renovou tanto. Mas, a partir de 1960, muitas mudanças aconteceram no mundo do cinema, principalmente em termos de infra-estrutura.

A televisão passou a influenciar e ser influenciada pelo cinema. Então, os diretores e produtores sentiram-se obrigados a recuperar o público e a conquistar os novos adeptos.

Por volta de 1965, com a internacionalização da produção, ficou muito difícil saber a origem dos filmes, diretores americanos atuando no Japão; franceses atuando na Inglaterra; italianos na Rússia; tchecos e iugoslavos na Alemanha e nos Estados Unidos.

Na década de 70, novas investidas foram bem-sucedidas, aliando som e imagem ao alto capital e foram recompensados com retornos jamais vistos.

3.4 Técnica e linguagem do cinema

Para André Malraux (1876, p.56), o cinema “nasce da possibilidade de expressão conjugada da imagem e do som”.

Tem a própria linguagem, autônoma. O cinema sempre terá um lugar de destaque, terá sempre lugar entre as artes. Combina os elementos visuais, sonoros e rítmicos. Tornou-se fundamental na vida do homem, pois através de sua tela grande, conquistou funções importantes seja nas escolas, na ciência ou na propaganda.

A expressão do cinema com a relação imagem-movimento pode servir ao aprofundamento de uma história. Através de uma produção cinematográfica é possível conhecer melhor o mundo, o país, ou até mesmo uma cidade, fazendo análise de seus costumes, de seu estilo, do perfil psicológico, político, filosófico e social. Serve, ainda, para conhecer a alma humana.

4 CINEMA NO BRASIL

O cinema no Brasil chegou em 1896, com o nome *Omniographo*. A primeira sessão ocorreu no dia 8 de julho do mesmo ano, na Rua do Ouvidor número 57 na parte velha do Rio de Janeiro. A novidade causou grande impacto nos jornais da época.

Nas primeiras semanas de 1897 apareceram diversos tipos de aparelhos no Rio de Janeiro, Petrópolis e São Paulo. A primeira sala fixa foi instalada na Rua do Ouvidor, no dia 31 de julho de 1897, com o nome *Salão de Novidades*. Tornou-se freqüente a exibição de pequenos filmes antes das peças do teatro e nos cafés – concertos, tão em moda na época.

O dono do estabelecimento era Paschoal Segreto. O irmão mais moço de Paschoal, Afonso Segreto, voltando de uma de suas viagens à Europa, fez algumas tomadas na Baía da Guanabara com a câmera que comprara em Paris. Neste dia, um domingo, 19 de junho, nascia o cinema brasileiro.

Em 8 de agosto de 1898, o “*Salão de Novidades*” foi totalmente destruído por um incêndio, mas foi reaberto em janeiro de 1899. A filmagem de assuntos brasileiros tornou-se então habitual.

Durante anos foi Paschoal Segreto o principal exibidor de filmes e, até meados de 1903, o único produtor dos escassos filmezinhos nacionais de atualidade. Os dez primeiros anos do cinema no Brasil foram praticamente sem recursos. As salas fixas de projeção eram poucas e limitadas ao Rio de Janeiro e São Paulo.

A principal justificativa para o ritmo lento com que se desenvolveu o comércio cinematográfico de 1896 a 1906 foi o atraso brasileiro em matéria de eletricidade. A cidade do Rio de Janeiro somente obteve um serviço razoável de energia elétrica depois de 1905, como ressalta Vinicius de Moraes em 1957. “Embora industrialmente atrasada de muitos anos (...), o cinema nacional (...) teve sua evolução normal, retrógrada sob muitos aspectos, mas definidamente orgânica”. (MORAES, 1957, p.127).

Nos anos seguintes, os exibidores ultrapassaram a categoria dos ambulantes para ascenderem a exibidores fixos. Somente no Rio de Janeiro foram registradas 18 inaugurações de salas novas entre 10 de agosto e 24 de dezembro de 1907. Esse súbito crescimento do comércio cinematográfico influenciou diretamente na produção de filmes brasileiros.

Entre 1911 e 1912, o cinema brasileiro sobreviveu e cresceu. Todas as filmagens nessa época se limitavam a assuntos naturais, ou seja, documentários de curta e longa-metragem, “posados”, como se dizia. Ainda há dúvida sobre a primeira fita realizada no Brasil, mas *Nhô Anastácio Chegou de Viagem* é possivelmente a primeira fita brasileira de ficção. Foi filmada por Júlio Ferrez e teve aproximadamente 15 minutos de duração.

Após vinte dias de lançamento de “*Nhô Anastácio*”, o português Antônio Leal lança o filme *Os Estranguladores* com mais de meia hora de duração, o que foi muito celebrado na época.

No ano de 1908, Antônio Leal associou-se a José Labanca e juntos fundaram a firma Photo Cinematografia Brasileira, que dominou a produção nacional durante dois anos. Crimes famosos que ocorriam na época tornaram-se temas constantes no cinema brasileiro entre 1908 e 1911. Porém, o cinema não se especializou no crime. Foram discutidos vários temas na produção nacional como: Melodramas tradicionais, dramas históricos, temas religiosos, temas carnavalescos e muitas comédias eram baseadas em fatos políticos.

Cristóvão Guilherme Auler e Francisco Serrador lançaram os filmes cantantes ou falados. Esse tipo de espetáculo, que se iniciou em São Paulo, adquiriu no Rio de Janeiro um desenvolvimento surpreendente.

Os artistas escondiam-se atrás da tela e acompanhavam com a voz o movimento das imagens. A rivalidade entre Leal e Auler tornou-se inevitável. O mais interessante no gênero falado cantado foram os filmes-revistas de atualidades políticas.

Em junho de 1911 era exibida *A Dançarina Rina Descalça*, o último filme cantante. E nesse mesmo ano encerrou-se um período movimentado e brilhante do cinema nacional.

Muitos que participavam na produção dos filmes voltaram às suas origens jornalísticas e teatrais. Paschoal Segreto se dedicou ao teatro. Serrador apoiou-se no comércio de filmes produzidos no estrangeiro. Os que persistem em fazer filmes encontram dificuldades em exibi-los. A produção nacional tornou-se escassa.

A Primeira Guerra Mundial provocou o ressurgimento do cinema brasileiro como produtor. Os imigrantes europeus, técnicos, artistas, artesãos vieram reforçar a lista dos poucos brasileiros que ainda lutavam pela produção nacional.

A partir de 1915, o número de fitas inspiradas na nossa literatura foi grande. *Inocência* e *A Retirada da Laguna* foram baseadas no romance de Taunay; *O caçador de Esmeraldas*, de Olavo Bilac; *A Moreninha*, de Macedo e *O Guarany*, de José de Alencar.

Com a participação simbólica do Brasil na Guerra surgiram os filmes patrióticos e históricos como: *Pátria e Bandeira*, escrita por Cláudio de Sousa.

Nessa mesma época surgiu o primeiro desenho animado brasileiro, “*O Kaiser*”, do caricaturista Seth. Os filmes da época eram baseados numa rígida compartimentação em episódios, até que José Medina realizou com seu companheiro de equipe Gilberto Rossi, *Exemplo Regenerador*, de 1919. Tratou-se de um filme curta-metragem cujo enredo moralizante se desenvolveu em uma linguagem fluída, em continuidade no Brasil na época de 1912 a 1922.

Embora nesse período o comércio cinematográfico tivesse se desenvolvido consideravelmente, tornou-se mais difícil o acesso da produção nacional aos circuitos de salas. De modo geral, os filmes conseguiram ser exibidos graças apenas à benevolência de um outro proprietário de cinema e a imprensa, que poderia vir a apoiar o nosso cinema, ignorava-o transformando numa atividade marginal.

Foi a partir de 1923 que o cinema retomou sua trajetória graças às revistas “Paratodos” e “Selecta”. Mais tarde, a revista Cinearte juntou-se às duas anteriores, a fim de agrupar os profissionais dispersos pelo país.

Entre 1923 e 1933, foram completados cerca de 120 filmes, o dobro da época anterior e houve uma melhora espetacular na qualidade dos filmes surgindo nessa época os nossos clássicos do cinema mudo.

Outra característica dessa fase do cinema brasileiro foi o aparecimento de focos de criação em pontos diversos do território além do Rio de Janeiro e São Paulo. Filmou-se em Campinas, Recife, Belo Horizonte e Rio Grande do Sul.

Em 1925 Humberto Mauro iniciou suas experiências com a sua *Pathé-baby*, tornando-se mais tarde a personalidade do nosso cinema.

A revolução de 1930 serviu de fundo para uma nova vaga de produção patriótica, civil e militar como *Amor e Patriotismo* ou *Alvorada de Glória*, *As Armas* e muitos outros filmes que mostravam os acontecimentos das casernas e fizeram um bom sucesso comercial.

Foi nesse período que nasceu a companhia Cinédia, talvez conseqüência da revista Cinearte e da campanha em favor da sétima arte. A companhia agrupou os maiores nomes do

cinema nacional da época como: Gabus Mendes, de São Paulo; Humberto Mauro, de Minas, que assinou o primeiro filme da companhia *Lábios sem Beijo* e de Pernambuco veio Gentil Raiz.

Em 1933, Humberto Mauro apresentou, na quadra do Cinédia, *Ganga Bruta*, o melhor filme que realizou até então. Uma das obras-primas do nosso cinema, mesmo assim, a produção brasileira estava morta.

A última fita lançada em 1933 por Adhermar Gonzaga e Humberto Mauro no estúdio da Cinédia foi *A Voz do Carnaval*, em que estreou a cantora Carmem Miranda. As fitas importadas, porém, invadiram o nosso país e levariam o filme brasileiro à sua luta pela sobrevivência.

No período de 1933 a 1949 a produção foi quase exclusivamente carioca. Em São Paulo, estúdios chegaram a ser levantados, mas o resultado do esforço foi inútil. Humberto Mauro deixou a Cinédia e se associou a Carmem Santos, atriz e empresária portuguesa.

No início da década de 30, ela construiu a sua própria companhia, a *Brasil Vita Film* e inaugurou estúdios onde anos depois conseguiria completar seu empreendimento de maiores proporções: *A Inconfidência Mineira*.

O americano Wallace Downey, responsável por *Causas Nossas*, primeiro êxito do cinema falado brasileiro, produzia exclusivamente filmes musicais. Do seu investimento no cinema nacional surgiram filmes que tiveram o mérito de lançar atores como: Mesquitinha, Oscarito e Grande Otelo que asseguraram um contato com o público há muito tempo perdido.

O ano de 1930 girou em torno da Cinédia e os estúdios abrigaram diferentes fórmulas de comédia musical que alimentaram nosso cinema durante quase 20 anos.

Na década de 40 fundou-se a Atlântida, e o cinema brasileiro ganhou um novo impulso.

4.1 Atlântida e Chanchada

A Atlântida foi fundada na década de 40, por Moacir Fenelon, Alenor Azevedo e José Carlos Burle. Estreou com *Moleque Tião*, filme que deu o tom das primeiras produções: assuntos brasileiros. Logo, porém, predominou o gênero chanchada, particularmente após a associação da Atlântida, a poderosa cadeia de exibição de Luiz Severiano Ribeiro.

Severiano tornou-se acionista majoritário da empresa cinematográfica e apostou nas chanchadas, ao perceber que elas poderiam ser uma fonte de bons lucros.

Até 1962, a companhia colocou no mercado cerca de 60 filmes, nos quais Oscarito, Grande Otelo, Dercy Gonçalves, Cyl Farney, Eliana Macedo, Violeta Ferraz, entre outros, fizeram as décadas do grande público.

Nesse período, a chanchada era caracterizada por musicais carnavalescos ou juninas, sendo *Alô, Alô Brasil! Alô, Alô Carnaval!* e *Banana da Terra*, filmes típicos da fase.

Na década de 60, a chanchada atingiu o auge, tendo a empatia com o público. Os temas carnavalescos e juninos foram, aos poucos, abandonados e substituídos por temas que se referiam ao cotidiano das pessoas na época, sempre com muito humor.

As chanchadas acabavam gravitando ao redor dos filmes americanos como os musicais, o policial, o *western*, a reconstrução de época, etc, destacando-se *Matar ou Correr*, *O Barbeiro que se Vira*, *Nem Sansão nem Dalila*. Esses laços de dependência com a indústria cinematográfica norte-americana refletiam-se em termos de domínio econômico e também cultural.

O populismo causou insatisfações populares e a chanchada retratou com fidelidade o clima da época. O público se identificava com os temas das chanchadas, entendia a linguagem e acabava prestigiando.

Os filmes tratavam da vivência do homem simples que pertencia às classes menos favorecidas e não participava de projetos políticos. Na verdade, essa era a condição enfrentada pela maioria da população brasileira nos anos 40, 50 e a partir dos anos 60, antes do fim da era populista, em 1964. “O homem simples da chanchada e o homem urbano ou então o simplório de origem rural que se encontra frente a uma nova situação, qual seja, a urbana”. (CATANI E SOUZA, 1983, p.76).

Carnaval, paródia, homem urbano brasileiro, política e realidade socioeconômica foram temas favoritos das chanchadas, principalmente as da Atlântida, nos anos 50. Tudo com muito humor carioca e muita malandragem.

A partir da chanchada é que a realidade nacional começou aparecer nas telas, embora de maneira tímida, e o homem simples brasileiro passou a se comunicar com as grandes multidões que com ele se identificam, através de atores e atrizes que já tinham alcançado certa popularidade no rádio e no teatro de revista (CATANI e SOUZA, 1976, p. 86).

Filmes como *Baronesa Transviada*, *O Camelô da Rua Larga*, *O Petróleo é Nosso*, *Absolutamente Certo*, *Carnaval Atlântida*, entre outros, marcaram o cinema nacional na era da chanchada. Graças às chanchadas a indústria brasileira de filmes conseguiu sobreviver e, nesses anos, era o que havia de mais estimulante e vivo no cinema brasileiro.

4.2 Vera Cruz

No ano de 1949, foi inaugurada a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, que pretendia realizar um cinema de “classe”. Em 1950, São Paulo voltou ao cenário cinematográfico brasileiro. A indústria dessa cidade, o setor mais avançado da produção nacional, resolveu se ocupar do cinema nacional.

Os paulistas rejeitaram qualquer paralelo entre o que pretendiam fazer e aquilo que se fazia no Rio de Janeiro; renegando a chanchada e, por isso, a empresa paulista construiu estúdios de qualidade internacional.

A Vera Cruz contratou técnicos da Itália e da Inglaterra, trazendo de volta Alberto Cavalcante, o patricio que ilustrava o cinema francês e inglês. Esse período do cinema paulistano foi rico em filmes e acontecimentos: os meios intelectuais, artísticos e de negócios tomaram afinal conhecimento do nosso cinema. No filme *Caiçara* foi nítida a mudança no padrão técnico e artístico, confirmando mudanças em muitos outros filmes como *Ângela*, *O Comprador de Fazendas*, *Veneno*, *Terra é sempre Terra*, e muitos outros.

Durante a década de 50 o aumento da produção foi constante, contabilizando mais de trinta filmes anuais. Ao contrário do que se previa, houve diversificação na chanchada, principalmente com o aparecimento de Amazio Mazzaropi, que representou a figura do caipira, representado por Genésio Arruda.

Durante dez anos Mazzaropi foi a principal contribuição paulista à chanchada brasileira, embora não tivesse aquela crueza burlesca do seu antecessor. Em 21 de abril de 1960 Brasília passa a ser a nova capital do Brasil em um período de renovação cultural realizado pelas eleições de Juscelino Kubitschek. Foi nesse período que surgiu o Cinema Novo, deixando para trás as chanchadas e o clima carnavalesco das comédias para aprofundar nas paisagens.

4.3 Cinema Novo

Os anos 50 inauguraram uma nova fase da história brasileira: a construção de Brasília, o programa de metas e abertura do Brasil ao capitalismo internacional. O “lema cinquenta anos em cinco” indicava o futuro e o progresso técnico-industrial que simbolizaria um tempo muito diferente daquele que Glauber evocava através da mitologia popular. Um momento poético que dramatizasse a nação e correspondesse às raízes, mitologias e lendas do seu povo. Tereza Ventura, doutora em sociologia pela Universidade de São Paulo (USP), traçou o perfil de Glauber Rocha como intelectual.

A análise de Glauber desenha um tipo de atitude intelectual e do artista. Seu interesse era mostrar um procedimento a ser incorporado pelos intelectuais de seu tempo. Paralelamente, Glauber constrói o seu próprio caminho, partindo de pressupostos que afirmam a dimensão poética pela qual a cultura se expressa a partir do artista. Buscava construir uma dramaturgia épica para o Brasil com seus heróis constituindo um percurso que tenha uma validade específica, local, para se incluir no universal. (VENTURA, 2000, p. 71).

A cultura popular permaneceu viva no interior ao passo que, no litoral, essa cultura é praticamente esquecida diante de uma rotina dinâmica imposta pelo acelerado processo de modernização. Glauber reclamava do anonimato dos grandes centros urbanos, da ausência do olhar e do amor, do abandono do passado em favor do progresso e da perda do sentido de identidade. Glauber vivia essas questões, morava em Salvador e viajava pelo interior do país. A cidade de Salvador passava por uma grande reforma urbana, sob o impacto da política industrial desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, acrescido do advento da televisão, fato que gerou alterações no cotidiano e na cultura local. Glauber reclamara a necessidade permanente de reinscrever esses personagens na arte, preservando assim elementos da identidade nacional no processo modernizador, o singular presente no universal.

A autora destaca a preocupação de Glauber Rocha sobre a interferência da industrialização e seu efeito na cultura brasileira.

O problema regional, em sua visão, deveria ser pensado como uma questão cultural de âmbito nacional. A concepção cinematográfica de Glauber, sobretudo em Deus e

o Diabo na Terra do Sol, resulta, em parte, desse debate onde pareceria possível unir, ao menos cinematograficamente, as forças do litoral e do sertão para transformar o Brasil em uma grande nação. (VENTURA, 2000, p. 75).

Nesse período surge em Glauber Rocha o interesse de criar uma estética fílmica focada nos valores nacionais e, através dela, renovar e transformar a realidade social. A autora descreve o pensamento do cineasta quanto a essa transformação.

O surgimento da televisão fortalecia o crescimento de uma cultura visual. A poesia seria também imagem e som onde a palavra adquiriria um tom lúdico e plástico e não mais, unicamente, verbal. A poesia enquanto forma visual teria um caráter educativo, pois estaria mais próxima do cotidiano do operário. A partir desse contexto, criaria a história fílmica de Glauber, que era dialogar com a perspectiva estética, e, a partir dela, criar uma expressão estética nacional, queria entender as possibilidades narrativas do cinema em si e depois construir o seu cinema épico popular. (VENTURA, 2000, p.88 , 89).

A idéia de um discurso especificamente fílmico, que era um tema emergente nas vanguardas internacionais, sobretudo na França (Cahiers du Cinema), onde se discutia a separação de uma narrativa realista e celebrava-se a dimensão poética do cinema. A desestruturação da narrativa, a crítica ao cinema de espetáculo e a hegemonia estética *hollywoodiana* eram temas recentes do campo cinematográfico do período.

Nos idos de 1959, Glauber era um conhecido crítico e pensador do cinema, mas não um cineasta. Todo seu esforço se dirigia para composição de um projeto estético próprio, a partir do qual pudesse se afirmar como um artista e pensador. Contudo, em 1959, a revolução cubana despertou em Glauber um espírito libertário, a emergência dos movimentos de libertação da África, China e Vietnã, sugeria a possibilidade de uma revolução para o Terceiro Mundo.

A revolução cubana era a materialização de um sonho, a idéia de superação do cotidiano, do passado opressivo. Cuba foi a realização poética da utopia, a janela pela qual tinha se tornado possível encontrar a epopéia tão procurada no Brasil. Uma nova civilização, um novo cinema, em um Brasil liberto em si mesmo, não mais exilado da própria história pela própria história. O poeta-cineasta experimentava, simultaneamente, as contradições entre o

desencantamento e o engajamento revolucionário da arte. A estética do Cinema Novo começava a emergir.

O cinema proposto por Glauber a partir de *Rio 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos, era de inserir um movimento coletivo que tivesse espaço na cultura política brasileira.

Glauber anunciou Trigueirinho Neto e Nelson Pereira dos Santos como os empreendedores dessa nova arte no Brasil. Juntos deram impulso à filosofia do movimento, que veio a se nomear de Cinema Novo. A presença de Trigueirinho Neto e Nelson Pereira dos Santos reforçaria o ideário de Glauber, de estimular uma linguagem nacionalista para o Cinema Novo. O cinema “épico e sagrado” seria encontrado longe do litoral, no Brasil oculto do sertão baiano.

Em sua filmografia, Glauber buscou mostrar a dimensão do conflito e combate entre mitos nacionais, a vida do povo e o processo político. Sua obra até 1965 tratou de fenômenos culturais contextualizados historicamente, a experiência de filmar *Barravento* definiu a necessidade de formular uma estética para um cinema nacional. Projeto que norteou a vida e obra do cineasta.

Ele filmou *Barravento*, e a partir daí ele definiria uma estética para o cinema nacional.

Dizia:

O cinema é uma “ontologia”, linguagem técnica “em si” que visa a aproximar duas coisas distintas: arte e realidade. O que importa, para sua linguagem, é a expressão do autor e não o uso de recursos técnicos e movimentos convencionais comprometidos com o mercado e com a indústria. O autor é aquele que realiza na arte um “sentimento” de mundo, onde a inspiração do artista materializa uma expressão. (VENTURA, 2000, p. 147).

4.3.1 Câmera e Idéia

Frase criada por Paulo César Saraceni “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça” foi usada por Glauber como tema do movimento. Ao assumir a idéia câmera na mão, como fruto de um procedimento estético e não ausência de capital, Glauber já anunciava a chamada “Estética da Fome”.

O problema câmera na mão não quer dizer improvisado amador, ou ausência de capital básico, como alguns profissionais comentam entre risos, mas é fruto de uma nova visão cinematográfica do mundo inteiro, quando o cineasta deixa de ser o artesão que maneja atores e, num passe histórico, transforma técnica em poética. (ROCHA, 1961 apud, VENTURA, 2000, p.147).

A estética do autor e o procedimento câmera na mão se afastariam do nacionalismo artístico da época na medida em que busca uma estética crítica à narrativa clássica. Cineastas como Lima Barreto, Rubem Biáfora, Anselmo Duarte e Walter Durst, que não possuíam uma visão antiindustrial do cinema, eram criticados por Glauber Rocha pela abordagem estética e pelo sentido comercial e demagógico que imprimiam às suas obras. Nesse contexto do cinema antiindustrial foi celebrada a obra de Nelson Pereira dos Santos, *Rio 40 Graus*, como um filme revolucionário.

Além de criticar cineastas consagrados era a hora de criar uma ideologia cinemanovista, desligada da temática popular da chanchada, o mesmo que havia feito a Bossa Nova do Samba.

4.3.2 Deus e o Diabo na Terra do Sol

A ira de Deus se transformou em Deus e o Diabo na Terra do Sol. Entre a primeira e a última versão do roteiro, Glauber reforçou a rebeldia guerreira do cangaceiro e criou aquele que seria um dos mais marcantes personagens de sua dramatização; Antonio das Mortes.

O sertão deserto de Cocorobó lembrava as histórias que o avô contava ao menino Glauber em Vitória da Conquista. Naquele sertão, o diabo se misturou à vida do povo, espelhando sua “revolta diante do leito seco dos rios e do sol do meio-dia”. Glauber conheceu Bendegó, por onde passou Antonio Conselheiro, cenário da Guerra de Canudos. O cineasta realizou algumas viagens ao sertão baiano a fim de reter um pouco mais de elementos fundadores da sua próxima obra. Para ele chegou o momento de realizar seu projeto fílmico e colocar em prática a estética cinemanovista.

Foi pela fratura, pela denúncia e pela inversão dessa cultura mítica que Glauber construiu uma idéia de nação.

O retrato social do Brasil se teceu na narrativa de Glauber, do sertão para o mar. Personagens periféricos transitaram entre o mar atlântico e o sertão; são os protagonistas para ele, da tragédia cultural brasileira.

“Magros, tristes e sem esperança”. Jagunços, ladrões e bandidos, personagens da nação brasileira, sem lei, sem moral, sobreviventes à margem da história. Os jagunços, na sua concepção, dramatizavam o moderno e o arcaico.

Corisco foi outro personagem lendário, político e lutador, que queria mudar as leis da sociedade e da moral. Tem a natureza rude do sertanejo, mas foi anárquico. Corisco foi um guerreiro melancólico, ele sabia que a arma e o punhal não mudariam o destino, embora existisse nesse caminho motivado por sua fé. Para Glauber, era impossível para o homem rude do sertão alcançar algum nível de consciência crítica de sua miséria. Fraco e passivo, habitante de um mundo de fome, sede e privação, o sertanejo em sua primitiva condição estaria longe do processo civilizador.

A exibição do filme foi em sessão privada. Os amigos do autor se emocionaram; reconhecia-se, a partir daquele momento, o gênio do artista e a imagem símbolo da cultura nacional.

O público se surpreendeu diante da originalidade das imagens do filme *Deus e o Diabo na Terra no Sol*, que pareciam nunca terem sido vistas antes. A partir de Glauber, o terceiro mundo entrou para a história do cinema mundial. Os cineastas brasileiros conquistaram prestígio na Europa, a ponto de influenciar e dialogar com outras linguagens cinematográficas. Glauber intuiu ser aquele o momento para o Cinema Novo. Embora seu filme fosse premiado pela crítica européia, consagrando-o como o autor de uma ópera popular revolucionária, estava pobre, e não conseguia recursos para prosseguir sua arte. O filme não obteve nenhum retorno financeiro, nem no Brasil, nem no exterior.

4.3.3 A estética da fome

A estética da fome foi escrita em consonância com um amplo debate acerca da libertação nacional dos povos colonizados na África. O manifesto faz referência explícita à obra “Os condenados da terra”, de Franz Fanon, para quem a violência foi o elo fundador do colonialismo.

Rocha usou a fome como metáfora calcada no texto de Franz Fanon, com o objetivo de explicar o fim do cinema novo. “Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo, diante do cinema mundial: nossa originalidade é a nossa fome, e nossa maior miséria é que essa fome sentida não é compreendida. (1983 apud, VENTURA, 2000, p.204).

A autora explicou a transposição de argumentação de Rocha, em que ele aplicou à fome um sentido estético e metafórico.

Glauber transpõe essa argumentação para o contexto brasileiro, atribuindo-lhe um valor estético. Enquanto lamento bárbaro do oprimido a fome é redenção, natureza bruta que explode em violência. Lamento trágico que convertido em arte potencializa a vocação libertária de um povo. (VENTURA, 2000, p.204).

A fome é o espelho perverso do terceiro mundo, na contramão da história. A compreensão da fome como motivo estético passa pela valorização de seu sentido, ao mesmo tempo, primitivo e revolucionário.

Não se tratava mais de buscar na cultura brasileira elementos representativos de um sentimento de nação. A fome é o sentimento que universaliza a condição dos povos subdesenvolvidos do terceiro mundo. Glauber, quando afirmou que o comportamento de um faminto é absurdo, que sua moral é mais metafísica que política, anunciou que não há explicação para esse fenômeno. É o conteúdo irracional do Terceiro Mundo que valorizaria a narrativa.

A Estética da Fome se materializou no texto-roteiro, *América Nostra*. A Estética da Fome adquiriu a autoridade de um manifesto, a partir do qual o Cinema Novo se consolidou como expressão de um pensamento crítico à dominação colonial e cultural sobre os países do Terceiro Mundo.

4.3.4 A estética do desencanto

A ambição transformadora do Cinema Novo se diluiu a partir do golpe militar. Com o golpe de 64, as manifestações culturais e artísticas do país foram submetidas às institucionalizações e controles do Estado. A transformação política do país confluía também com o fim de uma etapa inicial da trajetória de Glauber Rocha. O Cinema Novo não agregou o público popular, a que visava atingir com seus filmes. O isolamento frente à sociedade, ao

mercado e à política estatal, conduziu os cineastas à elaboração de novas práticas de inserção pública, ou seja, a criação de uma distribuidora de filmes. O Cinema Novo se afastou da perspectiva autoral e independente para desenvolver meios de produção e distribuição de filmes e conquistar algum mercado no Brasil. A atenção de Glauber se volta para estabilizar bases para distribuição e produção da cinematografia nacional. Desse desempenho surgiu a Embrafilme.

O pensamento de Glauber absorveu a amargura da década de 70, a impossibilidade de prosseguir uma arte de vanguarda no Brasil. Foi um período de sofrimento em todos os níveis: político, social e existencial. O futuro da arte e da cultura na América Latina foi um enigma, o presente de dor e exílio.

Glauber transformou sua obra em patrimônio da Embrafilme e do Estado brasileiro. Assim, ele encerrou a relação traumática com o movimento cultural que ele criou e que deu origem à instituição, que depois sugeriu o fim. Glauber sentiu que não existia mais um projeto coletivo para fazer propagar valores culturais de um cinema nacional. Por outro lado, a Embrafilme perdia sua identidade ideológica, nivelando os filmes de arte àqueles beneficiados pela indústria cultural e pelo gosto fácil do consumo. Filmes como *A Idade da Terra* sofreram a coerção do mercado e também do Estado e ficavam em desvantagem em relação aos filmes que, munidos dos mesmos incentivos, tinham maiores condições de atrair o mercado. Glauber, isolado do mercado e do Estado, reclamava uma política que favorecesse a criação de um sistema de distribuição, difusão e exibição de filmes que escapasse ao padrão de uma indústria de consumo.

Diante do desempenho empresarial e comercial daquela instituição, propõe a desestatização relativa de todo o aparato cultural. Segundo ele, a Embrafilme não conseguiu compatibilizar o interesse comercial e cultural, uma vez que sua inserção no mercado tornava-a submissa às expectativas de aceitação do público. Em outras palavras ele se despediu do sonho de aproximar a arte da política estatal para revolucionar a cultura.

4. 3 Embrafilmes

Em 1969 foi criada a Embrafilmes (Empresa Brasileira de Filmes). Uma empresa estatal responsável pela produção e distribuição de filmes através do dinheiro público. Criada em uma época delicada, em pleno regime militar, a Embrafilmes causou uma série de contravenções. De um lado o país passava pelo milagre econômico e as estatais davam lucros e, por outro lado,

manifestações de qualquer natureza eram consideradas subversivas. Teve grande participação nas produções nacionais até o fim da década de 70. Os filmes alcançavam 35% do mercado cinematográfico interno. O filme de destaque nesse período foi *Dona Flor e seus Dois Maridos*, de Bruno Barreto. A produção alcançou 11 milhões de espectadores. A Embrafilmes encerrou suas atividades em 1989, quando então o presidente Fernando Collor de Mello retirou o apoio governamental à empresa. Com o fim da Embrafilmes o cinema brasileiro estagnou.

4.4 Pornochanchada

Na década de 60, o Brasil passava por várias mudanças, tanto no campo artístico, social e cultural, ocasionando mudanças também no cinema brasileiro. E sob a vigência do AI-5 e da violência do governo Médici, vivenciando ainda os impactos estéticos do cinema novo, o surgimento do tropicalismo no cenário musical, que o país adentrará numa aguda modernização.

Em meio a todas essas transformações, surgiu um novo gênero: a pornochanchada, um cinema calçado de erotismo. Influências de filmes italianos, retomada dos títulos chamativos e do erotismo já presentes em filmes paulistas do final da década de 60, reatualização da tradição carioca na comédia popular urbana, tudo foi acionado para uma produção que, com poucos recursos, conseguiu um feliz relacionamento com o grande público. Na década de 70, a pornochanchada surgiu no panorama do cinema brasileiro, colorido, exuberante, sem luxo nenhum e com forte influência sexual. Era uma mistura de pornôs leves e chanchada com toque de picardia, sacanagem, safadeza ingênua para os padrões de hoje em dia.

A pornochanchada era para o “povão”, que ia ao cinema para assistir ao marido traído, à virgem disponível, a adultérios de todo tipo e forma. As cotas de exibição obrigatória impostas pelo governo do período da ditadura militar afluíram o desenvolvimento da pornochanchada, pois a lei obrigava as salas de exibição a exibir em uma cota por ano filmes nacionais.

O governo querendo distrair a população brasileira das repressões culturais, e em benefício e moderação a toda prova, moças despidas e rapazes impetuosos tomavam conta da produção nacional. A palavra pornochanchada só se estabilizou na segunda metade da década, quando a produção tornou-se verdadeiramente uma série.

Nos anos de 1969 e 1972, produtores e diretores mais conceituados foram escalados para dar competência inicial para o gênero de filmes como: *Adultério à Brasileira* de Pedro Carlos

Rovai; *Os Paqueras*, de Reginaldo Farias, 1969; *Memórias de Um Gigolô*, 1970 de Alberto Pieralise e *Lua de Mel e Amendoim*, 1971, de Pero Carlos Rovai e Fernando de Barros foram os primeiros exemplares de comédias eróticas superando a marca de um milhão de espectadores.

No entanto, até 1975, a fórmula foi centralizada no humor que comandou a atração do espectador. Comprovada a eficácia dos filmes, começavam a se cristalizar produtores e diretores novos, com o grosso da produção centralizado na Boca- do -Lixo paulista.

Criticada pelos cinemanovistas, pelos paulistas moralistas, vista com reservas pelos órgãos estatais, foi uma presença incômoda naqueles tempos e, em consequência, pouco se refletiu e debateu sobre o indesejado e estranho que invadiu o cinema.

Mas, a pornochanchada tinha objetivos mais pragmáticos imediatos, pretendendo fixar duas divisas, mesmo que com armas tóxicas, na expansão da indústria cultural, que abrangia todos os setores da produção. A comédia erótica reinava, mesmo cercada de ironia, desprezo e raiva.

Os investidores da pornochanchada não eram só produtores do cinema, mas também pequenos comerciantes, que tinham condições de se associar aos produtores, porque os custos não eram altos.

A lei da obrigatoriedade permitiu que os exibidores comessem a associar ou a coproduzir os filmes, lucrando como projetores. Na década de 70, em média, foram produzidos 90 filmes nacionais por ano e 40% (quarenta por cento) na Boca do Lixo.

4.5 Boca- do- Lixo

Boca -do -Lixo foi o nome dado a uma parte do bairro da Luz, em São Paulo, que a partir da década de 50 começou a concentrar prostitutas baratas. Nessa região existiram duas estações de trens e uma rodoviária. Conforme Alfredo Stemhem, (2005,p.49) “essa proximidade com importantes meios de transportes fez com que as distribuidoras cinematográficas (*Columbia, Fox, Cander, Paris Filmes, Cinisdistri*, etc.) por lá se instalassem, assim haveria mais agilidade no envio das cópias para os diversos cantos do Brasil”.

Com essa vizinhança os produtores abriram seus escritórios ali mesmo, mas por conta dos críticos, passou-se a considerar que o cinema Boca -do -Lixo trouxe só um tipo vulgar.

Havia um prédio em que cada andar localizava uma distribuidora: *Columbia*, *Paramount*, *Warner* e empresas nacionais. Ao redor deste localizavam-se as gráficas e lojas de produtos cinematográficos. A Boca- do- Lixo era malfalada, mas proporcionava emprego, possibilidade de trabalhar.

Saíram da Boca -do -Lixo também faroestes, *kung-fus*, dramas, *trashs*, variados gêneros para públicos distintos. Com a abertura política, a liberação dos costumes das gerações seguintes não era como aquela que fizeram a cabeça no cinema, buscando reconhecerem-se como seres eróticos.

4.6 A Derrocada

O início dos anos 90 não foi favorável para o cinema brasileiro. Desgastado pela concorrência com a TV, ele sofreu um duro golpe em 1989 com a extinção da Embrafilmes, pelo então presidente Fernando Collor de Mello. A empresa controlava os recursos para o cinema. Sem nenhum órgão para substituir a empresa estatal de cinema, a produção de filmes no país entrou em crise.

Assim, o ano de 1990 poderia ser lembrado quase que exclusivamente por longas-metragens de forte ligação com a televisão, como *O mistério de Robin Hood* (com os Trapalhões e Xuxa); *Uma escola atrapalhada* (com Renato Aragão e Angélica); *Lua de Cristal* (com Xuxa) e o *Sonho de Verão* (com Paquitas e Paquitos). O ano seguinte teve mais alguns filmes na mesma linha, como *Inspetor Faustão e Malandro* (com Fausto Silva e Sérgio Malandro) e *Os Trapalhões e a árvore da Juventude*. Houve nobres exceções, como a comédia carioca *Não Quero Falar sobre isso Agora*, de Mauro Faria, estrelada por Evaristo Mesquita.

Mas, em 1992, o cinema brasileiro começou a ver uma luz no fim do túnel com a gradual entrada em cena das leis de incentivo à Cultura, como Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual, sancionadas respectivamente em 1991 e 1993, ambas baseadas na dedução de Imposto de Renda. Em novembro de 1992, foi criada a Riofilmes distribuidora, que estreou lançando *A Maldição do Sanpaku* de José Joffily; *Sua excelência, o candidato* de Ricardo Pinto e Silva e os documentários *Conterrâneos Velhos de Guerra* de Vladimir Carvalho. Aos poucos, um novo cenário foi desenhado. Em 1994, um quadro mais animador se apresentaria com a estréia de *A Terceira Margem do Rio* de Nelson Pereira dos Santos e *Lamarca* de Sérgio Rezende.

5 A RETOMADA DO CINEMA NACIONAL

A reorganização da infra-estrutura da indústria cinematográfica brasileira foi importante para o cinema no período pós Embrafilmes. Entende-se que a distribuição e exibição são os ramos que mais foram afetados, justamente por serem os mais dinâmicos da indústria no Brasil e os que se encontravam conectados de maneira direta com o estágio de expansão do capital internacional naquele momento.

Esse período foi convencionalmente chamado de “Retomada do Cinema Brasileiro”. Os ramos do comércio cinematográfico, exibição e distribuição vieram a se amoldar muito mais rapidamente às exigências e demandas do estágio do capitalismo e da nova divisão do trabalho. A partir da década de 90 a transformação foi sentida em todos os setores: da produção à exibição.

A distribuição passou a ser feita por empresas privadas, normalmente estrangeiras, que também se beneficiaram do mecanismo de incentivo. Verificou-se então um processo de internacionalização da realização de conteúdos locais para as salas de exibição, tanto em território internacional quanto nacional.

Portanto, pode-se afirmar que o período da retomada é justamente aquele em que há uma adaptação maior aos ditames do capital internacional, aliado ao fato de que se encontrava em curso um processo de reformulação total na circulação de bens de consumo na indústria cultural.

Até o final da década de 80, existiam no Brasil basicamente três pólos distintos de produção cinematográfica, todos com atividade regular e contínua. Essa situação garantiu uma média de produção e de lançamentos comerciais em torno de 80 filmes de longa-metragem por ano. Esse número contrastava com o desempenho do período pós 1993, cuja média exibida entre 1994 e 1999, não passou de 25 filmes anuais.

Tal panorama se modificou de maneira tímida entre 2001 e 2003, período em que se alcançou, em média, a modesta marca de 30 lançamentos por ano. No ano de 2006 houve um aumento nesse número, ultrapassando 73 títulos comercializados em todo território nacional.

Entre 1994 e 1998, a imprensa brasileira anunciou a decantada retomada do cinema brasileiro. O cineasta Eduardo Scorel, no texto *Adivinhadores de Água*, traduziu a situação do momento quando identificou que, naquele instante, havia no Brasil uma euforia ufanista em

relação ao filme nacional, devido à fase de boa recepção tanto pelo público quanto pela crítica, ambientando um cenário que misturava complacência e boa vontade por parte do resenhista de filmes.

Esse período atingiu seu ápice na indicação de *Central do Brasil*, de Walter Salles Jr., ao Oscar de melhor filme estrangeiro do ano, em 1998. E Fernanda Montenegro indicada ao prêmio de melhor atriz. Entretanto, o cinema brasileiro ainda se encontrava em uma nítida fase de consolidação em busca de um perfil mercadológico, cujo melhor desempenho aconteceu em 2003, quando o conjunto de produções nacionais alcançou a cifra de 22 milhões de ingressos vendidos.

Entre 1990 e 2003, a circulação e recepção dos filmes brasileiros destinados à exibição em salas de cinema, trouxeram uma característica: sua comercialização comportou-se de maneira bastante diferenciada em relação ao período cinematográfico anterior (1966-1989). No período abordado presenciou-se a reconstrução de um projeto industrial para produção audiovisual local. Entende-se que houve uma conjuntura favorável naquele momento, tanto nacional quanto internacional.

Um elemento diferenciador em relação aos outros momentos da história brasileira foi a hora em que cinematografia local passou a receber de maneira mais direta estímulos externos, que orientavam uma nova política industrial e comercial para o setor produtivo.

O cenário político-econômico do período coincidiu com aquele que possibilitou a inserção do Brasil no contexto da globalização dos mercados, sendo esta uma das principais marcas da década de 1990. Na era da retomada, foi perceptível o fato de que o mercado cinematográfico se encontrava ocupado pelo capital internacional de maneira vertical, ou seja, na distribuição, produção e exibição. Anteriormente, a sua atuação acontecia apenas de maneira horizontal, na distribuição.

A importância do enfoque na distribuição comercial cinematográfica se deve, fundamentalmente, ao seu papel estratégico e ideológico. O exercício da circulação efetiva da mercadoria do cinema foi o fator que provocava verdadeiras transformações no seio da indústria e da sua difusão no meio social.

5.1 Retomada: Filmografia

O deflagrador do processo foi um filme histórico bastante incomum, sobre a nobre espanhola, casada com D. João VI, o rei de Portugal, que foge com ele para o Brasil quando o exército napoleônico estava prestes a chegar a Lisboa. Uma vez na colônia, ela encontrou um mundo todo novo, exótico, que lhe provocou repulsa e atração, mas onde ela pode viver uma liberdade ainda não experimentada ao lado do seu marido de temperamento pacato e quase catatônico. Essa é, em linhas gerais, a trama de *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*, filme de estréia na direção de Carla Camurati. Essa espécie de chanchada histórica começou a fazer público somente no boca a boca, ajudada em muito pelas inspiradas atuações de Marieta Severo (no papel-título) e Marcos Nanini (como D. João VI). *Carlota Joaquina* foi o primeiro filme da leva pós-Embrafilmes a ter mais de um milhão de espectadores.

Ainda em 1995, estreou outro filme simbólico da retomada: *Terra Estrangeira*, dirigido por Walter Salles e pela cenógrafa Daniela Thomas. O início do filme transcorre em 1990, quando a ministra da economia Zélia Cardoso de Mello anunciou o confisco do dinheiro que os brasileiros mantinham em suas contas bancárias. Essa notícia mata do coração a imigrante espanhola Manuela (Laura Cardoso). A tragédia faz com que seu filho, o aspirante a ator Paco (Fernando Alves Pinto) largue tudo e viaje para a terra da mãe. A primeira parada foi Portugal, onde ele acaba conhecendo a garçonete Alex (Fernanda Torres), com quem viverá sua tortuosa jornada até a Espanha. Retrato do desencanto de uma geração inteira de brasileiros (cerca de 800 mil) que partiram para o exterior em busca de uma vida melhor nos anos Collor, *Terra estrangeira* foi filmado em preto- e- branco e trouxe uma carga de melancolia, que serviu como cenário de exorcismo para o episódio traumático de um passado recente.

Outro filme importante de 1995 foi *O Quatrilho*, de Fábio Barreto, que narra um caso de paixão proibida que envolve dois casais de imigrantes italianos no sul do Brasil, no começo do século XX. Estrelado pelas atrizes globais Patrícia Pillar e Glória Pires (ao lado dos novatos Bruno Campos e Alexandre Paternost), que recebeu uma indicação para o Oscar de melhor filme estrangeiro em 1996. O cinema infantil brasileiro também se destacou com o *Menino Maluquinho*, transposição para as telas do personagem dos quadrinhos de Ziraldo, com direção de Helvécio Ratton; a fita revelou o ator mirim Samuel Costa no papel- título. A cantora Carmem Miranda ganhou um documentário: *Bananas is my business*, de Helena Solberg.

O filme de Bruno Barreto, *O que é isso, Companheiro*, lançado em 1997, foi inspirado no livro de Fernando Gabeira, que relata a história do próprio escritor que em 1969 planeja com

mais quatro amigos o seqüestro do embaixador americano Charles Elbrick, vivido no cinema pelo ator Alan Arkin. O longa também foi indicado ao Oscar como melhor filme estrangeiro, em 1998. E assim começava a renascer o cinema brasileiro.

5.2 Legislação e indústria cinematográfica

O período legislativo da cinematografia caracterizado pela retomada pode ser dividido em três subperíodos distintos e complementares. O primeiro deles (1990-1991) pela extinção do amparo estatal à cultura, até então existente. O setor cinematográfico, de maneira particular, acabou sendo um dos mais atingidos, pois neste momento deixaram de existir organismos como a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB) e o Conselho Nacional de Cinema (Concine), além de empresas estatais como a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilmes). O segundo período (1992-2001) coincidiu com a edição de três leis federais de incentivo à cultura: a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual, cujos reflexos no campo cinematográfico começaram a ser percebidos em 1994. Há um terceiro período, o legislativo (2001-2006), que criou pela Medida Provisória nº. 2.228/01 a Agência Nacional de Cinema (ANCINE), concebida originalmente como Agência Nacional e do Audiovisual (ANCINAV), ela agregava o conceito de audiovisual ao de cinema. Limitou-se exclusivamente às atividades cinematográficas e vídeo-fonográficas.

O principal mérito dos recursos oriundos das leis de incentivo foi o fato de que eles foram responsáveis pela reativação de filmes. Tanto que, entre 1994 e 1999, foram produzidos 116 longas-metragens, 80 documentários e um grande número de curtas-metragens no país, com investimentos de US\$ 332 milhões em produção e comercialização.

5.3 Globo Filmes

Dado o extraordinário alcance da televisão no Brasil e o peso do principal canal televisivo do audiovisual nacional, na fase da retomada do cinema pátrio, um dos principais fatos, se não o principal, foi o advento da empresa Globo Filmes, braço cinematográfico do grupo de comunicação Rede Globo. Historicamente, qualquer discussão em torno das atividades culturais e econômicas desse grupo revelou-se como assunto de plena polêmica do ponto de vista político e ideológico, principalmente pelo fato de ser uma grande produtora de conteúdos para a

TV aberta e assinatura. Além disso, devido à grande audiência, tornou-se inegável a influência exercida sobre a opinião pública. Essa posição não foi conquistada de maneira gratuita, mas garantida a partir de uma grande produção de bens simbólicos tanto na área de ficção (novelas, minisséries e programas especiais) quanto na área de não-ficção (telejornalismo e documentários).

Como em quase todos os campos em que a Globo e as suas empresas atuam, para não fugir à regra, a sua participação em filmes para exibição em salas de cinema também revelou um assunto controverso. A sua presença veio reposicionar o cinema brasileiro em praticamente todos os seguimentos. A produtora global viria a se tornar, em curtíssimo prazo de tempo, a grande empresa do mercado cinematográfico nacional, ainda que, para escala de operação do seu braço televisivo, esse mercado pode ser considerado uma atividade pequena.

A entrada da Globo nesse seguimento, com a Globo Filmes, trouxe mudanças de peso nesse terreno. A capacidade de produção da rede televisiva no campo do entretenimento é inegável, já que desenvolve materiais audiovisuais para os mais variados públicos e faixas etárias. A posição alcançada pela empresa Globo Filmes no mercado cinematográfico, entre 2000 e 2003, deve-se a uma estratégia empresarial que se revelou de extrema competência, o que não aconteceu com as outras redes de televisão.

É sabido que o filme de longa-metragem é um produto de alto valor agregado. Com ele a Rede Globo poderá disputar com maiores vantagens competitivas no mercado internacional de televisão. A Rede Globo é a maior exportadora de produtos audiovisuais brasileiros, cujas arrecadações alcançam mais de US\$ 40 milhões por ano em média. Com a presença do filme longa-metragem de ficção, tudo indica que, com o passar do tempo, haverá um crescimento desse bolo exportador, esse tipo de produto funcionará como elemento diferenciador e capaz de obter bons índices de venda e prestígio cultural.

Os filmes da produtora global mostraram que é possível produzir obras que se pagam e dão lucro. Ressalte-se, porém, que as realizações tenham sido produzidas por meio de recursos de leis federais de incentivo à cultura.

Esses são exemplos de filmes produzidos fora do esquema de dinheiro público: *O Auto da Compadecida*, *Caramuru*, *A Invenção do Brasil*, *O Trapalhão e a Luz Azul* e *Os seus Problemas se Acabaram*.

O ritmo de lançamentos da Globo Filmes tem aumentado de maneira expressiva, garantindo uma presença nas telas que perdura o ano inteiro. Em 2005, a empresa co-produziu com a Conspiração Filmes o filme *Dois Filhos de Francisco* (Breno Silveira, 2005), que com seus mais de cinco milhões de ingressos vendidos e mais de 500 mil DVDs, é o maior fenômeno de vendas do Brasil, nos últimos 25 anos.

O filme de maior bilheteria foi *Se eu fosse Você*, de Daniel Filho, 2005, teve 3 milhões de arrecadação e 300 mil ingressos vendidos. Além de *Os Normais* de, José Alvarenga Jr, e *Sexo, Amor e Traição*, de Jorge Fernando, 2004.

6 O NOVO CINEMA NOVO

Segundo alguns críticos de cinema, a romantização do cinema em filmes nacionais teve seu ápice nas décadas de 60 e 70, quando a ditadura militar deu à autoridade policial um poder arbitrário. Os filmes *O Bandido da Luz Vermelha*, *O Assalto ao Trem Pagador* e *Lúcio Flávio – O passageiro da Agonia* marcaram época nas salas de exibição, juntamente com *Rio 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, marco inicial do cinema moderno brasileiro. Porém, esse cenário muda drasticamente. Outra forma de fazer cinema com o foco, na maioria das vezes, no mesmo tema: violência e miséria.

No início dos anos 2000, *Cidade de Deus*, *Carandiru* e *Cidade dos Homens* mostraram o ponto de vista do crime, de quem vive na sua proximidade, ou seja, de dentro para fora. No cinema da retomada, o filme de Fernando Meirelles foi o pioneiro em demonstrar que o crime tem maneiras de seduzir jovens, porém, que esse não é o único destino daquele que vive nos morros e favelas brasileiras.

No cinema nacional o bandido era, antes de tudo, um romântico. Isso até os filmes *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite*, que contrariam essa óptica. Os dois filmes mais premiados nos últimos tempos – *Cidade de Deus* teve quatro indicações ao Oscar em 2004, e *Tropa de Elite*, Urso de Ouro no Festival de Berlim, no ano de 2008. O enredo das histórias é sem maniqueísmos, não há mocinhos nem bandidos e deixa clara a complexidade que cerca as favelas sob o comando do tráfico de drogas.

Foi retratando a favela de uma forma pouco romanceada – ao contrário do que havia sido feito nos edulcorados *Cinco vezes favela* (1962), *Rio 40 graus* (1955), *Orfeu do carnaval* (1958), que o cinema brasileiro atingiu um novo patamar, saindo de uma ingenuidade militante, para assumir uma postura mais madura, ao tentar apreender uma realidade complexa. (NIGRI, 2008, p.77).

O jornalista André Nigri, da revista *Bravo*, descreve a trilogia filmada nos morros cariocas. *Era uma Vez*, filme de Breno Silveira, conta a história de Dé, personagem central, que perdeu dois irmãos para o tráfico de drogas. Ao contrário dos irmãos, Dé prefere trabalhar e traçar um destino diferente.

O diretor optou por trabalhar com atores que vieram do Nós do Morro, ONG que mantém um grupo de teatro no morro do Vidigal, semelhante a “Cidade de Deus”. Na reportagem, o autor sinaliza para finalização de um ciclo.

O filme já era, no início, um projeto tardio, já que nasceu da obsessão do diretor pelo romance *Cidade de Deus*. Entra em cartaz em um momento em que a vida dos morros cariocas vem deixando gradativamente de ser um dos temas preferidos dos cineastas brasileiros. (NIGRI, 2008, p.78).

Ele comparou a trilogia ao cinema novo, quando os diretores queriam fazer um cinema que explicasse a realidade brasileira de forma sociológica. *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite* mostram uma realidade mais complexa justamente para não seguirem a cartilha da denúncia social. Foram criticados e ridicularizados por intelectuais que preferiam o estilo antigo. *Cidade de Deus* foi cunhada cosmética da fome enquanto *Tropa de Elite* de fascista.

Nigri traça outra particularidade sobre o novo cinema nacional, temas inspirados na linguagem dos documentários. O último filme de Bruno Barreto, “*Última Parada 174*”, é uma transposição do documentário *Ônibus 174*, de José Padilha – o mesmo diretor de *Tropa de Elite*. Bruno Barreto é o campeão de audiência do cinema brasileiro. É responsável pela maior bilheteria de um filme nacional de todos os tempos, *Dona Flor e seus Dois maridos*, que levou 12 milhões de espectadores no fim dos anos 70. Ele também contabiliza uma edição do Oscar de melhor filme por “*O que é isso Companheiro*”, em 1998.

Cidade de Deus (2001), de Fernando Meirelles, tirou sua força do trabalho com atores iniciantes, que viviam em comunidades parecidas com a retratada no filme, e levaram suas experiências de vida para a tela.

6.1 Maneira de Filmar

Para fazer o filme, *Notícias de Uma Guerra Particular*, em 2000, João Moreira Salles teceu uma rede de relacionamentos no morro Dona Marta, no Rio de Janeiro, e pagou o equivalente a 5 mil reais ao traficante Márcio Amaro de Oliveira (O Marcinho VP), em troca da publicação de um livro de memórias do bandido.

Assim como João Moreira Salles, Bruno Silveira teve de negociar com os chefes do tráfico para fazer seu filme. Para obter mais realismo, deu preferência às filmagens *in loco*. Tal procedimento aproxima a ficção do documentário.

Em *Cidade de Deus*, Fernando Meirelles trabalhou com não-atores, usou câmera solta e incorporou vocabulário sugerido na improvisação. Tais procedimentos foram repetidos em *O Jardineiro Fiel*, tornando recorrentes no cinema brasileiro, em filmes como *Tropa de Elite*, *Era uma Vez e Linha de Passe*.

As falas improvisadas contribuíram para a verossimilhança, em que foi possível ouvir nas telas o que se ouve nos morros.

6.2 Temas e Visão de Mundo

Uma característica do Cinema Nacional era de lançar idéias sobre o país, característico do Cinema Novo, idéias muitas vezes expressas metaforicamente.

O filme *Cidade de Deus* recebeu muitas críticas por não explicar a origem da violência. O mesmo ocorreu em *Tropa de Elite*. Havia uma necessidade de explicar o protagonista, Capitão Nascimento, complexo e contraditório. Na personagem mesclavam-se a honestidade e truculência, com policiais corruptos e professores universitários. Nesse contexto, um tema recorrente: de quem é a função de explicar temas como violência e miséria?

A função de retratar o Brasil não é mais demérito dos escritores como em décadas passadas, mas sim do cinema. A partir de *Cidade de Deus* e *Tropa Elite*, filmes que mobilizaram

a opinião pública e desencadearam polêmicas a respeito do seu conteúdo, o cinema se tornou a linguagem artística que mais provoca debate no país. E isso se deve em parte ao fato de a ficção ser escudada pelo documentário e levantar temas que o Brasil precisa discutir.

Agora, o que parece claro é que um país complexo precisa de um cinema que dê conta de todas as suas nuances. E o cinema nacional vem atendendo a essa demanda ao variar os temas. *Não por Acaso*, de Philippe Barcinski, construiu um drama sensível de habitantes de classe média de São Paulo. Em *O Ano que Meus Pais Saíram de Férias*, Cao Hamburger enxergou a ditadura militar pelos olhos de um menino – e não com as tintas fortes estereotipadas de filmes que retrataram esse período. Mesmo o interior, visto como terreno fértil para mostrar o conflito em uma série de filmes, pode se tornar tema para uma crítica social inteligente e sofisticada, como mostrou Jorge Furtado, em *Saneamento Básico*. Todas essas produções tiveram boa recepção do público, por anos tão avessos a filmes brasileiros. Os espectadores reconhecem nos filmes a realidade, a complexidade e os temas de discussão do país em que vivem.

6.3 Tropa de Elite

O filme *Tropa de Elite* estreou nas salas de cinema de São Paulo e do Rio de Janeiro no dia 5 de outubro de 2007, porém antes de sua estréia, mais de um milhão de telespectadores já assistiram a ele em cópias de DVDs piratas.

Muitas questões foram levantadas a respeito do filme que perdeu o controle da própria feitura, pois quando foi pirateado ainda estava incompleto.

Em um artigo de Arnaldo Bloch, do jornal *O Globo*, o filme foi chamado de fascista. Ele disse que o filme justificava as ações policiais, por levar a platéia a vibrar com a tortura e gritar “caveira” ao final de cada sessão.

O diretor de cinema José Padilha justificou-se contra a visão fascista sobre *Tropa de Elite*. “O filme é feito a partir do ponto de vista dele (Capitão Nascimento), mas não justifica suas ações.” Isso é claríssimo, está no filme, cena após cena. “É tão claro e cristalino que tenho até dificuldade para responder a essa pergunta” (PADILHA, 2007, p.23). Segundo a pesquisadora da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) Ivana Bentes (2007, p.24) “O filme é hiper-realista, vendido como quase documentário e, ao mesmo tempo, é puro

cinema contemporâneo de ação. O filme só tem clímax e acaba transformando aquele policial, que, a princípio parece em crise, num Rambo”.

Para ela “Em *Tropa de Elite*, o gozo com a morte é tanto do personagem quanto do filme. O espectador vira refém do discurso ultra conservador do capitão” (BENTES,2007,p.27). Wagner Moura, ator que interpretou o capitão Nascimento, justificou seu personagem com um discurso semelhante ao do diretor José Padilha, (MOURA,2007,p.25) “O filme é feito pelos olhos do capitão Nascimento. Se as pessoas elegeram esses olhos como salvadores, não é responsabilidade nossa”.

A antropóloga Alba Zaluar, do núcleo de Pesquisa das Violências do Instituto de Medicina Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, completou o raciocínio do ator. (ZALLUAR,2007, p.24) “Há pesquisas mostrando que a mídia costuma produzir mais filmes que estão de acordo com o que as pessoas pensam. A população tende a querer ver, nos filmes ou na imprensa, coisas que reforçam o seu modo de pensar”.

Cenas chocantes não faltam em *Tropa de Elite*. Uma dela é abissal – não pela violência, mas pela inversão moral que representa. O seu maior mérito foi justamente o debate. O país retratado como de fato é: uma guerra sem mocinhos nem bandidos, em um relato da dura realidade brasileira.

7 NASCE UM CINEASTA

Fernando Meirelles nasceu no dia 11 de setembro de 1955, em São Paulo. Filho do médico José de Souza Meirelles e da decoradora e paisagista Sônia Junqueira Ferreira Meirelles, teve uma infância tranqüila, cresceu em uma casa confortável no alto de Pinheiros e passava os dias andando de bicicleta.

Mesmo crescendo em São Paulo, a maior cidade da América Latina, passou a maior parte de sua infância em fazendas da família. Porém, uma tragédia o marcaria para sempre, a morte prematura de seu irmão mais velho, José Marcos, aos sete anos. Fernando tem duas irmãs: Márcia, formada em Teatro, e Silvinha, em Psicologia.

Aos treze anos, começou a produzir alguns filminhos domésticos com uma câmera emprestada e convidava as irmãs e amigas para participarem como atrizes. Nessa época, não imaginava que fazer filmes seria seu destino.

Após o término do ensino médio, Meirelles aceitou o convite de um amigo e mudou-se para Paris. O plano dele era estudar Biologia e depois se especializar em Oceanografia, no Instituto Oceanográfico de Mônaco, de Jacques Cousteau; porém, no dia da inscrição, ao analisar as matérias do curso, chegou à conclusão de que não era exatamente o que queria e voltou para o Brasil. Prestou vestibular na FAU (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo), na USP.

7.1 De Arquiteto a Produtor

O maior interesse de Fernando Meirelles na faculdade era o Urbanismo. Chegou a produzir um filminho que tinha como tema a necessidade de busca da identidade e de expressão através da arquitetura.

Na FAU, participou de várias atividades extracurriculares, jogava pólo aquático e fez parte do primeiro time da USP. Participava de passeatas e de movimentos estudantis, mas nunca se associou a nenhum grupo. Ainda na faculdade com dois amigos, Paulo Morelli e Dario Vizeu, começou a produzir desenhos animados e, juntos, abriram a produtora Aruanã Filmes.

Oficialmente, os curtas produzidos eram parte de trabalhos escolares. O primeiro contato de Fernando com o laboratório de filmagem se deu nessa época e *Ecletino* foi o nome do primeiro curta produzido por eles.

Além dessas atividades, passou a fazer parte de um grupo composto de amigos da ECA (Escola de Comunicação e Artes da USP), que editavam uma revista chamada Cine-Olho.

Foi nesse período que Meirelles e seus amigos da revista e da FAU participaram de uma grande aventura, estudando as obras do arquiteto Flávio de Carvalho. Descobriu que uma das obras do arquiteto chamada Homenagem a Garcia Lorca foi depredada pelo Comando de Caça aos Comunistas (CCC), pois era composta na forma de uma enorme foice e martelo estilizados em chapas de ferro, com um poema de Garcia Lorca, sobre a restrição à liberdade grafado. Interessado no paradeiro da escultura fez uma busca e a encontrou em um parque público abandonada e toda enferrujada. De imediato o grupo de amigos se reuniu e resolveu roubar a escultura, pois tentar resgatá-la por vias oficiais seria difícil. Com um caminhão emprestado e com a ajuda de uma amiga, que na época trabalhava na prefeitura, falsificaram assinaturas, carimbos e segunda via e conseguiram roubar a escultura.

Durante três meses cuidaram da restauração da peça e fizeram uma votação para saber qual o melhor lugar para ficar a escultura e o resultado revelou que seria no MASP (Museu de Artes de São Paulo). Foram ao museu e ao deixar a escultura onde parecia um bom lugar, o diretor do MASP, Pietro Maria Bardi, os advertiu. Então, o prefeito na época, Olavo Setúbal, ao saber da história, providenciou um lugar adequado. Atualmente, a escultura Homenagem a Garcia Lorca se encontra na Praça das Guianas, em São Paulo.

No último ano de faculdade, decidiu fazer o seu TGI (Tese de Graduação Interdisciplinar) em película, pois ele já começava a pensar em fazer cinema. O trabalho de TGI/Vídeo foi visto apenas pelos seus orientadores e pela sua família. Obteve a nota 5, mínima de aprovação.

Ao sair da faculdade, Meirelles já estava envolvido com a produtora Olhar Eletrônico, que fundara com um grupo de amigos.

7.2 Olhar Eletrônico e a Formação na TV

Fernando fundou a Olhar Eletrônico, produtora independente, com alguns amigos: Paulo Morelli, Marcelo Machado, Darius Vizeu e Beto Salatini. Cada um deles investiu mil dólares e se tornaram sócios, comprando uma ilha de edição. A Olhar tornou-se uma das primeiras produtoras independentes do país. Ela ficava numa casinha na Praça Benedito Calixto, em Pinheiros, onde moravam também. No começo usavam os equipamentos para fazer os próprios vídeos experimentais, já que eles tinham pouco dinheiro e nenhum cliente.

Garotas do Subúrbio, *Marly Normal*, *Do outro lado da sua casa*, foram vídeos realizados pela Olhar Eletrônico, que serviam de vitrina para a produtora. Meirelles considera *Garotas do Subúrbio* o vídeo mais consistente que fizera na vida.

Além de *Marly Normal*, *Brasília*, *Tempos*, *Vídeo Pipas*, eram vídeos feitos por puro prazer, como declara Fernando e com isso acabaram ganhando alguns prêmios.

Em 1983, foi criado o 1º Festival de Vídeo da Fotóptica, mais tarde Vídeo Brasil. A Olhar inscreveu todos os vídeos produzidos e acabaram ganhando sete dos dez prêmios em disputa. Com os prêmios, a produtora de Fernando e amigos passou a existir publicamente e, com isso, houve o convite para trabalhar na TV.

O jornalista Goulart de Andrade foi o responsável pela entrada deles na TV. Na época, apresentava o programa *Comando da Madrugada*, na Gazeta.

8 FERNANDO NA TV

O primeiro programa de TV foi o Antenas. Ninguém da produtora havia pisado em nenhum estúdio de TV, mas dirigiram e produziram o programa ao vivo. Depois viera o programa 23^a hora, que ia ao ar às 23 horas na Gazeta. O programa se baseava em entrevistas com famosos nas madrugadas de São Paulo. A TV foi uma grande escola para Fernando.

8.1 Ernesto Varela

Depois que os programas da Gazeta saíram do ar, Meirelles, juntamente com seus amigos, foi convidado a trabalhar para a Abril Vídeo, uma empresa criada pela Editora Abril. Estavam interessados no repórter Varela, um falso repórter interpretado por Marcelo Tas, que lançou seu personagem ainda na Gazeta. A Abril o queria como estrela em seu programa de domingo, o Olhar Mágico. O repórter Varela foi inventado pelo grupo, de brincadeira.

Ele começou fazendo reportagens sobre comportamentos e, aos poucos, especializou-se em entrevistar personalidades, principalmente na política. Eram perguntas que deixavam os políticos na berlinda.

Aceito o convite da Abril, foram para os mais diversos lugares como: Serra Pelada, União Soviética, Nova York, Cuba e para a Copa do Mundo no México. Enquanto Marcelo Tas interpretava o repórter Varela, Fernando era o seu fiel câmera Valdeci.

8.2 Crig-Rá

Além de quadros semanais com o repórter Varela, eles criaram o programa Crig-Rá, também na Abril. Era um programa feito para adolescentes e permaneceu no ar por seis meses.

Os temas do programa eram os mais variados como: sonho, oriente, cheio e vazio, televisão, sexo. A equipe se revezava na função de câmera, editor, diretor e repórter.

Em 1988, a Editora Abril desistiu da idéia de entrar no segmento TV e a Abril Vídeo saiu do ar. Nos anos seguintes, eles fizeram programas independentes para várias emissoras como a

TV Bandeirantes, quadros para o Fantástico e para a TV Cultura, e um programa de domingo para a TV Manchete, intitulado O Mundo no Ar.

8.3 Rá-Tim-Bum

Com as mudanças na Olhar Eletrônico, Fernando, já casado com Ciça Meirelles e pai de dois filhos: Carolina e Quico, dividia sua atenção com a publicidade. Sua carreira como diretor publicitário começou a decolar.

Meirelles tornou-se responsável por duas campanhas que fizeram sucesso no final dos anos 80: Semp Toshiba (os nossos japoneses são mais criativos que os dos outros) e a Brastemp (não é assim uma Brastemp). Começou a ganhar notoriedade, até que Roberto Oliveira, então diretor da TV Cultura, convidou-o para criar e dirigir uma série infantil, a Rá-Tim-Bum. Fernando abandonou a publicidade e aceitou o novo projeto.

O programa Rá-Tim-Bum era voltado para crianças da pré-escola. O infantil era como se a cada minuto o programa mudasse de canal, para não cansar as crianças. Havia historinhas com o bordão “Senta que lá vem história...” e bonecos contadores de histórias.

A série recebeu alguns prêmios internacionais e ainda está no ar. Com o tempo, Fernando abandonou o projeto e Cao Hamburger assumiu a direção criando o Castelo Rá-Tim-Bum. Meirelles, então, voltou para a publicidade fazendo em média de seis a oito comerciais por mês. E conquistou com a série vários prêmios como: New York Film and TV Festival 1990/91: Medalha de ouro (Melhor programa infantil); 12º Festival Internacional Del Nuevo Cine Latino-Americano de Cuba: Prêmio Coral; Fundação ABRINQ para os Diretores da Criança 1990: Prêmio criança; APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) 1990: Melhor programa infantil; Festival Internacional de Cinema, TV e Vídeo de Banff – Canadá 1990: Grande Prêmio.

8.4 TV Mix

Quando Jorge da Cunha assume a presidência da TV Gazeta, a emissora passa por uma grande reformulação. Marcelo Machado tornou-se então diretor de programação e contratou Fernando para ajudá-lo a criar e dirigir um projeto para o horário matinal, TV Mix.

O extinto programa era uma espécie de TV/Rádio, de forma que o telespectador pudesse deixar a TV ligada enquanto trabalhasse ou arrumasse a casa. Entrevistas, notícias, músicas, receitas, sexo, faziam parte da programação. Deste matinal surgiram respeitáveis apresentadores, como Serginho Groisman. Fernando dirigiu o TV Mix por sete meses, deixando-o para retornar à publicidade.

9 PUBLICIDADE: CRIAÇÃO O2 FILMES

Em 1990, Paulo Morelli e Fernando Meirelles alugaram uma casa no alto de Pinheiros, inaugurando, assim, a O2 Filmes, que se tornou a maior produtora do Brasil, produzindo em média 400 filmes publicitários por ano.

Fernando ouviu que a produtora lembrava uma padaria e teve a idéia de colocar nos envelopes nos quais enviava as fitas a frase: “cópia quentinha a toda hora”, lembrando assim um saquinho de pão. Na produtora eram 12 diretores trabalhando com modelo industrial.

Entre 2000 e 2002, a O2 teve 96 filmes seleccionados entre os melhores. Nos treze anos de fundação, o mais requisitado prêmio da área “Profissionais do Ano” ofereceu uma estatueta, valorizando o trabalho da O2 Filmes.

9.1 As Propagandas

Criou cerca de 700 comerciais finalizados, cujos destaques são:

- 1991: Brastemp – Cinema e Semp Toshiba – Samba;
- 1992: Esplanada Grill;
- 1993: Samello – Montanha;
- 1994: Mesbla – Abra Suas Asas, Lego – Menino e Caloi – Praia;
- 1995: Itaú – Terreno, Itaú – Pai e Filha e Kaiser – Quality;
- 1996: C&A – Tribo e Rider – Brigas;
- 1997: Honda – Vento, Sansung – Raio/Chuva e Pepsi-Cola – Tennis;
- 1999: Pepsi-Cola – País do Baseball

9.2 Prêmios

9.2.1 Profissionais do Ano

- 1991/92: Brastemp – Não tem comparação;
- 1992/93: C&A – Programa Abuse & Use;
- 1993/94: Samello – Montanha;
- 1994/95: Semp Toshiba – Garantia;
- 1996/97: Gradiente – Game Boy e Ipiranga – Apaixonados;
- 1997/98: Pepsi-Cola – Tennis e Santista Alimentos – Mulheres;
- 1999/00: Volkswagen – Campanha Golf;
- 2002/03: Parmalat – Leite Perfeito.

9.2.2 Cannes Lions

- 1991 (Prata): Lacta – Encontro;
- 1992 (Bronze): Brastemp – Alain Delon/Trailer/Cinema;
- 1997 (Prata): Honda – Vento;
- 1998 (Prata): Sansung – Raio/Chuva;
- 1998 (Bronze): Pepsi-Cola – Tennis;
- 2000 (Prata): Volkswagen – Cronômetro.

9.2.3 FIAP

- 1997 (Ouro): Itaú – Terreno; (Prata): Honda – Vento; (Bronze): Itaú – Pai e Filha;
(Bronze): Lego – Bigode II;
- 1998 (Grand Prix): Pepsi-Cola – Tennis; (Prata): Sansung – Raio/Chuva;
- 1999 (Ouro): Pepsi-Cola – País do Baseball;
- 2000 (Bronze): Coca-Cola – Mania de Família.
-

9.2.4 Clio

- 1998 (Prata): Volkswagen – Cronômetro;

- 2000 (Bronze): Pepsi-Cola – País do Baseball.

9.2.5 Revista About

2000: Sadia – Qualy e Telesp – Torpedos.

9.2.6 Outros Prêmios

- Prêmio de melhor diretor dos últimos cinco anos pela Revista Meio & Mensagem;
- Revista Latin Sports – Prêmio de melhor diretor (1994 – 1998);
- El Ojo de Ibero América – Latins Spots 1999 – Prêmio de melhor diretor brasileiro;
- Prêmio Revista Istoé 2002 – Homem do ano na área da cultura.

10 FERNANDO NO MUNDO

10.1 Cidade de Deus (2002)

O filme Cidade de Deus foi lançado no mercado cinematográfico com 100 cópias. Em apenas 28 dias de exibição, o filme chegou a 1,2 milhões de espectadores e em um caso raro, a renda da Cidade de Deus não caiu depois da estréia. No total, foi visto por 3,3 milhões de brasileiros. Boa parte da legião de interessados nessa história de tráfico e sobrevivência na favela veio da periferia das grandes cidades.

O filme recebeu quatro indicações do Oscar em 2003 (direção, edição, fotografia e roteiro adaptado). Rodado em três favelas cariocas - Cidade Alta, Nova Sepetiba, favelas próximas a Cidade de Deus, Fernando trabalhou com atores não profissionais e que vieram dos morros cariocas. Matheus Nachtergale foi um dos poucos atores profissionais da trama.

Só 15% dos 8,2 milhões de reais consumidos pelo filme vieram das leis de incentivo, o restante saiu da produtora 02 filmes.

Cidade de Deus foi vendido para 62 países estrangeiros e obteve 27 milhões de arrecadação. Críticos da revista Time o elegeram como um dos 100 melhores filmes estrangeiros

de todos os tempos, consagrando Fernando Meirelles como um dos melhores cineastas da atualidade.

10.1.1 Estrutura Narrativa

Direção: O conceito central de direção e seu estilo documental, esquadrihado em um espaço urbano, atua como o verdadeiro protagonista do filme, uma herança da formação de Fernando Meirelles, como arquiteto expresso na direção do filme.

Roteiro: O romance de Paulo Lins foi adaptado por Bráulio Mantovani, que modificou o original, ao transformar, um coadjuvante, Alexandre Rodrigues (Buscapé), em narrador. Desta forma, ele criou um roteiro virtuoso, em que épocas e personagens mudam sem que o espectador se perca na narrativa.

Elenco: O único ator profissional foi Matheus Nachtergaele. O elenco foi composto por atores amadores, formados por oficinas de atores, como Nós do Morro e, posteriormente, Nós do Cinema.

A seleção foi feita em morros cariocas, com uma pré-seleção de 2.000 garotos. Ao final foram selecionados 200, orientados por Gil Fraga e Fátima Toledo, preparadora de atores.

Fotografia: A fotografia foi feita por César Charlone, que optou por filmar com câmera na mão, sem nenhum filtro, pouca iluminação artificial, onde cores foram trabalhadas na pós produção, e o resultado foi a sensação de crueza passada pelo filme.

Edição: O editor Daniel Resende optou pela montagem, com cortes rápidos desconexos, que deu ao filme um clima frenético e fragmentado.

10.1.2 Críticas

A pesquisadora da URRJ Ivana Bentes,(2005 p.20) especialista em cinema, conceituou o filme Cidade de Deus como “cosmética da fome”, referente à expressão “Estética da Fome”, manifesto escrito por Glauber Rocha em 1965, idealizador do Cinema Novo. Segundo ela “a montagem ágil e virtuosismo da câmera são sintomas de uma ambição sinistra, a de transformar a matança de pobres entre si em espetáculo para consumo. Entretanto, ela inclui Cidade de Deus, como um dos melhores filmes da retomada do Cinema Nacional”.

Para o crítico Smail Xavier, o filme Cidade de Deus modificou o panorama do cinema nacional.

Cidade de Deus estabeleceu um novo patamar de verossimilhança para o cinema brasileiro: os filmes brasileiros obedeciam a uma tradição teatral, alegórica de falas impostadas. Cidade de Deus contrapôs a um modelo audiovisual, um registro hiper realista, de um cenário degradado, com interpretações naturalistas e diálogos improvisados por atores amadores. (XAVIER, 2007, p.77).

Ele prosseguiu sua observação “quanto à verossimilhança na utilização de locações reais, um estilo de filmar que emula o documental, somado à fotografia de cores saturadas e edição frenética”.

Para o crítico Ruy Gardinier nenhum desses elementos é inédito no cinema brasileiro, mas raríssimas vezes eles haviam sido combinados de forma tão impactante.

Entre os realizadores brasileiros, o que existia era uma forte concepção de clareza e praticidade, algo pode ser filmado em um único plano, não precisa ser filmado em dois. A novidade essencial de Cidade de Deus reside aí, Meirelles inverte a equação: por que filmar em um único plano o que quinze podem fazer melhor, dando mais sensação de vertigem cativando o espectador. (GARDINIER, 2007, p.78).

Na sua definição, Cidade de Deus tornou-se um paradigma, a partir do qual foram medidos outros filmes brasileiros.

10.1.3 Prêmios

- Festival de Cannes 2002 (França): Seleção Oficial;
- Bafta 2003 (Inglaterra): Melhor Montagem;
- 24º Festival Internacional Del Nuevo Cine Latino Americano de Havana (Cuba): Melhor filme, Melhor fotografia, Melhor ator (para o conjunto de atores), Melhor montagem, Prêmio FIPRESCI (crítica), Prêmio Signis, Prêmio Caracol, Prêmio

Glauber Rocha, Prêmio da Associação Cubana de Imprensa Cinematográfica, Prêmio Universidade de Havana, Prêmio Rádio Havana;

- AFI Fest 2002 (Estados Unidos): Melhor filme pelo público;
- ShoWest 2003: Melhor diretor internacional;
- 2º Festival Internacional du Film de Marrakech (Marrocos): Melhor direção;
- Festival de Guadalajara 2003 (México): Melhor filme pelo público;
- Festival de Cartagena (Colômbia): Melhor filme, Melhor diretor, Prêmio especial da crítica;
- XXI Festival Internacional de Cinema do Uruguai: Melhor filme, Melhor filme ibero-americano, Prêmio especial do Júri FIPRESCI;
- Palic Film Festival 2002 (Iugoslávia): Melhor filme;
- Festival Internacional de Cinema de Santo Domingo 2003 (República Dominicana): Melhor filme, Melhor filme pelo público;
- Prêmio SESC 2002: Melhor filme pelo público, Melhor filme pela crítica, Melhor diretor pelo público, Melhor diretor pela crítica;
- Prêmio ABC (Associação Brasileira de Cinematografia) 2003: Melhor direção de fotografia, Melhor direção de arte, Melhor som;
- Melhores de 2002 APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte): Grande Prêmio da Crítica para o Elenco;
- Cinemanila 2003 (Filipinas): Grande Prêmio do Júri;
- Sétimo Encontro Latino-Americano de Cinema (Peru): Melhor direção;
- 24º Internacional Film Camera Festival “Manaki Brothers” (República da Macedônia): Silver Camera 300 (Câmera de Prata);
- BIFA 2003 – British Independent Film Awards (Inglaterra): Melhor filme estrangeiro;
- II Festival Internacional de Cinema de Cuenca 2003 (Equador): Prêmio do Público;
- 11º Festival Internacional da Arte de Cinematografia – Camerimage (Polônia): Golden Frog (Melhor fotografia);
- Prêmio da Associação dos Críticos de Cinema de Los Angeles (janeiro de 2004): Melhor filme estrangeiro;
- Online Film Critics Society 2003: Melhor filme de língua estrangeira;

- Academia Brasileira de Cinema 2003: Melhor filme, Melhor diretor, melhor fotografia, Melhor montagem, Melhor som;
- Críticos de Cinema de Las Vegas: Melhor filme estrangeiro;
- Críticos de Cinema de Los Angeles: Melhor filme de língua estrangeira;
- Prêmio Críticos de Cinema de Nova York Janeiro 2004: Melhor filme de língua estrangeira;
- Prêmio BBC de Cinema (Inglaterra): Prêmio do público;
- Críticos de Cinema de Boston 2003: Melhor filme de língua estrangeira;
- Críticos de Cinema de Toronto 2004: Melhor filme de língua estrangeira;
- Satellite Awards – Academia de Imprensa Internacional 2004: Melhor filme de língua estrangeira;
- Prêmio da MPSE “51 Golden Reel Awards” 2004: Melhor edição de som em um longa-metragem estrangeiro;
- Prêmio Prisma 2004 (Prism Awards): Melhor filme (longa-metragem);
- Prêmio da Anistia Internacional (EUA): Prêmio Artista de Consciência 2004 para Fernando Meirelles;
- Prêmio Mirto d’Oro da Coletânia de Poggio Mireto(Itália): Melhor filme estrangeiro.

10.2 O Jardineiro Fiel (2005)

Lançado em 1300 salas americanas, *O Jardineiro Fiel* foi a primeira produção internacional de Fernando Meirelles. Baseado no livro de John Le Carré, o filme contou a história de um diplomata (Ralph Fiennes) britânico, cuja jovem esposa (Rachel Weisz) foi morta no Quênia. Por trás desse assassinato estava um grande laboratório que testava em quenianos, uma nova droga contra a tuberculose. Ela denunciou a questão do super poder da indústria farmacêutica.

Ao custo de US\$25 milhões, *O Jardineiro Fiel* foi rodado em três continentes: na África, em Nairóbi e Layangalani, no Quênia e Runsbeck, no Sudão. Fernando Meirelles filmou também em Berlim, Londres e Canadá.

Com críticas favoráveis, o filme concorreu a quatro indicações para o Oscar: melhor atriz coadjuvante, roteiro adaptado, montagem e trilha sonora. Porém, somente Rachel Weisz levou a estatueta de melhor atriz coadjuvante e foi premiada também com o Globo de Ouro.

10.3 Blindness: Ensaio sobre a cegueira

Baseado no livro do autor português José Saramago, *Ensaio sobre a cegueira* foi a segunda produção internacional de Fernando Meirelles.

O filme contou a história de uma epidemia de cegueira que dominou a população de uma cidade, causando tumulto e violência.

Como a princípio acredita-se que a cegueira foi contagiosa, os doentes foram trancafiados em um sanatório, onde precisavam aprender a sobreviver e superar as limitações, não apenas de não enxergar, mas também com o racionamento de comida.

A obra cinematográfica contou com as participações de Julianne Moore, que atuou como esposa do médico, que foi interpretado por Mark Ruffalo. Alice Braga voltou a trabalhar com Fernando, interpretando a moça de óculos escuros.

Quase todas as cenas externas do filme foram rodadas em São Paulo, Viaduto do Chá, Minhocão e a ponte Octávio Frias de Oliveira. A fotografia do filme, inovadora e audaciosa, foi feita por César Charlone.

Ensaio sobre a Cegueira abriu a competição do 61º Festival de Cannes, que causou fortes emoções no público e em jornalistas de todo o mundo.

Com mais essa produção, Fernando se destaca por seu talento e pela sua brilhante capacidade de surpreender.

11 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Elaborar este trabalho acadêmico exigiu do grupo paciência e esforço descomunal. Sobre o cinema existem invariáveis temas. Percebeu-se então que cada assunto exigia pesquisas e leituras abrangentes. Com tempo inábil, optou-se pela descrição de alguns temas de forma concisa, assim foi possível concretizá-lo e concluí-lo.

Embora de forma resumida, teve-se consciência de ter produzido um material de pesquisa substancial e referencial, no que diz respeito a cinematografia como um todo. Tal material está calcado principalmente em consultas bibliográficas, que possibilitou descrever e citar fontes perante a veracidade dos fatos.

Através de Fernando Meirelles, foi possível estudar o cinema, as particularidades e curiosidades, que cercam a sétima arte. Dentro desse argumento, descobriu-se o mundo da publicidade e da TV e deparou com a criatividade *in natura*. Um novo jeito de fazer cinema surgiu a partir de Meirelles. Passou-se então a pensar o seu cinema, e decifrar sua visão mágica e pessoal de mundo e posteriormente descrevê-la.

Ao grupo acrescentou experiência e maturidade profissional, ao dialogar a vida e obra de Fernando Meirelles. Um paulistano, de voz impostada e contida, com leve sotaque de homem de cidade grande.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, P.S. e BUTCHER, P. **Cinema desenvolvimento e mercado**. Rio de Janeiro: Aeroplano editora e construtora, 2003.

ARAÚJO, V.P. **A bela época do cinema brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BENTES, I. **Revista Carta Capital**, São Paulo, editora Confiança LTDA, p.24, out.2007.

BERNARDET, J.C. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BETTON,G. **Estética do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BISTANE,L. e BACELLAR,L. **Jornalismo de TV**. São Paulo: Contexto, 2005.

CAETANO,M.R. **Fernando Meirelles Biografia Prematura**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

CAMPOS,F.C. **Cinema: sonho e lucidez**. Rio de Janeiro: Azougue, 2003.

CATANI,A.M. e SOUZA,J.E.M. **A chanchada no cinema brasileiro**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

COELHO,T. **Imagens vídeo (Cinema hoje)**. [S.l.]: Editora da Unicamp, 1994.

CURADO,O. **A notícia na TV**. São Paulo: Alegro, 2002.

FILHO,R.E. **Cinema com Rubens Edwald Filho guia de dvd 2005**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

GONZAGA,A. e GOMES,P.E.S. **70 Anos de cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Expressão, 1966.

MELEIRO,A. **Cinema no mundo (indústria, política e mercado) América Latina**. Vol. II. São Paulo: Iniciativa Cultural, 2007.

NEGRI,G. **Revista Bravo**, editora Abril, São Paulo, ano 11, nº 129, p.77, mai.2008.

RAMOS,F. **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art, 1987.

SARAIVA,L. e CANNITO,N. **Manual de roteiro ou manuel, o primo pobre dos manuais de Cinema e TV**. São Paulo: Conrad Livros, 2004.

SIBILA,J.C. **A interrelação dos meios: O cinema e a televisão 1987**. Dissertação (Mestrado).USP, São Paulo, 1987.

VENTURA,T. **A poética polytica de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

VOGLER,C. **A jornada do escritor (estruturas místicas para escritores)**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.