

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
ADÉRITO SCHNEIDER ALENCAR E TÁVORA

A dama do Cine Shangai: um filme noir no limbo da história do cinema brasileiro

GOIÂNIA

2019

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☐ Dissertação ☒ Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do autor: Adérito Schneider Alencar e Távora. (SCHNEIDER, Adérito).

Título do trabalho: *A dama do Cine Shangai*: um filme *noir* no limbo da história do cinema brasileiro.

3. Informações de acesso ao documento:

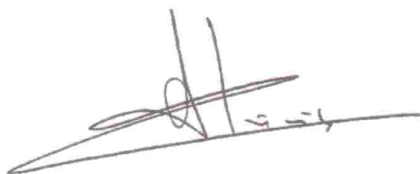
Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.



Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:



Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 11 / 07 / 2019

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

ADÉRITO SCHNEIDER ALENCAR E TÁVORA

A dama do Cine Shangai: um filme noir no limbo da história do cinema brasileiro

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás como requisito para obtenção do grau de Doutor em História.

Área de concentração: Ideias, saberes e escritas da (e na) história.

Orientador: Prof. Dr. Cristiano Pereira Alencar Arrais.

GOIÂNIA

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Schneider Alencar e Távora, Adérito
A dama do Cine Shangai [manuscrito] : um filme noir no limbo da
história do cinema brasileiro / Adérito Schneider Alencar e Távora. -
2019.
357, f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Cristiano Pereira Alencar Arrais.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de
História (FH), Programa de Pós-Graduação em História, Goiânia, 2019.
Bibliografia. Anexos. Apêndice.
Inclui fotografias, lista de figuras.

1. cinema. 2. história. 3. noir. 4. pós-moderno. 5. A dama do Cine
Shangai. I. Pereira Alencar Arrais, Cristiano, orient. II. Título.

CDU 791

PPGH

PÓS-GRADUAÇÃO HISTÓRIA UFG



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



Ata da Sessão de julgamento da Defesa de Tese de Doutorado de **Adérito Schneider Alencar e Távora**. Aos 08 (oito) dias do mês de julho de dois mil e dezenove (2019), com início às 14h, nas dependências da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás, teve lugar a sessão de julgamento da Defesa de Tese de Doutorado de **Adérito Schneider Alencar e Távora**, intitulada "**A DAMA DO CINE SHANGAI: UM FILME NOIR NO LIMBO DA HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO**". A Banca Examinadora foi composta, conforme Portaria nº044/2019-PPGH, de 03 de julho de 2019, pelos seguintes Professores Doutores: **Cristiano Pereira Alencar Arrais (Presidente)**, **Ademir Luiz da Silva (UEG)**, **Daniel Caetano (UFF)**, **Ana Lucia Vilela (UFG)**, **Ivan Lima Gomes (UFG)** e, como Suplentes, **Rafael Gonçalves Borges (IFG)** e **Roberto Abdala Jr (UFG)**. Os Examinadores arguíram na ordem acima citada. Às 12:14 horas a Banca Examinadora passou a julgamento em sessão secreta tendo sido o candidato

Prof. Dr. **Ademir Luiz da Silva (UEG)** - Ass.:

Decisão (... APROVADO ...)

Prof. Dr. **Daniel Caetano (UFF)** - Ass.:

Decisão (... APROVADO ...)

Profa. Dra. **Ana Lucia Vilela (UFG)** - Ass.:

Decisão (... aprovado ...)

Prof. Dr. **Ivan Lima Gomes (UFG)** - Ass.:

Decisão (... aprovado ...)

Presidente da Banca Prof. Dr. **Cristiano P. A. Arrais** Ass.:

Decisão (... aprovado ...)

Reaberta a Sessão Pública, o Presidente da Banca Examinadora proclamou os resultados e encerrou-a, da qual foi lavrada a presente ata que vai assinada por mim, Cintila Alves Garcia, secretária do Programa de Pós-Graduação em História, e pelos membros da Banca Examinadora.

Coordenadora: Fabiana de Souza Fredrigo

Prof.^a Dr.^a Fabiana de Souza Fredrigo

Secretária: Cintila Alves Garcia

Cintila Alves Garcia

AGRADECIMENTOS

Esta tese é fruto de ao menos quatro anos e meio de pesquisa, contando etapas de realização de projeto, preparação para o processo seletivo e a realização do doutorado, propriamente. Por isso, aproveito este espaço para agradecer a algumas pessoas que direta ou indiretamente contribuíram para o resultado aqui apresentado.

Primeiramente (e especialmente) agradeço, com muito amor e carinho, a Fernanda Marra, companheira, esposa, namorada, amiga e pessoa que mais de perto tem caminhado, lado a lado, nesta trajetória: de vida, de trabalho, de academia, de pesquisa e tudo mais. (Te amo!)

Agradeço ao João, pessoa muito especial em minha vida e que está presente nisto aqui e tudo mais, sempre.

Agradeço a Iara, bicho-gente, gatinha do coração, muitas vezes literalmente do meu lado durante o processo de pesquisa e escrita.

Agradeço imensamente ao orientador Prof. Dr. Cristiano Arrais (UFG), que acreditou neste projeto e topou encarar junto este desafio, sempre de forma ética e profissional.

Agradeço com enorme carinho a Prof^a. Dr^a. Ana Lúcia Vilela (UFG), que me orientou no mestrado e que, desde então, tem feito parte da minha vida acadêmica de forma especial, acompanhando de perto minha trajetória e, particularmente, este trabalho, aceitando compor as bancas de qualificação e defesa.

Agradeço ao Prof. Dr. Ademiz Luiz (UEG), que também tem acompanhado parte de minha trajetória acadêmica e profissional e também aceitou compor bancas de qualificação e defesa.

Agradeço aos demais colegas que aceitaram compor a banca de defesa: Prof. Dr. Daniel Caetano (UFF), que muitas vezes me auxiliou nesta trajetória como pesquisador em cinema e que é prova viva de que as redes sociais também têm boas funções na vida da gente, e Prof. Dr. Ivan Lima Gomes (UFG), que também contribuiu em outros momentos de minha trajetória acadêmica.

Agradeço ainda aos suplentes Prof. Dr. Roberto Abdala Jr. (UFG) e Prof. Rafael Borges (IFG), que também estiveram presentes em minha trajetória acadêmica em outros momentos.

Agradeço aos demais docentes, colegas discentes e servidores técnicos do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás (PPGH/UFG), assim como às próprias instituições. A UFG faz parte de minha vida de maneira muito especial.

Agradeço aos colegas do NUH e, em especial, ao amigo Túlio Queiroz, que inúmeras vezes me auxiliou nesta pesquisa, especialmente no acesso a filmes.

Agradeço a minha mãe Lúcia, que sempre apoiou meus estudos e minha vida acadêmica e profissional, e minha irmã Mariana, que sempre torceu pelo meu sucesso.

Agradeço aos amigos e colegas de trabalho da Fundação RTVE / TV UFG, que em muito contribuíram em minha formação e também me auxiliariam no processo de realização deste doutorado. Especialmente, agradeço ao Michael Valim e a Vanessa Bandeira, ao Prof. Dr. Juarez Patrício de Oliveira (UFG) e a Prof^a. Dr^a. Silvana Coleta (UFG), assim como às colegas Milena Nominato, Aline Leão e Kitia Rubia Oliveira. Sem o apoio de vocês, tudo teria sido mais difícil.

Agradeço ao Instituto Federal de Goiás (IFG) e aos colegas do Campus Cidade de Goiás, onde tenho a honra de ser professor do bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Ensino Médio. O apoio institucional na reta final foi imprescindível.

Agradeço ao Paulo Henrique Silva, presidente da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine), que me auxiliou com dados fundamentais a esta pesquisa.

Agradeço aos amigos que por vezes me ajudaram com indicações de bibliografias, de filmes, entre outros auxílios. E agradeço especialmente e com muito carinho aos amigos que estiveram mais próximos nesses últimos anos, contribuindo não apenas com indicações bibliográficas e dicas de filmes, mas com (não menos importante) conversas maravilhosas, papo furado, piadas de qualidade duvidosa e cerveja gelada ou taças de vinho: Eugênia, Yani, Manu, Tarsilla, Luiz (obrigado pela ajuda com o resumo e o abstract), Victor, Tom, Thiago e Laiury (vocês foram essenciais). Aos amigos que têm reclamado da minha ausência e/ou distância, peço um pouco (mais) de paciência. (A vida é loka, cabrón!)

Agradeço a Luiza Brandino pelo serviço de revisão desta tese.

Agradeço a todos que direta ou indiretamente estiveram/estão envolvidos no projeto *Cidade Sombria*, desdobramento desta pesquisa/tese. (Aprendi muito com vocês.)

Agradeço a todos os pesquisadores, escritores, críticos de cinema, cineastas e demais artistas e/ou intelectuais cujas obras passaram por minha vida nestes anos todos. Não tenho receio

ou vergonha de dizer que o trabalho de vocês tem me feito uma pessoa melhor a cada dia. (Afinal, o ET Bilu está certo, né?)

Finalmente, agradeço a todos que valorizam as artes; a pesquisa científica; os conhecimentos e os saberes; a educação pública, gratuita e de qualidade; que fazem da vida uma prática cotidiana de luta política almejando um mundo melhor para as pessoas e demais espécies; que acreditam na necessidade urgente da extinção (ou ao menos contundente diminuição) das desigualdades e injustiças sociais; que prezam pelas liberdades individuais e coletivas, pelo respeito à diversidade e às diferenças, assim como aos direitos humanos; e que acreditam que a felicidade é um direito de todos. Tenho orgulho de ser professor e de ser pesquisador e, especialmente, tenho orgulho de fazer parte da educação pública brasileira, como docente e como eterno estudante. Não somos os inimigos deste país e deste povo. Tamo junto!

“Que Deus me guarde de completar alguma coisa!
Este livro é apenas um esboço – ou melhor, o esboço
de um esboço. Ó Tempo, Força, Dinheiro e
Paciência!” (Ismael)

(Herman Melville / *Moby Dick*)

RESUMO

SCHNEIDER, A. *A dama do Cine Shangai: um filme 'noir' no limbo da história do cinema brasileiro*. 2019. 357 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

A dama do Cine Shangai: um filme 'noir' no limbo da história do cinema brasileiro é um trabalho de história do cinema brasileiro que se dedica ao filme *A dama do Cine Shangai*, do cineasta paulista Guilherme de Almeida Prado, produzido nos anos 1980. A película é uma obra de gênero (*noir*) e também uma obra pós-moderna ou maneirista. Entretanto, apesar de relativo sucesso e qualidade estética reconhecida, o filme é relegado a um segundo escalão da historiografia do cinema nacional. Assim, a proposta deste trabalho é entender quais os principais motivos que colocam essa obra em um segundo plano do cinema brasileiro. A hipótese central é de que a pesquisa e a crítica de cinema no Brasil tendem a canonizar obras que colocam em foco questões políticas ou sociológicas. Dessa forma, há uma predileção pelo Cinema Novo e pelo Cinema Marginal, assim como por obras da Retomada que de alguma forma dialogam com esses movimentos anteriores. Portanto, nesta pesquisa, realizo uma análise vertical do filme, mas também busco um entendimento do contexto de produção e lançamento da obra, assim como de um panorama geral da história do cinema brasileiro. Além disso, busco compreender os possíveis principais fatores que levam um determinado filme a ser ou não canonizado pela crítica cinematográfica brasileira. Assim, levo em consideração nesta pesquisa tanto a discussão sobre a estética e *mise-en-scène* moderna e pós-moderna, como o contexto do mercado cinematográfico brasileiro nos anos 1980, com a crise da Embrafilme. Ademais, por tratar-se especialmente de um filme de gênero, *A dama do Cine Shangai* é analisada levando em consideração também a historicidade do *noir*. As fontes principais deste trabalho são: o livro *100 melhores filmes brasileiros*, da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine); os filmes brasileiros dos anos 1980 presentes nesse cânone; e o próprio filme *A dama do Cine Shangai*.

Palavras-chave: cinema, história, *noir*, pós-moderno, *A dama do Cine Shangai*.

ABSTRACT

SCHNEIDER, A. *The lady of Cine Shanghai: a film 'noir' in the limbo of the history of Brazilian cinema*. 2019. 357 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

The lady of Cine Shanghai: a film 'noir' in the limbo of the history of Brazilian cinema is a thesis of history of the Brazilian cinema that is dedicated to the film *The lady of Cine Shangai* [*A dama do Cine Shangai*], produced in the 1980s and directed by Guilherme de Almeida Prado, a filmmaker from São Paulo. The film is a *noir* genre movie and also a postmodern, either mannerist work. However, despite the relative success and a recognized aesthetic quality, the film is relegated to a secondary place in the Brazilian cinema's historiography. Thus, the purpose of this research is to understand the main reasons that ended to put this work in the background of Brazilian cinema. The central hypothesis is that the researches and film reviews in Brazil tend to canonize works that focus on political or sociological issues. There is a predilection for Cinema Novo and Cinema Marginal, such as for films produced in the "Retomada" period, that somehow dialogue with these previous movements. Therefore, in this research, I perform a vertical analysis of the film, but also seek an understanding of the context of production and launching of the film, as well as a general panorama of the Brazilian cinema's history. In addition, I intend to comprehend the main reasons that lead a particular film to be canonized by the Brazilian film reviews. Thus, I take into consideration in this research both the discussion about the aesthetic and mise-en-scène modern and postmodern, in the 1980s Brazilian film market context, with the Embrafilme crisis. In addition, being especially a film of genre, *The lady of Cine Shanghai* is analyzed taking into account the historicity of *noir*. The main sources of this thesis are: the book *100 best Brazilian films*, from the Brazilian Association of Film Critics (Abraccine); the Brazilian films of the 1980s present in this canon; and the film *The lady of Cine Shanghai* itself.

Key-words: cinema, history, *noir*, postmodern, *The lady of Cine Shanghai*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Ao invés do tradicional (ou “clássico”) uso de plano e contraplano para uma cena de diálogo, o cineasta usa mecanismos ultracomplexos, como cabine, vidro, telefones, luzes etc em <i>Paris, Texas</i> (Wim Wenders, 1984).....	39
Figura 2 - Fotografia em quadro de <i>O massacre da serra elétrica</i> (<i>The Texas chain saw massacre</i> , Tobe Hooper, 1974).....	41
Figura 3 - O cenário propositalmente distorcido e o jogo de luz e sombra no clássico do expressionismo alemão <i>O gabinete do Dr. Caligari</i> (<i>Das kabinett des Doktor Caligari</i> , Robert Wiene, 1920).....	115
Figura 4 - Desorientação espacial e psicológica com cenário e iluminação de referência ao expressionismo alemão em <i>A dama de Xangai</i> (<i>The lady from Shanghai</i> , Orson Welles, 1947).....	116
Figura 5 - Delírio visual em dois quadros de <i>Até a vista, querida</i> (<i>Murder, my sweet</i> , Edward Dmytryk, 1944).....	116
Figura 6 - Desorientação espacial e psicológica com cenário e iluminação de referência ao expressionismo alemão em quatro quadros de <i>A dama de Xangai</i> (<i>The lady from Shanghai</i> , Orson Welles, 1947).....	117
Figura 7 - <i>Contra-plongée</i> de Sam Spade (Humphrey Bogart) em quadro de <i>Relíquia macabra</i> (<i>The maltese falcon</i> , John Huston, 1941).....	119
Figura 8 - Vista pela janela, cidade durante a noite, e <i>plongée</i> em quadro de <i>Relíquia macabra</i> (<i>The maltese falcon</i> , John Huston, 1941).....	119
Figura 9 - Beco: elemento iconográfico típico do <i>noir</i> . Quadro de <i>Alma torturada</i> (<i>This gun for hire</i> , Frank Tuttle, 1942).....	120
Figura 10 - Olhar para fora da janela, quadro dentro do quadro, jogo de luz e sombra, silhueta, sobretudo e chapéu, neblina: elementos iconográficos e estilísticos típicos do <i>noir</i> . Quadro de <i>Alma torturada</i> (<i>This gun for hire</i> , Frank Tuttle, 1942).....	120
Figura 11 - Escada e jogo de luz e sombra em <i>Pacto de sangue</i> (<i>Double indemnity</i> , Billy Wilder, 1944).....	121

Figura 12 - Jogo de luz e sombra em <i>Pacto de sangue</i> (<i>Double indemnity</i> , Billy Wilder, 1944).....	121
Figura 13 - Silhuetas numa janela em <i>Laura</i> (Otto Preminger, 1944).....	122
Figura 14 - Uso de luz e sombra em <i>Laura</i> (Otto Preminger, 1944).....	122
Figura 15 - Quadro dentro do quadro em <i>Um retrato de mulher</i> (<i>The woman in the window</i> , Fritz Lang, 1944).....	123
Figura 16 - Aqui, num mesmo plano, ao menos dez elementos típicos dos clássicos do gênero <i>noir</i> : o filme preto e branco, a iluminação expressionista, a cidade, a noite, a chuva, a <i>femme fatale</i> , o reflexo na janela (espelho), o quadro dentro do quadro, o olhar pela janela, o olhar para fora de campo... em quadro de <i>Um retrato de mulher</i> (<i>The woman in the window</i> , Fritz Lang, 1944).....	123
Figura 17 - A metrópole noturna iluminada por faróis e neons, vista de uma janela, em <i>Até a vista, querida</i> (<i>Murder, my sweet</i> , Edward Dmytryk, 1944).....	124
Figura 18 - Em um mesmo plano, vários elementos típicos do <i>noir</i> : a cidade noturna, luz de neon, o detetive particular, a janela, o reflexo... em <i>Até a vista, querida</i> (<i>Murder, my sweet</i> , Edward Dmytryk, 1944).....	124
Figura 19 - Porto, um cenário comum em filme <i>noir</i> . Quadro de <i>Gilda</i> (Charles Vidor, 1946).....	125
Figura 20 - Johnny Farrell (Glenn Ford) olha pela janela com persiana, em <i>Gilda</i> (Charles Vidor, 1946).....	125
Figura 21 - Alguns dos elementos típicos do <i>noir</i> : a cidade, a chuva, o quadro dentro do quadro, o personagem que observa pela janela etc, em quadro <i>À beira do abismo</i> (<i>The big sleep</i> , Howard Hawks, 1946).....	126
Figura 22 - Philip Marlowe (Humphrey Bogart) veste sobretudo e chapéu, traje típico do <i>noir</i> , em quadro <i>À beira do abismo</i> (<i>The big sleep</i> , Howard Hawks, 1946).....	126
Figura 23 - Em um mesmo plano, o uso de janelas e espelhos, formando o quadro dentro do quadro típico do <i>noir</i> , em <i>Os assassinos</i> (<i>The killers</i> , Robert Siodmak, 1946).....	127
Figura 24 - Iluminação “expressionista” e o quadro dentro do quadro em <i>Os assassinos</i> (<i>The killers</i> , Robert Siodmak, 1946).....	127

Figura 25 - Cena de perseguição de carro em quadro de <i>A dama do lago</i> (<i>Lady in the lake</i> , Robert Montgomery, 1947).....	128
Figura 26 - Uso de câmera subjetiva e jogo de espelhos em quadro de <i>A dama do lago</i> (<i>Lady in the lake</i> , Robert Montgomery, 1947).....	128
Figura 27 - Metrópole em <i>A dama de Xangai</i> (<i>The lady from Shanghai</i> , Orson Welles, 1947).....	129
Figura 28 - Silhueta de Elsa Bannister (Rita Hayworth) e Michael O'Hara (Orson Welles) <i>A dama de Xangai</i> (<i>The lady from Shanghai</i> , Orson Welles, 1947).....	129
Figura 29 - Ole “Sueco” Anderson (Burt Lancaster) despreza a apaixonada e boa moça Lilly Harmon (Virginia Christine), à esquerda, e só tem olhos para a <i>femme fatale</i> Kitty Collins (Ava Gardner), em quadro de <i>Os assassinos</i> (<i>The killers</i> , Robert Siodmak, 1946).....	131
Figura 30 - Elsa Bannister (Rita Hayworth) é a <i>femme fatale</i> em <i>A dama de Xangai</i> (<i>The lady from Shanghai</i> , Orson Welles, 1947).....	132
Figura 31 - A <i>femme fatale</i> Jessica Rabbit do <i>noir</i> paródico <i>Uma cilada para Roger Rabbit</i> (<i>Who quadrod Roger Rabbit</i> , Robert Zemeckis, 1988) é um <i>cartoon</i> , uma <i>pin-up</i>	134
Figura 32 - Restauração da ordem com a prisão da <i>femme fatale</i> (aqui, sendo conduzida pela polícia, em cena no elevador). Quadro de <i>Relíquia macabra</i> (<i>The maltese falcon</i> , John Huston, 1941).....	137
Figura 33 - A <i>femme fatale</i> Mildred Havelend (Jayne Meadows) em quadro de <i>A dama do lago</i> (<i>Lady in the lake</i> , Robert Montgomery, 1947).....	137
Figura 34 - A <i>femme fatale</i> é abandonada para a morte pelo protagonista para que a ordem seja restaurada. Quadro de <i>A dama de Xangai</i> (<i>The lady from Shanghai</i> , Orson Welles, 1947).....	138
Figura 35 - À esquerda, versão original da HQ, com “fotografia” <i>noir</i> , em <i>O assassino amarelo</i> (Frank Miller). À direita, versão cinematográfica em <i>Sin City: a cidade do pecado</i> (<i>Sin City</i> , Robert Rodriguez e Frank Miller, 2005).....	142
Figura 36 - Jessica Alba é Nancy Callahan em <i>Sin City: A cidade do pecado</i> (Robert Rodriguez e Frank Miller, 2005). Nesta cena, típica do cinema <i>noir</i> , a personagem se olha em um espelho (partido), em alusão a uma confusão sobre a própria identidade (e um “estilhaçamento” da mesma).....	143

Figura 37 - Crítico de cinema assiste <i>A dama do Cine Shangai</i> (o filme dentro do filme) em <i>A dama do Cine Shangai</i> (Guilherme de Almeida Prado, 1988).....	163
Figura 38 - A palavra “CINE” em letreiros de neon é o primeiro plano do filme <i>A dama do Cine Shangai</i> (Guilherme de Almeida Prado, 1988).....	164
Figura 39 - À esquerda, letreiro de neon em <i>O fundo do coração</i> (<i>One from the heart</i> , Francis Ford Coppola, 1981). À direita, letreiro de neon em <i>A dama do Cine Shangai</i> (Guilherme de Almeida Prado, 1988).....	164
Figura 40 - Apresentação do título do filme em neon em <i>A dama do Cine Shangai</i> (Guilherme de Almeida Prado, 1988).....	165
Figura 41 - Cartaz do filme <i>A dama do Cine Shangai</i> (Guilherme de Almeida Prado, 1988), com destaque para o vestido da <i>femme fatale</i> feito de película de cinema – o que ressalta o caráter metalinguístico e paródico da obra. Além disso, nota-se a ausência de uma das luvas, uma citação de <i>Gilda</i>	167
Figura 42 - Gilda (Rita Hayworth): arquétipo da <i>femme fatale</i> em clássica cena de <i>Gilda</i> (Charles Vidor, 1946). Aqui, ela faz um “ <i>strip-tease</i> ” de suas luvas de veludo.....	168
Figura 43 - Primeira cena pós-créditos iniciais em <i>A dama do Cine Shangai</i> (Guilherme de Almeida Prado, 1988).....	169
Figura 44 - Jogo de revelações com cortinas em <i>A dama do Cine Shangai</i> (Guilherme de Almeida Prado, 1988).....	171
Figura 45 - Nesta sequência de quadros de <i>A dama do Cine Shangai</i> (Guilherme de Almeida Prado, 1988), a relação do protagonista (Lucas / Antônio Fagundes) com o cigarro é metáfora para a degradação (moral, ética, psicológica etc) do personagem.....	178
Figura 46 - Os sapatos/pés de Suzana (Maitê Proença), que é observada por Lucas, em <i>A dama do Cine Shangai</i> (Guilherme de Almeida Prado, 1988).....	179
Figura 47 - Gaveta com objetos e símbolos iconográficos importantes para a narrativa <i>noir</i> em <i>A dama do Cine Shangai</i> (Guilherme de Almeida Prado, 1988).....	181
Figura 48 - Lucas volta para a sala de cinema e “entra” definitivamente no filme, em quadro de <i>A dama do Cine Shangai</i> (Guilherme de Almeida Prado, 1988).....	184
Figura 49 - Lucas cortando a própria gravata em <i>A dama do Cine Shangai</i> (Guilherme de Almeida Prado, 1988).....	187

Figura 50 - O personagem Lucas refletido no espelho (quadro dentro do quadro) e o quarto semelhante a um escritório de detetive particular de <i>noir</i> em <i>A dama do Cine Shangai</i> (Guilherme de Almeida Prado, 1988).....	188
Figura 51 - Os livros de literatura policial de Lucas em <i>A dama do Cine Shangai</i> (Guilherme de Almeida Prado, 1988).....	189
Figura 52 - A porta do escritório do chefe de Lucas é semelhante às portas de escritórios de detetives particulares em filmes <i>noir</i> , em <i>A dama do Cine Shangai</i> (Guilherme de Almeida Prado, 1988).....	189
Figura 53 - O filme <i>A dama de Xangai</i> (Orson Welles, 1947) passa em televisão no bar e restaurante Chuang Tzu em <i>A dama do Cine Shangai</i> (Guilherme de Almeida Prado, 1988).....	191
Figura 54 - O bairro chinês em <i>A dama de Xangai</i> (<i>The lady from Shanghai</i> , Orson Welles, 1947).....	192
Figura 55 - O Velho (Jorge Dória) observa a cidade de São Paulo pela persiana fechada da janela (cena típica de filme <i>noir</i>) em <i>A dama do Cine Shangai</i> (Guilherme de Almeida Prado, 1988).....	194
Figura 56 - A cidade vista da janela com persiana em <i>A dama de Xangai</i> (<i>The lady from Shanghai</i> , Orson Welles, 1947).....	194
Figura 57 - Mulher toca saxofone na noite paulistana, em <i>A dama do Cine Shangai</i> (Guilherme de Almeida Prado, 1988).....	195
Figura 58 - Entregador com um escafandro em <i>A dama do Cine Shangai</i> (Guilherme de Almeida Prado, 1988).....	196
Figura 59 - Mulheres (“mulatas”) em trajes carnavalescos carregam uma “cabeça” gigante em <i>A dama do Cine Shangai</i> (Guilherme de Almeida Prado, 1988).....	197
Figura 60 - Punhal e símbolo do yin-yang: alguns dos símbolos que se repetem em <i>A dama do Cine Shangai</i> (Guilherme de Almeida Prado, 1988).....	198
Figura 61 - Criminoso bate continência ao “Tenente” (Lucas) em <i>A dama do Cine Shangai</i> (Guilherme de Almeida Prado, 1988).....	199
Figura 62 - Bolívar (José Mayer) em cena <i>kitsch</i> em <i>A dama do Cine Shangai</i> (Guilherme de Almeida Prado, 1988).....	199

Figura 63 - Noite urbana, luz artificial de poste, beco, escadas, passarelas e outros elementos tipicamente <i>noir</i> em <i>A dama do Cine Shangai</i> (Guilherme de Almeida Prado, 1988).....	202
Figura 64 - Tridente vermelho atrás da <i>femme fatale</i> (Suzana) indica a “mulher diabólica” em <i>A dama do Cine Shangai</i> (Guilherme de Almeida Prado, 1988).....	203
Figura 65 - Passagem entre cômodos com cortina de misangas em quadros de <i>À beira do abismo</i> (<i>The big sleep</i> , Howard Hawks, 1946).....	204
Figura 66 - Jogos de olhares em cenas de janelas opostas em <i>A dama do Cine Shangai</i> (Guilherme de Almeida Prado, 1988).....	206
Figura 67 - Cego em festa de casamento em <i>A dama do Cine Shangai</i> (Guilherme de Almeida Prado, 1988).....	207
Figura 68 - Cego protege as peças de quebra-cabeças em <i>A dama do Cine Shangai</i> (Guilherme de Almeida Prado, 1988).....	209
Figura 69 - Lucas dirige pelas ruas noturnas de São Paulo em <i>A dama do Cine Shangai</i> (Guilherme de Almeida Prado, 1988).....	211
Figura 70 - Lana / Eristeu Bueno (Miguel Falabela) em quadro de <i>A dama do Cine Shangai</i> (Guilherme de Almeida Prado, 1988).....	213
Figura 71 – Citação à <i>Psicose</i> (<i>Psycho</i> , Alfred Hitchcock, 1960) em quadro de <i>A dama do Cine Shangai</i> (Guilherme de Almeida Prado, 1988).....	214
Figura 72 - Metalinguagem: película queimando em <i>A dama do Cine Shangai</i> (Guilherme de Almeida Prado, 1988).....	216
Figura 73 - Cena noturna, quadro dentro do quadro, jogo expressionista de luz e sombra, trajes tipicamente <i>noir</i> e outros elementos estilísticos do gênero em <i>A dama do Cine Shangai</i> (Guilherme de Almeida Prado, 1988).....	218
Figura 74 - Primeiro final dúbio em <i>A dama do Cine Shangai</i> (Guilherme de Almeida Prado, 1988).....	218
Figura 75 - O protagonista sai do cinema em cena final: segundo final dúbio em <i>A dama do Cine Shangai</i> (Guilherme de Almeida Prado, 1988).....	220
Figura 76 - Quadro de <i>A idade da Terra</i> (Glauber Rocha, 1980).....	230
Figura 77 - Deraldo (José Dumont) em <i>O homem que virou suco</i> (João Batista de Andrade, 1980).....	234

Figura 78 - Quadros de <i>O homem que virou suco</i> (João Batista de Andrade, 1980) em cena “documental” de uma busca policial na favela, com seus moradores (os “tipos sociológicos” de Jean-Claude Bernardet) tornando-se alvo da luz da polícia e da câmera do cineasta.....	236
Figura 79 - Quadro de <i>Cabaret mineiro</i> (Carlos Alberto Prates Correia, 1980).....	239
Figura 80 - Durante uma refeição em família, Otávio, o pai (Gianfrancesco Guarnieri), à direita, e Tião, o filho (Carlos Alberto Riccelli), ao centro, discutem e divergem sobre o posicionamento político diante da greve, em quadro de <i>Eles não usam black-tie</i> (Leon Hirszman, 1981).....	241
Figura 81 - Organização e luta dos trabalhadores e repressão em quadros de cenas de <i>Eles não usam black-tie</i> (Leon Hirszman, 1981).....	243
Figura 82 - Brasil do início dos anos 1980 em quadros de cenas iniciais de <i>Eles não usam black-tie</i> (Leon Hirszman, 1981): de um lado, a expansão de uma sociedade capitalista e consumista que desperta desejos numa parcela pobre e/ou classe média-baixa da população; de outro, a Polícia Militar atuando na repressão violenta contra pretos/pobres nas periferias das grandes cidades.....	246
Figura 83 - Quadros da cena inicial (o prólogo) de <i>Pixote, a lei do mais fraco</i> (Hector Babenco, 1981), em que o próprio diretor apresenta os dados que embasam o filme.....	249
Figura 84 - Cenas de crianças provavelmente sozinhas em casa em <i>Pixote, a lei do mais fraco</i> (Hector Babenco, 1981).....	249
Figura 85 - Fernando Ramos da Silva em quadro da sequência inicial de <i>Pixote, a lei do mais fraco</i> (Hector Babenco, 1981).....	250
Figura 86 - Pixote e seus amigos simulando tortura em uma brincadeira, em <i>Pixote, a lei do mais fraco</i> (Hector Babenco, 1981).....	251
Figura 87 - Zacarias (Mauro Faccio Gonçalves), Mussum (Antonio Carlos Bernardes Gomes), Didi (Renato Aragão) e Dedé (Manfried Sant’Anna) em <i>Os saltimbancos trapalhões</i> (J. B. Tanko, 1981).....	253
Figura 88 - Quadro de <i>Pra frente, Brasil</i> (Roberto Farias, 1982).....	256
Figura 89 - Quadro de <i>Sargento Getúlio</i> (Hermano Penna, 1983).....	260
Figura 90 - Inocência (Fernanda Torres) e Cirino (Edson Celulari) em <i>Inocência</i> (Walter Lima Jr., 1983).....	263

Figura 91 - Elizabeth Teixeira (talvez a mais famosa personagem do cinema documentário brasileiro) e Eduardo Coutinho (de costas) em quadro de <i>Cabra marcado para morrer</i> (Eduardo Coutinho, 1984).....	267
Figura 92 - Graciliano Ramos (Carlos Vereza) em quadro do filme <i>Memórias do cárcere</i> (Nelson Pereira dos Santos, 1984).....	269
Figura 93 - Nhô Quim (Adilson Barros) e Sá Carula (Fernanda Torres) em quadro de <i>A marvada carne</i> (André Klotzel, 1985).....	273
Figura 94 - <i>Nhá Chica</i> (Almeida Júnior, 1895).....	274
Figura 95 - Alguns quadros da sequência final de <i>A marvada carne</i> (André Klotzel, 1985).....	275
Figura 96 - O homossexual condenado por “corrupção de menor” Luís Molina (William Hurt) e o preso político Valentín Arregui (Raul Julia) em quadro de <i>O beijo da mulher aranha</i> (Hector Babenco, 1985).....	277
Figura 97 - Macabéa (Marcélia Cartaxo) em quadro de <i>A hora da estrela</i> (Suzana Amaral, 1985).....	280
Figura 98 - Quadro de <i>Filme demência</i> (Carlos Reichenbach, 1986).....	283
Figura 99 - Aninha (Vanessa Alves) mata a facadas o marido agressor e, posteriormente, mata a tiros o homem que a estuprou, em <i>Anjos do arrabalde: As professoras</i> (Carlos Reichenbach, 1987).....	290
Figura 100 - Quadro de <i>Ilha das Flores</i> (Jorge Furtado, 1989).....	292
Figura 101 - Quadro de <i>SuperOutro</i> (Edgar Navarro, 1989).....	294
Figura 102 - O escritor Zeca (Hugo Carvana) vive crise profissional e artística que culmina em crise matrimonial com a esposa, a atriz Ana Moreno (Marília Pêra), em quadro de <i>Bar Esperança, o último que fecha</i> (Hugo Carvana, 1983).....	296
Figura 103 - Passarinho (Antonio Pedro) “flutua” no bar, visivelmente sentado em uma grua, em quadro de <i>Bar Esperança, o último que fecha</i> (Hugo Carvana, 1983).....	300

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	23
1 CINEMA PÓS-MODERNO: A <i>DAMA DO CINE SHANGAI</i> , UM FILME NO “LIMBO” DA HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO.	33
1.1 O cinema pós-moderno ou maneirista.....	33
1.2 O cinema pós-moderno brasileiro.	49
1.3 A <i>dama do Cine Shangai</i> e a “trilogia paulistana da noite”: um filme <i>noir</i> no “limbo” da história do cinema brasileiro.	76
2 O <i>NOIR</i> ENQUANTO “GÊNERO” E A TRANSPOSIÇÃO DE LINGUAGENS: LITERATURA, CINEMA, QUADRINHOS E OUTRAS.	93
2.1 A literatura policial nos séculos XIX e XX.....	93
2.2 O filme <i>noir</i> : um beco sem saída.	109
2.3 Breve panorama da literatura policial e do cinema policial no Brasil.....	149
3 A <i>DAMA DO CINE SHANGAI</i> , UM FILME <i>NOIR</i> BRASILEIRO: ESTUDO DE CASO CENA A CENA	163
4 UMA ANÁLISE CRÍTICA E DA “CANONIZAÇÃO” CRÍTICA DO CINEMA BRASILEIRO DOS ANOS 1980.	221
4.1 A <i>dama do Cine Shangai</i> , um filme atípico na historiografia do cinema brasileiro.....	221
4.1.1 A <i>idade da Terra</i> (Glauber Rocha, 1980).....	230
4.1.2 O <i>homem que virou suco</i> (João Batista de Andrade, 1980).	233
4.1.3 <i>Cabaret mineiro</i> (Carlos Alberto Prates, 1980).	239
4.1.4 <i>Eles não usam black-tie</i> (Leon Hirszman, 1981).	241
4.1.5 <i>Pixote, a lei do mais fraco</i> (Hector Babenco, 1981).	247
4.1.6 <i>Os saltimbancos trapalhões</i> (J. B. Tanko, 1981).	253
4.1.7 <i>Pra frente, Brasil</i> (Roberto Farias, 1982).....	256
4.1.8 <i>Sargento Getúlio</i> (Hermano Penna, 1983).	259
4.1.9 <i>Inocência</i> (Walter Lima Jr., 1983).	262
4.1.10 <i>Cabra marcado para morrer</i> (Eduardo Coutinho, 1984).....	265
4.1.11 <i>Memórias do cárcere</i> (Nelson Pereira dos Santos, 1984).	269
4.1.12 <i>A marvada carne</i> (André Klotzel, 1985).....	271
4.1.13 <i>O beijo da mulher aranha</i> (Hector Babenco, 1985).....	277

4.1.14 <i>A hora da estrela</i> (Suzana Amaral, 1985).....	280
4.1.15 <i>Filme demência</i> (Carlos Reichenbach, 1986).....	283
4.1.16 <i>Anjos do arrabalde: As professoras</i> (Carlos Reichenbach, 1987).	287
4.1.17 <i>Ilha das Flores</i> (Jorge Furtado, 1989).....	291
4.1.18 <i>SuperOutro</i> (Edgard Navarro, 1989).....	293
4.1.19 <i>Bar Esperança, o último que fecha</i> (Hugo Carvana, 1983).	296
4.2 <i>A dama do Cine Shangai</i> e o cânone do cinema brasileiro dos anos 1980.	300
CONCLUSÃO.....	311
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	317
APÊNDICES e ANEXOS	331
Apêndice A – Filmes citados.	331
Apêndice B – Séries televisivas citadas.	339
Anexo A – Lista dos 100 melhores filmes brasileiros, divulgada pela Abraccine em 2015 (primeira versão).....	341
Anexo B – Lista dos 100 melhores filmes brasileiros, divulgada pela Abraccine em 2016, no livro (segunda versão).....	346
Anexo C – Lista final de votação dos melhores filmes brasileiros pelos críticos de cinema da Abraccine (ou convidados pela Abraccine), com 201 títulos.	351

INTRODUÇÃO

O que faz um historiador quando estuda cinema? O que faz um historiador quando faz cinema? O que faz um cineasta quando estuda história? E o que faz um pesquisador de cinema quando faz história? Talvez essas sejam as principais perguntas que guiam minha produção acadêmica desde que, jornalista formado, decidi cursar uma especialização em história e, posteriormente, um mestrado em história – em ambos os casos estudando o cinema documentário brasileiro – para, finalmente, fazer um doutorado em história – agora, no entanto, estudando especificamente o filme de ficção *A dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988) e questões inerentes à obra, tais como a historicidade do cinema brasileiro, o *noir* enquanto gênero e outras. Ao pensar sobre esse percurso, tenho a noção clara de que existe uma relação cinema-história que me precede e que antecede a minha pesquisa. Creio, portanto, que é importante começar esta tese pensando nessa relação antes de adentrar ao meu trabalho propriamente dito. Talvez isso seja essencial para um melhor entendimento do que proponho e executo (ou, ao menos, tento executar) aqui, ao me debruçar sobre uma película brasileira dos anos 1980 ao final da segunda década do século XXI, numa pesquisa sobre cinema vinculada a um programa de pós-graduação em história.

Embora Siegfried Kracauer seja comumente lembrado pelo pioneirismo nos estudos que relacionam cinema e história, após a Segunda Guerra Mundial, é Marc Ferro quem de forma mais contundente estabelece um marco no que viria a ser chamado cinema-história, ou seja, a relação entre cinema e história em graus equiparáveis de hierarquia e não simplesmente a história (ou o historiador) debruçando-se sobre o cinema como fonte ou objeto secundário de apoio (embora seja válido notar que muitos historiadores ainda estejam presos a essa lógica por vezes simplista quando trabalham com o cinema ou o audiovisual). De meados do século XX para o atual século XXI, muito se avançou nessa relação, mas, apesar dessa evolução, é Marc Ferro quem parece ter estabelecido, se não todos, ao menos os preceitos fundamentais para essa relação cinema-história. E, assim, o que se tem visto no Brasil e no mundo é um avanço cada vez mais significativo dessa relação cinema-história a partir dos marcos firmados por Ferro. Naturalmente, como não é

intenção desta pesquisa fazer um mapeamento dessa produção, é válido ressaltar, no caso brasileiro, o pioneirismo de um grupo de historiadores ligados à Universidade Federal da Bahia (UFBA) e um alastramento de pesquisas congêneres por diversas partes do Brasil, com destaque também para os estados do Rio de Janeiro e, posteriormente, São Paulo. No caso específico da FH/UFG, basta uma pesquisa breve no banco de dissertações e teses de seu Programa de Pós-Graduação (PPGH/UFG)¹ para ver que não é de hoje que o cinema é campo de pesquisa para os historiadores desse programa.

Para Ferro, os eixos fundamentais que guiam a relação entre cinema e história são delineados a partir da perspectiva da “leitura histórica do filme e leitura cinematográfica da história” (FERRO, 1992, p. 19). Dessa forma, os pontos básicos da relação cinema-história têm sido travados especialmente a partir das seguintes questões: 1) o cinema como fonte da história, em que a história e o historiador lidam com o filme como uma fonte em que nada perde para os documentos mais tradicionais de uso do historiador, tais como os documentos verbais escritos e outros. Aqui, no entanto, é comum entrar a noção de 2) “filme histórico”, ou seja, o cinema como narrativa (ou “representação”) do/sobre o passado. Nesse caso, no entanto, é válido ressaltar que não apenas o “filme histórico” é fonte ou objeto da história e, ainda, que nem todo filme é considerado “histórico” a partir de sua época de produção/lançamento, pois muitos são considerados como obras que “tornaram-se de lá para cá importantes documentos históricos” (CARNES, 1997, p. 10). Além disso, “mesmo alguns filmes explicitamente ‘históricos’ foram importantes sobretudo por dizerem respeito à época em que foram feitos” (CARNES, 1997, p. 10). Afinal de contas, uma produção historiográfica, assim como uma produção cinematográfica, sempre diz mais sobre sua época do que sobre o passado. Nesse ponto, entra em questão uma ideia muito importante que é a do 3) cinema como agente da história (FERRO, 1992, p. 13), ou seja, o filme como uma construção de narrativa inerentemente histórica, ainda que registro de um presente. Além disso, é comum estudos em cinema-história debruçarem-se sobre a questão 4) da recepção de um determinado filme ou produção audiovisual, levando em consideração tanto a recepção na época de produção/lançamento da obra, quanto em épocas posteriores (a partir de análises comparativas ou não).

¹ Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás. Disponível em: <<https://pos.historia.ufg.br/p/6716-dissertacoes-e-teses>>. Acesso em: 29 maio 2019.

Outro ponto comum na relação cinema-história é a do 5) filme como ferramenta para o ensino da história (didática da história). No caso brasileiro, aparentemente esta é a relação mais comum. No entanto, parece ser também a mais problemática, pois muitas vezes relega ao filme e ao cinema um papel secundário. O erro mais comum é dar ao filme um papel meramente ilustrativo, como exemplificação que corrobora (ou não) as fontes mais tradicionais, em especial os documentos verbais escritos. Nesse caso, a crítica que se faz a esse simplismo em nada se distingue dos questionamentos feitos pelos historiadores da imagem, de maneira geral, que muitas vezes criticam o uso das imagens (fotografias, pinturas etc.) como mera ilustração/exemplificação nos livros didáticos ou obras semelhantes. Por isso, para Ferro, é preciso

partir da imagem, das imagens. Não buscar nelas somente ilustração, confirmação ou desmentido do outro saber que é o da tradição escrita. Considerar as imagens como tais, com o risco de apelar para outros saberes para melhor compreendê-las. (1992, p. 86).

Essa afirmação de Ferro ecoa, por exemplo, em Ulpiano Meneses (2003), que analisa a relação dos historiadores com as imagens, de maneira geral, no que se convencionou chamar de história da imagem. De acordo com Meneses, a história enquanto disciplina está à margem dos trabalhos realizados em outros campos das ciências humanas “no que se refere não só a fontes visuais, como à problemática básica da visualidade” (2003, p. 20). Isso porque, normalmente, os historiadores utilizam as imagens como material de apoio a dados baseados em informações históricas externas às próprias imagens, ou seja, não necessariamente produzem “conhecimento histórico novo a partir dessas mesmas fontes visuais” (2003, p. 20). Dessa forma, prevalece o uso ilustrativo ou de mera exemplificação da imagem, ou seja, “o papel que ela desempenha é o de mera confirmação muda de conhecimento produzido a partir de outras fontes ou, o que é pior, de simples indução estética em reforço ao texto” (2003, p. 21). Entretanto, é válido notar que, tanto em relação à imagem, de maneira geral, quanto ao cinema, especificamente, muito se avançou no campo da história no século XXI.

Além disso, especialmente a partir de Ferro (1992), são importantes também a ideia do 6) cinema como agente de uma tomada de consciência social, a partir da ideia de um “*militante-cameraman*”, ou seja, do cinema e do cineasta como instrumentos importantes para a criação de uma contra-história, um contra-poder em oposição à história oficial e que cria possibilidades de narrativas visando tanto uma democratização do conhecimento quando a apresentação de versões alternativas à história produzida pelos centros de poder. Nas palavras do próprio Ferro,

Hoje [1976] se vê uma nova etapa com a multiplicação das câmeras super 8: o cinema pode tornar-se ainda mais ativo como agente de uma tomada de consciência social, com a condição de que a sociedade não seja somente um objeto de análise a mais, objeto que pode ser filmado brincando de bom selvagem para o benefício de um novo colonizador, o *militante-cameraman*. Outrora “objeto” para uma “vanguarda”, a sociedade pode de agora em diante encarregar-se de si mesma. Esse poderia ser o sentido de uma passagem dos filmes de militantes para os filmes militantes. (1992, p. 15).

E, se isso era válido nos anos 1970 das câmeras Super 8, mais evidente ainda é no século XXI das câmeras digitais, celulares, computadores, internet, redes sociais e outras ferramentas.

Aqui introduz-se também a ideia do cineasta-historiador como 7) criador de “arquivos históricos”, ou seja, como profissional que faz registros (imagens, entrevistas etc.) de um tempo presente para gerar fontes para os historiadores do futuro, para gerar “memória”. Por isso, é importante ainda a noção do 8) cineasta como historiador, ou seja, o profissional do cinema que, independente de formação (ou não) em história, eventualmente também realiza trabalhos que podem ser considerados como produção em história: filmes históricos de ficção, documentários, entrevistas (história oral) etc. Porém, mais do que em Rosenstone (2010), que se debruça especialmente sobre a obra do cineasta estadunidense Oliver Stone para comparar a história feita por um cineasta com a história feita por um historiador profissional, é importante levar em consideração a possibilidade do 9) cinema como suporte para apresentação (narrativa) da produção historiográfica, ou seja, da possibilidade do audiovisual como instrumento para apresentação do resultado de uma pesquisa historiográfica – e que em nada perde para as formas convencionais do texto verbal escrito (artigo, dissertação, tese, ensaio, livro etc.). Logo, mais do

que elevar o cineasta à categoria de historiador, é importante ter claro que o historiador pode (e, em muitos casos, deve) ser um cineasta, um realizador audiovisual.

Finalmente, é preciso levar em consideração que o cinema-história, ao trabalhar com história e cinema em nível equiparável de importância, pode fazer 10) história do cinema, ou seja, uma pesquisa comumente atribuída ao que se entende por história da arte, mas não apenas isso. Mais do que história do cinema ou cinema na história, o que a relação cinema-história propõe é uma produção historiográfica ancorada também em questões estéticas, de narrativa, de linguagem. Logo, um historiador que decide, por exemplo, eleger um filme como fonte primária ou objeto principal para uma pesquisa historiográfica precisa levar em consideração não apenas questões relativas ao contexto social e histórico de produção da obra, a biografia do realizador, a recepção do filme etc., mas, em mesmo nível de importância, considerar que o cinema enquanto arte tem uma historicidade própria, ligada tanto às inovações tecnológicas quanto às questões estéticas e de linguagem. E, assim como todo filme está inerentemente inserido em um determinado contexto sociocultural, uma obra cinematográfica carrega implicitamente em si uma historicidade que é a do próprio meio, da própria arte.

Essas são as ideias gerais que guiam os estudos em cinema-história. Entretanto, ao trazer brevemente essa discussão aqui, nesta Introdução, o objetivo é compreender as relações possíveis em cinema-história para melhor pensar esta tese, ou seja, esta pesquisa que tem como objeto/fonte principal um filme de ficção longa-metragem brasileiro dos anos 1980. Porém,

o filme, aqui, não está sendo considerado do ponto de vista semiológico. Também não se trata [apenas] de estética ou de história do cinema. Ele está sendo observado não [apenas] como uma obra de arte, mas [...] como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza. (FERRO, 1992, p. 87).

Afinal de contas, como afirma Michèle Lagny,

[...] o cinema é fonte de história, não somente ao construir representações da realidade, específicas e datadas, mas fazendo emergir maneiras de ver, de pensar, de fazer e de sentir. Ele é fonte *para* a história, ainda que como documento histórico, o filme não produza, nem proponha nunca um “reflexo” direto da sociedade [...], mas uma versão mediada por razões que dizem respeito à função. Entretanto, ele é fonte *sobre* história, tal qual se constitui, na medida em que existem processos de escrita cinematográfica comparáveis àqueles da história mesma. (2009, p. 110-111).

Para Lagny (2009, p. 115-116), toda produção cinematográfica pode ser fonte para a pesquisa histórica, pois se impõe ao historiador como um vestígio do passado. Na mesma linha de raciocínio, José D'Assunção Barros afirma que, independentemente de cinema de ficção ou documentário ou mero registro audiovisual, um filme sempre é “produzido dentro da História e sujeito às dimensões sociais e culturais que decorrem da História – isto independe da vontade dos que contribuíram e interferiram para a sua elaboração” (2007, p. 26). Logo, como em toda pesquisa historiográfica, o que é preciso é “saber como passar do vestígio à fonte, transformar o filme em ‘documento’, e por isto como questionar essas imagens” (LAGNY, 2009, p. 115-116). Entendido isso, todo filme (ou produto audiovisual) pode ser fonte para a produção historiográfica. E, como em toda pesquisa historiográfica, melhor será o resultado quando essa fonte for confrontada com outras, gerando um resultado na escrita proposto a partir desses encontros, confrontos, comparações etc. E é isso que proponho aqui, nesta pesquisa, como demonstrarei a partir de agora, tendo como objeto *A dama do Cine Shangai* em uma tese dividida em quatro capítulos.

A minha hipótese central aqui levantada é de que esse filme do cineasta brasileiro Guilherme de Almeida Prado ocupa uma espécie de “limbo” na história do cinema brasileiro. Assim, um dos meus principais objetivos aqui é compreender os motivos que o colocam nesse lugar (ou não lugar). Produzido com verba da Embrafilme e lançado em 1988, então com diversas premiações no Festival de Cinema de Gramado, *A dama do Cine Shangai* não teve uma recepção muito calorosa da crítica especializada da época e tampouco um bom acolhimento entre muitos dos cineastas brasileiros então em atividade. Filme relativamente atípico da produção cinematográfica nacional do período, embora seja muitas vezes agrupado em um não muito coeso cinema pós-moderno ou maneirista brasileiro, ou como produção de uma nova geração do cinema paulista, esse filme *noir* acabou tanto alijado da historiografia mais tradicional do cinema

nacional quanto, paradoxalmente, tornou-se comumente lembrado especialmente por sua associação ao gênero *noir*, uma categoria cinefílica normalmente agregadora em virtude dos fãs do gênero, ou seja, *A dama do Cine Shangai* é comumente tratado como espécie de representante nacional de um gênero notoriamente estadunidense (hollywoodiano). No entanto, em ambos os casos essas associações tendem a ganhar conotação negativa. Assumidamente “filme B”, a obra de Guilherme de Almeida Prado ficou relegada a um segundo escalão da historiografia do cinema brasileiro. Analisando os cânones, é nítida uma predileção pelos filmes e cineastas do Cinema Novo e do Cinema Marginal, assim como por obras ou diretores da Retomada ou do cinema brasileiro contemporâneo que dialogam com esses movimentos de maneira mais direta. Apesar do esgotamento do moderno como estética dominante, seguem como elementos-chave para o cinema brasileiro as questões políticas e sociológicas, além de uma ideia por vezes vaga de “brasilidade”, ou seja, em outras palavras, a canonização do cinema brasileiro ainda é dominada pela memória de um cinema historicamente datado (Cinema Novo e Cinema Marginal), numa espécie de culto fantasmagórico que continua usando especialmente elementos caros aos cineastas e obras dessas gerações ou movimentos como principais balizas para análise crítica. Dessa forma, ainda que a *mise-en-scène* moderna não seja dominante nas produções a partir dos anos 1980, quanto mais um filme brasileiro se afasta das questões políticas e sociológicas de maneira mais explícita, ou de uma ideia de brasilidade (no sentido de “identidade nacional” etc.), mais ele se afasta do olhar atento da crítica e, conseqüentemente, do cânone.

Dessa forma, inicialmente, no primeiro capítulo, parto da ideia de cinema moderno e de cinema pós-moderno (ou maneirista) para localizar *A dama do Cine Shangai* na cronologia do cinema brasileiro. Isso porque, levando em consideração a tese de Ismail Xavier (2001), o cinema moderno brasileiro encerra seu ciclo justamente em 1987, ou seja, um ano antes do lançamento da obra aqui estudada. Por outro lado, Renato Luiz Pucci Jr. (2008) considera o filme de Prado como cinema brasileiro pós-moderno. Entretanto, mais do que o debate moderno *versus* pós-moderno, o “limbo” em que esta obra se encontra está submetido também a fatores externos à obra, ou seja, o contexto histórico do final dos anos 1980 para o Brasil e para o cinema brasileiro, especificamente. Temos aqui, portanto, um Brasil recém-democratizado após mais de duas décadas de ditadura civil-militar (1964-1985), mas também a crise da Embrafilme, empresa

estatal brasileira de produção e distribuição cinematográfica, criada em 1969 e extinta em 1990 pelo Programa Nacional de Desestatização (PND) do governo de Fernando Collor de Mello. Dessa forma, *A dama do Cine Shangai* ficou em um “limbo” entre as produções que marcaram mais fortemente os anos 1980 – que, como demonstrarei, são consequência de uma nova fase do cinema brasileiro, muito caracterizada pela renovação de valores especialmente caros à geração do Cinema Novo em um segundo momento desse movimento, visando mercado, público e qualidade técnica – e o cinema brasileiro da Retomada, a partir de meados dos anos 1990, no governo Fernando Henrique Cardoso, junto às leis de incentivo à cultura e à produção cinematográfica.

No segundo capítulo, parto do *noir* – gênero ou subgênero cinematográfico no qual *A dama do Cine Shangai* assumidamente se encaixa – para discutir a própria ideia de gênero e a transposição de linguagens entre literatura, cinema, quadrinhos e outras. Assim, analiso o percurso do *noir* a partir da historicidade da literatura policial (séculos XIX, XX e XXI), definindo o que é o gênero literário policial e o *noir* como subgênero dentro da literatura policial (diferenciando-a do romance policial clássico ou romance de enigma). Isso porque a literatura *noir* é a base do cinema *noir*, ainda que o conceito de *noir* seja uma construção tautológica e retrospectiva que primeiro define o *noir* como gênero cinematográfico para, posteriormente, definir um determinado (sub)gênero literário que o precede e, finalmente, firmar-se como gênero (ou estilística) próprio(a), abrangendo diversas linguagens a partir da segunda metade do século XX – o que abre a discussão para o chamado neo-*noir*. Portanto, é importante entender o *noir* como gênero, estética ou estilística ficcional transmidiática, pois sua consolidação se deu a partir dessas múltiplas e retroalimentativas referências no campo da ficção, de maneira geral. Aqui, entram em debate também questões importantes ao *noir* (independente da linguagem), como o mal-estar do pós-guerra; a crise da modernidade, de maneira geral; a crise da masculinidade; o gênero feminino, o lugar da mulher na sociedade moderna e o conflito entre masculino e feminino a partir especialmente do arquétipo da *femme fatale*; os elementos iconográficos, estéticos e estilísticos do *noir*; as estruturas narrativas recorrentes; entre outras.

Além disso, no segundo capítulo, me proponho a traçar um breve percurso do gênero policial (e do *noir*, mais especificamente) na literatura e no audiovisual brasileiros, mas levando em consideração nesse processo a questão do pastiche e da paródia. No caso do *noir* brasileiro, é

importante uma discussão a partir da seguinte pergunta: o *noir* no Brasil é inerentemente neo-*noir*? Feito isto, a proposta é avançar nessa discussão do neo-*noir* como gênero consciente a partir do caso específico de *A dama do Cine Shangai* (um neo-*noir* brasileiro?). Assim, a ideia é aproveitar a deixa para discutir a questão da transposição de linguagens entre literatura, cinema, quadrinhos e outras linguagens ou artes, especialmente a partir do *noir*, mas também levar em consideração o *noir* como uma construção tautológica de gênero e fomentar o seguinte debate: essencialmente, pode-se dizer que o *noir* existe apenas no cinema hollywoodiano do período “clássico” ou apenas no neo-*noir*, visto que apenas a partir deste último há uma escolha consciente do *noir* enquanto gênero?

No terceiro capítulo, a intenção é mergulhar em *A dama do Cine Shangai* para fazer um estudo de caso do filme cena a cena, analisando na obra as questões centrais ao *noir* (ou neo-*noir*) e à discussão do moderno e do pós-moderno no cinema brasileiro. Aqui, por meio de quadros (*frames*) do próprio filme, vou me utilizar de planos, cenas e/ou sequências para analisar tanto a questão do *noir* quanto a questão do pós-moderno na obra. Porém, isso não será feito como mera ilustração ou exemplificação, ou seja, a ideia é partir do filme em si para entender suas diversas camadas – tanto no que diz respeito ao projeto e às propostas (mais ou menos) conscientes do próprio autor (Guilherme de Almeida Prado), quanto àquilo que “escapa” ou sobressai à própria obra (as questões históricas e socioculturais inerentes ao próprio filme). Além disso, é importante aqui levar em consideração as especificidades do próprio cinema brasileiro dos anos 1980 e, por tratar-se de um filme de gênero, o aspecto da transposição de linguagens e de contextos históricos diversos. Ademais, além do filme em si, será trazido, para efeito comparativo, o roteiro original, escritor pelo próprio diretor.

Finalmente, no quarto e último capítulo, farei uma análise crítica e da canonização crítica do cinema brasileiro dos anos 1980 a partir de suas “principais” obras. Para isso, em termos de recorte, são considerados especialmente os 18 filmes brasileiros dos anos 1980 presentes no livro dos *100 melhores filmes brasileiros* da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine), obra lançada em 2016. Logo, levando em consideração esse cânone e as leituras críticas produzidas para o livro da Abraccine por seus próprios críticos de cinema, assim como uma análise dos próprios filmes em si, o objetivo é detectar quais critérios a crítica de

cinema no Brasil usa para delimitar seus “melhores” ou “mais importantes” filmes. Feito isso, a ideia é comparar a recepção crítica desse grupo de filmes dos anos 1980 (dos qual a obra de Guilherme de Almeida Prado não faz parte) com o próprio *A dama do Cine Shangai* para entender porque esse filme está nesse “limbo” da historiografia do cinema nacional – e, assim, fechar o ciclo aberto no primeiro capítulo desta tese.

Portanto, a proposta desta tese é tanto fazer um estudo mais aprofundado do filme longametragem de ficção *A dama do Cine Shangai*, quanto refletir sobre a historicidade do cinema brasileiro a partir do próprio filme. Logo, vislumbro possibilidades de “mergulho” na obra (verticalidade), de panorama (horizontalidade), mas também de transversalidades. Com isso, espero contribuir para o fortalecimento do debate cinema-história a partir de uma pesquisa, propriamente dita, mais do que a partir de uma reflexão teórica sobre ou realizar um mapeamento da relação cinema-história. Ao estudar cinema e história, e não apenas cinema na história, elejo a obra cinematográfica *A dama do Cine Shangai* como minha principal fonte e lanço-me sobre ela a partir de um olhar de historiador. E, ao falar aqui em história ou historiador, tenho claro em mente as questões estéticas ou as especificidades da própria linguagem cinematográfica, ou seja, a consciência de que o cinema (assim como toda e qualquer obra de arte) carrega em si uma historicidade que precisa ser levada em consideração ao se propor este tipo de trabalho. Portanto, em suma, história e cinema estão aqui em pé de igualdade. Cinema-história, enfim.

1 CINEMA PÓS-MODERNO: A DAMA DO CINE SHANGAI, UM FILME NO “LIMBO” DA HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO

1.1 O cinema pós-moderno ou maneirista

Não existe um consenso quando se fala em cinema pós-moderno, pois nem mesmo nas humanidades, de maneira geral, há concordância quanto a esta (suposta) dicotomia entre moderno e pós-moderno. Da mesma forma, não existe unanimidade quando se fala em cinema clássico, visto que, por exemplo, Jacques Aumont (2008) considera essa nomenclatura uma criação equivocada da própria crítica francesa dos anos 1950/1960 para designar especialmente o filme de estúdio hollywoodiano com roteiro escrito (ficção) e realizado antes da Segunda Guerra Mundial, ou seja, um conjunto de filmes que é por muitos (especialmente a própria Hollywood e a crítica estadunidense) chamado de Era de Ouro do cinema (hollywoodiano). Logo, o que se convencionou chamar de cinema clássico seria nada mais do que o cinema estadunidense, herdeiro especialmente do melodrama de D. W. Griffith que, após o período dos cinemas de vanguardas dos anos 1920 e com a consolidação do cinema sonoro (em oposição ao cinema mudo, grande debate teórico, crítico e mercadológico dos anos 1930) firmaria, especialmente graças à dominação “global” da indústria cinematográfica dos Estados Unidos, um modelo de cinema: o cinema industrial, o cinema comercial, o cinema de estúdio, o cinema melodramático, o cinema hollywoodiano, o cinema de montagem invisível, enfim, o cinema clássico.

Dessa forma, ao se jogar num grande caldeirão a diversidade e a vasta quantidade de obras cinematográficas produzidas em mais de um século de cinema, e buscando, neste universo, elencar pontos em comum e de destaque para traçar uma grande cronologia linear, considerando períodos de predominância de uma determinada *mise-en-scène* (este conceito-chave para o cinema e que também passa longe de ter uma definição fechada ou precisa), poderíamos afirmar ou delimitar, numa tentativa perigosa de simplificação, que existe: 1) um cinema “primitivo” que vai dos irmãos Lumière e seus contemporâneos, no final do século XIX, ao início do século XX; 2) um período de vanguardas cinematográficas, especialmente na década de 1920, com o melodrama griffithiano, o expressionismo alemão, o impressionismo francês, a montagem

soviética, o surrealismo etc.; 3) o cinema clássico, ou seja, o formalismo estético e as convenções de linguagem do cinema hollywoodiano que até hoje imperam no mundo (ao menos, na produção “comercial” de cinema/audiovisual ocidental); 4) o cinema moderno do final dos anos 1940 e que segue marcante até o final dos anos 1960 e meados de 1970 (o neorealismo italiano, a *nouvelle vague* francesa, o Cinema Novo ou Cinema Marginal brasileiros etc.); 5) o cinema pós-moderno ou maneirista que ganha projeção no Ocidente nos anos 1970 e, especialmente, anos 1980, especialmente no cinema hollywoodiano; e, finalmente 6) o cinema de fluxo ou estética do fluxo, uma marca do cinema contemporâneo a partir dos anos 1990 e especialmente do século XXI.

Todavia, como o objetivo desta tese é mais verticalizar em *A dama do Cine Shangai* e menos promover um debate sobre o cinema pós-moderno, adotarei este conceito a partir especialmente da definição de Luis Carlos Oliveira Jr. (2013), para, posteriormente, “mergulhar” no filme propriamente dito. Assim, é válido notar que, ainda que não exista efetivamente uma linearidade histórica ao se falar em *mise en scène* no cinema, no sentido de uma evolução geral, esse autor trabalha especialmente com quatro tipos básicos de *mise en scène*: a clássica, a moderna, a maneirista (ou pós-moderna) e o cinema de fluxo. Sobre a última não falarei, visto que ela é uma característica mais marcante do cinema contemporâneo, especialmente a partir dos anos 1990, e, conseqüentemente, posterior ao filme de Almeida Prado aqui analisado e não presente de forma contundente em outros filmes brasileiros dos anos 1980 analisados nesta tese. Será necessário, no entanto, entender melhor como esse autor diferencia as três primeiras.

Mise-en-scène é um conceito que o cinema herda do teatro, reformulando-o especialmente a partir da crítica cinematográfica francesa da geração dos anos 1950/1960. Foi um conceito importante em especial para a chamada política dos autores e serviu como uma das bases para que essa crítica francesa, ligada a publicações como *Cahiers du Cinéma* e outras revistas, defendessem o diretor como autor, especialmente ao analisarem filmes hollywoodianos de esquema de produção industrial. Resumidamente, considerando o cinema como uma arte coletiva (atores e atrizes, roteiristas, produtores, diretores de fotografia, montadores e tantas outras funções técnico-artísticas), seria o diretor (cineasta) quem daria identidade ao filme, deixando sua marca (sua assinatura, seu estilo) na escolha dos enquadramentos, dos movimentos (ou não) de câmera, na iluminação e outras tantas escolhas estéticas (e técnicas, pois, em cinema, arte moderna e industrial por excelência, técnica e estética são indissociáveis). Assim, a crítica

francesa do período elegeu como mestres cineastas (autores) como Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Nicholas Ray, Otto Preminger, Anthony Mann, Elia Kazan, Fritz Lang, Raoul Walsh, John Ford, Samuel Fuller e outros.

No entanto, Oliveira Jr. (2013) cita Otto Preminger como apogeu ou grande exemplo da *mise en scène* clássica, visto que esse cineasta é ponto de intersecção entre as preferências de todos os autores/críticos franceses dos anos 1950/1960 e pode ser encarado, portanto, como “a essência da *mise en scène*” (2013, p. 77). Para o pesquisador, “homem de teatro que passou para o cinema, Preminger ilustra de forma magistral a aventura da *mise en scène* em sua migração das artes cênicas para as telas. Ele é [...] o grande esteta do estilo fluido e transparente que o classicismo exigia”. (2013, p. 78). Isto porque o cinema hollywoodiano/estadunidense, em sua lógica industrial/comercial, adota uma espécie de gramática própria que passa a servir de modelo. Naturalmente, isso não significa uma receita facilmente repetível. Afinal, existe o talento do autor ao deixar sua assinatura, diferenciando o bom do ruim, o excelente do medíocre.

A lógica do cinema clássico é a lógica da montagem invisível, ou seja, o cinema para se “esquecer” que se assiste a um filme. A lógica é também a do realismo – não no sentido do real, simplesmente, mas de uma lógica e coerência internas, próprias ao filme, que não causam “ruidos” ao espectador. No cinema clássico, tudo que não é efetivamente necessário ao desenvolvimento da trama e/ou pode atrapalhar a fluidez narrativa é eliminado. O filme precisa ter uma coerência interna bem estabelecida e a narrativa é dividida em início, meio e fim, num sistema bastante organizado e que garanta ao espectador a possibilidade de compreensão total do enredo. Desse modo, quando um cineasta consegue unir precisão no uso da linguagem cinematográfica com beleza no estilo, chega-se à “perfeição”: respeito às convenções da gramática cinematográfica, transparência e limpidez na fruição narrativa, representação natural dos atores etc.

Por outro lado, o cinema moderno da geração pós-Segunda Guerra (em especial, o neorrealismo italiano e a *nouvelle vague* francesa) é marcado justamente pela quebra desse formalismo clássico. A partir dos anos 1960, há uma crise da *mise en scène*. O cinema moderno vai apostar mais na força da “sucessão de planos privilegiados e autônomos” (2013, p. 88) e da

“potência do plano individual” (2013, p. 88) do que na organização narrativa clássica. Além disso, a regra da “boa” interpretação do cinema clássico também é abandonada, abrindo espaço para atores não profissionais ou atuações propositalmente antinaturalistas, pois “o corpo heroico que ocupava o centro da *mise en scène* clássica cede lugar ao corpo vacilante dos heróis modernos” (2013, p. 89), entre outras características marcantes. Afinal de contas, existe um pressuposto básico: “o espectador não pode – e não deve – compreender tudo. A ideia de uma ordenação das aparências, ou de um arranjo significativo dos espaços e das durações, que embasava a *mise en scène* clássica, está excluída dessa estética moderna” (2013, p. 88).

Enquanto o cinema clássico buscou criar e consolidar um conjunto de regras formais para ordenamento do mundo (ainda que o mundo do filme), o cinema moderno escancara o caos. Nas palavras de Oliveira Jr.,

A questão é que a arquitetura do espaço cênico e a teatralidade do jogo eram muitas vezes secundárias em relação à urgência de simplesmente abrir um olhar para o mundo (esse mundo em transição e ebulição) e captar um momento de sua passagem. A recusa à conotação e a confiança na dimensão intrinsecamente documental do cinema pautavam os modernos (ou, pelo menos, uma boa parte deles) na direção da *presenciação*, isto é, da filmagem atida ao real bruto e protegida dos excessos de significação ou de dramatização. (2013, p. 120-121).

A *mise en scène* moderna rompe com a lógica cartesiana de disposição dos atores em cenário (estúdio), cálculo de movimento e ação, de iluminação, posicionamento da câmera etc. Da mesma forma, abandona o esquema do enquadramento “perfeitamente” calculado, de forma a inscrever em plano a ação previamente planejada. Além disso, o roteiro muitas vezes é descartado ou não há preocupação em segui-lo à risca. O filme moderno por excelência é um filme em curso, descobrindo-se em plena gravação, a cada rodagem de um plano ou sequência – o que pode ser visto de forma contundente, por exemplo, na obra de Jean-Luc Godard, praticamente sinônimo de cinema moderno. O que importa para o cinema moderno não é nem mesmo o tema ou argumento/roteiro do filme, mas a forma como o filme é produzido.

A matéria do filme, então, é a realidade de sua filmagem, que ele produz e depois registra. Se o filme é um documentário sobre seus meios de produção, não há outro assunto a ocupá-lo, senão a filmagem mesma ou, se preferirmos, a

mise en scène. Nenhum cineasta, doravante, necessita de um assunto ou de um tema. Basta-lhe um olhar, e a atividade desse olhar. A fórmula de Godard, “uma ideia por plano”, significa exatamente isso: o filme se faz na sua própria busca, concretizando uma ideia de cada vez. Um plano chama o outro: roda-se um plano para criar as condições de rodagem do plano seguinte; roda-se um filme para viabilizar o próximo. A ação de filmar é maior que o filme em si. (2013, p. 121).

Portanto, a geração do cinema moderno é marcada pelas novidades formais, que estão indissociadas das questões éticas, morais, políticas. Esse modo de fazer/pensar/ver cinema/arte é marcado por uma “força social e artística do cinema, aliada a uma vontade genuína de registrar acontecimentos do presente” (2013, p. 121). O cinema moderno vive seu auge nos anos 1950 e, especialmente, nos anos 1960, mas começa a dar sinais de esgotamento nos anos 1970. Logo, a partir dessa década, mas especialmente nos anos 1980, a lógica do cinema moderno passar a ser substituída pela do cinema maneirista ou pós-moderno, um movimento de resposta ao cinema moderno que surge especialmente no cinema estadunidense, mas que, naturalmente, ganha projeção internacional. Resumidamente, o cinema maneirista ou pós-moderno poderia ser definido como o “retorno” ao cinema clássico, mas não um retorno ingênuo. É um retorno às convenções narrativas clássicas, mas consciente das especificidades técnicas e, sobretudo, da própria história do cinema (então com mais de meio século de existência).

Cientes de que chegam “depois” – depois tanto de uma era clássica marcada por grandes mestres quanto de uma fase moderna de experimentação e invenção formal –, eles [os cineastas maneiristas] já não podem produzir uma *mise en scène* inocente e espontânea. A complexidade da técnica surge, entre outras coisas, como reação ao esgotamento das formas. (2013, p. 89).

O termo cinema maneirista vem de um dossiê publicado pela *Cahiers du Cinéma*, em abril de 1985, para falar de filmes de Wim Wenders, Jim Jarmusch, Lars von Trier, Leos Carax e Philippe Garrel, em um momento da história do cinema em que a “perfeição” da forma clássica já havia há muito sido superada, assim como a energia criativa e revolucionária do cinema moderno havia atingido seu esgotamento. Para Oliveira Jr.,

O maneirismo [...] é o cinema que surge com o fim do classicismo hollywoodiano e que ganha esse nome em comparação com o maneirismo histórico (das artes plásticas), ocorrido após o fim do classicismo renascentista. O cinema maneirista, que tem seu ápice nos anos 1970-1980, caracteriza-se pelas imagens de “segundo grau”, ou seja, imagens que retomam outras imagens e que, por isso mesmo, muitas vezes dependem de um conhecimento prévio da história do cinema e/ou dos seus códigos ficcionais. Ao contrário do que prescreve o senso comum, que tende a vê-la de modo pejorativo, a estética maneirista não deve ser encarada apenas como estilização gratuita, preciosismo extravagante da técnica ou jogo de reciclagem de formas; ela constitui um traço fundamental da modernidade tardia do cinema (quicá sua pós-modernidade) e ultrapassa em muito a questão da referência, da citação ou do pastiche de gêneros mortos. [...] o maneirismo implica um vasto conhecimento das formas preexistentes e um desejo quase maníaco por construções rebuscadas, enquadramentos labirínticos, referências à história da arte, dispositivos ópticos elaborados [...]. (2013, p. 119).

Uma das razões que explica o surgimento do cinema pós-moderno é que a história do cinema passa a ser sentida como uma espécie de fardo. Logo, restam apenas duas opções: “ou o cineasta tenta suprimir essa memória [...] ou a assume e, mais ainda, faz dela seu mote, seu *parti pris*, implicando assim um cinema autorreflexivo e autorreferente” (2013, p. 122). Assim, a crise da *mise en scène* provocou duas grandes tendências opostas: de um lado a maneirista, com a ultracomplexificação das técnicas de *mise en scène* – que pode ser vista em cineastas como Raúl Ruiz, Brian de Palma, Rainer Werner Fassbinder, Hans-Jürgen Syberberg, Wim Wenders e outros – e a busca pelas formas de encenação mais “brutas”, ou seja, menos controladas, mais “naturais” – que pode ser vista em autores como Phillipe Garrel, Maurice Pialat, Jean Eustache, John Cassavetes e outros. Dessa forma, o cinema maneirista ou pós-moderno é marcado especialmente pela questão da fotografia, ou seja, da iluminação, dos enquadramentos, dos movimentos de câmera etc. Ao passo que o cinema clássico busca fruição narrativa através do domínio primoroso das convenções da gramática cinematográfica e da montagem invisível, e o cinema moderno coloca sua potência em um único plano, escancarando um caráter de metacinema, o cinema maneirista ou pós-moderno tende a misturar estas duas características. Ainda que por um lado haja a busca pela lógica da fruição narrativa e do realismo (no sentido de coerência e verossimilhança interna da obra), a técnica como estética é marca contundente do cinema pós-moderno e os planos são ultracomplexos.



Figura 1 - Ao invés do tradicional (ou “clássico”) uso de plano e contraplano para uma cena de diálogo, o cineasta usa mecanismos ultracomplexos, como cabine, vidro, telefones, luzes etc. em *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984).

Como exemplo, basta lembrar (ou assistir) a marcante cena de *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984) (Figura 1) em que os personagens Travis e Jane Henderson (Harry Dean Stanton e Nastassja Kinski) conversam enquanto ela está em uma cabine. O que no cinema clássico seria um simples uso de plano e contraplano, no cinema maneirista ou pós-moderno é ultracomplexificado com uso desta cabine, de vidro, luzes, telefones e demais recursos que, ao invés de mediadores, formam barreiras a serem superadas pelos personagens, no diálogo, mas também pelos cineastas, na técnica/estética da fotografia. Nesse sentido, muitas vezes as cenas são inverossímeis em relação à “vida real”, mas trabalhadas para que tenham ar de verossimilhança ou realismo dentro da lógica do filme, ou seja, coerência interna da obra. Por isso, apesar da ultracomplexificação dos artifícios por meio das técnicas cinematográficas, não há ruído ou incômodo para o espectador como no cinema moderno, em que o caráter metalinguístico está explícito, inclusive como provocação.

Além disso, uma questão importante no cinema pós-moderno é a atuação, a performance dos atores. A partir de finais dos anos 1960, e especialmente com o cinema moderno, não há

encenação inocente no cinema, pois o cinema é arte consolidada no imaginário social. Assim, no cinema pós-moderno, o trabalho de atores e atrizes será sempre a atividade de uma encenação deliberada, refletida, consciente, trazendo como consequência um cinema “ultraencenado”, que pode ser notado em personagens com duas ou mais camadas de atuação, ou seja, atores que interpretam personagens que estão cientes de sua condição de atores sociais, como Travis Bickle (Robert DeNiro), de *Taxi driver* (Martin Scorsese, 1976), na marcante cena em que ele ensaia gestos e falas na frente do espelho; ou os personagens juvenis de filmes como *Vidas sem rumo* (*The outsiders*, Francis Ford Coppola, 1983) e *O selvagem da motocicleta* (*Rumble fish*, Francis Ford Coppola, 1983), que parecem conscientes de suas “atuações” como delinquentes juvenis; ou, ainda, exemplo notório, Vincent Vega (John Travolta) e Jules Winnfield (Samuel L. Jackson), em *Pulp fiction: Tempo de violência* (*Pulp fiction*, Quentin Tarantino, 1994), filme tardio do cinema pós-moderno que inclui em sua paródia inclusive o próprio cinema pós-moderno ou maneirista. Nessa obra de Tarantino, depois de conversas banais sobre *fast-food* e massagens nos pés, os personagens autoconvocam o “papel” de gângsteres durões, antes de entrarem em um apartamento com inimigos e executarem a missão. “Vamos entrar no personagem”, diz Jules para o parceiro Vincent, ajeitando a roupa e sacando a arma, antes de bater na porta e fazer um “teatro” para os sujeitos ali dentro.

Entretanto, existe também um caminho contrário, trilhado por cineastas que recusam uma composição excessiva da fotografia e o manejo virtuoso da câmera, que fogem dos planos ultracomplexos, ou seja, autores

que cultivam certo descontrole do quadro, da iluminação, dos atores, dos movimentos, que não hesitariam em trocar um enquadramento perfeito por um plano que estivesse precariamente enquadrado e iluminado, mas que registrasse a força de um momento, a presença inspirada de um ator, a energia singular de uma ação. (OLVEIRA JR., 2013, p. 90).

Como exemplo, basta notar a cena final de *O massacre da serra elétrica* (*The Texas chain saw massacre*, Tobe Hooper, 1974), em que a luz solar invade a lente da câmera, criando manchas na imagem, na tela, no filme – e, especialmente, no caso, em uma obra propositalmente com ares de “amadora” ou “caseira” de filme de baixo orçamento.



Figura 2 - Fotografia em quadro de *O massacre da serra elétrica* (*The Texas chain saw massacre*, Tobe Hooper, 1974).

O fato é que em qualquer um desses casos a *mise en scène* será ou potencializada, exaltada, acentuada, ou minimizada, retraída, mas nunca “invisível” e “perfeitamente equilibrada” como no cinema clássico, ou radicalmente livre e desimpedida como no cinema moderno – ou há sobrecarga ou há retraimento. Portanto, a estética maneirista ou pós-moderna é caracterizada por uma espécie de violação da imagem clássica, uma degradação do cinema clássico e da própria história do cinema. “O papel do maneirista é fazer trabalhar à exaustão as energias figurativas de uma imagem, esgarçando, alongando ou distorcendo seus elementos até que eles resultem em outra coisa” (2013, p. 124). Disso, resulta um rebuscamento estético, um cinema com imagens hiperconstruídas.

O cinema maneirista ou pós-moderno busca um debruçamento sobre a história do cinema, mas consciente de que existe um passado inatingível e ao mesmo tempo mitificado. O cinema pós-moderno é um movimento de busca à origem, mas uma origem que é sempre cinematográfica. O cinema clássico hollywoodiano é a utopia, o ideal perdido. Por isso, é comum associar-se à ideia de cinema pós-moderno não apenas a questão da estilização redobrada, mas também da nostalgia. Mais do que isso, “tudo no cinema pós-moderno surge mediado por um

imaginário (do cinema, mas também da publicidade e da televisão)” (2013, p. 128), apontando uma cultura audiosvisual contemporânea também como referência.

Naturalmente, há casos na história do cinema em que são perceptíveis características de um cinema maneirista antes desse período dos anos 1970/1980. No caso do cinema estadunidense, podem-se considerar como exemplos as obras de Robert Aldrich e Arthur Penn, nos anos 1950, que Oliveira Jr. classifica como “uma primeira vertente maneirista, ou pré-maneirista” (2013, p. 123). Entretanto, é apenas nos anos 1970/1980 que o cinema pós-moderno ou maneirista vai se consolidar como marca própria de um período, pois vem associado a uma ideia de crise e até mesmo de “morte” do cinema. Por isso, fala-se em: cinema “espectral” (2013, p. 128); cinema de “dupla visão” ou “sobreimpressão de duas imagens numa só” (2013, p. 131); de “néon-realismo” (2013, p. 134), de “supracinema” (2013, p. 134); de “hipercinema” (2013, p. 134); de “cinema filmado” (2013, p. 134); entre outros.

Portanto, o cinema maneirista vem de uma ideia de crise – dos temas, dos motivos, das formas, mas, sobretudo, das articulações da *mise en scène* clássica. Como nota Oliveira Jr.,

A pauta dos *Cahiers du Cinéma* dedicada ao maneirismo pertence a um momento de incerteza. De um lado, decreta-se o fim do moderno; do outro, lamenta-se a distância irremediável do classicismo. Época de melancolia e profecias, de luto (fala-se da morte do cinema), de vitória da publicidade como estrutura de produção e estética dominantes. Época também de reciclagem, do pastiche, das reprises de todo tipo. (2013, p. 134).

Ou, ainda:

Surge um cinema de mortos-vivos, de fantasmas. O que assombra o cinema maneirista não é o real (que assombrava, talvez, o cinema clássico, ficando à espreita, nas bordas do filme, sempre ameaçando irromper de algum lugar para quebrar o universo fechado da dramaturgia). O real já não lhe diz respeito; o que assombra o maneirismo é o passado do próprio cinema – o passado clássico, sobretudo, com sua aura, sua magia, seu misto de transparência e distância (o *close-up*, ao nos aproximar da estrela, interpunha também um véu, uma membrana de luz que envolvia seu rosto e o protegia de nosso olhar), seu mecanismo cheio de artimanhas e artifícios que se naturalizavam no código a ponto de se tornarem invisíveis. Esse mecanismo, ou essa linguagem, uma vez que se mostra impossível de ser repetida, vira motivo de assombração. (2013, p. 128).

Buscando entender o contexto social no mundo para esse cinema maneirista ou pós-moderno, embora falando mais especificamente dos anos 1980, Amir Labaki (1991, p. 7-8), em texto sobre o cinema dessa década e produzido ainda no calor do momento, ressalta que a década de 1980 é inaugurada com a morte de John Lennon, em dezembro de 1980. A morte do músico marcaria o fim de um ciclo aberto com os movimentos de 1968, representando a “morte da utopia” e o “soterramento de ideais humanistas, pacifistas e cosmopolitas” (1991, p. 7), o que se consolidaria com a eleição do republicano Ronald Reagan para o cargo de presidente dos Estados Unidos. Ainda sobre o assassinato de Lennon, o autor resgata a carta do dramaturgo e ensaísta tcheco Václav Havel, para quem o fato de o beatle ter sido morto por um psicopata, vítima do moderno culto *pop* (*star system*) criado pela cultura de massa, teria um significado simbólico: a identificação pacífica de um fã para com um ídolo, substitutiva da ação engajada, encontraria seu obscuro clímax na esquizofrenia de um homem que atira em seu ídolo para tornar-se também uma celebridade e, ainda, resgatar sua própria identidade.

Lennon foi morto por voltar a ser público, depois de anos de reclusão. Mark Chapman o executou para tornar-se público, depois de uma vida de anonimato. Chapman, admirador de Lennon, matou-o para buscar a única similaridade possível, a de companheiros de telenotícias e de manchetes de jornais. Matando o mito para forjar a própria imagem, a seu modo Chapman tornou-se, como Lennon, eterno. (LABAKI, 1991, p. 8).

Por isso, dando continuidade em sua análise, o autor trata o assassino Mark Chapman como um “vampiro imagético”, um “canibal egocêntrico” – o que, para ele, seria caricatura dos anos 1980, uma década em que

fomos todos caçadores de mitos perdidos [Indiana Jones/Steven Spielberg], zeligos [Woody Allen] em busca de modelos mesmo transitórios, duplos de duplos de astros, *voyeurs* mais do que protagonistas de melodramas de terceira geração. Cabeças feitas de sombras, fizemos da cinefilia, religião, dos cinemas, catedrais, dos vídeos, oratórios domésticos, da pipoca, nossa hóstia. O cinema, não a cocaína, foi a droga típica do curto verão *yuppie*. (LABAKI, 1991, p. 7-8).

Logo, ao passo que o cinema moderno dos anos 1960 teria sido marcado pela ruptura e pela diversificação (a constante busca do novo, da novidade), o cinema dos anos 1970 teria sido marcado pela nostalgia e pela acomodação, enquanto que, finalmente, o cinema dos anos 1980 teria feito “pouco mais do que aplicar a explosão tecnológica às características do decênio anterior” (1991, p. 11). Para Labaki, uma linha tênue separaria o cinema dos anos 1970 e o dos anos 1980, sendo o último apenas uma retomada de “forma mais radical e num patamar mais complexo” (1991, p. 11) de um certo modo de fazer cinema: a renúncia ao cinema moderno de “linhagem godardiana” (1991, p. 12), ou seja, o câmbio da “produção cerebral, anarrativa e antiilusionista, em favor da revitalização do padrão griffithiano desenvolvido pela Hollywood clássica” (1991, p. 12). Cansado da modernidade, o cinema maneirista ou pós-moderno teria atirado o cinema de vanguarda de volta à margem, numa “espécie de *nouvelle vague* ianque” (1991, p. 12).

Esse movimento estaria intimamente ligado às universidades e escolas de cinema e, em especial, às escolas estadunidenses, com a New York University (NYU) e a University of California, Los Angeles (UCLA), mas também ao “cinema independente”. Dessa safra de novos cineastas, apontariam nomes de sucesso como Steven Spielberg, Martin Scorsese, George Lucas, Francis Ford Coppola e Brian de Palma, entre outros. Com formação universitária, esses “legítimos herdeiros de Truffaut” (1991, p. 12) retomariam “o cinema narrativo clássico a partir de uma sólida formação de cinemateca” (1991, p. 12), diferenciando-se dos mestres e ídolos antecessores (Ford, Hitchcock, Hawks, Huston etc.), forjados “pragmaticamente nos *sets* de filmagem” (1991, p. 12). Seria, então, “o triunfo do *american way of film*” (1991, p. 14). E, mais interessante ainda, Labaki chama a atenção para o cinema *noir* no final dos anos 1970 e, especialmente, nos anos 1980. Para ele, o *noir* seria o gênero que marcaria essa idolatria nostálgica do cinema hollywoodiano para seu passado clássico.

Tudo se passa como se a América de Reagan e a aceleração da corrida armamentista no período – sobretudo o anterior à ascensão de Gorbatchev ao poder na URSS em 1985 – contribuíssem para uma retomada da atmosfera insegura e sombria dos anos [19]50. O individualismo inerente aos complexos

protagonistas do *noir* clássico vai servir de espelho para os ultraindividualistas *yuppies* dos anos [19]80. *Noir* vira sinônimo de *cult*.

Esse imaginário permeou todo tipo de produção, americana ou não. De Wim Wenders/Coppola (*Hammet*) [*Hammett: Mistério em Chinatown* (*Hammett*, Wim Wenders, 1982)] aos estúdios Disney/Spielberg (*Uma Cilada para Roger Rabbit*) [*Uma cilada para Roger Rabbit* (*Who framed Roger Rabbit*, Robert Zemeckis, 1988)], da nova geração de maneiristas da França (Carax, Beineix) aos afilhados de Spielberg nos EUA (Zemeckis, Kasdan), das revelações do chamado “novo cinema inglês” (*Mona Lisa*) [*Mona Lisa* (Neil Jordan, 1986)] aos experientes parodiadores americanos (*Cliente Morto Não Paga*) [*Cliente morto não paga* (*Dead men don't wear plaid*, Carl Reiner, 1982)], todos se envolveram em projetos-herdeiros do hammet-houstoniano *O Falcão Maltês* (1941) [*Relíquia macabra* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941)]. Até as distopias fílmicas, por tradição huxleyviamente assépticas, foram contaminadas pelo vírus *noir* – nada que no fundo surpreenda, pois o pessimismo sempre irmanou esses gêneros. Os resultados foram o maior fenômeno de bilheteria do final da década (*Batman*) [*Batman* (Tim Burton, 1989)], uma das mais elaboradas cacotopias criadas originalmente para as telas (*Brazil*, de Terry Gilliam) [*Brazil: O filme* (*Brazil*, Terry Gilliam, 1985)] e, principalmente, o inegável *cult-movie* do período: *Blade Runner* [*Blade Runner: O caçador de andróides* (*Blade Runner*, Ridley Scott, 1982)]. (1991, p. 13-14).

Análise semelhante faz Carlos Pinheiro Jr. (1991), também em texto de final de década, que observa que nos anos 1980 “o filme de gênero entrou na moda outra vez” (1991, p. 39). Para ele, o *noir* – descrito como drama policial pessimista forjado nos anos 1940 (o que será abordado mais detalhadamente no capítulo 2 desta tese) foi o gênero mais revisitado e, também, o que obteve resultados mais interessantes. Além de alguns dos filmes listados por Labaki, o autor destaca *O amigo americano* (*Der amerikanische freund*, Wim Wenders, 1980) e *Na calada da noite* (*Still of the night*, Robert Benton, 1982) como exemplos de um fenômeno (neo-*noir*) iniciado com *Chinatown* (Roman Polanski, 1974). Particularmente, o autor destaca *Corpos ardentes* (*Body heat*, Lawrence Kasdan, 1982) como o mais “simbiótico” (1991, p. 39) desta safra: “*Body Heat* é uma experiência bem-sucedida justamente por realizar uma mistura inteligente da estrutura temática e formal do *noir* com um *élan* vital moderno, palpável para a geração dessa década” (1991, p. 39).

Para o autor,

Toda a temática *noir*, em qualquer de suas variantes – negativista, conformista ou violenta – é fundamentalmente pessimista. [...] não existe lugar para a virtude, e o bom momento, que é raro, com frequência exige que se “tape o nariz”. No começo dos *eighties*, esse *ethos* se afinava com o estado de espírito de boa parte da intelectualidade jovem, a geração do “*the dream is over*”. A experiência alternativa da vida *hippie* se esboroara no carreirismo *yuppie*; as esperanças de maio de 1968, com a “imaginação no poder” de Daniel Cohn-Bendit e seus discípulos, a liberação psico-sexual preconizada por Hebert Marcuse e a fé numa democracia socialista e libertária em nada haviam modificado, em mais de dez anos, as mazelas das burocracias do Leste – como diriam os trotskistas – e seus Estados policiais e tumultares, nem tampouco o reacionarismo consumista e abestalhado das sociedades de massa ocidentais. O retorno a formas do passado, já mencionado, além da fuga ao esgotamento, buscava o reencontro com soluções que, vistas em perspectiva, pareciam haver funcionado positivamente. A volta à cultura *noir*, por assim dizer, sintetizava todos esses fantasmas, com a vantagem de a catarse poder se realizar de maneira artística e admirável. (PINHEIRO JR., 1991, p. 44).

Ao comentar *Blade Runner: O caçador de andróides*, Carlos Eduardo Lins da Silva (1991a, p. 52) ressalta o individualismo exacerbado do protagonista Rick Deckard (Harrison Ford) não apenas como uma característica do personagem (comum ao gênero), mas, sobretudo, como um valor caro aos anos 1980. Além disso, para o autor (1991a, p. 53), *Blade Runner* seria representativo do espírito dos anos 1980 também pela forma como trata a questão da temporalidade, a concepção de história: uma temporalidade pós-modernista, fragmentada. “Os replicantes não têm passado e têm um futuro pré-determinado e curto. A vida é só o presente” (1991, p. 53), um eterno presente vivido como experiência de extrema intensidade, mas que não é percebido como parte de um conjunto mais amplo de experiências. “Os replicantes representam a si próprios como uma vela que se queima mais depressa mas também de maneira mais brilhante e reivindicam ter visto mais coisas com os seus olhos no limitado tempo que têm do que qualquer outra pessoa seria capaz de imaginar” (1991, p. 53). Além disso, o autor destaca uma “tendência à imitação, pluriculturalismo, as citações frequentes ao passado, o fascínio pela tecnologia, o ceticismo diante do progresso e seus efeitos” (1991, p. 55) como características presentes não apenas nesta obra de Ridley Scott, mas na maior parte dos filmes dos anos 1980 classificados como pós-moderno.

Do ponto de vista da estética e da *mise-en-scène*, José Geraldo Couto (1991) observa como marca do cinema dos anos 1980 “um grau elevado de virtuosismo técnico e de exposição do caráter fictício do que é apresentado” (1991, p. 70). Ao comentar especificamente *O fundo do*

coração (*One from the heart*, Francis Ford Coppola, 1981), ele nota que uma das principais características do filme está na relação entre as “muletas tradicionais do cinema clássico” (1991, p. 73) e o prazer estético oriundo do “jogo interno” (1991, p. 73) proposto pelo próprio filme, ou seja, uma coerência interna que se dá tanto pela primeira camada narrativa (a trama), quanto pelo metacinema que se debruça sobre o próprio passado cinematográfico, saturando a forma “clássica” (maneirismo). Por isso, Carlos Eduardo Lins da Silva (1991b, p. 88) entende que o cinema maneirista ou pós-moderno dos anos 1980 é marcado pela aceitação do cinema moderno como tendência dominante do pensamento do século XX, mas, paradoxalmente, da contestação dessa mesma ideia, buscando “uma tendência ao pastiche, à paródia, ao ecletismo, à auto-referência e à citação” (1991, p. 88).

O pós-modernismo se apresenta como uma espécie de síntese do estruturalismo e da desconstrução. Surge quando a vanguarda se exaure enquanto forma de expressão artística, consolida-se numa conjuntura histórica contra-revolucionária e conservadora, faz crítica do conceito de progresso em contraste com o modernismo que o exaltava. Claro que o pós-modernismo não é um movimento monolítico, tanto mais porque ainda nem conseguiu se definir com exatidão. Tem contradições de toda espécie. Mas os elementos que o distinguem com maior clareza são o pluriculturalismo, a visão cética da noção de progresso, um quadro de referência de alta tecnologia e a tendência à imitação. (SILVA, 1991b, p. 88).

Assim, é muito interessante o conceito que Eugênio Bucci (1991) traz de “clássico sintético” (1991, p. 258). Para o autor (1991, p. 249), o que existe de maior novidade no cinema dos anos 1980 é o ressurgimento ou fabricação do “clássico”: um produto híbrido que ilude em sua aparência de puro, “um culto solene que, de tão empenhado na louvação de seus ícones, desponta mais icônico (mais original!) do que eles” (1991, p. 250). De acordo com o pesquisador, “o cinema americano obedece às leis da indústria, do estado [sic] e do mercado, sem filiar-se a uma estética prévia ou ajoelhar-se diante de uma ética *a priori*” (1991, p. 260). Assim, é interessante notar como o *noir* torna-se o gênero cinematográfico mais marcante deste cinema pós-moderno (maneirista) do cinema hollywoodiano dos anos 1980, visto que é a redefinição de um gênero cinematográfico dos anos 1940 que, como será detalhado no capítulo segundo desta

tese, é uma construção tautológica a partir de um (sub)gênero da própria literatura estadunidense – e “um dos mortos mais solenes do cinema dos Estados Unidos é a literatura dos Estados Unidos” (BUCCI, 1991, p. 259).

Dessa forma, ao analisar *Os intocáveis* (*The untouchables*, Brian de Palma, 1987), Bucci nota que o filme, “antes de recontar uma história antiga, conta a história de como uma história antiga pode ser contada à antiga” (1991, p. 255). Logo, o passado ao qual o diretor se refere é “um passado inventado para socorrer o presente despedaçado. Mais ainda: é um passado reinventado a partir da invenção que fazia a respeito de si mesmo” (1991, p. 255-256). Portanto, o que importa, não apenas a de Palma, mas aos cineastas maneiristas ou pós-modernos de maneira geral, é “fazer seus mortos viverem outra vez no cinema” (1991, p. 259). No mesmo sentido, Fernão Pessoa Ramos fala em “saudosismo do clássico” (1991, p. 307) ou “clássico de segunda mão” (1991, p. 308)

Ao listar as principais características do cinema pós-moderno, Pucci Jr. (2008, p. 199) fala em: oscilação entre narração clássica e recursos de linha modernista; preeminência da paródia lúdica; caráter estetizante que não se esgota na procura do belo; impureza em relação a outras artes e mídias (hibridismo); relação conciliável e, ao mesmo tempo, não-integrada em relação à cultura midiática (cultura *pop*); não-exclusão *a priori* do espectador sem repertório sofisticado (grande público); e persistência da representação, com predomínio hipertextual; entre outras. Assim, o estilo pós-moderno (ou maneirista) teria sido concretizado pelo uso recorrente, num número indefinido de obras, dessas características.

Avaliação semelhante faz Ramos, que afirma que

A sensibilidade estética dos [anos 19]80 é inteiramente voltada para trás, para os anos [19]40 e [19]50, onde irá encontrar o período áureo do classicismo inocente. A década transcorre imersa em tal quantidade de citações a esses filmes que chega a seu final em um estado de autêntica *overdose*, mostrando uma saturação nítida desse procedimento. De qualquer forma, deve-se notar sua presença intensa dominando boa parte da produção internacional e também nacional. Essa produção acabou por criar um estilo próprio que gira em torno de alguns elementos constantes desse “voltar-se” para trás, apontando em direção a um passado que já existiu como forma marcada, articulado através de elementos estéticos bem tipificados. Saxofones, persianas, ventiladores de pá no teto, *chintown*, objetos e figurinos estilo anos [19]50, ambiência filme *noir*,

fotografia fantasista, chegam ao final da década como componentes de um estilo que teve todas as suas potencialidades reiteradamente exploradas até o esgotamento. (1991, p. 305).

Dessa forma, muitas dessas características do cinema pós-moderno são tratadas por parte significativa dos cineastas, críticos e pesquisadores de cinema como algo inerentemente negativo, ou seja, como valores “ruins” de um cinema em crise. O que para alguns é saída para o esgotamento do cinema moderno, para outros é mera farsa, simulacro, *fake*, fantasia ilusionista ou “fascínio por um mundo já construído, em um passado em que isso ainda era possível, e que hoje retorna, na maneira de imagem estilizada, permitindo uma proximidade intensa com essa forma de uma totalidade que é farsa, mas nem por isso menos atraente” (RAMOS, 1991, p. 317).

Portanto, como observa Labaki (1991), processo semelhante marcou parte do cinema brasileiro dos anos 1980 e início dos anos 1990, também influenciado pela estética maneirista ou pós-moderna. Entretanto, (como será observado no quarto e último capítulo desta tese) embora características do cinema pós-moderno sejam bastante visíveis no cinema nacional desse período, os filmes “canonizados” pela crítica cinematográfica não necessariamente se encaixam nesse conjunto de obras (ou, quando se encaixam, parecem estar presentes no “cânone” mais por outros motivos do que por essas características maneiristas). Para Labaki, a estética pós-moderna é percebida, no caso do cinema brasileiro, mais na “ascendente produção de curtas-metragens, que ao privilegiar os trabalhos ficcionais tornou-se o grande motor criativo do período” e no “principal movimento fílmico pós-cinema marginal”, que surge “como uma resposta antivanguardista e neoilusionista”: o “novo cinema paulista”, um cinema que “retrabalha a linguagem e o imaginário do cinema hollywoodiano e da cultura cosmopolita das metrópoles, atingindo uma sofisticação técnica sem precedentes” (1991, p. 15).

1.2 O cinema pós-moderno brasileiro

A década de 1970 foi o auge de produção, lançamento e bilheteria do cinema brasileiro no século XX. Depois da efervescência artístico-cultural do “Cinema Novo, Cinema Marginal,

teatros de Arena e Oficina e do tropicalismo” (ORTIZ; AUTRAN, 2018, p. 203) o cinema brasileiro, numa política intimamente e paradoxalmente ligada ao projeto desenvolvimentista da ditadura civil-militar no período do autoproclamado “milagre econômico”, alcançou definitivamente o grande público com uma expansão comercial notória antes de uma crise que se iniciaria nos anos 1980 e atingiria seu ponto máximo nos anos 1990, marcando o fim de um ciclo. Na década de 1970, a geração do Cinema Novo e do Cinema Marginal e outros tantos cineastas não vinculados a esses grupos viveram uma época áurea, seja nas propostas mais comerciais ou nas mais autorais, seja diretamente ligados à Embrafilme ou em outros modelos de produção e distribuição, como o Beco da Fome carioca (ou Beco da Cinelândia, ou Beco dos Artistas, ou Becos dos Aflitos, ou Beco da Esperança...) ou a Boca do Lixo paulistana, com suas comédias eróticas (porno-chanchadas). De qualquer forma, a Embrafilme teve um papel primordial nesse processo, afetando direta ou indiretamente toda a cadeia do cinema brasileiro do período.

A Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme) foi criada em 1969, ligada ao Instituto Nacional de Cinema (INC), mas é fruto de uma série de articulações e políticas públicas do setor produtivo e artístico do cinema brasileiro pelo menos desde a década de 1950, com congressos, conselhos, comissões e demais ações ou projetos voltados para o mercado nacional de cinema, diante da presença hegemônica do mercado estrangeiro, em especial hollywoodiano. Durante os seus 21 anos de existência, a Embrafilme passou por diversas fases e reestruturações, moldando, segundo autores como Tunico Amancio, “um eficiente laboratório para o conjunto das categorias profissionais envolvidas no fazer do cinema em suas múltiplas dimensões e para os experimentos de prospecção de mercado e de legislação protecionista” (2018, p. 291). Criada em plena ditadura civil-militar brasileira, a instituição estruturou o mercado cinematográfico nacional com base numa “centralização programática” pelo regime, que se lançava sobre a área da cultura “com a dupla função de direcionar o processo cultural e controlar a potência dos adversários do regime no campo artístico” (AMANCIO, 2018, p. 292).

A estruturação e expansão da Embrafilme estão diretamente vinculadas à Política Nacional de Cultura de 1975, do regime militar, que resultou ainda em outras medidas, como a criação do Conselho Nacional de Cinema (Concine), em 1976, além de outros projetos e políticas públicas no campo das artes e da cultura de maneira geral. Esse projeto carrega valores nacionalistas tanto do ponto de vista ideológico quanto de mercado, cercado de noções como

“alienação”, “colonialismo cultural”, “ser brasileiro”, “valores nacionais”, “memória cultural” (ORTIZ; AUTRAN, 2018, p. 212), “nacionalismo cultural” (ORTIZ; AUTRAN, 2018, p. 213), “homem brasileiro”, “diversidades regionais”, “identidade nacional” (ORTIZ; AUTRAN, 2018, p. 221) e outras, num discurso que ora aproxima, ora afasta setores díspares da sociedade brasileira, desde a esquerda cinematográfica mais vinculada ao Cinema Novo (mais tradicional) e ao Cinema Marginal (mais anárquica) até os próprios ditadores e seus apoiadores, à direta nesse espectro político.

Nos anos 1970, a Embrafilme se estruturou de forma a aglutinar várias funções em sua relação com o mercado cinematográfico nacional, desde legislações protecionistas até sistemas de financiamento e/ou coprodução e distribuição de filmes brasileiros. Nessa década, o cinema brasileiro produziu algumas de suas obras-primas, como *Os inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1971), *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1972), *Lúcio Flávio, passageiro da agonia* (Hector Babenco, 1977) e *Bye, bye Brasil* (Cacá Diegues, 1979), assim como alguns de seus grandes sucessos de bilheteria, como *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976), com quase 11 milhões de espectadores nos cinemas e detentor do recorde de maior bilheteria da história do cinema brasileiro no século XX e até 2010², ou *A dama do lote* (Neville de Almeida, 1978), com mais de 6,5 milhões de ingressos vendidos, além de grandes sucessos populares como os filmes dos Trapalhões, da Xuxa ou de Mazzaropi. A expansão comercial do cinema brasileiro na década de 1970 foi tão grande que os filmes nacionais saltaram da média total de 30 milhões de espectadores por ano para cerca de 50 milhões a 60 milhões de espectadores para filmes brasileiros anualmente. Em relação ao mercado total, “a participação de

² Em 2010, a marca de *Dona Flor e seus dois maridos* foi superada por *Tropa de elite 2: o inimigo agora é outro* (José Padilha, 2010), que ultrapassou o número de 11 milhões de ingressos vendidos. O filme de José Padilha, no entanto, foi desbancado quando *Os dez mandamentos: o filme* (Alexandre Avancini, 2016) o superou (11.305.479 ingressos vendidos, contra 11.146.723). Entretanto, este que é “oficialmente” o atual recordista de ingressos vendidos da história do cinema brasileiro é um caso controverso, pois, na época, algumas reportagens jornalísticas apontaram que algumas sessões com bilheteria esgotadas na realidade não estavam lotadas e algumas estavam até mesmo com pouquíssimo público ou vazias, o que seria um indício de que os produtores da película bíblica (Record Filmes), ligados à Record TV (o filme é uma adaptação de uma telenovela da emissora), assim como as igrejas (a Record é propriedade de Edir Macedo, fundador e líder da Igreja Universal do Reino de Deus), compraram ingressos para serem repassados aos “fiéis” (entre outros motivos apontados pelas reportagens). Assim, o número de ingressos vendidos não corresponderia ao público total do filme (quantia que é, portanto, uma incógnita). Dessa forma, o mais provável é que o recordista de público da história do cinema brasileiro seja mesmo o popular filme de José Padilha, sequência do também popular *Tropa de elite* (José Padilha, 2007), que transformou Capitão Nascimento (Wagner Moura) em um dos mais populares personagens da história da produção artística e cultural brasileira.

espectadores para filmes nacionais saltou de 16% em 1974 para cerca de 30% a partir de 1978, média que permaneceu até 1984” (GAMO; MELO, 2018, p. 334). Além da qualidade estética ou da rentabilidade dos filmes em bilheteria, houve um avanço quantitativo também no volume de produção. “Na década de 1960, até 1966, a produção cinematográfica nacional girava em torno dos quarenta títulos [anuais]; a partir de 1967 e até o final da década, alcança-se a média de sessenta filmes produzidos [por ano]” (GAMO; MELO, 2018, p. 325). Segundo Amancio (2018, p. 308), entre os anos 1970 e 1980, o Brasil produziu em média 82 longas-metragens por ano, tendo como anos de pico 1978 (100 filmes) e 1980 (103 filmes). Além disso, é válido notar como, em média, 27% desta produção é diretamente vinculada à Embrafilme, que chegou a dominar mais de 30% do mercado em momentos-chave (AMANCIO, 2018, p. 318).

De acordo com os autores Ortiz e Autran, a década de 1970 é o período de “crescente diversificação das atividades cinematográficas”, marcado pelo “contato dos cinemanovistas com a esfera estatal” (2018, p. 221) e com o “mercado de consumo”, vide casos notórios como Cacá Diegues e Gustavo Dahl, em que o mercado passa a ser “compreendido como o lugar no qual a linguagem cinematográfica de um país se realiza, possibilitando assim o encontro com o público”, ou seja, o período em que “indústria, entretenimento, mercado, cultura e identidade nacional” (2018, p. 223) se vinculam, ainda que não sem contradições ou “patrulhas ideológicas”. Nesse período, “os antigos projetos totalizantes, com pretensões conscientizadoras, estavam enterrados, tinham perdido atualidade” (2018, p. 224). Além disso, especialmente a partir de 1974, há um fortalecimento de obras cinematográficas que adaptam obras legitimadas da literatura brasileira ou se debruçam sobre a história do país. Momento de grande produção, o cinema brasileiro entra em cartaz com uma vasta quantidade de filmes, desde os grandes sucessos de público e/ou crítica anteriormente citados até “uma série de filmes mornos, com propostas estéticas difusas” (2018, p. 225).

O cinema brasileiro chega aos anos 1978-1979 com mercado e produção economicamente aquecidos. Além da própria realidade econômica do país, as medidas adotadas pela Embrafilme e Concine, que assumem coproduções e estabelecem obrigatoriedades de exibição e cópiagem, entre outras, criam novas possibilidades para o filme nacional. Essa situação será aproveitada também nos domínios da comédia erótica. (ORTIZ; AUTRAN, 2018, p. 230).

Entretanto, após este *boom*, o cinema brasileiro volta a se deparar com uma crise a partir dos anos 1980, embora esta seja parte de uma crise mais geral do Brasil. Afinal, essa é a chamada “década perdida”, período de grande crise política e econômica, com o esgotamento da ditadura civil-militar brasileira, num processo de reabertura democrática que escancara o fracasso do projeto político-econômico dos ditadores. Assim, os brasileiros precisam enfrentar não apenas o saldo negativo de corrupção, inflação e desemprego em níveis altíssimos, mas a luta política para reconquista do direito à democracia, além de elaborar o luto pelas perdas humanas do projeto genocida dos militares.

Para os autores Ortiz e Autran (2018, p. 241), depois de uma década promissora (ao menos do ponto de vista econômico), o cinema brasileiro vive um período de grande retração, com diminuição vertiginosa do público e, portanto, das rendas de bilheteria. Uma crise que atinge não apenas os filmes e cineastas brasileiros, mas também a produção estrangeira. Enquanto que em 1975 foram vendidos cerca de 275,4 milhões de ingressos de cinema no Brasil, o número cai para pouco menos de 90 milhões de ingressos em 1984. Em relação às obras brasileiras, há uma disparidade enorme entre os quase 62 milhões de ingressos vendidos em 1978 e os 10 milhões vendidos em 1990. “A produção nacional ainda consegue manter a faixa de 30% do mercado até 1984, mas a partir do ano seguinte a sua participação diminui e chega em 1990 a apenas 10,5%” (ORTIZ; AUTRAN, 2018, p. 241). O número de salas de cinema também diminui drasticamente, especialmente no interior do país, caindo para menos da metade, passando de mais de 3 mil salas em 1975 para menos de 1,5 mil salas em 1986.

Segundo os autores, essa crise do mercado cinematográfico brasileiro é marcada por três fatores principais: a crise política e econômica do país a partir dos anos 1970, que se acentua a partir dos anos 1980; a consolidação da televisão aberta e a presença dos aparelhos de videocassete (e videolocadoras) como opção disponível para consumo de filmes, acarretando no fechamento de muitas salas de cinema; e, por fim, o crescimento da violência urbana e a degradação dos centros das grandes cidades brasileiras, onde se encontravam as principais salas de cinema, antes do modelo de cinema de *shopping centers*. “Em resumo, boa parte do público encontrava-se empobrecido, possuía opções mais baratas para assistir a filmes e a outros produtos

audiovisuais e, ademais, vivia uma sensação de insegurança que incrementava uma situação bastante negativa” (ORTIZ; AUTRAN, 2018, p. 241).

Nesse contexto, a Embrafilme vive uma grande crise própria, transversalmente e diretamente imbricada a essa crise geral do país e do cinema brasileiro. Após a gestão de Roberto Farias na segunda metade dos anos 1970 (ele ficou no cargo até 1979), reconhecido tanto pela sua carreira como cineasta como pela sua capacidade de articulação política, a instituição passa a ser marcada por várias gestões curtas: Celso Amorim (1979-1982), que sai diante de uma polêmica envolvendo o próprio Roberto Farias e a censura, graças ao filme *Pra frente, Brasil* (Roberto Farias, 1982) (que será abordado no capítulo 4); Roberto Parreira (1982-1984); Carlos Augusto Calil (1985-1986); Fernando Guignone (1986-1987); Fábio Magalhães (1988); e Moacir de Oliveira (1988-1990). Nos anos 1980, além do encolhimento do mercado cinematográfico brasileiro, a Embrafilme passa a ser atacada por parcela do próprio meio cinematográfico, com muitos cineastas contrários às políticas da instituição (especialmente em um momento de menos verba disponível para filmes). Além disso, a Embrafilme passa a ser atacada por parte da grande imprensa nacional, com questionamentos acerca de suas atividades e, especialmente, suas prestações de contas, gerando um desgaste da opinião pública. A tudo isso, soma-se uma dívida na casa dos 33 milhões de cruzeiros com credores (AMANCIO, 2018, p. 314).

Portanto, em março de 1990, o então presidente Fernando Collor de Mello, motivado por uma onda neoliberal que prega privatizações e redução do Estado, extingue a Embrafilme, assim como o Concine e a Fundação do Cinema Brasileiro, entre outros órgãos estatais. Com o fim da Embrafilme e com o colapso de um certo modelo de produção e distribuição de cinema brasileiro que essa instituição representava, somados à grande crise geral vivida pela sociedade brasileira, a produção cinematográfica no país entra em estagnação. E essa crise atinge não apenas as produções autorais vinculadas mais diretamente à Embrafilme ou seus entornos, mas também o cinema erótico brasileiro. Com o fim da ditadura e, antes mesmo disso, com o abrandamento da censura e com a liberação dos filmes pornográficos de sexo explícito, o modelo de cinema das pornochanchadas também entra em crise, até desaparecer completamente. O Beco da Fome carioca e a Boca do Lixo paulistana ainda vivem seu último respiro com a pornografia explícita, mas, após um período final marcado pela zoofilia e outros sensacionalismos, também chega ao seu limite.

De acordo com Fernão Pessoa Ramos,

Depois de 1985, [...] o modelo histórico construído em volta da presença intensa do aparelho estatal apresenta sinais de esgotamento. As bilheterias e o número de lançamentos começam a diminuir progressivamente nos anos finais da década, num ritmo que agudiza com o final da Embrafilme em 1990. A produção da Boca do Lixo entra simultaneamente em colapso, e o número de longas cai gradativamente até atingir o pico da depressão em 1992 e 1993, com nove longas-metragens nacionais lançados no circuito exibidor em 1991 e apenas dois em 1992, cessando a seguir. A porcentagem de bilheteria ocupada por filmes brasileiros com relação a filmes estrangeiros atinge índices abaixo de 1% do mercado total. O cinema nacional para literalmente, e mais um período histórico está delineado com clareza: o da ascensão e queda do modo de produção cinematográfica estatal centralizado e da pornochanchada. (2018, p. 364-365).

Mais ainda, o autor observa que

Os grandes fracassos de bilheteria deixam de possuir a áurea de batalhas heroicas de um estilo nacional. Não conseguem mais se justificar pelo questionamento das formas narrativas. Mesmo a questão do nacional na cultura popular tem seu eixo deslocado. A derrocada da produção estatal corresponde a [sic] progressiva falta de sustentação social de sua produção cultural mais típica. Valores caros à geração anos 1960 não reverberam com a mesma intensidade. O contexto político e os atores em cena tornaram-se outros. (2018, p. 367-368).

Analisando as obras cinematográficas brasileiras dos anos 1980 (e aqui, especificamente, não levando em consideração as produções vinculadas à pornochanchada e/ou à produção de sexo explícito), é perceptível que essa década ainda garante algumas obras notórias pela sua qualidade estética, reconhecimento da crítica especializada e do público, além de relativo sucesso de bilheteria. Como será abordado mais detalhadamente no capítulo final desta tese, grande parte das obras canonizadas da cinematografia brasileira é deste período. Os anos 1980 compõem um momento de produção bastante diversificada, contemplando obras de cineastas da geração cinemanovista ou do Cinema Marginal, mas também cineastas de uma nova geração e/ou não

pertencentes originalmente a esses movimentos e seus entornos; alguns mais atrelados à produção “comercial” voltada para o grande público (a ideia de nacional-popular ou de cultura de massa) e outros radicalizando em propostas autorais e modernas (Glauber Rocha, por exemplo); obras “naturalistas” ou “realistas” de crítica político-social, no caso da ficção, mas também filmes documentários; além de uma nova geração marcada pelo cinema maneirista ou pós-moderno (e claro, as pornochanchadas e os filmes de sexo explícito, numa via quase que paralela).

E é nesse contexto muito particular em que se insere o cineasta Guilherme de Almeida Prado e o filme aqui estudado (*A dama do Cine Shangai*). Esse cineasta poderia ser classificado como integrante de uma “presença jovem ou de novas gerações no cinema brasileiro dos anos 1980”, de uma geração de cineastas marcada pela “segmentação em núcleos sem projetos claros” (ORTIZ; AUTRAN, 2018, p. 249). Guilherme de Almeida Prado nasceu em 1954, em Ribeirão Preto (SP), filho de uma família tradicional de fazendeiros. Até os 14 anos de idade, viveu numa fazenda – o que não deixa de ser curioso, visto que ele é um cineasta comumente lembrado por duas características notadamente urbanas: o cinema pós-moderno paulistano e sua carreira na Boca do Lixo, em São Paulo. Guilherme mudou-se para a capital paulista para cursar engenharia civil na Mackenzie, embora tivesse desejo de fazer cinema na Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP) e arriscar-se profissionalmente no cinema – o que nunca foi incentivado pelos seus pais³. Em sua trajetória, ele contava com algumas obras amadoras em Super 8, mas iniciou de fato sua carreira cinematográfica como assistente de direção em filmes (pornochanchadas) da Boca do Lixo, em 1979, trabalhando com diretores como David Cardoso e Ody Fraga, entre outros.

Ele estreou como diretor com *As taras de todos nós* (Guilherme de Almeida Prado, 1981), drama erótico longa-metragem em três episódios, onde assina ainda argumento e roteiro. Depois, montou sua própria produtora (Star Filmes) e dirigiu o longa-metragem *Flor do desejo* (Guilherme de Almeida Prado, 1984), que explora o “submundo” da zona de prostituição da região portuária de Santos (SP), fazendo uso notório de elementos de cinema pós-moderno, embora ainda não de forma muito consistente, como em suas produções posteriores. Em seguida, “descolou-se” (ao menos, em partes) do cinema da Boca do Lixo e se aproximou de uma nova

³ “Meu pai foi muito objetivo comigo: ‘Se você quer fazer cinema, eu te mando para Hollywood. Você vai estudar nos Estados Unidos, mas aqui, se quiser fazer cinema, você faz por conta própria’.” [Trecho de entrevista em: ORICCHIO, 2005, p. 57].

geração do cinema paulista de classe média. Assim, produziu seu filme mais famoso (*A dama do Cine Shangai*), com a Embrafilme, lançando-o no Festival de Gramado (Rio Grande do Sul). Depois de um período sem lançamentos autorais inéditos, ele lança *Perfume de gardênia* (Guilherme de Almeida Prado, 1992), que também pode ser considerado um *noir* – e cinema maneirista ou pós-moderno. Lança ainda o curta-metragem *Glaura* (Guilherme de Almeida Prado, 1997) e o longa-metragem *A hora mágica* (Guilherme de Almeida Prado, 1998), antes de entrar em um novo hiato e lançar, finalmente, *Onde andarás Dulce Veiga?* (Guilherme de Almeida Prado, 2007), seu último filme até então. Em toda a sua carreira, ao menos da fase pós-Boca do Lixo em diante, é evidente que a estética pós-moderna é um dos principais traços de sua obra.

Guilherme de Almeida Prado é associado ao “cinema da Vila” (ORTIZ; AUTRAN, 2018, p. 250) ou “grupo da Vila Madalena, referência a um bairro habitado por intelectuais e estudantes, com um modo de vida pleno dos resíduos das movimentações políticas estudantis do passado e também da contracultura” (ORTIZ; AUTRAN, 2018, p. 249), ou seja, uma geração de jovens cineastas paulistanos não diretamente vinculados à geração do Cinema Novo ou do Cinema Marginal, marcada pela cinefilia, pela formação universitária em cinema e pelos anseios de inserção no mercado (não apenas cinematográfico, mas também televisivo, publicitário ou mesmo das artes, de forma mais geral).

A virada dos anos 1980 para os 1990 foi decerto um período contraditório. Se, de um lado, toda uma forma de a atividade relacionar-se com o Estado entrou em fase terminal e esboroou-se, de outro a crise obriga cineastas a imaginarem como reestabelecer, em bases sociais mais modernas, os vínculos com o poder público – já não sob o tacho da ditadura, mas diante da ideologia neoliberal que tomou conta da administração do país. Também se dissipa a participação do produto brasileiro no mercado cinematográfico, conquistada a duras penas. Por outro lado, começam a surgir manifestações mais consistentes que percebem os motivos das mudanças no mercado e a necessidade premente de aproximação com a televisão. Finalmente, se boa parte da política cinematográfica continuava dominada por nomes egressos do Cinema Novo, também se registrava o aparecimento de uma nova geração de cineastas com preocupações marcadamente diferentes do viés nacional-popular que então ainda caracteriza parte da produção, além do surgimento de novos atores sociais por trás das

câmeras – como as mulheres e os afrodescendentes. (ORTIZ; AUTRAN, 2018, p. 261).

Além de Almeida Prado, nomes como Carla Camurati, Djalma Limongi Batista, Aloysio Raulino, André Klotezel, Chico Botelho, Wilson Barros, Sérgio Toledo, José Antonio Garcia, Ícaro Martins e outros são por vezes agrupados como pertencentes desta nova geração do cinema brasileiro dos anos 1980, marcados mais por delimitações geracionais e/ou geográficas do que por uma consistente unidade estética clara em suas obras ou um discurso político e estético aglutinador (tal como no Cinema Novo e no Cinema Marginal). Ainda em meados dos anos 1980, ao se debruçar sobre os filmes desta geração, Jean-Claude Bernardet (1985) notou características estilísticas e temáticas em comum: a opção pela narrativa clássica em detrimento da proposta moderna das gerações anteriores, mas com alguma tensão entre a linearidade e a fragmentação, assim como certa ironia e ambiguidade; o anseio pela aceitação do grande público e inserção no mercado cinematográfico, ainda que sem abrir mão de uma marca autoral; uma atração pela metrópole (especialmente São Paulo), ainda que oscilando entre a admiração e a repulsa, a homenagem e a crítica social; a questão da identidade, mas não na forma homogeneizadora da “identidade nacional” ou do “nacional-popular” do Cinema Novo, ou seja, apostando mais nas individualidades e na diversidade (inclusive na questão de gêneros e sexualidades); o desprezo por grandes sonhos e utopias; entre outras. Portanto, do final dos anos 1970 até início dos anos 1990, teríamos no Brasil (com certa notoriedade) um conjunto de filmes e cineastas que seriam classificados como pertencentes a um cinema pós-moderno ou maneirista brasileiro, marcando certo “espírito de época” ou “camada de enunciados discursivos e expressões artísticas sintonizadas nessa sensibilidade” (RAMOS, 2018, p. 392).

Assim como Tales A. M. Ab’Sáber (2003), Ramos nota nesta geração do jovem cinema paulista uma “nítida cisão ideológica” (2018, p. 367) em relação à geração anterior, especialmente àqueles ligados ao Cinema Novo e ao Cinema Marginal, assim como uma “defasagem nas críticas” (2018, p. 367), ou seja “a postura crítica fica ao fundo, e o fascínio com a descoberta da camada estilística vem para o primeiro plano” (2018, p. 369), pois o pós-modernismo ignora ou devora a tradição das vanguardas (2018, p. 381). Para essa característica do cinema paulista dos anos 1980 que “produziu-se sem manifestos” (2003, p. 22), Ab’Sáber usa expressões (muitas vezes carregadas de negatividade) como: “ausência de textos” (2003, p. 22);

“ausência de história”; “vácuo crítico”; “cinema sem texto” (2003, p. 23); entre outras. Para o autor, mais do que preocupada com “movimentos”, essa geração desejava o acesso ao mercado – o que teria rendido, portanto, em termos de textos, mais produção voltada para o *marketing* (*releases*, sinopses, resenhas e outros materiais de divulgação) do que crítica cinematográfica, propriamente. “A ausência de relatos que não sejam os próprios filmes é marca constitutiva deste cinema e revela tanto quanto oculta sobre sua natureza” (2003, p. 23), afirma o autor. Entretanto, ele nota como exceção a tese de doutorado do cineasta Chico Botelho, feita em sua formação na ECA/USP.

Comparando essa geração com os modernos (especialmente a geração do Cinema Novo, mas também a geração do Cinema Marginal), Ab’Sáber observa que, enquanto “Glauber nos mostra como escrever, naquele momento histórico de adensamento crítico, era fazer cinema, seja nas linhas históricas a serem seguidas, seja na construção das próprias imagens” (2003, p. 29), para esta nova geração

A ruptura avançada com a tradição crítica e textual da cinematografia brasileira, que é o coroamento de um processo que acompanha mesmo a história do nosso cinema moderno, configurou-se como prática política, que extraía sua força de novidade do próprio vácuo reflexivo que produzia, definindo nessa dinâmica os contornos de uma jovem geração. (2003, p. 23).

Assim, para a geração dos anos 1980, o que existiu foi uma “ideologia em estado prático” (2003, p. 30). Logo, enquanto que a geração dos anos 1960 produziu “seus próprios críticos orgânicos”, a geração dos 1980 foi marcada pelo “desaparecimento da crítica”. Em outras palavras, enquanto que para a geração dos 1960 produzir textos críticos e filmes estavam no mesmo nível, era tudo fazer/pensar cinema, a geração dos 1980 tinha uma história mais ampla (um caminho pavimentado). Ou seja,

quem viveu o período [anos 1980] pode recuperar os sentidos que, antes de serem lançados ao mundo simbólico dos textos, eram atuados em declarações,

aulas, debates, ou seja, correntes em registro oral. Temos um processo onde houve a substituição de um *logos* que se lança ao simbólico por um corpo vivo que condensa em si a experiência, enunciando-a como fala. (AB’SÁBER, 2003, p. 31).

Ainda segundo o autor, o que ocorreu nesse processo histórico entre finais dos anos 1950 até os anos 1980 foi uma simplificação da compreensão do papel do cineasta em meio à cultura brasileira. A produção cinematográfica teria deixado de ser menos parte integrante de uma formação artística, cultural e política em um contexto múltiplo e mais a produção pragmática em uma realidade de produção, de *set* de filmagem, de técnica cinematográfica, de inserção no mercado etc. “A imaterialidade ‘ideológica’ do texto foi abandonada e o acento foi colocado na pesquisa da materialidade das possíveis estéticas. O intelectual e o artista foram substituídos na imaginação do homem de cinema pelo *profissional*.” (2003, p. 31). A formulação cinemanovista “o que fazer?” deixou de ser questão central para esta geração, que a substituiu pelo “como fazer?”. “A técnica passou a ocupar o centro da atividade e, em geral, dos próprios conteúdos e formas, tendendo a responder por si mesma pelo sentido da história” (2003, p. 31).

Contudo, é importante lembrar que se os autores do Cinema Novo trabalhavam produção de textos e produção de filmes como partes inerentes de um mesmo processo político-cultural, essa produção textual teve como objetivo também legitimar suas próprias produções fílmicas. Glauber Rocha, por exemplo, propôs uma “revisão crítica do cinema brasileiro”. Nesse processo, conseguiu, com algum sucesso, jogar para a margem toda uma produção cinematográfica brasileira que antecede a geração do Cinema Novo e, portanto, que precede sua própria produção como cineasta, praticamente varrendo do mapa da história do cinema brasileiro as chanchadas. Nesse jogo estratégico, sobrou até para *Limite* (Mário Peixoto, 1931), que Glauber sequer havia assistido até então. Portanto, se a produção textual do Cinema Novo era parte deste processo de pensar cinema, arte, cultura, política, por outro lado era também ferramenta (ou arma) importante para autolegitimação (e, portanto, propaganda), como tende a ser todo manifesto. E, de certa forma, essa característica se mantém na geração do Cinema Marginal, que, paradoxalmente, é tanto continuidade quanto ruptura para com o Cinema Novo. O Cinema Marginal “ataca” o Cinema Novo não apenas com filmes, mas também com entrevistas, com textos escritos, entre

outros – embora exista também uma “recusa do cineasta marginal em produzir textos universalizantes” (AB’SÁBER, 2003, p. 53).

Logo, há um percurso que vai da “hiperinflação de textos de fins de 1960, à não-fala dos anos [19]80” (AB’SÁBER, 2003, p. 34); um processo em que “o que se nega é a própria ontologia do homem de cinema, ou artista”, “a negação de uma forma de ser cineasta”, culminando nessa geração de cineastas “des-utopizados”. E, embora o autor não comente isso, é importante pensar na hipótese de que, como essa geração do cinema dos anos 1980 era marcada pela formação universitária e pela cinefilia, assim como privilegiavam a questão da técnica e da inserção no mercado, talvez eles entendessem a crítica cinematográfica, nesse novo contexto do cinema brasileiro, como algo mesmo à parte, seja a crítica mais ligada ao mercado, seja a crítica acadêmica, com mais fôlego. Portanto, neste cenário de profissionalização, caberia à crítica e aos críticos também se profissionalizarem. A crítica passa a ser encarada como uma atividade autônoma. Logo, passa a ser papel dos críticos profissionais legitimarem ou não, seja na produção para a imprensa, seja na pesquisa acadêmica, os filmes e seus autores (cineastas). E, do ponto de vista mais imediatista de inserção no mercado, o respaldo da crítica profissional significa tanto a possibilidade de retorno em termos de bilheteria de cinema quanto a legitimação de um trabalho artístico e, portanto, autoral.

Entretanto, Ab’Sáber afirma que “a ausência de textos no cinema paulista da década de [19]80 é a própria imagem da multiplicidade” (2003, p. 35). Nesse período, o cinema paulista produziu “de filmes rurais a dramas existenciais, de melodramas urbanos a *thrillers* B”. Para exemplificar cineastas pós-modernos (ou que fizeram filmes pós-modernos nos anos 1980 e começo dos anos 1990), Ramos (2018, p. 370) cita especialmente a “geração Vila Madalena”: Chico Botelho, Guilherme de Almeida Prado e Wilson Barros, mas também Roberto Gervitz, Sergio Toledo, André Klotzel, em São Paulo. Ramos fala ainda de Murilo Salles e Walter Salles, Ivan Cardoso e Cacá Diegues, no Rio de Janeiro. Porém, essa produção pós-moderna do cinema brasileiro tem mesmo é a capital paulista como centro gravitacional. “A estética pós-modernista encontra repercussões fortes em São Paulo, metrópole na qual a sobreposição de tradições culturais distintas, nacionais e internacionais, abre espaço para uma rotatividade em alto giro, centrifugando sem necessitar raízes” (RAMOS, 2018, p. 373).

Assim, o esgotamento do modelo estatal de produção e distribuição vinculado à Embrafilme e a crise utópica do cinema moderno coloca em evidência certa emergência da estética pós-modernista, levando para novos rumos uma abetura para a sensibilidade *pop* e de cultura de massas que o próprio Cinema Marginal (assim como a Tropicália) havia “inaugurado” na produção artística brasileira (ao menos, dentro de propostas mais autorais). Contudo, se no caso do Cinema Marginal ainda é visível uma proposta moderna ou vanguardista, além de um debate político/estético mais contundente, a (re)aproximação com o mercado e com a indústria cultural da geração do cinema pós-moderno brasileiro é muitas vezes carregada (não pelo cineastas, evidentemente, mas por seus críticos) de uma conotação negativa. Por exemplo, comparando essa nova geração dos anos 1980 com a geração do Cinema Novo e do Cinema Marginal, Ramos conclui que essa é uma “geração que se volta para o umbigo, para a vida urbana do jovem de classe média. Valoriza seu cotidiano e sua cultura, que não é a cultura do outro-popular” (2018, p. 387).

Talvez a questão da alteridade ainda seja pouco explorada nessa comparação entre a geração do cinema pós-moderno brasileiro e a geração do nosso cinema moderno, mas é importante ressaltar que grande parte da crise estética do Cinema Novo está justamente em tal relação com o outro de classe: a esquerda tradicional que lança seu olhar sobre o “povo”; cineastas cariocas ou ligados ao cinema carioca que cruzam as fronteiras do Nordeste, das favelas, das comunidades tradicionais (ribeirinhos, quilombolas, povos indígenas etc.), do “Brasil profundo”; uma população branca de elite ou classe média que mira os pretos ou os índios, pobres; um cinema “popular” que, paradoxalmente, ao menos até os anos 1970, tem o “povo” nas telas, mas não nas salas de cinema (especialmente quando filme de linguagem/narrativa mais radicalmente moderna). Uma nova geração de cineastas tão brancos de classe média (ou elite) quanto os modernos autores do cinema brasileiro estariam, portanto, moralmente condenados quando optam por lançar olhares mais para si mesmos (uma jovem população urbana de classe média) do que para este “outro de classe”?

Além desse olhar “umbiguista”, Ramos (2018, p. 373) fala do fascínio pelo estrangeiro no cinema pós-moderno brasileiro: o chinês/japonês e ao bairro da Liberdade em *A dama do Cine Shangai*; a história ambientada em Portugal em *Terra estrangeira* (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995); a história protagonizada por um estadunidense em *A grande arte* (Walter Salles,

1991), entre outros exemplos. Logo, trata-se, segundo o autor, do fascínio por um outro estrangeiro,

e não mais aqui, no [pelo] estrangeiro “nosso”, aquele que no passado havia sido descoberto no nordestino em seu encontro com a realidade urbana sulista. A consciência do outro-popular desaparece brevemente (e excepcionalmente) do horizonte do cinema brasileiro, o que ocorre sobretudo na produção pós-moderna paulista. O choque do novo contexto é brusco. Conforme a década de 1980 avança, não fazem mais efeito velhos dilemas existenciais. Sem ter vivenciado propriamente o modernismo dos anos 1920, o cinema brasileiro, em especial o Cinema Novo, encontrava-se em plena ebulição moderna quando, de súbito, começa a faltar combustível para queimar em rupturas, desafios, manifestos. A paralisia no modo de produção estatal vem dar consistência à circunstância, fornecendo magnitude de infraestrutura econômica para uma ruptura que é também ideológica. (RAMOS, 2018, p. 373).

Ramos afirma ainda que “a consciência do outro-popular desaparece brevemente (e excepcionalmente) do horizonte do cinema brasileiro” (2018, p. 373) e que a presença do estrangeiro no cinema pós-moderno brasileiro é “só estranheza, não o conflito” (2018, p. 376). Desaparece mesmo? A comédia neo-caipira *A marvada carne* (André Klotzel, 1985), por exemplo, não seria justamente a transposição para a estética pós-moderna de uma fórmula tão defendida pela segunda geração do Cinema Novo, que pregou união entre cinema autoral, identidade popular nacional e cinema que encontra o “povo” nas salas e bilheterias?

E o que falar de um filme emblemático como *O beijo da mulher aranha* (Hector Babenco, 1985), em que um cineasta argentino radicado no Brasil faz uma adaptação cinematográfica do romance de um escritor também argentino (Manuel Puig), numa coprodução brasileira-estadunidense, misturando equipe e atores de diversas nacionalidades, numa obra gravada no Brasil, mas com falas em inglês e, ainda por cima, trazendo como pano de fundo as ditaduras militares latino-americanas e a repressão?

Para essa última pergunta, o próprio Ramos apresenta uma hipótese:

O conflito, em *O beijo da mulher aranha*, entre dois personagens na mesma cela (o prisioneiro político e o homossexual), configura, em dois polos distintos, a reação do naturalismo realista de esquerda à poética mais feminina, com sensibilidade *gay*, que embarca sem dificuldade na citação intertextual “pós”. Ao fundo, está a empatia com o *frisson* do fetiche que o filme clássico provoca *versus* a consciência não alienada e política que pensa o mundo. De um lado, há o personagem homossexual, as firulas, os trejeitos, o cinema de gênero, a *mise-en-abyme* imagética; de outro, o realismo duro da prisão (que surge em algumas imagens), o militante político de esquerda, certo machismo, o desprezo pela gordura estilística e pelo prazer explícito que o protagonista homossexual tem em narrar. Babenco reproduz bem, na cela de seu filme, a própria evocação de sua obra face ao novo contexto ideológico dos anos 1980. A questão da homossexualidade está em primeiro plano e é trabalhada num todo que nos remete mais às preocupações do culturalismo norte-americano do que à temática do popular, característica da produção nacional sintonizada por Babenco quando chega ao Brasil. (2018, p. 397).

Aqui, é importante abrir parênteses para ressaltar uma característica manifesta desse cinema pós-moderno brasileiro dos anos 1980: a questão do gênero e da sexualidade. É especialmente nas produções paulistas do período que o cinema brasileiro vai começar a se deparar com personagens como homens *gays*, mulheres lésbicas, travestis e pessoas trans (numa época em que ainda não existiam siglas como LGBTQ+, por exemplo). Não que o cinema brasileiro não tivesse projetado em tela personagens como esses antes, mas, até então, a população LGBTQ+ era retratada de forma estigmatizada e estereotipada, como na pornochanchada e outras produções cinematográficas, por exemplo, em que “bichas” serviam ou de “escada” para deboches nas comédias, ou para retratarem, de forma inerentemente negativa, o “submundo” sórdido das cidades, tratados muitas vezes como anomalias, como párias. As lésbicas, por sua vez, quando não tinham a mesma função, serviam apenas para retratação de “taras” e/ou para realização de fetiches masculinos – e não apenas na pornochanchada, pois basta lembrar de *Noite vazia* (Walter Hugo Khouri, 1964) e das personagens de Odete Lara e Norma Bengell.

O filme *Romance* (Sergio Bianchi, 1988), por exemplo, “traz um traço da produção pós-moderna que é novidade no cinema brasileiro (também presente em *Anjos da noite* [(Wilson Barros, 1987)]): a representação aberta e sem preconceitos da homossexualidade, assim debatendo a questão de gênero e do preconceito (RAMOS, 2018, p. 385). Em *A dama do Cine Shangai*, temos Miguel Falabella no papel da travesti Lana, que é também Iristeu Bueno, amante de “Miguelito”, em um filme que propositalmente trabalha com a confusão de identidades.

Ainda, para citar apenas mais um exemplo, temos o caso de *Vera* (Sergio Toledo, 1986). Nessa obra, Ana Beatriz Nogueira interpreta a protagonista que dá nome ao filme, mas que prefere ser tratada por Bauer. Ramos também cita *Vera*, mas fala da personagem como “mulher homossexual, buscando se afirmar em meio a preconceitos, mas dentro de um padrão realista de comportamento” (2018, p. 386). Entretanto, como nota Andrea Ormond (2017, p. 139-140), diferentemente do que aponta a maioria dos críticos e historiadores de cinema no Brasil (um tanto, naturalmente, em virtude do contexto histórico em que escreveram, mas ainda hoje, como notamos em Ramos) é que *Vera* não tem como protagonista uma mulher lésbica, mas um homem trans. Lidar (diretamente ou indiretamente) com as questões de gênero e sexualidade, para a geração dos cineastas brasileiros dos anos 1980, seria, portanto, meramente “olhar para o próprio umbigo”? Ou seriam esses personagens parte de um “outro de classe” para essa geração branca de classe média, jovem e urbana? Ou seria tudo isso apenas fetiche pelo “submundo” e pela “marginalidade” da vida noturna da metrópole, com seus personagens-tipos? Ou seria ainda, como critica (até hoje) certa esquerda mais tradicional (e conservadora), um desvirtuamento de questões mais “importantes” e “pungentes”, como a luta de classes e a questão sócioeconômica, em detrimento de questões “menores”, “particulares”, “individualistas”, “pós-modernas”, “culturalistas” e até mesmo “pequeno-burguesas”, como questões de gênero e sexualidade?

Portanto, é possível notar que o caráter de negatividade que acaba rotulando o cinema pós-moderno brasileiro é fruto especialmente de duas características principais, sendo uma delas geral (válida para o cinema pós-moderno não apenas brasileiro, mas para parcela da produção cinematográfica mundial a partir de meados dos anos 1970 e, especialmente, dos anos 1980), e outra particularmente associada ao cinema brasileiro e sua relação histórica com seu cinema moderno. No primeiro caso, temos a questão da *mise-en-scène* maneirista ou pós-moderna propriamente dita, em que a fotografia estilizada, o fetiche pela técnica, o vislumbre de inserção no mercado, a cinefilia e o jogo de referências, citações e intertextualidades ganham (muitas vezes) conotação negativa, ou seja, filmes pós-modernos são classificados como uma produção cinematográfica em que, supostamente, estaria “ausente a crítica ao classicismo hollywoodiano, comum na geração cinemanovista” (RAMOS, 2018, p. 391) – afirmação questionável, visto exemplos como *Anjos da noite* ou *A dama do Cine Shangai*, como abordarei mais adiante. No

segundo caso, a crítica negativa estaria no “abandono” da crítica social mais contundente, tanto pela forma (o cinema moderno), quanto pelo conteúdo (a temática, o enredo etc.), ou seja, o cinema que “abandona” seu projeto utópico de luta política, entendendo-se como ferramenta importante para (re)construção de uma história ou identidade brasileira e também para mobilização pela luta de um novo (e melhor) Brasil, país tão marcado pelas desigualdes e injustiças sociais; um cinema que se volta para o “próprio umbigo”: a juventude branca urbana de classe média.

Como observou Bernardet, ainda no calor do momento (anos 1980):

Nada de radicalismos. Essa geração nem retoma os arroubos revolucionários do Cinema Novo, nem o dilaceramento do *underground* [Cinema Marginal]. Talvez para não tornar a viver os grandes desesperos desses dois poderosos movimentos cinematográficos, evitar comportamentos potencialmente suicidas. Talvez para não se isolar tanto das estruturas institucionais como do público, preferindo assim uma atitude de compromisso. Talvez também porque não é uma geração dogmática [...]. (1995, p. 76).

Para Ab’Sáber, o cinema paulista dos anos 1980 “é a lembrança do passado que desaparece rapidamente, em um mundo que o opera sem compromisso, no interior de uma cultura que tende a ser totalmente mercadorizada e fantasmagórica” (2003, p. 45). Ainda, o autor nota que enquanto o mercado “era rechaçado pelos bandidos do *underground* e seus criadores é agora [anos 1980] o centro do percurso” (2003, p. 46). Aqui, nesse ponto, a meu ver, fica claro como as críticas ao cinema pós-moderno brasileiro dos anos 1980 precisam, de certa forma, fazer um malabarismo retórico quando o comparam com o Cinema Novo e o Cinema Marginal nessa relação com o mercado. Apesar da proposta da estética da fome de Glauber Rocha, a relação com o mercado sempre esteve (às vezes mais, às vezes menos) presente nos debates do Cinema Novo, que, inclusive, foi buscar legitimação estética no estrangeiro (especialmente França, mas também Itália, União Soviética, entre outros), assim como intensificou os questionamentos de sua relação com o público a partir dos anos 1970 (especialmente com Gustavo Dahl e Cacá Diegues, mas não apenas eles). Da mesma forma, apesar do tom mais anárquico e das propostas anticomerciais do Cinema Marginal, além da questão da censura e o contexto político pós-AI-5, muitos dos cineastas desse movimento nunca abandonaram a relação com o mercado e com o público, como,

por exemplo, Rogério Sganzerla e seu relativo sucesso de bilheteria com *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968) e *A mulher de todos* (Rogério Sganzerla, 1969). Além disso, é preciso lembrar que muitos dos filmes dos cinemanovistas, assim como dos marginais, estavam atrelados a mecanismos econômicos e comerciais ora vinculados à Embrafilme, ora à Boca do Lixo e afins.

Enfim, com algumas exceções pontuais, a relação do Cinema Novo e do Cinema Marginal com o mercado (assim como com o Estado) nunca foi uma relação simplista, marcada unicamente pela negação ou recusa. Logo, se as críticas (negativas) ao cinema pós-moderno brasileiro mostram-se muitas vezes frágeis quando alavancadas pela relação desse “grupo” de cineastas com o mercado ou com a questão da alteridade (em relação ao “povo” como estrangeiro, “outro de classe”), assim como em relação às utopias políticas ou mesmo com os “textos”, no sentido de manifestos e programas político-estéticos, a saída para os detratores é o ataque pela questão da imagem em si, ou seja, a fotografia, a questão da técnica – que é, portanto, uma questão estética e, conseqüentemente, uma questão política. E aí, mais uma vez, há um confronto (ou, pelo menos, uma comparação) com o Cinema Novo (a estética da fome terceiro-mundista glauberiana) e o Cinema Marginal (a estética do lixo, o cinema sujo, anti-industrial, anticomercial e, por vezes, cafajeste).

De acordo com Ab’Sáber, os cineastas paulistas dos anos 1980 “vão entender apenas a materialidade técnica do filme como sua salvação” (2003, p. 53), pois são movidos pelo

desejo de uma imagem tão perfeitamente realizada que fosse capaz de por si só indicar o grande cinema que se produzia, a superfície da tela como principal lugar de onde se produziria o cinema indicam que se passa a pensar a cultura como um grande campo de imagens. Trata-se de uma forte intuição de que o que se busca é a imagem de um mundo realizado ou realizador, e não mais formas de pensar intervenções sobre a materialidade do próprio mundo. (2003, p. 39).

Ainda segundo esse autor, a geração de cineastas brasileiros dos anos 1960 viveu sob perspectiva mínima, num ambiente não apenas altamente conturbado do ponto de vista político,

mas extremamente angustiante do ponto de vista de sobrevivência tanto no mercado quanto no horizonte da cultura (culminando na censura e no risco de encarceramento ou mesmo de vida – ou morte – em si, com o acirramento da repressão pós-AI-5). Logo, a resposta dessa geração foi, ao menos em um determinado período, “um dos mais violentos cinemas do século”, uma resposta “visceralmente subjetiva e livre”. Afinal, com a “grande violência que se generalizava, a grande violência vinha também, consciente e inconscientemente, da tela para o público. O mundo era composto por boçais e era ‘o máximo do lixo’” (2003, p. 47).

Nos anos 1970, com uma adoção ampla do modelo de produção e distribuição vinculado à Embrafilme, houve uma conciliação parcial entre cineastas e mercado, cineastas e Estado. Parcial porque, naturalmente, há as exceções de praxe, especialmente nas propostas “marginais” ou mais radicalmente autorais, o que se deu, em alguns casos, pela recusa mesmo ao mercado e aos vínculos com o regime, mas, em outros, também pela incompetência de determinados cineastas para com a “profissionalização” da atividade cinematográfica. Ademais, é importante ressaltar que a censura foi fator determinante nessa relação, pois seguiu vigente até meados dos anos 1980, com o abrandamento e, posteriormente, fim da ditadura.

Dessa forma, a geração dos novos (jovens) cineastas dos anos 1980 recebeu da geração Embrafilme “a necessidade de pensar o mercado como lugar por excelência de sedução de seu trabalho” e da geração do Cinema Marginal “a desconfiança generalizada frente às teorias, perdendo definitivamente a dimensão forte e problematizadora que o habitava” (AB’SÁBER, 2003, p. 54). Assim, os cineastas do pós-modernismo brasileiro transformaram-se nos “protagonistas melancólicos, que tentaram superar as contradições do país com um único golpe, o golpe violento da conciliação, que imaginava sublimar a violência do afastamento da própria história em seu oposto, o entretenimento.” (2003, p. 59).

Para Ab’Sáber, “*A Marvada Carne* é provavelmente a obra que mais realizou o ideal estético proposto, de forma implícita jamais formalizada, por sua época e geração”. Apesar de tratar-se de uma trama “caipira” e, portanto, majoritariamente ambientada em meio rural – contrastando com a filmografia de cultura urbana que marcou o período – o filme de André Klotzel seria revelador dos procedimentos estéticos desse cinema brasileiro pós-moderno, pois comprova o valor possível de um cinema narrativo que opera a “desmontagem dos esquemas

totalizantes de percepção do mundo” das gerações anteriores, assim como reduz a “dimensão confrontante que historicamente habitou o cinema nacional” (2003, p. 82).

A radical redução operada na direção da narrativa instaura uma presença forte da experiência, que em *A Marvada Carne* é imaginária, experiência de fala, memória e escuta, capaz de recuperar para todos nós aquilo que, mesmo inconscientemente, ainda é contexto: o mundo rural, que se estrutura em cultura. É deste contexto perdido pela história e seu mundo fenomenal que surge o seu encanto. (2003, p. 82).

Por isso, ao autor chama atenção para como o ato de “contar causos” é um dos elementos centrais do filme, em que há, em termos de estrutura narrativa, assim como em “*As Mil e Uma Noites*, uma história geral contada onde se inscrevem possíveis infinitas histórias contadas” (2003, p. 91). No entanto, ele fala que “o mundo caipira que o filme rememora já não mais existe no período [anos 1980]”, sendo o filme, portanto, “altamente imaginativo”, “renovador mesmo da experiência” de um “mundo encantado” (2003, p. 83): “*A Marvada Carne* trabalha o esquecimento, que o movimento inexorável da modernidade necessariamente produz” (2003, p. 84). Entretanto, acredito que esta seja uma conclusão bastante questionável, pois, ou demonstra (mais uma vez) a visão carioca-paulistana que despreza toda uma tradição cultural popular (folclórica) que permanece viva em várias regiões e comunidades do Brasil (o “Brasil profundo” não é o interior paulista), ou demonstra uma dupla camada nostálgica e romântica (dupla porque existente em Klotzel, mas também em Ab’Sáber) diante de um passado e de um universo “caipira” que, essencialmente, nunca existiu tal como em *A marvada carne*. Estaríamos falando, portanto, de um passado inventado, em ambos os casos.

Para Ramos, *A marvada carne* é “comédia em segundo grau – comédia da comédia caipira” (2018, p. 378). Ab’Sáber afirma que “existe uma história secreta por trás de cada imagem” do filme, uma “história que vem do *Caipira* de Almeida Jr. do final do século XIX, passa pelo primeiro filme de ficção brasileiro *Nhô Anastácio chegou de viagem* (Júlio Ferrez, 1908), relembra o sucesso do século de Mazzaropi” e, portanto, “guarda profundos ecos de toda forma regionalista produzida por nossa cultura” (2003, p. 84). Não é curioso, por conseguinte,

que Ab’Sáber tenha eleito um filme “rural” ou neo-caipira como representante desse cinema brasileiro pós-moderno, que tem como uma de suas principais características a urbanidade, a relação com a metrópole (em especial, São Paulo)? Por que não alguma das obras da trilogia da noite paulistana ou *Romance*, com sua “ambiência urbana claustrofóbica” e os “escombros de uma realidade urbana decadente” (RAMOS, 2018, p. 385) ou mesmo *Vera* e sua arquitetura (física, mas também estético-narrativa) flertando abertamente com a ficção científica?

Ramos afirma que uma das características do cinema pós-moderno brasileiro é a ausência de referências de modo intertextual ao Cinema Novo – o que me parece uma afirmação um tanto quanto frágil, vide a referência a *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) em *Noites paraguaias*⁴ (Aloysio Raulino, 1981), por exemplo, além da própria ideia de popular nacional em *A marvada carne*, para ficar em apenas dois exemplos. Para o autor, “no liquidificador pós-moderno [brasileiro], tudo pode entrar, mas não o arquétipo do cinema moderno brasileiro. O cinema feito na Boca do Lixo, o filme *trash*, apresenta-se como tipo ideal. A geração pós-moderna sente-se atraída pelo vigor que a Boca exhibe” (2018, p. 384). Ele comenta ainda a relação de Guilherme de Almeida Prado com a Boca do Lixo, assim como do fotógrafo Cláudio Portioli (um dos fotógrafos de *A dama do Cine Shangai*). Porém, o próprio autor nota que existe uma proximidade histórica entre o Cinema Marginal (paulistano) e a Boca do Lixo; proximidade física, pessoal (Rogério Sganzerla, Carlos Reichenbach etc.), mas também temática e estética ou estilística, como o “universo ficcional urbano claustrofóbico e diálogo intertextual com a produção *trash*” (2018, p. 384). Assim, Ramos nota que o próprio Cinema Marginal, ainda que um cinema notoriamente de *mise-en-scène* moderna, embora, de certa forma, anti-Cinema Novo, traz para o cinema brasileiro alguns elementos que depois se mostrariam presentes (ainda que de outra forma) no cinema brasileiro pós-moderno, ou seja, as citações e referências, o diálogo com a cultura *pop* ou de massas, com o cinema hollywoodiano, com os gêneros cinematográficos etc. Nada de novo no *front*, ainda mais considerando a Tropicália.

Entre os anos de 1985 e 1988, a presença do pós-moderno no cinema brasileiro atingirá seu auge, segundo Ramos. Nos filmes desse período,

⁴ Ver análise de Ab’Sáber (2003), capítulo “A tradição do cinema na técnica”.

A constituição plástica da imagem caracteriza-se por uma fotografia artificial, marcada com tons contrastantes e fantasistas. Cores fortes, em geral em ambientes noturnos, aparecem sem motivação diegética no enquadramento, iluminando livremente o cenário. A utilização da marcação musical e da trilha sonora da narrativa clássica, pontuando a ação, é procedimento recorrente para o exercício da intertextualidade. Às vezes, pedaços inteiros de trilha sonora são transplantados, marcando emotivamente a trama e detonando o procedimento intertextual de citação. Incorporam-se canções de época, que passam a ser o objeto central da trama. O diálogo com o filme de gênero e a cenografia de época está presente em filmes como *A dama do Cine Shangai* (1987) [sic], de Guilherme de Almeida Prado, no qual a estética *noir* é absorvida na forma de citações recorrentes. O filme dentro do filme ordena-se sem as preocupações desconstrutivas das vanguardas modernas, mas se volta sobre si. Consiste numa espécie de admiração do umbigo, sendo fonte de referência o filme clássico e sua narrativa estilizada. Prado mantém o recorte de citações ao dirigir, em 1992, *Perfume de Gardênia*. A influência da sensibilidade do simulacro e o domínio de seu quadro conceitual atinge o auge no final da década de 1980. A simulação, ao atingir o fundo de um poço sem fundo, deixa de ser simulação e assume-se como simulacro propriamente, matéria primeira de uma representação camada de si mesma na origem, cinema do simulacro no qual a diferença entre verdade e cópia se desfaz numa espécie de ficção do real. (2018, p. 375).

Dando continuidade a sua avaliação, o autor conclui que “o breve fôlego do pós-modernismo tupiniquim talvez se deva às contradições estruturais do que foi chamado, em outros contextos, ideia fora do lugar” (2018, p. 375). Entretanto, apesar dessa afirmação, o autor não cita Roberto Schwarz e tampouco desenvolve esta tese, traçando seu veredicto quanto ao cinema pós-moderno brasileiro, embora com algumas ressalvas ao cinema de Ivan Cardoso, que seria algo mais “tropicalista” (ele não usa este termo; é interpretação minha), pois Cardoso é um cineasta que une “o lado *trash* da cultura de massas” (2018, p. 379), o cinema hollywoodiano e a cultura popular brasileira. Para Ramos, “o *terrir*⁵ dá personalidade tupiniquim à sensibilidade de corte ‘pós’” (2018, p. 378). Porém, é preciso notar que Ivan Cardoso é um cineasta mais associado ao Cinema Marginal do que ao cinema pós-moderno brasileiro. O próprio *O segredo da múmia* (Ivan Cardoso, 1982), obra marcante do cinema brasileiro dos anos 1980, é um projeto iniciado nos anos 1970, fruto de uma trajetória como cineasta que começa pelo menos desde o início dessa década, com *Nosferatu no Brasil* (Ivan Cardoso, 1971) e outras produções em Super 8. Assim,

⁵ “Gênero” que mistura terror e comédia (“rir”), expressão criada por Ivan Cardoso e utilizada como definição de sua obra cinematográfica.

filmes posteriores deste diretor, como *As sete vampiras* (Ivan Cardoso, 1986) e *O escorpião escarlata* (Ivan Cardoso, 1990), são mais uma continuidade deste projeto pessoal, autoral, do que um “modismo” pós-moderno, ainda que sejam filmes comumente agrupados junto aos filmes maneiristas brasileiros.

Partindo para a conclusão desse período da história do cinema brasileiro marcado pelo pós-moderno, ou seja, especialmente de meados dos anos 1980 para início dos anos 1990 (com o fim de um ciclo que antecede a Retomada), Ramos aponta ainda os anos de 1992 e 1993 como “pico da grande crise do cinema brasileiro” (2018, p. 404), em que restam alguns

longas sem público e sem circuito exibidor, numa roda em que o cão do desinteresse morde o rabo da ausência de estrutura para exibição. O fato de *Dias melhores virão* [(Cacá Diegues, 1989)] ter sido exibido na televisão, antes de chegar às salas de cinema, é sintomático da total desarticulação da distribuição nacional. (2018, p. 405).

O autor fala ainda de alguns sucessos de bilheteria do começo da década de 1990, com filmes estrelados por celebridades da televisão como Xuxa e as paquitas, *Os Trapalhões* e Sérgio Mallandro – *Lua de cristal* (Tizuka Yamasaki, 1990) supera a marca dos 4,7 milhões de espectadores, uma das maiores bilheterias da história do cinema brasileiro. “É significativo, portanto, o público que essas produções alcançam logo antes de o cinema brasileiro sumir por completo do circuito exibidor” (2018, p. 406), mas é significativo, também, de como almejar o mercado parece ter um peso essencialmente negativo no cinema autoral do pós-modernismo brasileiro dos anos 1980/1990, que por sua vez era menor para a geração cinemanovista e embrafílmica dos anos 1970/1980, bem como para os produtores de comédias eróticas, pornochanchadas e filmes de sexo explícito dos produtores da Boca do Lixo, Cinelândia e afins e, sobretudo, para produtores essencialmente comerciais que lidam com fenômenos de massa, levando para as telas de cinema o que existe de mais rentável na indústria cultural televisiva de então.

Finalmente, Ramos fecha o percurso pensando na dicotomia entre o cinema moderno e o cinema pós-moderno brasileiros, concluindo que “a plástica e a ideologia pós-modernista

abandona rapidamente nossas telas, com poucas manifestações no cenário da Retomada” (2018, p. 392), pois estaria presente de forma mais contundente e amplamente visível apenas a partir da segunda metade dos anos 1980, com alguns respingos nos anos 1990. Além dos filmes até aqui citados, a estética pós-modernista está presente, em maior ou menor medida, em filmes como, por exemplo, *Eu te amo* (Arnaldo Jabor, 1980); *O olho mágico do amor* (José Antonio Garcia e Ícaro Martins, 1981); *Noites paraguaias* (Aloysio Raulino, 1981); *Os saltimbancos trapalhões* (J. B. Tanko, 1981); *Nunca fomos tão felizes* (Murilo Salles, 1984); *Brasa adormecida* (Djalma Limongi Batista, 1985); *A ópera do malandro* (Ruy Guerra, 1985); *Eu sei que vou te amar* (Arnaldo Jabor, 1986); *Ele, o boto* (Walter Lima Jr., 1986); *Baixo gás* (Haroldo Marinho Barbosa, 1986); *A cor de seu destino* (Jorge Durán, 1986); *Besame mucho* (Francisco Ramalho, 1986); *Feliz ano velho* (Roberto Gervitz, 1987); *Um trem para as estrelas* (Cacá Diegues, 1987); *Fogo e paixão* (Isay Weinfeld e Márcio Kogan, 1987); *Romance da empregada* (Bruno Barreto, 1987); *Sonho de valsa* (Ana Carolina, 1987); *Dedé Mamata* (Rodolfo Brandão, 1988); *Lili, a estrela do crime* (Lui Farias, 1988); *Dias melhores virão* (Cacá Diegues, 1989); *Capitalismo selvagem* (André Klotzel, 1992); *Forever* (Walter Hugo Khouri, 1993); e *Ed Mort* (Alain Fresnot, 1996); entre outros.

O autor observa também que “Guilherme de Almeida Prado talvez seja o diretor mais marcado, no modo autoral, por esse contexto e por essa estética, tendo realizado três longas-metragens – *A dama do Cine Shangai*, *Perfume de gardênia* e *A hora mágica* – nos quais a dívida [pós-moderna] é evidente”⁶ (2018, p. 392) Portanto, seria este o

percurso de uma geração que tentou, mas não conseguiu, escapar do polo gravitacional tradicional do cinema brasileiro no qual o povo ocupa lugar do estrangeiro-outro e fronteiras geográficas e sociais com limites bem claros conformam o horizonte. O efeito de vazio, o afeto *blasé* esmaecido, a saciedade preenchida, até onde a vista alcança pela distribuição da coisa-fetichismo mercador, ficará deslocado [...] no cinema da Retomada. A tentativa de empatia com a geografia do capitalismo tardio perde então seu deslumbramento. (2018, p. 376).

⁶ O autor não cita (esquece ou desconsidera) *Onde andarás Dulce Veiga?*, que também é considerada obra pós-moderna.

E a comprovação dessa tese de Ramos seria o fato de o grande marco da Retomada ser *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), filme melodramático de estética hollywoodiana que vai resgatar os valores do “realismo social” do cinema brasileiro, fazendo ponte tanto com a primeira geração do Cinema Novo, mas, especialmente, com os filmes da segunda fase do Cinema Novo, em sua busca pelo grande público e pelo mercado, especialmente nos anos 1970 e na primeira metade dos anos 1980, num cinema intimamente atrelado a um modelo Embrafilme de cinema. Em suas próprias palavras, “*Central do Brasil* [...] é um filme no qual a dívida estilística com o pós-modernismo quer desaparecer do horizonte” (2018, p. 393). Se nos anos 1980 o “deslocamento ideológico da geração cinemanovista dava, então, a impressão de ter-se concluído e estar bem findado”, pois “a estrutura de produção cinematográfica que essa geração construiu corporifica os piores vícios do aparelho estatal brasileiro e havia se tornado exemplar de um projeto estético ultrapassado” (2018, p. 373)

A história, no entanto, viria a mostrar que esse ideário, julgado ultrapassado, teria fôlego para retornar de modo dominante ao cinema brasileiro. O cinema da Retomada tornará possível a reciclagem, colocando de lado a composição imagética e a visão de mundo embutidas no pós-modernismo. Os dilemas existenciais na representação popular retornam e passam novamente a ter presença, do mesmo modo que o deslumbramento com a riqueza da cultura do outro-popular. O estrangeiro não estará mais na América do Norte ou nas fronteiras do pequeno Portugal, mas aqui mesmo, reciclado no sertão nordestino de *Central do Brasil*. A própria herança do Cinema Novo volta a ser reivindicada explicitamente como positiva na segunda metade dos anos 1990. E é a estética do “neon”, os modelitos de preto, os cenários urbanos noturnos, a atração pelo abismo especular das citações, pelo universo do cinema de gênero, que acabam ficando para trás como postura ingênua de uma época passada. (2018, p. 373-374).

Ainda sobre esse filme de Salles, a pesquisadora Ivana Bentes afirma:

Central [do Brasil] é o filme do sertão romântico, da volta idealizada à “origem”, ao realismo estetizado, e a elementos e cenários do Cinema Novo, e que sustenta uma aposta utópica sem reservas, daí o tom de fábula encantatória do filme. O sertão surge aí como projeção de uma “dignidade” perdida e como a

terra prometida de um inusitado êxodo, do litoral ao interior, uma espécie de “volta” dos fracassados e deserdados que não conseguiram sobreviver nas grandes cidades. Não uma volta desejada ou politizada, mas uma volta afetiva, levada pelas circunstâncias. O sertão torna-se território de conciliação e apaziguamento social, para onde o menino retorna – a cidadezinha urbanizada com suas casas populares – para se integrar a uma família de carpinteiros. (2007, p. 246).

Curioso notar, desse modo, como volta a prevalecer a lógica que coloca Rio-São Paulo como “centro” e todo o restante do Brasil como um país “estrangeiro” (o “Brasil profundo”) que precisa ser “descoberto” (quando não “mistificado”) pelo projeto humanista dos cineastas paulistas e fluminenses. A afirmação vale não apenas para o Nordeste, a Amazônia ou tudo que não seja as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, mas vale também para as favelas ou as periferias (ou subúrbios) desses próprios centros urbanos. O próprio Ramos fala de um “humanismo popularesco que caracteriza filmes da Retomada” (2018, p. 392), o que dá um sentido no mínimo duplo para o termo “retomada”: retomada de uma produção cinematográfica estagnada no início dos anos 1990, com a extinção da Embrafilme e a crise geral do mercado cinematográfico brasileiro, mas também a retomada de uma linhagem cinemanovista-embrafilme do cinema brasileiro. Afinal, então, a Retomada é o “pós-moderno” do Cinema Novo? Um “pós-pós-moderno”? E, não por menos, Bentes (2007) estampa seu famoso conceito “cosmética da fome” para rotular essa produção cinematográfica da Retomada que reapropria a “estética da fome” glauberiana ou a “estética do lixo” marginal para produzir filmes de “perfeita” qualidade técnica (como queria a geração dos anos 1980) com “realismo social” – para consumo interno, mas também para exportação. Por isso, a autora fala em “jardins exóticos” (2007, p. 242); “discurso humanista e midiático que transforma a denúncia em uma banalidade e *fait divers*” (2007, p. 244); “folclorização da miséria”; glamourização da pobreza (2007, p. 245); “romantização da miséria” (2007, p. 247); “‘turismo’ cinéfilo” (2007, p. 246); “cartão-postal às avessas” (2007, p. 248); “espetáculo da impotência” (2007, p. 250) etc. Conclusão? Não existe cronologia ou linearidade simplista em história e, sobretudo, em história do cinema brasileiro. Talvez essa seja a única certeza possível.

1.3 A *dama do Cine Shangai* e a “trilogia paulistana da noite”: um filme *noir* no “limbo” da história do cinema brasileiro

A dama do Cine Shangai é comumente (sub)agrupado ao lado de outras duas obras da segunda metade da década de 1980 do cinema (pós-moderno) brasileiro: *Cidade oculta* (Chico Botelho, 1986) e o anteriormente citado *Anjos da noite*, de Wilson Barros, compondo a chamada “trilogia pós-moderna paulistana” (RAMOS, 2018, p. 382) ou “trilogia paulistana da noite” (PUCCI JR., 2008, p. 9). Trilogia porque são filmes de cineastas paulistas da nova geração dos anos 1980, foram lançados em um intervalo de cerca de três anos, são obras que têm suas narrativas ambientadas na metrópole paulistana, são marcadas pelo prevalecimento da noite em detrimento de cenas diurnas, além de trazerem diversas das características do cinema pós-moderno, especialmente na fotografia – que, aliás, em todos esses três filmes, é de autoria de José Roberto Eliezer (juntamente com Cláudio Portioli em *A dama do Cine Shangai*), importante fotógrafo deste momento do cinema paulista. De acordo com Ab’Sáber, esses três filmes “têm peso de manifesto” e o próprio Guilherme de Almeida Prado⁷ teria declarado que considerava *A dama do Cine Shangai* “o fecho de uma trilogia”. “Assim, o que há de pessoal nestas obras articula-se com o panorama coletivo que elas desenham, o que os próprios produtores reconheciam” (2003, p. 109).

Dessa forma, Pucci Jr. (2008) classifica-as ainda como obras do “neon-realismo”, pois são obras de estilo pós-moderno, com alta oscilação entre naturalismo e antinaturalismo e marcadas pela luminosidade contrastada do *noir*, mas na forma estetizada do cinema maneirista, com destaque para a iluminação em neon (predominância de cores frias em *Cidade oculta* e *Anjos da noite* e de cores quentes em *A dama do Cine Shangai*). Para o autor, uma das características mais marcantes dessa trilogia é o “irrealismo” (2008, p. 10), ou seja, uma recusa tanto à verossimilhança do cinema clássico quanto ao “realismo social” típico do cinema brasileiro. Em outras palavras, a trilogia da noite paulistana é marcada pela capacidade de criar uma narrativa “autorreflexiva [e] de testar o espectador quanto à sua credulidade nos artifícios da linguagem.” (BARBOSA, 2012, p. 202-203).

⁷ Em entrevista à Gabriel Carneiro (2008), para a revista *Zingu!*, Guilherme de Almeida Prado afirma que foi aluno de Chico Botelho e Wilson Barros na ECA/USP, frequentando aulas como ouvinte.

Apesar de as três obras apresentarem uma coerência interna em suas narrativas, elas subvertem até mesmo a noção de realismo do cinema clássico ou melodramático. *Cidade oculta* apresenta-se como uma “ficção de mentirinha”, como se fosse uma história em quadrinhos, com seus personagens-tipos. *Anjos da noite* quebra várias vezes a noção de realismo, como na cena inicial, que se revela, posteriormente, uma cena encenada (dramaturgia). No filme de Barros há também momentos de atuação antinaturalista, como nos olhares diretos para a câmera da atriz Marta Brum (Marília Pêra), ou, ainda, na sequência em que um simples corte cinematográfico (montagem) serve de “teletransporte” para os personagens se deslocarem diretamente à porta do apartamento. Finalmente, no caso de *A dama do Cine Shangai*, temos a narração em abismo, o filme dentro do filme – que, em seu clímax, promove a queima de uma película na projeção, atingindo assim seu ponto máximo de metalinguagem. Portanto, essas obras apresentam como característica importante “uma ambiguidade indissolúvel entre verossimilhança e desnudamento da ficção” (PUCCI JR., 2008, p. 27).

Além disso, as três obras são marcadas pelas referências e citações do universo *pop* e da cultura de massas: cinema hollywoodiano de gênero (*noir*, musical etc.), música *pop*, história em quadrinhos. Por isso, esses três filmes são comumente definidos pela crítica cinematográfica como obras marcadas pela “ausência de originalidade, irrealismo, falta de profundidade, ausência de engajamento político etc., o que se expressa através de termos com conotações negativas, como pastiche, simulacro, apolítico, superficialidade, nostalgia, escapismo” (PUCCI JR., 2008, p. 10), o que, naturalmente, as colocaria numa escala abaixo das produções cinematográficas nacionais marcadas pelo autoral e/ou pelo “realismo social”, pela criticidade, pelo caráter de denúncia, pelo engajamento político, pelo debate sociológico, pela busca de (re)construção de uma identidade nacional, enfim, um cinema “sério”. Entretanto, é preciso ressaltar que todas essas três obras fílmicas da triologia paulistana têm uma assinatura autoral bastante nítida, talvez de forma até mesmo equivalente ao cinema moderno (mesmo o mais radical).

Ademais, há a questão da relação com a indústria cinematográfica e com o mercado cinematográfico, que, no caso da trilogia paulistana e do cinema pós-moderno (de forma geral), acaba ganhando também conotação negativa (como anteriormente abordado). Por exemplo, Ab’Sáber afirma que uma questão importante nesses filmes é a “busca da estrela, como no

sistema da indústria” (2003, p. 116), ou seja, o uso de “conceitos universais da indústria (como o da estrela de cinema)” (2003, p. 117). Além disso, há a ênfase (também anteriormente citada) na questão da “qualidade técnica”, especialmente da fotografia. Assim, Ab’Sáber conclui que “a realidade, do país ou dos universos ficcionais escolhidos, precisava ser maleável o suficiente para permitir o aparecimento do aparato técnico de filmes que não tinham aparato técnico, na acepção industrial do termo” (2003, p. 112). Mas, repito: por que a relação com o mercado é (ao menos para alguns críticos) compreensível ou justificável em uma segunda fase do Cinema Novo e no modelo embrafilístico de cinema, tida como inerente no modelo Boca do Lixo e afins, mas soa como “promíscua” para a nova geração do cinema pós-moderno brasileiro, que assumia a bandeira da profissionalização do mercado?

No caso deste cinema pós-moderno nacional, Ab’Sáber ressalta a importância da referência estética do “romance policial de tipo B” (2003, p. 112) como saída para um cinema que une qualidade estética e técnica e assinatura autoral com orçamentos muito abaixo dos padrões hollywoodianos. E, nesse ponto, é importante registrar que o próprio Guilherme de Almeida Prado, em entrevistas (ORICCHIO, 2005; CARNEIRO, 2008), demonstra como as questões econômicas foram primordiais para as escolhas estéticas do filme no caso de *A dama do Cine Shangai*. Sendo realizado com verba da Embrafilme, que então já vivia um momento de crise, o roteiro foi reescrito após aprovação, segundo o cineasta, tanto para torná-lo “realmente filmável” (ORICCHIO, 2005, p. 146), quanto para fazê-lo caber no orçamento da Embrafilme (US\$ 400 mil)⁸. Almeida Prado (ORICCHIO, 2005, p. 147) conta que não teve grandes atritos com a estatal, afirmando apenas que eles tentaram empurrar atrizes mais famosas (ou na moda, à época) para o papel feminino principal, pois Maitê Proença ainda tinha pouca experiência em cinema.

Além disso, o diretor conta que, por tratar-se de um *noir* e para economizar gastos financeiros com película, a Embrafilme pressionou-o para que o filme fosse preto e branco. Nas palavras do próprio cineasta,

⁸ Entretanto, como afirma Guilherme de Almeida Prado (ORICCHIO, 2005, p. 148), o orçamento final ficou em US\$ 450 mil.

Era meu primeiro filme com a Embrafilme, e eu tinha medo de dizer não. Eu não tinha essa certeza, mas acho que desde o início preferia que fosse colorido, mas não quis discutir e acertamos que eu filmaria em cores e depois as cópias poderiam ser em preto-e-branco.

Mas ao mesmo tempo comecei a pensar que não fazia o menor sentido lançar o filme em preto-e-branco. Iria piorar o filme. Havia o perigo de ficar ridículo. O fato de ser colorido é que dá o diferencial, porque moderniza o *noir*. Por isso, na filmagem, procurei usar cores bastante quentes e exagerar no colorido, quase como que para garantir que depois o filme não pude ser lançado em preto-e-branco. (ORICCHIO, 2005, p. 149-151).

Antes disso, é importante lembrar que a própria escolha pelo cinema de gênero (policial) e, mais especificamente, um subgênero (*noir*), deu-se também influenciado por questões econômicas. Em entrevista a Gabriel Carneiro, em dossiê para a revista *Zingu!*, Guilherme de Almeida Prado afirma que

As pessoas acham que o policial é meu gênero favorito. Não é. Se fosse para escolher um gênero favorito, seria o faroeste, é o que eu gosto mesmo. Adoro faroeste. A questão é que filme policial é o gênero mais barato. No Brasil, temos pouco dinheiro. Policial é um gênero que dá para fazer filmes baratos, mas que não pareçam baratos, que não pareça que houve falta de dinheiro. Se fizer um faroeste sem dinheiro, vai ficar um faroeste vagabundo; um musical sem dinheiro vai ficar ridículo. O *noir* não. Lembro-me que quando filmávamos *A Dama do Cine Shanghai*, havia muita coisa que simplesmente não iluminávamos, ficava escuro, porque obviamente não dava para você trocar, tirar o carro, mudar o poste, etc, não dava para fazer nada disso, então o que fazíamos era simplesmente não iluminar, iluminávamos o ponto que achávamos interessante mostrar. Não é que eu não goste, eu gosto de filme *noir*, mas como falei, não é meu gênero predileto. Acabei fazendo mais filmes nessa linha porque a condição financeira permitiu. Fazer um filme que não pareça tão barato, e que pelo menos pareça que não faltou dinheiro. Acho que o pior tipo de filme é aquele que a gente assiste e diz: “se o cara tivesse mais dinheiro, o filme ficaria melhor, mas ficou aquela droga porque não tinha”. Se for para fazer um faroeste e não tiver cenários e grana, vai ficar vagabundo. Acho que foi isso que me levou a me interessar mais pelo policial. Eu tinha e tenho outros projetos que não têm nada a ver com *noir*, mas esses projetos simplesmente não dão certo, não saem do papel. (CARNEIRO, 2008).

Finalizando sua análise dessa relação entre arte e mercado, Ab’Sáber acredita que, no caso do cinema pós-moderno, é visível “a melancolia de um passado profundamente introjetado como morto para um presente que perdeu o sentido, tornou-se espetáculo” (2003, p. 119). Assim, para o autor (2003, p. 132), a questão da técnica seria uma espécie de mascaramento que esconderia a possibilidade de compreensão dessa perda. Logo, o aparato técnico, o modelo do *star system*, a narrativa clássica como padrão originário e outros elementos do cinema pós-moderno seriam, no caso dessa trilogia paulistana, a emergência de um código local para, paradoxalmente, mascarar a ausência de uma indústria cinematográfica brasileira e, ao mesmo tempo, veneração de

uma indústria imaginária, pelo movimento da recuperação *cult* de imagens infantis de uma época glamorosa que já não faz sentido, mas acena com um passado adotado subjetivamente para um presente em crise. Figuração estética do vínculo maníaco com a indústria, que ao remeter-se a figuras imaginárias do passado (estrelas de cinema, detetives etc.) revela, mesmo no interior esvaziado das personagens planas (imagens, máscaras) assim criadas, a impossibilidade mesma do vínculo orgânico e real com uma indústria inexistente para nós. (2003, p. 132).

Assim, soma-se a questão do mercado e a questão da técnica/estética e, para muitos críticos e/ou pesquisadores, chega-se a um resultado em que a tônica dominante é de que “não há, nesse cinema pós-moderno, uma postura crítica à camada do simulacro quando esta engole cópia e verdade” (RAMOS, 2018, p. 375). Mas não seria esta uma leitura reducionista, levando-se em consideração as especificidades e complexidades da relação entre arte e mercado no Brasil? Evidentemente, o cinema pós-moderno brasileiro não tem o caráter radical e nem o engajamento explícito da antropofagia modernista, ou do Cinema Novo, ou da Tropicália, ou do Cinema Marginal, mas Andréa Barbosa não deixa de notar esse caráter antropofágico no cinema pós-moderno brasileiro. Por isso, a autora traz o conceito de “memória canibalizada” (2012, p. 223) para falar de um determinado grupo de filmes paulistanos do período maneirista. De certa forma em caminho semelhante de análise, Pucci Jr. (2008) afirma que não há como reduzir filmes como *A dama do Cine Shangai* à mera homenagem do cinema de gênero hollywoodiano ou pastiche. Afinal de contas, mais do que mera tentativa de transposição acrítica, o filme de Guilherme de

Almeida Prado é extremamente consciente de seu caráter paródico e, portanto, não pode ser visto com mera “homenagem” ao cinema *noir*, pois

homenagear significa prestar deferência, o que não se coaduna com o que se vê em *A Dama [do Cine Shangai]*. O diretor escolheu representar um universo com que tem afinidade; por isso não há o ímpeto destrutivo das paródias modernistas em relação à tradição, nem sequer a irreverência das chanchadas da Atlântida que parodiavam o cinema americano. Mas também não parece exato dizer que *A Dama* reverencie *A Dama de Shangai* ou *Psicose*. [...] *A Dama [do Cine Shangai]* opera ludicamente em suas referências hipertextuais. Em outras palavras, *faz uso* de seus hipotextos, brinca com eles, a fim de proporcionar uma experiência de jogo aos seus espectadores – o que não se confunde com meras homenagens. (2008, p. 194).

Ou, ainda,

Quando se acusa a trilogia de copiar produtos hollywoodianos, esquece-se de que, se há elementos clássicos, eles se combinam com traços modernistas. Ao se realçar a intertextualidade, que supostamente seria apenas um aglomerado de citações, esquece-se a ironia que sempre está presente e que transforma potenciais clichês em paródias lúdicas. Fala-se em estetização como se, à maneira de estéticas acadêmicas, as belas imagens valessem por si só, e omite-se que a estetização, assim como no *Camp* e no *Pop*, procura efeitos de distanciamento por meio do *fake*. (2008, p. 206).

Logo, mais do que simples adesão acrítica ao mercado cinematográfico ou aos modelos “clássicos” hollywoodianos, o cinema pós-moderno (e, em especial, o paradoxal cinema pós-moderno brasileiro) são marcados ao mesmo tempo pela assimilação e pela negação dos valores tanto clássicos quanto modernos. Na trilogia da noite paulista, há deglutição do clássico e assimilação com reservas da tradição modernista. Nas palavras de Pucci Jr., “os pós-modernos produziram um tipo de arte potencialmente capaz de dialogar com o grande público por meio do contato com a cultura midiática, mas também sem aderir a ela de forma incondicional” (2008, p. 215).

Embora o cinema pós-moderno brasileiro seja em grande medida desprezado por parcela significativa da crítica cinematográfica, o caso de *A dama do Cine Shangai* é paradoxal e marca esse estado de “limbo” da própria obra. Recorrentemente, para o bem ou para o mal, o filme de Almeida Prado é resgatado como ilustrativo desse maneirismo à brasileira. No entanto, é comum que críticos/pesquisadores destaquem suas qualidades positivas para, ironicamente, ao fim atirá-lo à vala comum do pós-modernismo brasileiro ou ao segundo escalão do cinema nacional. Por exemplo, tanto em Ab’Sáber (2003), quanto em Ramos (1991; 2018), as qualidades positivas e negativas observadas em *A dama do Cine Shangai* coexistem. Para o primeiro,

A Dama do Cine Xangai [sic] é provavelmente o mais homogêneo e bem acabado filme de divertimento dos anos [19]80. A sua consciência profunda de fazer parte do mundo do cinema pela porta universal do entretenimento [...] leva o filme a dispor de todo um aparato de soluções técnicas e *know-how* de produção que o isolam no panorama cinematográfico de sua época. A irregularidade sintomática que toma conta das melhores obras do período é claramente dominada em *A Dama do Cine Xangai* [sic], mas retorna, ainda que sob outra forma, para revelar algo próximo à angústia mesma de seu autor em realizar a simples obra de divertimento que verdadeiramente estava realizando. (2003, p. 137).

A afirmação de Ab’Sáber ressoa, mais uma vez, em Ramos. Para ele

[...] muitos desses filmes [do pós-modernismo cinematográfico brasileiro] são obras bem articuladas e vigorosas, revelando um nível de domínio da narrativa em sua forma clássica raramente mostrado no cinema nacional. Sua principal fraqueza talvez esteja na excessiva proximidade e admiração pelo verniz do classicismo que muitas vezes acaba consumindo de forma centrífuga as energias do filme. O resultado disso são narrativas excessivamente voltadas para esse brilho, para os procedimentos de tipificação, onde se respira um ar dramático excessivamente ralo. Os personagens são pobres e sente-se falta de uma representação mais desenvolvida do ser humano face a si mesmo e o mundo que o cerca. Em outras palavras, a brincadeira, o deslumbramento com o estilo, parece ter rapidamente cansado e hoje já se sente um estado de espírito menos receptivo a esse brilho. São filmes, em suma, onde, apesar da agilidade da técnica e da beleza da construção imagética, sente-se falta de um clima existencial mais denso. (1991, p. 314).

Ao final dessa análise, Ab’Sáber comenta que o próprio filme (*A dama do Cine Shangai*) “de alguma forma secreta conspira contra seu êxito como filme de puro divertimento” (2003, p. 155). Essa afirmação é interessante, pois vai de encontro ao que o próprio Guilherme de Almeida Prado comenta do roteiro de *A dama do Cine Shangai* (e de seus outros filmes, de maneira geral). De acordo com o cineasta (ORICCHIO, 2005; CARNEIRO, 2008), ele sempre redige seus roteiros pensando no modelo “clássico” de cinema, mas, durante o processo de produção e especialmente na filmagem e montagem, acaba retornando e reescrevendo o roteiro, transformando a narrativa em algo mais complexo e confuso, para não facilitar demais para o público. Assim, ele mesmo afirma que considera que seus filmes são melhores quando vistos pela segunda vez. E essa perspectiva é interessante porque vai contra a ideia de um cinema comercial voltado ao grande público, ou seja, um filme facilmente consumível, que precisa satisfazer desejos mais imediatos de um grande público (e, conseqüentemente, trazer retorno em bilheteria). Quem pagaria para ver um filme que fica melhor na segunda vez? (E, eu confesso, acho que a afirmação de Almeida Prado faz sentido, pois eu compreendi melhor e gostei mais de *A dama do Cine Shangai* a partir da segunda das inúmeras vezes que o assisti).

Além disso, a relação desse cinema paulista pós-moderno com a metrópole paulistana é muitas vezes abordada de forma simplista, negativizada, como se esses cineastas olhassem para a cidade de São Paulo como mero fetiche, mero deslumbramento. Não é verdade. De acordo com Barbosa (2012, p. 60-75), é possível traçar uma grande linha cronológica na historicidade da presença da cidade de São Paulo no cinema brasileiro. Para a pesquisadora, há um fascínio moderno pela São Paulo do final do século XIX e início do século XX que é contemporâneo de um deslumbramento mútuo com o próprio cinema, arte essencialmente moderna e industrial. Essa fascinação pode ser percebida em imagens cotidianas da cidade, realizadas, por exemplo, pelos irmãos Paschoal, Affonso e Gaetano Segretto, ainda no pré-cinema brasileiro, mas também em obras marcantes da cinematografia nacional da era silenciosa, como *São Paulo, Sinfonia da Metrópole* (Adalberto Kemeny e Rodolfo Rex Lustig, 1929), uma espécie de versão brasileira *Berlim, Sinfonia da Metrópole* (Walter Ruttmann, 1927).

Assim, o cinema brasileiro/paulista da primeira metade do século XX apresenta imagens de São Paulo como uma “cidade promessa, que olha para o futuro com otimismo e crença no

poder do capital e da técnica” (2012, p. 67) – imagem que se manteria de forma contundente até “os auspícios de uma empreitada industrial no meio cinematográfico nacional representado pela Vera Cruz”, em meados dos anos 1950. De acordo com a autora, esse otimismo desenvolvimentista está visível não apenas “nos filmes produzidos por este estúdio, mas também nos cinejornais e documentários”. Mas se até os anos 1950 a cidade de São Paulo “ainda acredita na sua vocação redentora nacional propiciada pela sua capacidade produtiva”, na década de 1960 essa euforia desenvolvimentista apresenta sinais de esgotamento. O Cinema Novo torna-se referência e, especialmente com o Cinema Marginal, “o otimismo implode frente a uma experiência da cidade cada vez mais desumana” (2012, p. 69): *São Paulo, sociedade anônima* [ou *São Paulo S/A*] (Luiz Sérgio Person, 1965), *A margem* (Ozualdo Candeias, 1967) e *O Bandido da Luz Vermelha* são apenas alguns exemplos. Consequentemente, “os filmes dos anos 1970 vão construir uma São Paulo feia e poluída.” (2012, p. 75). E, finalmente,

Os anos 1980, em São Paulo, se caracterizam por um período bastante rico tanto no que se refere à quantidade de filmes produzidos quanto ao engajamento de um grupo de jovens cineastas na produção de um cinema com “a cara” de São Paulo. A cidade é mobilizada nestes filmes não somente como cenário ou palco onde se desenrolam os acontecimentos da trama, mas como um personagem que através de suas características plásticas e imagéticas ajuda a dar forma a uma possível identidade para este grupo de jovens cineastas. A cidade construída por este cinema não é nem otimista, nem selvagem. Uma metrópole que se oferece múltipla, difícil, mas que não nega seus personagens. Os jovens cineastas buscavam através da imagem da cidade, fazer um cinema que se alimentasse das referências do cinema internacional e que ao mesmo tempo fosse reconhecido como cinema brasileiro. Um cinema cosmopolita que construía uma São Paulo cosmopolita, ou nas palavras do cineasta Chico Botelho: “O cinema brasileiro parece querer dialogar com o mundo”. (2012, p. 75-76).

Debruçando-se sobre obras como *Disaster movie* (Wilson Barros, 1979), *Diversões solitárias* (Wilson Barros, 1983), *Anjos do arrabalde: As professoras* (Carlos Reichembach, 1987) e *Wholes* (Cecílio Neto, 1991), além da trilogia da noite paulistana, a pesquisadora observa a busca desses cineastas por uma multiplicidade de olhares sobre São Paulo. Para ela,

imagens dos altos e poderosos prédios são contrapostas a becos, pequenos hotéis e subterrâneos da contravenção, a cidade interminável das cenas aéreas é substituída pela cidade finita e definida da periferia, a cidade da ordem e da massa nas ruas é substituída pela cidade da incerteza e do conflito pessoal. A São Paulo esquadrinhada nesses filmes possui uma ampla escala: do geral e impessoal ao particular e afetivo. (2012, p. 36-37).

Assim, essa geração de cineastas paulistas faz uso de ícone recorrentes (e muitas vezes estereotipados) da cidade de São Paulo, como Avenida Paulista, o Viaduto do Chá e o Edifício Central do Banespa, por exemplo, mas trabalham também cenas paulistanas “anônimas”, como as imagens noturnas de fragmentos de ruas, túneis, muros, bairro periféricos, entre outros. Dessa forma, há uma cidade espetacularizada que congrega cartão-postal com submundo; que projeta fetiche cosmopolita ao equiparar São Paulo com outras metrópoles mundiais, mas também apresenta o lado sórdido do desenvolvimentismo capitalista; que busca uma identidade paulistana, mas trabalha com essa noção de identidade de forma ambivalente, propositalmente contraditória, complexa.

Entretanto, ao passo que o radicalismo moderno no Cinema Marginal levou até as últimas consequências a estética do lixo, esta geração do pós-moderno paulistano estetizou a cidade de São Paulo no primor da técnica fotográfica.

A cidade criada por esses filmes é uma cidade extraordinária, no sentido de ser uma cidade que não encontramos no nosso cotidiano. Uma cidade noturna, azul, úmida, povoada de anjos e marginais (ou anjos marginais) que perambulam entre becos e muros intermináveis. Anjos que moram numa cidade luz que também é uma cidade lixo, abrigando vida e morte, luz e sombra. (BARBOSA, 2012, p. 102).

[...]

Uma noite azul que nunca termina e que é povoada por anjos. São Paulo é inferno e paraíso, cidade de ratos e anjos. Cidade cosmopolita, aberta em seus horizontes, e provinciana, fechada em seus becos e muros. (BARBOSA, 2012, p. 115-116).

Na São Paulo cinematográfica dos anos 1980, entra com certa importância a questão da solidão e da incomunicabilidade. No entanto, trata-se aqui de uma “solidão negociada” (BARBOSA, 2012, p. 111). O indivíduo está sozinho por vontade própria ou não, em meio a essa multidão cosmopolita, mas também cria estratégias para lidar com essa solidão e com essa incomunicabilidade. “A cidade é representada no cinema por meio de um jogo entre a subjetividade de seus personagens e a objetividade de sua presença física. É na objetividade do espaço que se exercem as possíveis subjetividades” (BARBOSA, 2012, p. 148). Em alguns momentos, a solidão é desejada pelo indivíduo. Em outros, a solidão é tratada como algo negativo, mas a própria multidão cosmopolita apresenta possibilidades de encontros e sociabilidades. O movimento é no mínimo duplo: os personagens passam pela cidade e a cidade passa pelos personagens. “A rua é lugar de passagem, mas também do encontro e da sociabilidade. O lugar das oportunidades, onde tudo pode acontecer.” (BARBOSA, 2012, p. 162), pois

Esses jovens não possuem grandes utopias mas são hábeis habitantes do mundo urbano contemporâneo e ainda sonham. A cidade transforma-se em cenário de ilusões, fantasias e desejos desses jovens e de personagens que parecem saídos de histórias em quadrinhos. Embora a fisionomia da cidade seja bem explorada nos filmes, este movimento não parece ser o principal objetivo destes cineastas, que procuram a partir dela perceber um campo de possibilidades onde se evidenciam certas características da vida urbana, nem sempre simples de definir. (BARBOSA, 2012, p. 115).

Ao comentar *A dama do Cine Shangai*, a autora observa que a cidade noturna e onírica de inspiração no imaginário *noir* estadunidense apresenta personagens de um mundo cinematográfico se misturando a personagens “comuns”, ou seja, há encontros entre cineastas, atores de cinema, mafiosos, corretores de imóveis, travestis, garçons etc. No filme de Almeida Prado, “mundos se imbricam e se refazem”, pois “o cinema é o lugar do sonho e do inverossímil tornar-se real” (2012, p. 107). Nesse filme, especificamente, há uma (proposital) confusão de tempos e espaços, potencializando o estado de perturbação típico do *noir*. São Paulo é território do trabalho, da vida noturna, da vida do crime, do lazer; é cidade cinematográfica, delírio onírico, espaço de sonhos, fantasias, desejos, medos, pesadelos...

Do ponto de vista temporal e narrativo, a obra apresenta pelo menos três níveis diegéticos: a narração em voz *over* do protagonista masculino Lucas (Antônio Fagundes), em tempo e local indefinidos na história; a história de Lucas, que acompanhamos em tempo “presente”, embora seja um *flashback*; e o filme dentro do filme, também um *noir*, que é visto por Lucas no cinema. Ademais, em todos os casos temos não apenas uma estrutura narrativa típica do *noir*, mas também marcas estéticas e estilísticas recorrentes no gênero, além de um “espelhamento” na própria trama – que remete a *Pacto de sangue* (*Double indemnity*, Billy Wilder, 1944), mas também a *Corpos Ardentes*, além de se duplicar dentro de *A dama do Cine Shangai*, pois está presente tanto na trama principal quanto no filme dentro do filme, tornando mais complexos os jogos de referências e citações, a narrativa em abismo, a metalinguagem, a oscilação entre pastiche e paródia. “O filme se estrutura para que uma sensação de vertigem inflja à consciência do espectador uma espécie de desestabilização, como se a coerência da percepção fosse por um instante destruída” (PUCCI JR., 2008, p. 196).

Portanto, ao analisar *A dama do Cine Shangai*, nota-se que Almeida Prado é um autor (no sentido adotado na política de autor da crítica francesa) muito peculiar da cinematografia brasileira. É difícil encaixá-lo dentro de um grupo ou movimento, ainda que muitos dos autores o enquadrem como parte desse difuso grupo de cineastas da Vila Madalena, em São Paulo, ou de um cinema pós-moderno brasileiro ou mesmo na trilogia da noite paulistana. Além disso, soma-se ainda a sua situação enquanto cineasta em um determinado contexto, que é o do esgotamento do cinema moderno brasileiro e da crise da Embrafilme, antes da Retomada, e o de uma urbanização acentuada brasileira/paulistana do final do século XX, com especial destaque para uns anos 1980 que vivem o esgotamento de um projeto nacional-desenvolvimentista da ditadura civil-militar, com uma grande crise política e econômica.

Portanto, que lugar deve ocupar na historiografia do cinema brasileiro um cineasta autoral de origem abastada, branco e hétero (como muitos; talvez a maioria dos “canonizados” do cinema brasileiro), que sai do interior de São Paulo e começa uma carreira na capital paulistana vinculando-se à Boca do Lixo, num cinema de pornochanchadas, mas sempre buscando um traço autoral quando tem suas chances como roteirista-diretor, e que depois acaba migrando para um cinema mais “sério”, com recursos da Embrafilme, sendo enquadrado (ao menos

momentaneamente) como pertencente a uma nova geração do cinema paulista, de um pessoal da Vila Madalena, do cinema pós-moderno brasileiro? Onde colocar um autor que realiza um filme como *A dama do Cine Shangai*, uma paródia (neo)*noir* pós-moderna, e com ela ganha diversos prêmios no Festival de Gramado, para depois partir para produções esporádicas (nos 20 anos posteriores, realiza apenas um curta-metragem e três longas-metragens), não estando presente nem no grupo do Cinema Novo – que já era velho, nos anos 1980 –, nem no Cinema Marginal (embora tivesse relação próxima a muitos cineastas desse grupo), e que acaba sendo deixado de lado até mesmo na Retomada, quando o que resta de pós-moderno ou maneirista no cinema brasileiro está pulverizado em produções cinematográficas desprezadas pela crítica?

O mais curioso é que, após o relativo sucesso de *A dama do Cine Shangai*, foram necessários cerca de cinco anos para que Guilherme de Almeida Prado conseguisse lançar um novo filme. O diretor conta em entrevistas (ORICCHIO, 2005; CARNEIRO, 2008) que por volta de 1988 ou 1989 ele se reuniu com os cineastas Carlos Reichenbach, Inácio Araújo, Júlio Calasso, Andrea Tonacci e André Luiz Oliveira para formar a Casa de Imagens, uma empresa/produtora de cinema que teria certo apoio da Embrafilme – o que, segundo o diretor, causou um bocado de “inveja” ou “insatisfação” no meio cinematográfico da época, pois, num momento de crise da Embrafilme e do cinema brasileiro, a estatal fazia determinado investimento numa produtora (até então, a lógica era de investimentos em filmes, ou seja, em projetos específicos e pontuais). A ideia era fazer filmes “baratos”, com certo apelo popular, ainda que com marca autoral. Por fim, com a crise tanto da Boca do Lixo quanto da Embrafilme, assim como de todo o cinema brasileiro da época, a Casa de Imagens acabou fracassando. Desse projeto, o único filme que acabou sendo executado de fato foi o longa-metragem *Perfume de gardênia*, do próprio Guilherme. “O único [filme] que acabou realmente sendo filmado foi o *Perfume de Gardênia*, já sem a Embrafilme e sem a Casa de Imagens. A Casa de Imagens também tinha ido para o brejo quando eu filmei. Eu ia filmar logo no início do governo Collor”, diz Almeida Prado (CARNEIRO, 2008).

A produção de *Perfume de gardênia* foi realizada com recursos mínimos e chegou-se a cogitar a paralisação das filmagens para tentativas de levantamento de mais recursos financeiros, mas, segundo o cineasta, a equipe estava tão engajada que eles decidiram finalizar o filme (“colocar na lata”) de qualquer forma. Ao que consta, equipe e elenco receberam muito pouco ou

quase nada pelo trabalho, levando em consideração as tabelas da época. “Era o único filme sendo rodado no Brasil naquele momento e todos tinham uma atitude guerreira de defender o último estandarte”, conta Almeida Prado (ORICCHIO, 2005, p. 198). Além disso, conta o diretor que o que era para ser um filme de tom mais leve em homenagem à produção da Boca do Lixo acabou virando um filme de tom pesado, soturno, com ares de *noir* – o que, ainda segundo o cineasta, tinha muito a ver com o clima da época, do governo Collor.

Apesar dos pesares, o filme ficou pronto e com qualidade. O cineasta conta que fez questão, como atitude política, de estampar no cartaz: “um filme brasileiro de Guilherme de Almeida Prado”. O filme foi para o Festival de Gramado em um ano em que praticamente não existia cinema brasileiro em produção. Nessa edição do festival, afirma Almeida Prado (ORICCHIO, 2005), *Perfume de gardênia* era o único filme brasileiro de ficção, ao lado do documentário *Conterrâneos velhos de guerra* (Vladimir Carvalho, 1991). Entretanto, segundo ele, o que parecia ser uma luta política em defesa do cinema brasileiro acabou sendo um tiro pela culatra.

Eu achava que o fato de estar levantando uma bandeira e mostrando um filme feito durante o governo Collor, e apesar do governo Collor, ia agradar as pessoas. Tanto que fiz questão de assinar “um filme brasileiro de”, em contraposição à moda na época. Para minha surpresa o clima foi ao contrário. No olhar de todos havia um certo ódio: “Por que você fez um filme justamente agora, quando estamos todos tentando provar que não existe mais cinema no Brasil?” Realmente foi um clima péssimo para o *Perfume de Gardênia* em Gramado. (ORICCHIO, 2005, p. 199).

Depois de *Perfume de gardênia*, o cineasta lançou o curta-metragem *Glaura*, em 1997. Inicialmente feito como parte de um longa-metragem em episódios, em parceria com outros cineastas, o projeto acabou saindo sozinho – e sem muita projeção, como costuma acarretar aos curtas. Em 1998, na Retomada, o cineasta conseguiu resgatar um projeto há muito na gaveta e lançou *A hora mágica* – o filme que é mostrado na fachada do cinema na cena final de *A dama do Cine Shangai*, quando o protagonista sai da sessão. Ou seja, há o lapso de uma década entre a

saída de Lucas da sala de cinema e o lançamento de *A hora mágica*. Este filme, inspirado em um conto de Julio Cortázar (“Cambio de Luces”), também não foi muito bem-aceito pela crítica ou pelo público. “O comentário mais comum à saída das pré-estréias de ‘A Hora Mágica’, de Guilherme de Almeida Prado, era o de que ‘o filme é lindo, mas frio, sem vida’”, diz José Geraldo Couto (1999), em crítica para a *Folha de São Paulo*. Finalmente, depois de cerca de uma década sem lançar um novo filme, em 2007, o cineasta lançou o (até então) seu último longa-metragem *Onde andaré Dulce Veiga?*, projeto em parceria com o escritor Caio Fernando Abreu que também gerou um romance homônimo. Assim como em *A dama do Cine Shangai* e *Perfume de gardênia*, Guilherme de Almeida Prado assume novamente e explicitamente em *Onde andaré Dulce Veiga?* sua marca autoral e pós-moderna em um “filme B”, com ares *noir*. Mais uma vez, tem uma recepção fria do público e da crítica.

Analisando sua própria obra, Guilherme de Almeida Prado declara que

Pela minha formação muito eclética, tenho internamente um conflito: por um lado, talvez pela minha experiência na Boca do Lixo, tenho uma vontade louca de fazer filmes populares, mas, por outro lado, gosto de fazer filmes para mim mesmo e mais ninguém. Gosto que meu filme seja compreendido, que comunique alguma coisa, mas também não faço tanta questão assim. Então, é um problema que não sei resolver. E sinto, quando estou filmando, que essas tendências brigam o tempo todo. Não chego a ficar preocupado com isso porque, ao mesmo tempo, acho que desse conflito é que nasce tudo o que possa ser chamado de original no meu trabalho. (ORICCHIO, 2005, p. 185).

Ao assistir e analisar os filmes de Almeida Prado, fica nítido como o autor se arrisca verdadeiramente nesta proposta autoral muito particular e que pode mesmo ser classificada de pós-moderna. Como afirma Oricchio,

Muito da incompreensão que cerca essa filmografia [a de Guilherme de Almeida Prado] em curso, muito da sua relativa impopularidade e, por certo, muitos dos seus problemas e impasses, se devem a essa imersão em uma época fragmentada e em uma proposta estética que não se deixa apreender com facilidade. Pode-se gostar ou não dessa obra. O que não se pode negar é sua coerência interna. (2005, p. 29).

Assim, o fato é que Guilherme de Almeida Prado acaba pagando o preço desta autoridade muito particular, ocupando um segundo escalão da historiografia do cinema brasileiro. Por exemplo, *A dama do Cine Shangai* é um filme indisponível em DVD no mercado brasileiro (o cineasta conta que tentou, mas nunca conseguiu fazer lançamento nesse formato, mesmo durante o período da Retomada) e, assim como a maioria dos filmes de Guilherme de Almeida Prado, só pode ser acessado por “vias alternativas”. Nos mais de quatro anos em que me dediquei a esta pesquisa, nunca tive acesso ao seu primeiro longa-metragem, *As taras de todos nós*. Seu segundo longa-metragem (*Flor do desejo*) existe em qualidade muito ruim no YouTube ou disponível para *download* em comunidades virtuais de cinéfilos. Os longas-metragens *A dama do Cine Shangai*, *Perfume de gardênia* e *Onde andarás Dulce Veiga?* estão disponíveis com boa qualidade para visualização no YouTube ou para *download* em comunidades virtuais de cinéfilos, mas o mesmo não vale para seu longa *A hora mágica* – que existe completo no YouTube, mas com qualidade muito ruim, embora exista também uma versão com boa qualidade, mas com cerca de 15 minutos de cortes. O curta-metragem *Glaura* está disponível no site Porta Curtas.

Evidentemente, a dificuldade de acesso ou inacessibilidade às obras não é uma exclusividade desse cineasta brasileiro, mas tampouco corresponde à realidade dos “grandes” nomes do cinema nacional da mesma geração ou de gerações anteriores, “canonizados” pela crítica e pelas pesquisas em cinema. Portanto, é possível afirmar que o “limbo” em que *A dama do Cine Shangai* e os demais filmes de Almeida Prado se encontram atualmente é fruto de certo desprezo histórico por esse cinema pós-moderno brasileiro, de maneira geral, e pelo cinema deste cineasta, de forma particular. Voltarei a essa questão com mais detalhe no último capítulo desta tese. Antes disso, porém, vamos à questão do *noir*.

2 O NOIR ENQUANTO “GÊNERO” E A TRANSPOSIÇÃO DE LINGUAGENS: LITERATURA, CINEMA, QUADRINHOS E OUTRAS

2.1 A literatura policial nos séculos XIX e XX

Raúl Antelo (2008, p. 13) afirma que a crônica e o romance policial são alegorias da modernidade e que, portanto, esses são dois gêneros literários essenciais para entender a sociedade moderna. No caso da crônica, temos basicamente leituras do cotidiano moderno a partir da relação entre o banal e o exótico (a depender do olhar) e a figura do escritor como *flâneur*, personagem que ganha grande importância na literatura e no imaginário ocidental no século XIX e começo do século XX, principalmente a partir de Charles Baudelaire. Contudo, além da crônica, temos a literatura policial como alegoria da modernidade a partir do elemento central do crime – e que se torna o gênero literário mais popular e vendido da história da literatura e do mercado editorial (HOBBSAWN, 1995).

De acordo com Sandra Reimão, a narrativa policial nasce em “Edgar Allan Poe, que a inaugura em seus contos que apresentam como personagem central o [protótipo de detetive] Chevalier Dupin” (1983, p. 8). Entretanto, é importante lembrar que, antes mesmo de Poe, esse gênero literário (ou o que viria a ser considerado um gênero literário) é perceptível no realismo balzaquiano, cuja obra está impregnada de uma leitura de Paris como grande cidade do século XIX e, portanto, da capital francesa como palco para personagens tanto da aristocracia ou da alta burguesia, quanto de pequenos burgueses, da classe trabalhadora ou proletária e até mesmo de pessoas marginalizadas e/ou que não se encaixam em padrões socialmente aceitáveis dentro dessa esfera, tais como seu famoso personagem Vautrin, um grande criminoso.

Oscar Wilde afirma que “o século XIX, como o conhecemos, é em grande parte uma invenção de Balzac” (*apud* RÓNAI, 1996, p. 19). Logo, o elemento do crime e a figura do criminoso estão também presentes em sua obra. E, portanto, de acordo com Paulo Rónai (1996), é Honoré de Balzac (e não Poe) o “pai” da literatura policial.

A guerra da polícia e dos criminosos organizados em sociedade foi pela primeira vez aproveitada por Balzac na *História dos Treze*, e particularmente em *Ferragus*, com o qual se tornou ele precursor desse gênero híbrido que é o romance policial. O que o levou a voltar ao gênero deve ter sido, pelo menos em parte, o grande êxito obtido por Eugène Sue com suas composições semiliterárias, sobretudo os *Mistérios de Paris*, publicados em folhetim em 1842 e 1843. A luta de Vautrin e Corentin servirá de modelo para a de João Valjean e Javert em *Os Miseráveis*, de Victor Hugo, protótipo e remate do romance romântico. (1996, p. 17).

Além disso, é importante notar que o personagem balzaquiano Vautrin (presente n'A *comédia humana* na "trilogia" *O Pai Goriot*, *Ilusões perdidas* e *Esplendores e misérias das cortesãs*) é, ainda segundo Rónai (1996), inspirada em François-Eugène Vidocq (1775-1857), personagem real e autor essencial para entender a literatura policial.

Este ex-galé, depois de oferecer os seus serviços à polícia, passou algum tempo na prisão da Força, onde estudou o caráter dos presos. Chefe da brigada de segurança durante vários anos, pediu demissão em 1827, quando foi substituído pelo seu lugar-tenente, Coco-Latour. Depois de malogar-se na profissão de fabricante de papel, voltou a trabalhar por conta da polícia política. O próprio Luís Felipe teve uma entrevista com ele. Para reaver a direção da brigada de segurança, Vidocq organizou um roubo audacioso, oferecendo seus serviços para esclarecê-lo quando a polícia se mostrou incapaz de desvendar o mistério. Mas a trama foi descoberta e Vautrin [sic] teve de deixar a polícia para sempre. O antigo galé e policial lembrou-se então de organizar uma agência de informações para uso de particulares, que dirigiu durante alguns anos. Em 1828 saíram as pretensas *Memórias* de Vidocq, seguidas de outras obras de caráter autobiográfico, a ele atribuídas sem muita autenticidade. (1996, p. 20).

Logo, é possível perceber, a partir da popularidade de Vidocq e do personagem balzaquiano Vautrin, o século XIX como período de surgimento e de popularização do consumo de massa das narrativas de crime, seja por meio das notícias de crime na nascente imprensa moderna, seja por meio da literatura ou outras formas que hoje, com a disseminação da comunicação de massa, soam mais peculiares, tais como os cadáveres vítimas de crimes expostos

à visitação pública em prédios da polícia, os museus de ceras que reproduziam cenas de crimes, entre outras (CHARNEY e SCHWARTZ, 2004).

O fato é que a partir do século XIX as narrativas de crime tornam-se um rentável produto essencialmente moderno e, apesar de Balzac/Vidocq, é o conto *Assassinatos da Rua Morgue*, publicado por Edgar Allan Poe, em abril de 1841, na *Graham's Magazine*, que acaba ganhando o título de marco inaugural da literatura policial, pois consolidaria não apenas a figura do “detetive” como também um modelo narrativo. A partir de Poe, esse tipo de literatura se desenvolve e ganha características próprias, tornando-se um gênero ainda no final desse século e se consolidando definitivamente no século XX.

Ao listar as principais características desse gênero literário, Reimão (1983) observa que toda narrativa policial parte de um crime ou delito realizado e de uma pessoa (“detetive”) disposta a desvendá-lo. Entretanto, não necessariamente uma narrativa em que esses elementos estão presentes pode ser considerada como “policial” – ao menos, não dentro do que se consolidou como gênero literário. Por isso, é a partir de Poe (e não de Balzac) que esses parâmetros passam a ser considerados como norteadores de um gênero, pois, como anteriormente afirmado, mais do que o crime e o “detetive”, é necessária “uma determinada forma de articular a narrativa, de construir a relação do detetive com o crime e com a narração” (REIMÃO, 1983, p. 8). Assim, a principal característica da literatura policial é um crime/enigma que atua como desencadeante da narrativa e a busca pela resolução do mistério é o que impulsiona e sustenta a narrativa. Logo, quando o enigma é esclarecido, a narrativa é encerrada.

Porém, para compreender o contexto do surgimento e popularização do romance policial, Reimão (1983) cita outros fatores além da popularização dos jornais de grande tiragem na Europa no século XIX e das notícias de crimes. Ela afirma como elementar a própria Revolução Industrial, que forma não apenas os meios para produção em massa dessas narrativas, mas também um novo público de habitantes das cidades industriais. E, mais do que isso, forma também a cidade como “palco” para essas narrativas. Portanto, “as primeiras narrativas policiais localizarão o crime no lugar onde ele aparecerá mais frequentemente: a cidade” (1983, p. 13). Aliás, a cidade e seus elementos (multidões, labirintos de ruas etc.) passam a ser considerados

como “personagens mudos constantes nas narrativas policiais” (1983, p. 13). Somados a isso, há o surgimento da polícia moderna, datada também do século XIX, pois “é no século XIX que se desenvolverá a polícia, na acepção contemporânea do termo” (1983, p. 14).

Há ainda outro fator importante que é o positivismo comteano em voga no século XIX, ou seja, a “crença básica, como pressuposto fundamental, [...] de que os fenômenos são regidos por leis” (1983, p. 15) e a crença de que “essas leis existiriam tanto ao nível do mundo natural quando do orgânico e do universo humano” (1983, p. 15). Dessa maneira, o positivismo tornar-se-ia elementar para formar a figura do detetive (o protagonista dos romances policiais) como homem de mente brilhante que consegue resolver os mistérios (crimes) por meio de análises e deduções, enxergando o óbvio onde as demais pessoas (outros personagens ou leitores) enxergam apenas o mistério.

Além disso, nesse período do século XIX, ainda segundo Reimão, “o criminoso passa a ser visto como um inimigo social” (1983, p. 15).

Ao lado dessa concepção de criminoso como um inimigo público, um inimigo social, veremos também que a figura do criminoso é patologizada. O criminoso é um doente mental. Sua razão é, às vezes, quase tão perfeita quanto anormal. Sua falha está nos sentimentos éticos e morais que, nele, estão deteriorados. Daí encontramos, às vezes, na narrativa policial, a ideia de “gênio do crime”, em oposição ao “gênio da justiça” (o detetive), como, por exemplo, Sherlock Holmes versus Moriarty. (1983, p. 15-16).

Portanto, “o desafio do mistério aliado a um certo prazer mórbido na desgraça alheia e ao sentimento de justiça violada que requer então reparos” (REIMÃO, 1983, p. 12-13) são, basicamente, “os elementos geradores da atração e do prazer na leitura deste tipo de narrativa” (1983, p. 13). E é assim que surgem e se consolidam no imaginário popular clássicos protagonistas de romances policiais como Chevalier Auguste Dupin (criação de Allan Poe); Sherlock Holmes (de Arthur Conan Doyle); Hercule Poirot (de Agatha Christie), entre outros. Nessas obras, que Reimão (1983) vai classificar como “romance de enigma” ou “romance de detetive” – ou que podemos chamar também de “romance policial clássico” – há certas características em comum, como, em geral, protagonistas masculinos dotados de mentes

brilhantes; homens de certa posição na sociedade, atuando como detetive mais por *hobby* do que por profissão ou necessidade financeira; personagens pouco humanizados, ou seja, de pouca profundidade psicológica, sem grandes contradições e que não se relacionam intensamente com outros personagens; entre outras.

Do ponto de vista do narrador, esses romances são, em geral, narrativas em primeira pessoa realizadas por personagens fixos que são amigos/companheiros de trabalho do protagonista. Assim, costumam existir três camadas temporais nessas histórias: primeiro, um crime que antecede o início da narrativa; posteriormente, uma história não sobre o crime em si, mas sobre o inquérito do crime, sobre a investigação realizada pelo protagonista e que se inicia com a descoberta do crime e termina com a elucidação do mesmo; e, finalmente, uma terceira camada temporal que é a narrativa em si, ou seja, realizada apenas após o final da investigação e não em tempo presente. Essa característica de um narrador-personagem e não protagonista tem como um dos objetivos deixar o narrador ao lado do leitor, ou seja, são ambos não dotados de mente brilhante (diferentemente do detetive-protagonista) e, portanto, só conseguem montar o quebra-cabeça depois que o detetive apresenta a solução do mistério e o analisa retrospectivamente, passo a passo – o que, aliás, costuma ser o último capítulo de um romance policial clássico. Além disso, o narrador tem como papel aumentar a admiração para com o detetive-protagonista. Como exemplo, basta notar a fórmula Sherlock Holmes e Dr. Watson, sendo este último o narrador comum dos contos e romances desse clássico personagem detetive.

Por outro lado, considerando que a história é contada como memória, como registro de uma ação passada, no romance policial clássico sabemos estar sempre diante da certeza de um crime que será resolvido e de uma investigação da qual os protagonistas sairão ilesos. Comumente, não há “risco de vida real” para o protagonista-detetive. Afinal, um gênero tão popular e notadamente marcado pelo consumo de massa poucas vezes arrisca abrir mão do *happy end* e correr o risco de seus personagens morrerem – o que impediria sequências – ou fracassarem. Basta notar que o próprio Doyle precisou “ressuscitar” Sherlock Holmes, depois de tê-lo “assassinado” nas Cataratas de Reichenbach, na novela *O problema final*, de 1893. Pressionado pelos fãs que enviavam cartas e até mesmo ameaçado nas ruas de Londres pelos mais exaltados, o autor publicou, posteriormente, em 1903, *A aventura da casa vazia*, em que

Holmes volta, confessando ao amigo Dr. Watson que precisou simular a própria morte para se esquivar de seus inimigos. Assim, o conjunto de publicações com esse clássico personagem é dividida em dois períodos: de sua primeira publicação, em 1887, com o romance *Um estudo em vermelho*, até 1893; e, posteriormente, de 1903 até 1927, quando Conan Doyle “aposenta” o personagem, no conto *O último adeus de Sherlock Holmes*, em que o personagem se muda de Londres para uma fazenda em Sussex Downs e adota a apicultura como sua principal atividade.

Analisando esses personagens clássicos (Dupin, Holmes, Poirot etc.) dentro de uma análise evolutiva, é visível em Agatha Christie o ápice do distanciamento do realismo no romance policial clássico. Ainda que Poirot seja um personagem mais “humano” do que seus antecessores, no sentido de ser um personagem menos plano ou um pouco mais complexo, os livros com esse personagem vão tornando-se cada vez mais criações de tramas megalaboradas que parecem ter como função principal não dar chance alguma ao leitor de desvendamento do enigma para, conseqüentemente, surpreendê-lo com a revelação de uma trama “inimaginável”, como, por exemplo, histórias com um assassinato e doze assassinos (*Assassinato no Expresso Oriente*). Além disso, há em Agatha Christie outros rompimentos das “regras” do romance policial, como o caso em que o narrador-personagem que ajuda o detetive nas investigações é, na verdade, o próprio criminoso (*Assassinato de Roger Ackroyd*); ou quando todos os principais personagens morrem (*O caso dos dez negrinhos*); ou até mesmo quando se sabe desde o início quem é o assassino (*Convidado inesperado*). É como se esse gênero literário se assumisse plenamente como um jogo, mas com o leitor cada vez mais em desvantagem em relação ao autor.

Assim, é no início do século XXI que surge nos Estados Unidos a literatura *noir* como uma espécie de “antiliteratura policial clássica”, ou seja, um contraponto ao modelo criado e propagado ao mundo a partir da Europa do século XIX e firmado como gênero literário pelo mercado editorial. O surgimento da literatura policial estadunidense está intimamente ligado às *pulp magazines*⁹, tais como a revista *Black Mask*. O considerado “criador” da literatura *noir* é Dashiell Hammett (1894-1961) e um de seus seguidores mais expressivos foi Raymond Chandler (1888-1959). E esse caráter de “antiliteratura policial clássica” é identificado até mesmo nas reflexões dos próprios autores, como, por exemplo, no clássico ensaio “A simples arte de matar:

⁹ “[...] revistas baratas com baixa qualidade de impressão e de gosto duvidoso, nas quais os escritores são pagos por palavras, onde, a partir de 1925, Hammet começou a publicar seus contos e todos os seus textos importantes” (REIMÃO, 1983, p. 51).

um ensaio”, de Chandler (2009b). Para o autor, “o romance policial [...] tem um modo deprimente de alcançar seus objetivos, solucionando seus próprios problemas e respondendo a suas próprias perguntas” (2009b, p. 8). Nesse texto, Chandler dedica-se a criticar o romance policial clássico. Para ele,

[...] o principal dilema do romance de detecção tradicional ou clássico ou lógico e dedutivo ou simplesmente dedutivo é que, para chegar próximo à perfeição, ele requer uma combinação de qualidades que não são encontradas numa mesma mente. O construcionista de cabeça fria não se depara com personagens bem montados, diálogos aguçados, um senso de ritmo e um uso apropriado de detalhes observados. O lógico implacável tem tanto clima quanto uma prancheta de desenho. O detetive científico tem um laboratório novinho em folha, mas, que pena, não consigo lembrar do rosto dele. O camarada que consegue escrever uma prosa vívida e cheia de nuances simplesmente não se preocupa com a trabalhadeira suada e demorada que é destruir álibis indestrutíveis. (2009b, p. 10-11).

E, em seu sarcasmo característico, Chandler não poupa nem um pouco a literatura policial clássica. Ele faz críticas mordazes a essa lógica das tramas megalaboradas, que ele chama de “jogo de pega-varetas” (2009b, p. 25), e, especialmente, aos assassinatos que precisam não apenas de muita elaboração, mas contar com uma certa dose de perfeição e até mesmo sorte (a vítima cumpre rigorosamente um mesmo ritual diário; a pontualidade impecável do trem etc.). Para Chandler, “um assassino que precisa de tanta ajuda da Divina Providência deve estar na profissão errada” (2009b, p. 16) – aqui, claro, por “providência divina”, leia-se o próprio autor como um deus. E o autor estadunidense ironiza não apenas os ingleses, mas a literatura europeia de maneira geral, não poupando nem Agatha Christie. Ao comentar *Assassinato no Expresso Oriente*, conclui que esta “é o tipo de história com garantia de dar nós nos neurônios das mentes mais atiladas. Só um imbecil poderia ter adivinhado [como se deu o assassinato; a resolução do mistério]” (2009b, p. 16).

Portanto, ele considera que as histórias policiais clássicas “não se realizam intelectualmente como problemas, e nem se realizam artisticamente como ficção. São muito

tramadas e têm muito pouco a ver com o que acontece no mundo” (2009b, p. 18). E, assim, conclui que

[...] a história clássica de detetive não aprendeu nada de novo e não esqueceu nada do antigo. É a história que você encontra praticamente toda semana nas grandes revistas de papel couchê, belamente ilustradas e reverenciando devidamente o amor virginal e o tipo certo de artigos de luxo. Talvez o ritmo das narrativas tenha se tornado um quê mais rápido e os diálogos um pouco mais fluentes (2009b, p. 17).

mas, fora isso, pouco mudou. A revolução veio mesmo com o *noir* estadunidense da primeira metade do século XX, que, com Dashiell Hammett, “tirou o assassinato de dentro do vaso veneziano e jogou-o numa ruela qualquer” (CHANDLER, 2009b, p. 22).

Com Hammett, o crime na literatura policial voltou ao plano da banalidade, da vida comum de pessoas comuns. A narrativa deixou de estar confinada a ambientes herméticos (a mansão, a casa de veraneio, o clube, o museu, o trem etc.) e ganhou a dimensão ampla e cotidiana das ruas, sempre muito mais caótica. E, especialmente, os crimes, dos mais ordinários aos mais premeditados, passaram (ou voltaram, tal como no realismo balzaquiano) a serem cometidos por razões factíveis. Como observa o próprio pupilo Chandler, “Hammett devolvia o assassinato para o tipo de gente que o cometia por razões, não só para fornecer um cadáver [ao escritor, ao leitor]; e com recursos à mão” (2009b, p. 22). Afinal de contas, “o caso de assassinato mais fácil de resolver que existe é aquele em que alguém tentou ser muito esperto; o caso que realmente [...] incomoda é o assassinato que alguém planejou só dois minutos antes de levá-lo a cabo” (CHANDLER, 2009b, p. 18). Mais do que isso, Hammett colocou “essas pessoas no papel como elas eram e as fazia falar e pensar na linguagem que costumeiramente usavam para esses fins” (CHANDLER, 2009b, p. 22). Afinal de contas, o próprio Hammett trabalhou como detetive em uma agência profissional em um determinado período da sua vida.

Portanto, a literatura *noir*

[...] escreve sobre um mundo em que gângsteres podem governar nações e quase governam cidades, em que hotéis e edifícios de apartamentos e restaurantes famosos são propriedades de homens que fizeram suas fortunas em bordéis, em que um astro de cinema pode ser o informante de uma família de mafiosos, e o vizinho simpático é o chefe de uma rede de extorsões; um mundo onde um juiz com uma adega cheia de bebida contrabandeada pode mandar um homem para a cadeia por meio litro de uísque no bolso, onde o prefeito de sua cidade pode ter feito vistas grossas a um assassinato como um instrumento para levantar verbas, onde nenhum homem pode andar por uma rua escura em segurança porque a lei e a ordem pública são coisas das quais falamos mas que nos abstermos de praticar; um mundo onde você pode testemunhar um assalto em plena luz do dia e ver quem o praticou, mas você vai mais que ligeiro misturar-se à multidão e não contar a ninguém, porque os caras do assalto podem ter amigos que carregam uns trabucos, ou a polícia pode não gostar do seu depoimento, e de qualquer jeito aquele advogado de porta de cadeia, quando fizer a defesa, vai poder maltratá-lo e aviltá-lo em pleno tribunal, ante um júri de idiotas selecionados, sem a menor interferência de um juiz político. (CHANDLER, 2009b, p. 26-27).

Dessa forma, especialmente em Hammett e Chandler, ou a partir deles, é possível observar as principais características da literatura *noir*: narrativas que contam com sentimento de moralidade concomitante aos “belos sentimentos” (e não apenas em situação de dicotomia, mas também de contradição), assim como a amoralidade; agentes da lei e da justiça que podem ser mais corruptos/corrompidos do que os criminosos que perseguem; detetives que nem sempre resolvem o mistério; entre outras. Aliás, uma característica importante do *noir* é que, algumas vezes, não há sequer mistério. Em outras, sequer existe detetive. Assim, o que resta é ação, angústia, violência, humor e erotismo, muitas vezes. Os personagens são mais humanizados e se envolvem verdadeiramente com as demais personagens: amam, odeiam, desejam vingança, protegem pessoas que julgam necessitar de proteção etc. Além disso, diferentemente dos detetives clássicos, são personagens que trabalham profissionalmente como detetives, ou seja, que necessitam dessa atividade, inclusive, por sua remuneração – embora não sejam sempre motivadas pelo dinheiro.

Na literatura *noir*, a narrativa é comumente em primeira pessoa (o próprio protagonista) e, muitas das vezes, dá-se em tempo presente. Assim, acompanhamos passo a passo a investigação. E como nesses romances os crimes são muitas vezes banais (e não mais crimes hipercriativos e

ultraplanejados por mentes brilhantes), as pistas não estão dispostas pelo escritor como peças de um quebra-cabeça que o personagem e o leitor devem montar. Pelo contrário, o que importa agora é ação. E isso significa pistas erradas, caminhos mal escolhidos, decisões mal tomadas que podem trazer consequências terríveis. Portanto, implica em um personagem que coloca sua “vida” em risco e que muitas vezes se prejudica. E, ao final da história, nem sempre os crimes são resolvidos ou há resoluções definitivas, pois o que importa à narrativa é a trajetória da personagem, propriamente, e não a resolução do mistério.

Portanto, na literatura *noir* podemos perceber ênfase na ação e na presença de violência física, de brutalidade, mas, sobretudo, “exploram-se e aprofundam-se as situações angustiantes, em que o homem pode-se envolver” (REIMÃO, 1983, p. 55). E essa predileção pelas descrições externas (a ação) passa ao leitor a responsabilidade de, “a partir dessas descrições externas, deduzir o caráter, a personalidade, os sentimentos dos personagens” (REIMÃO, 1983, p. 55). Além disso, na literatura *noir*, “a gíria e os palavrões são admitidos, usa-se a linguagem coloquial do dia-a-dia, e vê-se frequentemente o humor” (REIMÃO, 1983, p. 55). Mas, evidentemente, essa característica de literatura que privilegia a descrição e a ação não é uma exclusividade do *noir*, pois pode ser observada também em outras obras literárias da época, como, por exemplo, em Ernest Hemingway e algumas de suas obras clássicas como *O Sol também se levanta* (1926) e *Adeus às armas* (1929).

Contudo, supondo o mundo do crime como metáfora da sociedade, a literatura *noir* vai denunciar a falência das instituições burguesas – em contraposição à literatura policial clássica, normalmente delimitada dentro de um ambiente de certa forma asséptico e hermeticamente fechado, com uma dicotomia muito clara entre o bem e o mal, como anteriormente afirmado. No *noir*,

[...] o detetive [...] se coloca como uma pessoa de carne e osso, tão corruptível e passível de, em princípio, cometer infrações, quanto o contraventor que ele procura. Do ponto de vista ético-moral, detetive, criminoso, leitor, as pessoas em geral, estamos todos no mesmo patamar, estamos todos atuando e impregnados pela corrupção do mundo negro em que vivemos. A narrativa “Série Noire” [*noir*] tentará, também, retratar o crime no espaço do mundo real, de pessoas que tenham reais motivos para cometê-los, e tentará abordar os personagens em geral como pessoas reais, concretas, interagindo com o meio em que vivem, atuando

no espaço das ambiguidades e das contradições dos valores sociais, espaço que é também o da vivência do leitor, o que faz com que este possa ver seu cotidiano retratado e até, em princípio, repensá-lo criticamente. (REIMÃO, 1983, p. 81).

Entretanto, isso não significa um abandono total da figura do herói. Ainda que sejam tênues as linhas da legalidade, da ética e da moral, e ainda que o protagonista seja comumente uma pessoa que aja a partir de seus próprios valores éticos e morais e seus próprios códigos de conduta (inclusive cometendo ilegalidades, quando necessário), a literatura *noir* coloca o “detetive” como uma pessoa de caráter num mundo caótico e corrompido. Como salienta o próprio Chandler,

[...] nas ruas sórdidas da cidade grande precisa andar um homem que não é sórdido, que não se deixou abater e que não tem medo. Neste tipo de história o detetive deve ser este homem. Ele é o herói; ele é tudo. Ele deve ser um homem completo e um homem comum e, contudo, um homem fora do comum. Ele deve ser, para usar um clichê, um homem honrado – por instinto, por ser isto inevitável, sem que ele pare para pensar sobre isso, e certamente sem que ele o diga. Ele deve ser o melhor homem em seu mundo e um homem bom o suficiente para qualquer mundo. Não me interessa muito sua vida particular; ele não é nem um eunuco nem um sátiro; penso que ele poderia seduzir uma duquesa e tenho certeza de que não aproveitaria de uma virgem; se é um homem honrado em uma coisa, é um homem honrado em todas as coisas.

Ele é relativamente pobre, ou não seria detetive. É um homem comum, ou não poderia andar entre as pessoas comuns. Tem caráter, ou não seria conhecedor da sua profissão. Não aceita dinheiro desonesto de ninguém e também não aceita insolência da parte de ninguém – a insolência produz nele uma revanche à altura e desapaixorada. É um homem solitário e sente orgulho em ver que você o trata como a um homem orgulhoso, ou, caso contrário, que você se arrependerá muito de tê-lo conhecido. Ele fala como um homem de sua idade, isto é, de modo áspero e ao mesmo tempo espirituoso, com um vívido senso do grotesco, com absoluto menosprezo por fingimentos e com total desprezo pela mesquinhez alheia. (2009b, p. 26-27).

Analisando, por exemplo, o clássico de Dashiell Hammett, *O falcão maltês* (1930) – que é depois adaptado para o cinema, gerando o grande clássico do cinema *noir* – e seu personagem principal, Sam Spade, é visível que, na literatura *noir*, não há mais espaço para o

protagonista/detetive aristocrático e quase sempre bem-educado, elegante, fino e sutil, como a maioria dos mais famosos detetives da literatura policial clássica. Aliás, muito pelo contrário. Sam Spade é deselegante, rude, áspero, irônico, sarcástico e muitas vezes até vulgar. E isso, mais do que uma característica marcante do personagem, é uma postura autoconsciente do protagonista; algo como uma atuação, um personagem que encarna um personagem por ele mesmo criado. Sam Spade até mesmo se orgulha de seu jeito “bronco”, assumindo essa postura como “arma” ou “escudo” no seu trato com as pessoas. No caso de Spade, é válido notar que o próprio sobrenome do detetive é um forte indício dessa característica, “pois ‘spade’, em inglês, quer dizer, entre outras coisas, ‘chamar as coisas pelos seus nomes, falar francamente ou asperamente’” (REIMÃO, 1983, p. 56). Como exemplo, transcrevo abaixo um trecho de *O falcão maltês*, em um diálogo entre um tenente de polícia que suspeita de Sam Spade como assassino do próprio parceiro ou sócio:

— Com que tipo de arma você anda? — perguntou ele [o tenente].

— Com nenhuma. Não gosto muito de armas. Claro que tenho algumas lá no escritório.

— Eu gostaria de ver uma delas — disse o tenente. — Por acaso não tem uma dessas armas aqui na sua casa?

— Não.

— Tem certeza disso?

— Pode procurar. — Spade sorriu e fez um pequeno meneio com o seu copo. — Vire a lixeira de pernas para o ar, se quiser. Não vou dar um pio... contanto que você tenha um mandado de busca.

Tom protestou:

— Ah, qual é, Sam!

Spade pôs seu copo sobre a mesa e levantou-se, encarando o tenente.

— O que você quer, Dundy? — perguntou ele, com uma voz tão dura e fria quanto o seu olhar. (HAMMETT, 2001a, p. 26).

Além disso, Sam Spade, Philip Marlowe (personagem clássico de Raymond Chandler) e a maioria dos personagens do *noir* são homens (brancos e héteros) de meia idade, de classe média,

comumente com problemas financeiros; detetives profissionais que trabalham para ganhar a vida. E, como notado anteriormente, outra característica importante para esses personagens do gênero está na forma como eles se relacionam com outros personagens: amam, odeiam; sentem raiva, asco, desprezo; confiam, mas também podem ser traídos... No caso das mulheres, muitas vezes há envolvimento sexual e/ou amoroso, o que leva à figura da *femme fatale* (como será abordado melhor mais adiante, ao falar-se de cinema *noir*), ou seja, a mulher como elemento desestruturador da ordem. Como observa Reimão,

Numa paródia à tão propagada abstinência sexual dos grandes detetives do romance enigma, e ao mesmo tempo satirizando os valores sociais que regem os relacionamentos afetivos-sexuais em nossas sociedades burguesas, Sam Spade vive envolvido com mulheres, e suas relações não seguem os padrões aceitos e reforçados na nossa sociedade [...]; seus relacionamentos são rudes, duros e sem nenhum romantismo. (1983, p. 56).

Em Hammett ou Chandler é possível perceber claramente outra característica importante para o *noir* – e que, mais uma vez, se opõe à literatura policial clássica. Aqui, não há espaço para um final conclusivo, definitivo e tranquilizador, com restauração da ordem – que, no caso da literatura policial clássica, pode ser percebida no típico capítulo final em que há um relato em que o detetive coloca todas as peças do quebra-cabeça em seu devido lugar. Enquanto na literatura policial clássica o próprio crime é uma quebra da ordem e o detetive é o herói que reinstaura a ordem, na literatura *noir* sequer há ordem. Logo, em um mundo corrupto/corrompido, o crime é algo banal e o fim da narrativa não reinstaura ordem, pois não há ordem perdida: diante de um mundo caótico, a restauração da ordem não é possível, pois o caos é a normalidade. Em outras palavras, na literatura *noir*, como observa Reimão,

Não existe verdade final indiscutível, inquestionável, uma interpretação acima de qualquer suspeita. Toda interpretação é uma entre outras possíveis. A interpretação final proposta pelo detetive não é, necessariamente, mais plausível ou inquestionável do que as demais interpretações propostas de diferentes pontos de vista no decorrer da narrativa. (1983, p. 61).

Dessa forma, o “mundo do crime” é uma metáfora da sociedade em geral, pois, no mundo moderno capitalista, o mundo do crime é a sociedade e a sociedade só existe como mundo do crime. Assim, o *noir* “vai denunciando a falência das instituições burguesas, a corrupção, o egoísmo, a falsa moralidade etc.” (REIMÃO, 1983, p. 63). E assim, o leitor mais familiarizado como o romance policial clássico passa a se defrontar com outra narrativa e outra figura de detetive. A linguagem não ameniza mais a violência. Aliás, no *noir*, são frequentes as cenas de agressão, lutas e violações corporais. E o detetive envolve-se com isso, suja-se na lama, vivencia “toda essa emoção da bestialidade” (REIMÃO, 1983, p. 63). Para exemplificação, transcrevo mais um trecho de *O falcão maltês*:

Spade levantou-se, empurrando a cadeira para trás com as panturrilhas, enquanto apurava as pernas.

Cairo deu a volta por trás dele. Passou a pistola da mão direita para a esquerda. Levantou a aba do paletó de Spade e espiou por baixo. Segurando a pistola bem perto das costas de Spade, passou a mão direita pelo lado do tronco e apalpou o seu peito. O rosto do levantino ficou, então, a menos de quinze centímetros abaixo e atrás do cotovelo direito de Spade.

O cotovelo de Spade baixou, ao mesmo tempo que ele girou o corpo para a direita. O rosto de Cairo recuou com um tranco, mas não foi longe: o calcanhar direito de Spade, calcando bem firme os dedos calçados com o sapato de verniz, fixaram [sic] o homem de menor estatura no raio de alcance do cotovelo. O cotovelo golpeou-o abaixo do osso malar e o tonteou de tal modo que Cairo teria caído se não fosse seguro pelo pé de Spade, que pressionava o seu pé. O cotovelo de Spade passou além do espantado rosto moreno e desdobrou-se quando a mão de Spade se abateu sobre a pistola. Cairo largou a pistola no instante em que os dedos de Spade tocaram nela. A arma ficou pequena na mão de Spade.

O detetive tirou o pé de cima do pé de Cairo para poder concluir sua meia-volta. Com a mão esquerda, Spade agarrou juntas as duas lapelas do paletó do homem menor do que ele [...] ao mesmo tempo que a mão direita guardava a pistola capturada dentro de um dos bolsos do paletó. Os olhos amarelo-cinzentos tinham um ar sinistro. Seu rosto estava impassível, com um vestígio de mau humor em torno da boca. (HAMMETT, 2001a, p. 63).

Seja de forma direta ou indireta, a literatura *noir* proporciona ao leitor a fragilidade do ser humano e a possibilidade de erro, pois o detetive é simplesmente mais um humano. O personagem vive com a violência e vive a violência, sem tentar elaborar demais essa realidade por meio de uma narrativa. E é um personagem que se envolve emocionalmente, que se engana com falsas aparências, que muitas vezes julga mesmo sem ter todos os elementos para um veredicto, mas que é também bastante crítico consigo mesmo, com as demais pessoas e o mundo ao seu redor. “Enfim, um detetive plenamente humano, ou talvez pudéssemos afirmar tratar-se não mais de um detetive, mas de um homem que casualmente investiga” (REIMÃO, 1983, p. 72).

Portanto, a literatura *noir* é uma espécie de paródia da literatura policial clássica, que recontextualiza não apenas o modo de investigar ou de agir, mas também o modo de narrar. De acordo com Reimão, em linhas gerais, a literatura *noir* retoma “o modelo de investigador e de suas ações, que encontramos em Vidocq, Tabaret e Lecoq, ou seja, nos folhetins ‘embriões’ do policial ou narrativas que guardam semelhanças com estes” (1983, p. 80). Logo, é como se a literatura *noir* rompesse com a lógica apresentada por Poe e “retornasse” (naturalmente, de outra forma e em outro contexto) ao realismo balzaquiano. Assim, para a autora, o *noir* reformula “uma posição-opção [...] de narrativa ante o problema da relação criação ficcional-realidade” (1983, p. 84), construindo, “via linguagem, uma *metáfora* do mundo político e social contemporâneo.” (1983, p. 84, grifo da autora).

Essa postura opõe-se, portanto, à literatura policial clássica que, diante dessa questão ficção-realidade, tem como procedimento básico “isolar” determinados

casos e fatos do contexto mais global em que eles teriam ocorrido e, no interior desses casos, isolaria certos atributos e ideais da sociedade moderna (racionalidade, justiça etc.), esquecendo, abstraindo, colocando entre parênteses todo um outro leque de atributos (ilogicidade, injustiça, acaso etc.) e, ao reconstruir num todo coerente apenas aquilo que foi isolado, o isolado nos é apresentado como o todo do real. (1983, p. 84).

Importante notar que a literatura *noir* e o cinema *noir* surgem, respectivamente, nas décadas de 1920 e 1940, nos Estados Unidos, ou seja, num período que Hobsbawm (1995) vai chamar de “Era de Catástrofe”, que se estende de 1914 (começo da Primeira Guerra Mundial) a 1945 (final da Segunda Guerra Mundial). Esses cerca de 30 anos “mudaram de maneira mais profunda a sociedade humana que qualquer outro período de brevidade comparável” (1995, p. 15). Nesse período, os Estados Unidos já eram uma grande economia industrial e, com as duas grandes guerras, passariam por imensas transformações políticas, econômicas, sociais e culturais.

Analisando esse período sob o ponto de vista das artes, Hobsbawm observa com interesse algumas particularidades, como as vanguardas do surrealismo e do dadaísmo, as transformações do balé russo, o cinema, o *jazz* e até mesmo algumas questões referentes à arquitetura e ao *design*, entre outros. “Contudo, não é a contribuição da vanguarda que torna importantes as artes de massa da época” (1995, p. 192), afirma o autor. Para Hobsbawm, “as artes (ou melhor, diversões) que se tornaram dominantes foram as que se dirigiam a massas mais amplas do que o grande, e crescente, público de classe média e classe média baixa com gostos tradicionais” (1995, p. 192).

Portanto, para o autor,

O fato mais interessante nessa região média foi o crescimento extraordinário, explosivo, de um gênero que dera alguns sinais de vida antes de 1914, mas nenhum indício de seus triunfos posteriores: a história policial, agora escrita em tamanho de livro. O gênero era basicamente britânico – talvez um tributo ao Sherlock Holmes de A. Conan Doyle, que se tornou internacionalmente conhecido na década de 1890 – e, o que é mais surpreendente, em grande parte feminino e acadêmico. Sua pioneira, Agatha Christie (1891-1976), continua sendo um *best-seller* até hoje. (1995, p. 192).

Ao analisar as características do romance policial, Hobsbawm identifica “um gênero profundamente conservador” (1995, p. 193), “ao contrário da ascensão contemporânea do mais histérico *thriller* de agente secreto [...], um gênero com grande futuro na segunda metade do século” (1995, p. 193) – muito possivelmente, embora o autor não cite isso, devido à Guerra Fria. Curiosamente – e infelizmente – Hobsbawm não fala praticamente nada sobre a literatura *noir*.

Esse (sub)gênero ganha apenas uma nota de rodapé, sendo identificado como o ancestral do moderno *thriller* e nomeado não como *noir*, mas como “romance policial ‘grosso’” (1995, p. 193). O autor cita ainda muito brevemente o escritor Dashiell Hammett, deixando implícito tratar-se de um precursor do gênero, mas afirma que “o único autor a transformar a história policial em literatura autêntica” (1995, p. 193) é “o belga Georges Simenon [...], um escritor autodidata que escrevia por contrato” (1995, p. 193). Não fala nada de Raymond Chandler. Mas, enfim, o fato é que isso que hoje é chamado de literatura *noir* é a base para o que atualmente é entendido como cinema *noir*, ou seja, construções tautológicas de (sub)gênero(s), como mostrarei no próximo subcapítulo.

2.2 O filme *noir*: um beco sem saída

A dama do Cine Shangai é um filme classificado como do gênero cinematográfico *noir* sem que isso cause grandes controvérsias, sendo, no máximo, especificado como “*noir* brasileiro” ou podendo ser entendido também como obra do chamado neo-*noir*. Entretanto, ainda que o *noir* seja um rótulo comumente associado à literatura, ao cinema, aos quadrinhos e outras linguagens, entendê-lo como gênero cinematográfico exige lidar com algumas complicações e implicações, como, por exemplo, a própria fragilidade da demarcação do *noir* como gênero, visto que, nesse sentido, sua construção é retrospectiva. Ainda: é preciso ter em mente a própria ideia de gênero, que, como afirma Aumont (2012, p. 141-142), tem sentido de “categoria”, de “agrupamento” de obras quem têm características em comum.

Aumont afirma que o que entendemos por gênero existe em diversas artes desde o século XVII, mas sua definição sempre foi relativamente variável e, portanto, histórica, “aparecendo e desaparecendo segundo a evolução das próprias artes” (2012, p. 142), de acordo com questões como o tema, o enredo, o estilo, o formato, entre outros. Entretanto, “os gêneros só têm existência se forem reconhecidos como tais pela crítica e pelo público” (2012, p. 142), ou seja, no que Fernão Pessoa Ramos (2008) chama de “indexação social” de uma determinada obra. Além disso, Aumont afirma que “o gênero cinematográfico está fortemente ligado à estrutura

econômica e institucional da produção” (2012, p. 142). Por isso, é a indústria de cinema estadunidense (hollywoodiana) que melhor define a noção de gênero: *western*, musical, filmes de gangsteres, policial, terror, entre outros exemplos (incluindo subgêneros). E André Bazin (2018, p. 107-108) nota que é justamente no período dos anos 1930 aos anos 1940 que “parece ter se instituído pelo mundo afora, e principalmente a partir dos Estados Unidos, uma determinada comunidade de expressão na linguagem cinematográfica” (2018, p. 107). É esta, portanto, a época de consolidação dos gêneros cinematográficos. Dessa forma, “triunfam em Hollywood cinco ou seis gêneros que asseguram então sua massacrante superioridade: a comédia americana [...], o burlesco [...], o filme de dança e o *music hall* [...], o filme policial e de gangsteres [...], o drama psicológico e de costumes [...], o filme fantástico ou de terror [...], o *western*” (2018, p.107-108).

Portanto, como afirma Aumont, o gênero cinematográfico tende a comportar cenas obrigatórias, assim como uma determinada forma, símbolos, ícones ou mesmo estrutura. Assim, “o gênero é particularmente propício para a citação, para a alusão e, de modo mais amplo, para todos os efeitos intertextuais” (2012, p. 143). Como consequência, “cenas ou formas prescritas por um gênero [...] acabam constituindo uma espécie de repertório que cada novo filme do gênero convoca mais ou menos conscientemente” (2012, p. 143). Logo, o gênero tende a desenvolver a sua própria historicidade, moldando suas principais características (temáticas, narrativas, estilísticas, iconográficas etc.), num processo por vezes redundante de autoafirmação ou reafirmação. Por isso,

frequentemente os filmes de gênero mostram uma certa ironia para com seu pertencimento de gênero, e [...] vários cineastas [...] procuraram dar, no interior mesmo dos gêneros, uma redefinição ou, ao menos, uma reflexão que institui, também ela, uma espécie de distância. (AUMONT, 2012, p. 142).

Provém daí a noção de pastiche e de paródia, em que pastiche estaria associado à ideia de imitação, ou seja, de obra atrelada a um determinado gênero por, grosso modo, aderir às “regras” desse gênero propositalmente, mas sem distanciamento crítico. Dessa forma, o pastiche ganha muitas vezes uma conotação negativa, como obra “inferior”, pois se filia conscientemente a um

gênero sem criticá-lo, apenas endossando-o. Por outro lado, a paródia pode estar relacionada tanto à ideia de “imitação burlesca ou cômica” (AUMONT, 2012, p. 222) de uma obra séria ou um gênero, quanto à ideia de homenagem, de citação. Porém, a diferença fundamental entre pastiche e paródia é que esta última, mais do que uma escolha consciente de filiação a um determinado gênero ou citação explícita a uma determinada obra, realiza-se de forma crítica, questionando as próprias “regras” do gênero (usando-as, quebrando-as, ironizando-as etc.).

No caso do *noir*, entretanto, sua classificação como gênero cinematográfico não é um consenso. Por exemplo, tanto A. C. Gomes de Mattos (2001) quanto Fernando Mascarello (2006) afirmam que o *noir* não existe. Ao menos, não pode ser considerado um gênero cinematográfico. Porém, ainda que o *noir* não seja considerado um gênero, Mascarello (2006) ressalta que é inegável que o *noir* seja objeto de fascínio e pesquisa para muitos pesquisadores e/ou cinéfilos. E, talvez, somente assim o *noir* tenha alcançado esse *status* de quase gênero, por se assim dizer. Para Mascarello (2006, p. 178), se um cinéfilo tivesse que definir rapidamente o que é um filme *noir*, provavelmente elealaria que são filmes policiais dos anos 1940, com luz expressionista, narração *over*, uma *femme fatale* e um detetive durão ou um “trouxa”¹⁰, além de tratar-se de filmes cheios de erotismo e violência. Portanto, a partir dessa descrição, teríamos um “conceito de *noir*”, com suas lacunas e imprecisões. Contudo, Mascarello afirma que, como objeto artístico, “o *noir* [...] é um gênero que nunca existiu”.

Durante sua ocorrência original, localizável em algum ponto entre o princípio dos anos 1940 e meados dos anos 1950 [...], nem indústria, nem crítica, nem público jamais utilizaram o termo [*noir*], em terras americanas, em referência ao *corpus* hoje cultuado como *film noir*. (2006, p. 178).

O autor afirma que o termo *noir* foi usado pela primeira vez (para caracterizar o que hoje chamamos de filme *noir*) pelos franceses. Privados de cinema hollywoodiano durante a Segunda

¹⁰ No *noir*, “trouxa” é um jargão que remete ao personagem (normalmente ao protagonista masculino) que entra em uma cilada por conta própria e que se dá mal. Ainda que enganado ou traído, ele propositalmente negligencia sinais de que está se metendo em uma enrascada e deixa-se levar até as últimas consequências, pagando um preço alto por isso. Entretanto, é essa falta de bom senso (ou mesmo de inteligência ou esperteza, em alguns casos) que impulsiona a narrativa.

Guerra Mundial, foi no pós-guerra que eles tiveram acesso a filmes como *Relíquia macabra* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941); *Alma torturada* (*This gun for hire*, Frank Tuttle, 1942); *Laura* (Otto Preminger, 1944); *Um retrato de mulher* (*The woman in the window*, Fritz Lang, 1944); *Até a vista, querida* (*Murder, my sweet*, Edward Dmytryk, 1944)¹¹; *Gilda* (Charles Vidor, 1946); *À beira do abismo* (*The big sleep*, Howard Hawks, 1946); *Os assassinos* (*The killers*, Robert Siodmak, 1946); *A dama do lago* (*Lady in the lake*, Robert Montgomery, 1946)¹²; além do anteriormente citado *Pacto de Sangue*¹³.

Então, em 1946, o crítico e cineasta Nino Frank cunhou o rótulo *noir*, em alusão à ‘Série Noire’ – coleção editada na França contendo obras da literatura *hard-boiled* [literatura *noir*] (base para a maioria desses filmes). (MASCARELLO, 2006, p. 179).

Além de Frank, outros críticos – tais como Jean-Pierre Chartier (também em 1946) e Henri-François (em 1948) – viriam a endossar análises admiradas acerca desses filmes que, vistos em conjunto, são obras “de tons escurecidos, temática e fotograficamente, surpreendentes em sua representação crítica e fatalista da sociedade americana e na subversão à unidade e estabilidade típicas do classicismo de Hollywood” (MASCARELLO, 2006, p. 179).

Dessa forma, somente em 1955 – ou seja, depois de uma década de uso impreciso e confuso do termo – é que surge o livro *Panorama du film noir américain*, dos críticos Raymond Borde e Etienne Chaumeton, num “esforço de sistematização da categoria que, outra vez, porém, caracterizava-se pelo impressionismo e pela contradição” (2006, p. 179). Nos Estados Unidos, o primeiro trabalho crítico sobre o *film noir* viria apenas no final dos anos 1960, “com o capítulo ‘Black cinema’ (no título, uma frustrada tentativa de tradução do termo francês) do livro *Hollywood in the forties*, de Charles Higham e Joel Greenberg, de 1968” (2006, p. 179). Após esse livro, seria lançada uma série de textos acadêmicos e cinefílicos nos anos 1970 e,

¹¹ Em Mascarello (2006), *Até a vista, querida* (*Murder, my sweet*, Edward Dmytryk, 1944) aparece datado como filme de 1943. Entretanto, no IMDb e em SCHNEIDER (2008), entre outros, o filme é referenciado como obra de 1944.

¹² Em Mascarello (2006), *A dama do lago* (*Lady in the lake*, Robert Montgomery, 1946) aparece datado como filme de 1947. Entretanto, no IMDb e em SCHNEIDER (2008), entre outros, o filme é referenciado como obra de 1946.

¹³ *Pacto de sangue* (*Double indemnity*, Billy Wilder, 1944), citado no Capítulo 1.

principalmente, a partir das décadas de 1980 e 1990. Mascarello chama atenção ainda para o fato de que a introdução do conceito de *noir* nos Estados Unidos seria paralela à assimilação estadunidense da política de autores desenvolvida pelos franceses da revista *Cahiers du Cinéma*.

Portanto, para Mascarello, “o *noir* como gênero nunca existiu: sua criação foi retrospectiva” (2006, p. 179). Logo, é uma “categoria crítica” – “e com certidão de nascimento lavrada no estrangeiro, *a posteriori*” (2006, p. 179). Contudo, nos anos 1970, haveria um “*revival noir*” no cinema estadunidense. E outros filmes do “gênero” seguiriam sendo realizados a partir de então (1980, 1990, 2000, 2010...) criando um “paradoxo dos mais irônicos” (2006, p. 180):

se o *noir* não existiu, como explicar o aparecimento de um neo-*noir*? [...] que contradição é essa, a opor críticos ferrenhos da categoria genérica do *noir* a um conjunto de evidências teóricas (o debate acadêmico), cinefílicas (a legião de fãs) e industriais (o neo-*noir*), indicativas de sua relevância como fenômeno histórico do cinema hollywoodiano? (MASCARELLO, 2006, p. 179).

Então, para buscar uma definição do filme *noir*, Mascarello afirma que

a definição cinefílica antes apresentada (policia expressionista da década de 1940, loira fatal etc.) resulta de um lento processo de construção e posterior popularização da categoria genérica do *noir*, implementado ao longo de pelo menos 30 anos. Uma das maiores inconsistências dessa criação retrospectiva é o seu caráter tautológico, sempre utilizado como argumento pelos céticos. Ela se assentou em dois esforços paralelos e em permanente retroalimentação: a determinação do *corpus* fílmico que teria constituído o *noir* e a abstração, baseada nesse cânone, dos aspectos definidores do gênero. Verificou-se uma paulatina ampliação do *corpus*, cuja regra operacional era a pretensa adequação dos filmes aos elementos postulados como definidores do *noir*, os quais eram então revistos (em geral, alargados) na medida do crescimento numérico do cânone. Tautologia da melhor qualidade. (2006, p. 180).

De forma semelhante, Mattos resume que:

[...] o filme *noir* é um desvio ou evolução dentro do vasto campo do gênero drama criminal, que teve seu apogeu durante os anos 40 [1940] até meados dos anos 50 [1950] e foi uma resposta às condições sociais, históricas e culturais reinantes na América durante a Segunda Guerra Mundial e no imediato pós-guerra.

Nele se combinariam, basicamente, as formas da ficção criminal americana produzida por escritores como Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain, Cornell Woolrich e seus descendentes ou semelhantes literários, com um estilo visual inspirado nos filmes expressionistas alemães dos anos 20 [1920].

Este seria o que chamamos de filme *noir* puro, que se distingue dos filmes *noirs* impuros, isto é, aqueles nos quais vislumbramos apenas alguns elementos *noirs* temáticos ou visuais [...] que pode “enegrecer” quaisquer variantes do drama criminal ou filmes de outros gêneros (*western*, histórico, aventura, fantástico, etc) [...]. (2001, p. 23).

Para o autor (2001, p. 14), o filme *noir* pode ser definido como aquele em que a principal característica é a existência do crime e, mais especificamente, um filme de “morte”. Além disso, são obras cinematográficas com outros elementos centrais, como “a ambiguidade moral dos personagens, o anti-herói, a mulher manipuladora e assassina, o tema da violência, a complexidade contraditória das situações que chama de ‘a incerteza dos motivos’, que cria uma atmosfera de pesadelo” (2001, p. 14). Assim, Mattos nota que esses elementos reunidos tendem a um sentimento de desorientação (espacial, psicológica...) não apenas dos personagens, mas também do espectador, “incutindo-lhe um sentimento de angústia ou de insegurança, tornando-o participante da sensação do submundo *noir*” (2001, p. 14). Somado a isso, há uma integração entre um estilo visual marcante e um clima de pessimismo latente, “que frustra qualquer tentativa de final feliz e impede os filmes de serem uma diversão escapista típica de Hollywood” (2001, p. 16).



Figura 3 - O cenário propositalmente distorcido e o jogo de luz e sombra no clássico do expressionismo alemão *O gabinete do Dr. Caligari* (*Das kabinett des Doktor Caligari*, Robert Wiene, 1920).

A questão da desorientação é reforçada pelo uso da cidade como cenário, numa espécie de labirinto urbano (becos, escadas, túneis, locais abandonados etc.), bem como pelo ponto de vista estilístico, ou seja, “um ambiente visualmente instável, no qual nenhum personagem tem uma base moral que lhe permita agir com segurança” (MATTOS, 2001, p. 15). E, portanto, temos aqui a influência de uma fotografia do expressionismo alemão não apenas no uso da iluminação de forte contraste entre preto e branco, luz e sombra, mas também pela deformação espacial – como, por exemplo, pode ser percebido no clássico do expressionismo alemão *O gabinete do Dr. Caligari* (*Das kabinett des Doktor Caligari*, Robert Wiene, 1920), em que o cenário é propositalmente distorcido (Figura 3).

No caso do cinema *noir*, esta distorção é menos visível do ponto de vista de cenário, mas é perceptível no jogo de lentes, com uso marcante da grande angular e das distorções de perspectiva, ou com uso de outros dispositivos de desorientação através de aparatos

iconográficos, como pessoas filmadas em espelhos, filmagens através de vidros, cenas noturnas e/ou com chuva, entre outros (Figuras 4 a 6).



Figura 4 - Desorientação espacial e psicológica com cenário e iluminação de referência ao expressionismo alemão em *A dama de Xangai* (*The lady from Shanghai*, Orson Welles, 1947).

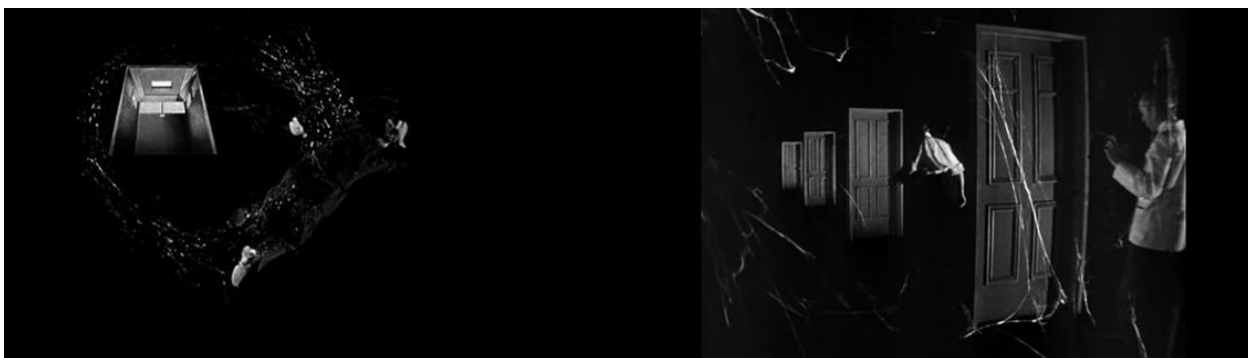


Figura 5 - Delírio visual em dois quadros de *Até a vista, querida* (*Murder, my sweet*, Edward Dmytryk, 1944).



Figura 6 - Desorientação espacial e psicológica com cenário e iluminação de referência ao expressionismo alemão em quatro quadros de *A dama de Xangai* (*The lady from Shanghai*, Orson Welles, 1947).

Avaliando o crescimento da delimitação desse *corpus* do filme *noir*, Mascarello (2006, p. 181) observa que os críticos franceses Frank, Chartier e Rey haviam citado apenas sete filmes em suas análises, ainda nos anos 1940 – o que contradiz, inclusive, a própria lista anteriormente citada por Mascarello, que contém dez títulos. Nos anos 1950, o livro *Panorama du film noir américain*, dos críticos Raymond Borde e Etienne Chaumeton, lista 22 filmes *noir* e, ainda, outros 84 títulos correspondentes a uma “periferia do *noir*” – “hoje incorporada quase que integralmente ao *corpus*” (MASCARELLO, 2006, p. 181). Nos anos 1990, a obra de referência *Film noir: An encyclopedic reference to the american style*, de Alain Silver e Elizabeth Ward, chegava a sua terceira edição com uma lista de 248 filmes do gênero.

Assim, segundo Mascarello (2006, p. 181), do processo de abstração com base no *corpus* delimitado para o filme *noir*, as características supostamente definidoras do gênero foram depuradas em um conjunto de especificidades narrativas, temáticas e estilísticas. “O elemento central é o tema do crime, entendido [...] como campo simbólico para a problematização do mal-

estar americano do pós-guerra (resultado da crise econômica e da inevitável necessidade de reordenamento social ao fim do esforço militar)” (2006, p. 181). Portanto, o *noir* prestou-se “à denúncia da corrupção dos valores éticos *cimentadores* do corpo social, bem como da brutalidade e hipocrisia das relações entre indivíduos, classes e instituições (2006, p. 181, grifo do autor).

Metaforicamente, o crime *noir* seria o destino de uma individualidade psíquica e socialmente desajustada, e, ao mesmo tempo, representaria a própria rede de poder ocasionadora de tal desestruturação. A caracterização eticamente ambivalente da quase totalidade dos personagens *noir*, o tom pessimista e fatalista, e a atmosfera cruel, paranóica e claustrofóbica dos filmes, seriam todos manifestação desse esquema metafórico de representação do crime como espaço simbólico para a problematização do pós-guerra (MASCARELLO, 2006, p. 181).

Entre os elementos narrativos e estilísticos ou iconográficos, observa-se principalmente a complexidade do enredo (trama), narração em voz *over* do protagonista masculino e uso do *flashback*. Além disso,

Estilisticamente, sobressaem a iluminação *low-key* (com profusão de sombras), o emprego de lentes grande-angulares (deformadoras da perspectiva) e o corte do *big close-up* para o plano geral em *plongée* (este, o enquadramento *noir* por excelência). E ainda a série de motivos iconográficos como espelhos, janelas (o quadro dentro do quadro), escadas, relógios etc. – além, é claro, da ambientação na cidade à noite (noite americana, em geral), em ruas escuras e desertas (MASCARELLO, 2006, p.181-182).

Embora esses elementos não existam conjuntamente nos filmes do período clássico do *noir*, eles podem ser observados (alguns mais, outros menos) no agrupamento dessas obras (Figuras 7 a 28).



Figura 7 - *Contra-plongée* de Sam Spade (Humphrey Bogart) em quadro de *Relíquia macabra* (*The maltese falcon*, John Huston, 1941).



Figura 8 - Vista pela janela, cidade durante a noite, e *plongée* em quadro de *Relíquia macabra* (*The maltese falcon*, John Huston, 1941).



Figura 9 - Beco: elemento iconográfico típico do *noir*. Quadro de *Alma torturada* (*This gun for hire*, Frank Tuttle, 1942).



Figura 10 - Olhar para fora da janela, quadro dentro do quadro, jogo de luz e sombra, silhueta, sobretudo e chapéu, neblina: elementos iconográficos e estilísticos típicos do *noir*. Quadro de *Alma torturada* (*This gun for hire*, Frank Tuttle, 1942).



Figura 11 - Escada e jogo de luz e sombra em *Pacto de sangue* (*Double indemnity*, Billy Wilder, 1944).



Figura 12 - Jogo de luz e sombra em *Pacto de sangue* (*Double indemnity*, Billy Wilder, 1944).



Figura 13 - Silhuetas numa janela em *Laura* (Otto Preminger, 1944).



Figura 14 - Uso de luz e sombra em *Laura* (Otto Preminger, 1944).



Figura 15 - Quadro dentro do quadro em *Um retrato de mulher* (*The woman in the window*, Fritz Lang, 1944).



Figura 16 - Aqui, num mesmo plano, ao menos dez elementos típicos dos clássicos do gênero *noir*: o filme preto e branco, a iluminação expressionista, a cidade, a noite, a chuva, a *femme fatale*, o reflexo na janela (espelho), o quadro dentro do quadro, o olhar pela janela, o olhar para fora de campo... quadro de *Um retrato de mulher* (*The woman in the window*, Fritz Lang, 1944).



Figura 17 - A metrópole noturna iluminada por faróis e neons, vista de uma janela, em *Até a vista, querida* (*Murder, my sweet*, Edward Dmytryk, 1944).



Figura 18 - Em um mesmo plano, vários elementos típicos do *noir*: a cidade noturna, luz de neon, o detetive particular, a janela, o reflexo... quadro de *Até a vista, querida* (*Murder, my sweet*, Edward Dmytryk, 1944).



Figura 19 - Porto, um cenário comum em filmes *noir*. Quadro de *Gilda* (Charles Vidor, 1946).



Figura 20 - Johnny Farrell (Glenn Ford) olha pela janela com persiana, em *Gilda* (Charles Vidor, 1946).



Figura 21 - Alguns dos elementos típicos do *noir*: a cidade, a chuva, o quadro dentro do quadro, o personagem que observa pela janela etc., em quadro de *À beira do abismo* (*The big sleep*, Howard Hawks, 1946).



Figura 22 - Philip Marlowe (Humphrey Bogart) veste sobretudo e chapéu, traje típico do *noir*, em quadro de *À beira do abismo* (*The big sleep*, Howard Hawks, 1946).



Figura 23 - Em um mesmo plano, o uso de janelas e espelhos, formando o quadro dentro do quadro típico do *noir*, em *Os assassinos* (*The killers*, Robert Siodmak, 1946).



Figura 24 - Iluminação “expressionista” e o quadro dentro do quadro em *Os assassinos* (*The killers*, Robert Siodmak, 1946).



Figura 25 - Cena de perseguição de carro em quadro de *A dama do lago* (*Lady in the lake*, Robert Montgomery, 1947).



Figura 26 - Uso de câmera subjetiva e jogo de espelhos em quadro de *A dama do lago* (*Lady in the lake*, Robert Montgomery, 1947).



Figura 27 - Metrópole em *A dama de Xangai* (*The lady from Shanghai*, Orson Welles, 1947).



Figura 28 - Silhueta de Elsa Bannister (Rita Hayworth) e Michael O'Hara (Orson Welles) *A dama de Xangai* (*The lady from Shanghai*, Orson Welles, 1947).

Há ainda uma característica importante do *noir* – a questão de gênero e sexualidade, que pode ser entendida como uma espécie de pano de fundo para a tematização (embora velada, segundo Mascarello) “das emergentes desconfianças entre o masculino e o feminino, causadas pela desestabilização dos papéis sexuais durante a guerra” (2006, p. 181). De acordo com o autor, a problematização dos gêneros e da sexualidade costuma ser o aspecto de maior interesse teórico-crítico a respeito do *noir*.

Os proponentes do *noir* afirmam ter sido ele veículo para a representação de um dos elementos centrais da “cultura da desconfiança” do pós-guerra: a intensa rivalidade entre o masculino e o feminino. Esta resultava, por um lado, da modificação dos papéis sexuais em decorrência da mobilização militar e, por outro, da disputa pelo mercado de trabalho entre os contingentes retornados do *front* e a mão-de-obra feminina treinada para substituí-los durante o conflito. O que produzia, em conjunto, uma verdadeira crise identitária masculina (2006, p. 182).

Continuando, o autor afirma que

é nesse contexto que deve ser entendida a figura *noir* mítica da mulher fatal. Um dos temas mais recorrentes da história da arte, no *noir*, a *femme fatale* metaforiza, do ponto de vista masculino, a independentização alcançada pela mulher no momento histórico do pós-guerra. Ao operar a transformação dela em sedutora malévola e passível de punição, o *noir* procura reforçar a masculinidade ameaçada e restabelecer simbolicamente o equilíbrio perdido (2006, p. 182).



Figura 29 - Ole “Sueco” Anderson (Burt Lancaster) despreza a apaixonada e boa moça Lilly Harmon (Virginia Christine), à esquerda, e só tem olhos para a *femme fatale* Kitty Collins (Ava Gardner), em quadro de *Os assassinos* (*The killers*, Robert Siodmak, 1946).

Porém, ao mesmo tempo, a mulher “redentora” do filme *noir* “é retratada como ameaçadora, por simbolizar as tentações e os perigos da domesticação do herói” (2006, p. 183). Ou seja, no *noir*, a mulher representa tanto o perigo da rejeição da normalidade como da adesão à mesma. O casamento é perigoso, pois tira do homem sua liberdade e sua autonomia, especialmente em um contexto em que a estrutura do patriarcado está em crise, mas a *femme fatale* pode ser ainda pior, pois faz o homem colocar sua integridade física e moral, além da própria vida, em risco. Em *Os assassinos*, por exemplo, Ole “Sueco” Anderson (Burt Lancaster) despreza a apaixonada e boa moça Lilly Harmon (Virginia Christine), com quem poderia viver um “casamento perfeito”, e só tem olhos para a *femme fatale* Kitty Collins (Ava Gardner), que o leva à destruição (Figura 29). E, além disso, por outro lado, Mascarello observa também que no filme *noir* há uma “transgressão da construção clássica do próprio herói” (2006, p. 183). No modelo de herói clássico hollywoodiano construído por meio dos filmes do gênero *western* ou de filmes de ação e aventura, por exemplo, “o herói funciona como uma figura idealizada de

identificação narcisista, promotora da ideologia da onipotência e invulnerabilidade masculinas” (2006, p. 183). No *noir*, este modelo entra em cheque.



Figura 30 - Elsa Bannister (Rita Hayworth) é a *femme fatale* em *A dama de Xangai* (*The lady from Shanghai*, Orson Welles, 1947).

Ao analisar a figura da *femme fatale*, Mattos (2001, p. 39) observa que “o poder da mulher fatal é tão grande que o herói tem poucas chances de sobreviver. E quando consegue, acaba quase sempre como um homem alquebrado”. A *femme fatale* do cinema *noir* não apenas usa sedução e sexo como armas, como encarna constantemente mulheres que fazem uso de armas (brancas ou de fogo), propriamente (Figura 30). Entretanto, se por um lado “as personagens femininas são criaturas agressivas e sensuais, que levam os homens à destruição moral, e algumas vezes à morte”, por outro elas “acabam sempre punidas, vítimas de suas próprias ciladas” (MATTOS, 2001, p. 38). Afinal de contas, “são mulheres de posse de sua própria sexualidade, que fogem dos papéis tradicionais do sistema patriarcal e, em consequência, devem ser castigadas por esta tentativa de independência, para que seja restaurada aquela ordem inviolável” (MATTOS, 2001, p. 38).

Todavia, como afirma Mascarello, “o herói (ou anti-herói) *noir*, mesmo no caso do detetive durão, constitui uma inversão desse ego ideal, por suas notórias características de ambiguidade, derrotismo, isolamento e egocentrismo” (2006, p. 183). Para o autor,

a frequente exacerbação da masculinidade dos personagens *noir* pode ser considerada uma marca daquilo que justamente se faz ausente. O resultado é que o *film noir* reconhece e enfrenta a crise da confiança na masculinidade, mas sempre associando-a às formas como o masculino é arregimentado pelo patriarcado, reclamando a exploração de novas fronteiras para o redimensionamento da identidade do homem (2006, p. 183).

Enfim, o *noir* é o gênero cinematográfico onde a masculinidade é apresentada como pesadelo. Contudo, Mascarello observa que a manifestação acadêmica acerca dos estudos sobre a sexualidade e gênero no *noir* deve levar em consideração que há um “caráter velado, sub-reptício, da tematização do masculino enfraquecido na filmografia *noir* original e em sua recepção à época” (2006, p. 186). Ou seja, deve-se levar em conta que esse não é o tema central (explícito) dos filmes e talvez nem tenha sido (pelo menos em alguns casos) uma problematização consciente por parte dos cineastas de então. Todavia, evidentemente, isso não diminui a possibilidade ou mesmo a importância de análise desses filmes por essa perspectiva.

E, ao analisar a figura feminina erotizada nos filmes *noir* e sua relação com o pós-guerra, é importante notar como Bazin (2018) fala da *pin-up* como um fenômeno: “um fenômeno erótico bem específico, tanto na forma quanto na função” (2018, p. 252), um produto industrial nascido da guerra para atender soldados estadunidenses em exílio, espalhados pelo mundo.

Fisicamente, essa Vênus americana é uma garota alta e vigorosa, com o corpo afunilado e esguio, magnífico exemplar étnico de uma raça alta. Muito diferente do ideal grego com pernas curtas e torso pequeno, ela se distingue claramente das Vênus europeias. Com pouco quadril, a *pin-up* não evoca a maternidade. Mas notemos, sobretudo, a firme opulência de seu busto. O erotismo americano, e, por conseguinte, cinematográfico, parece ter passado, ao longo desses últimos anos, das pernas ao seio. (2018, p. 253).



Figura 31 - A *femme fatale* Jessica Rabbit do noir paródico *Uma cilada para Roger Rabbit* (*Who framed Roger Rabbit*, Robert Zemeckis, 1988) é um *cartoon*, uma *pin-up*.

De acordo com o autor (2018, p. 253-254), sendo um produto da guerra e um instrumento de guerra, a *pin-up* perde sua razão de ser em tempos de paz. Seus dois elementos constituintes são o erotismo e a moral. Assim, “por um lado, a *pin-up* tende a retornar às imagens galantes com todas as suas hipócritas complicações de vestuário, por outro, às virtudes familiares pós-desmobilização” (2018, p. 253-254). Logo, se no cinema *noir* a mulher (*femme fatale*) é “instrumento” seja para o erotismo, seja para a moral, tratada muitas vezes como elemento destabilizador da ordem e da paz social, é claro que suas atrizes/personagens vão incorporar uma sexualidade ou erotismo em voga neste contexto sociocultural, adotando um conjunto de características comportamentais e da moda associado ao erotismo *pin-up*, um novo padrão de desejo (e consumo) para o homem estadunidense do século XX. Curiosamente, é válido notar como no *noir* paródico *Uma cilada para Roger Rabbit*, que mistura animação 2D com cenários e personagens reais (*live action*), o protagonista (Eddie Valiant) é encarnado por um ator humano (Bob Hoskins), enquanto a *femme fatale* da obra (Jessica Rabbit) é justamente um *cartoon* (Figura 31). Mais curioso ainda: a bela e colorida Jessica Rabbit vive o auge da fama, jogando

para escanteio a personagem (em preto e branco) Betty Boop, que vira garçonne do clube onde a primeira se apresenta.

Analisando os filmes do período clássico do *noir* (anos 1940), a partir desse recorte de dez obras listadas por Mascarello (2006), e somando-se ainda *A dama de Xangai* (*The lady from Shanghai*, Orson Welles, 1947), grande clássico do gênero, do mesmo período dos demais, é possível perceber que a figura da *femme fatale* aparece em pelo menos nove destes onze filmes, não estando presente apenas em *Alma torturada* e *Laura*. No entanto, nesses dois últimos casos, ainda que as personagens Ellen Graham (Veronica Lake), de *Alma torturada*, e Laura Hunt (Gene Tierney) fujam do estereótipo de *femme fatale*, elas tampouco podem ser analisadas meramente como “vítimas” ou “mocinhas”, visto que também fogem das convenções sociais e dos papéis estabelecidos para a mulher na sociedade patriarcal. Ellen Graham, por exemplo, é uma artista de cabaré que, apesar de bela e boa moça, “enrola” o policial (e “mocinho”) com quem namora (Robert Preston), e que, por sua vez, está ansioso para se casar, constituir família, um lar. Além disso, ela acaba se envolvendo (afetivamente, mas não sexualmente) com o criminoso Philip Raven (Alan Ladd), um pistoleiro a quem ela dedica atenção buscando ajudá-lo a se regenerar. Em *Laura*, a personagem que dá nome ao filme é uma mulher independente, que ascende profissionalmente e socialmente por mérito próprio – o que acaba despertando não apenas admiração e paixão, mas também ciúme e inveja.

Por outro lado, a figura da *femme fatale* está presente em todos os demais filmes, em maior ou menor grau. No clássico precursor do gênero, *Relíquia macabra*, por exemplo, embora Brigid O'Shaughnessy (Mary Astor) é uma jovem bonita, sedutora, solteira e extremamente ardilosa; uma mulher que mente sem pudor, usa o sexo como arma e é capaz de matar, se preciso for. O personagem Sam Spade (Humphrey Bogart) vê-se envolvido numa trama confusa e perigosa graças ao seu envolvimento afetivo e sexual com a moça. Ao final, no entanto, a ordem é restaurada com a morte ou prisão dos criminosos (o que inclui aqui a *femme fatale*) (Figura 32). Aliás, a lógica de restauração da ordem com a morte ou prisão da *femme fatale* é recorrente na maioria desses filmes. Apenas em *À beira do abismo* o detetive Philip Marlowe (Humphrey Bogart, novamente) livra a cara das duas irmãs, buscando a “restauração da ordem” não na forma da legalidade, mas segundo os seus próprios critérios éticos e morais – e, claro, também por seu

envolvimento afetivo e sexual com as moças. Nos demais oito filmes desse recorte, a ordem é restaurada apenas com a prisão ou assassinato da *femme fatale* (ou, no caso de *Um retrato de mulher*, na recusa, ao final, de qualquer tipo de contato ou envolvimento com a mulher, visto que o protagonista foge, pois aprendeu a lição com sua experiência onírica).

Entretanto, há uma particularidade nesses filmes que é o caso de *Gilda*. Ainda que, neste caso, a ordem seja restaurada pela união e perdão mútuo entre os protagonistas Johnny Farrell (Glenn Ford) e Gilda (Rita Hayworth), este talvez seja o mais misógino entre todos esses filmes listados. Na trama, há um triângulo amoroso entre esses dois personagens e o mafioso e dono de cassino Ballin Mundson (George Macready). Em *Gilda*, mulheres são retratadas como ruins para os negócios e para amizades masculinas. Farrel define mulheres como “coisas que parecem uma coisa, mas que não verdade são outra”. E, em relações que envolvem paixão, amor e poder, cada um usa as armas que tem. Gilda é uma bela e elegante mulher, dona de uma voz maravilhosa e de talentos para a dança. Além disso, é carismática e sedutora. Aos homens, resta o uso da violência, do dinheiro para pagar capangas e comprar casas que são prisões.

Assim, se em *Relíquia macabra* a *femme fatale* vai parar atrás das grades para pagar pelos seus crimes, o destino é mais cruel em *Pacto de sangue*, *Até a vista, querida*, *Os assassinos*, *A dama do lago* (Figura 33) e *A dama de Xangai* (Figura 34), em que elas pagam com a própria vida para que a ordem social (patriarcal) seja reestabelecida. Desses, *Pacto de sangue* é o mais fatalista. O filme trabalha com a trama que se tornaria arquetípica para o *noir* – e que está presente, por exemplo, em *Corpos ardentes* e em *A dama do Cine Shangai* – ou seja, a típica história de um “trouxa” que se envolve com uma *femme fatale* e se vê metido numa trama para assassinar o marido desta. Nesse filme de Billy Wilder, o protagonista Walter Neff (Fred MacMurray) é um simples vendedor de seguros e, ao final, paga com a própria vida ou liberdade (não fica claro se ele morre ou sobrevive e acaba preso) por não saber agir de forma adequada em um mundo caótico e corrompido, em que mulheres podem tirar um homem “bom” dos trilhos e deixá-lo perdido, quebrado.



Figura 32 - Restauração da ordem com a prisão da *femme fatale* (aqui, sendo conduzida pela polícia, em cena no elevador). Quadro de *Relíquia macabra* (*The maltese falcon*, John Huston, 1941).

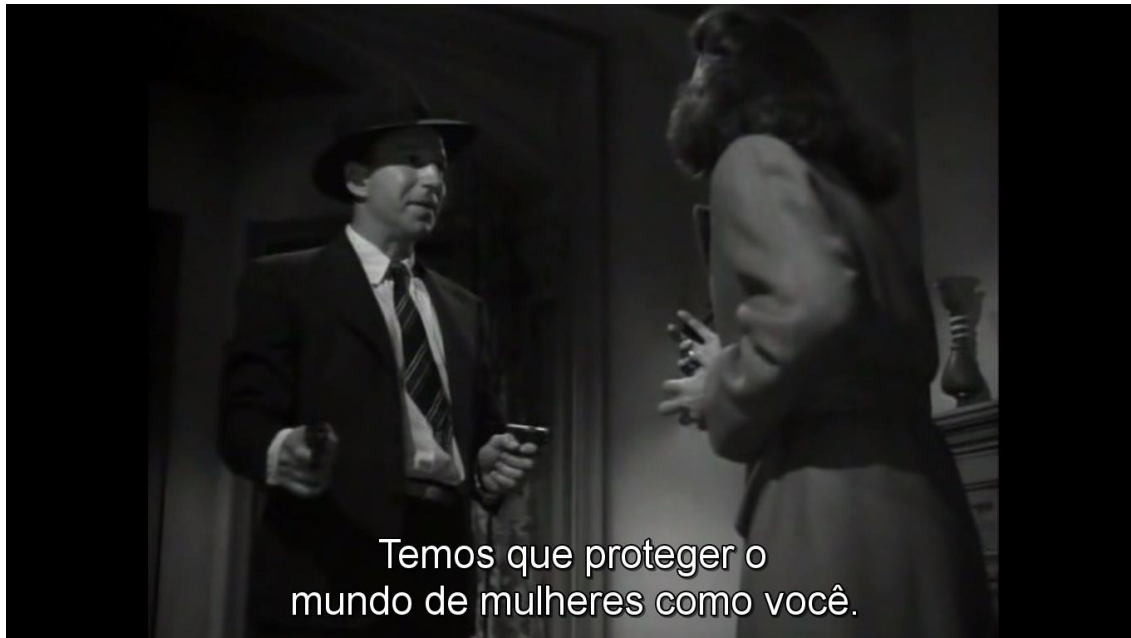


Figura 33 – A *femme fatale* Mildred Haveland (Jayne Meadows) em quadro de *A dama do lago* (*Lady in the lake*, Robert Montgomery, 1947).



Figura 34 - A *femme fatale* é abandonada para a morte pelo protagonista para que a ordem seja restaurada. Quadro de *A dama de Xangai* (*The lady from Shanghai*, Orson Welles, 1947).

Finalmente, nesta busca definidora do *noir* enquanto gênero cinematográfico (ou não), Mascarello aponta que há uma “impossibilidade de encontrar a totalidade das características definidoras do *noir* num único filme” (2006, p. 183). Aliás, algumas obras canônicas do gênero não apresentam várias dessas características, vários “dos traços considerados fundamentais” (2006, p. 184). Além disso, há quem aponte que o filme *noir* na verdade “acolhe uma multiplicidade de gêneros: policiais, *thrillers*, filmes de espionagem, melodramas e até mesmo *Westerns*” (2006, p. 184). Ainda, o autor constata que “inúmeros filmes hollywoodianos dos anos 1940 também exibiam, em grupo ou individualmente, diversas características supostamente definidoras do *noir*” (2006, p. 184) e, todavia, não são classificados como *noir*. “Portanto, o *noir* é um beco sem saída” (2006, p. 184). E, talvez, venha daí o seu encanto. Por exemplo, basta notar como *Alma torturada* está muito mais para um drama psicológico e um *thriller* do que para um *noir*, propriamente dito (além de contar com cenas que parecem de filme de terror e até mesmo de ficção científica). *Laura* está muito mais para um melodrama, com poucas e amenas características estéticas, estilísticas e iconográficas do *noir* (sem falar que, em termos de trama detetivesca, está mais para a situação hermética e de personagens delimitados da literatura

policial clássica). *Gilda* se aproxima mais do melodrama e do *thriller* e, ao final, a *femme fatale*, ainda que belíssima e sedutora, está mais para vítima do que vilã.

Assim, mostra Mascarello (2006, p. 184), há quem fale em *noir* como uma “atmosfera” (Raymond Durnat), um “tom” (Paul Schrader), um “movimento” (Janey Place e Robert Porfirio), um “estilo” (Jon Tuska), um “fenômeno” (Krutinik). Portanto, Mascarello (2006, p. 185), conclui que o conceito de *noir* procura homogeneizar um conjunto de fenômenos distintos e heterogêneos, estando, por isso, fadado à incoerência. Por outro lado, embora Mascarello admita que “o *noir* é uma categoria falaciosa” (2006, p. 185), ele afirma que é impossível negar que exista uma múltipla produtividade teórica, crítica, cinefílica e industrial acerca do *noir*. Dessa forma, existe uma “realidade (social, concreta) que evidencia a existência do *noir*” (2006, p. 185). A maior prova de que ele existe? A fascinação que produz, o desejo que desperta: a ‘mística *noir*’” (2006, p. 185).

Na mesma linha, Mattos afirma que

[...] o filme *noir* não é um movimento como o expressionismo alemão, o neo-realismo italiano ou a *Nouvelle Vague*, porque menos autoconsciente e articulado.

Nem um ciclo [...] porque não trata de um único tema nem é tão limitado no tempo.

Não é tampouco um gênero, pois embora tenha personagens e cenários típicos, incorpora-se em um gênero preexistente – por exemplo, *Pacto de sangue*, antes de ser um filme *noir*, pertence ao gênero drama criminal.

Nem pode ser visto apenas como um estilo, tom e atmosfera ou tipo de estrutura narrativa porque, para a sua constituição, é preciso um intrínseco relacionamento de todos estes elementos.

E se o considerarmos um fenômeno transgenérico, inflexão ou tendência, corremos o risco de descaracterizá-lo: não existiria propriamente um tipo de filme distinto dos demais [...]. (2001, p.22-23).

O que evidenciaria, portanto, a existência do *noir* seria justamente o forte desejo de que o mesmo exista? Apesar desta suposta inconsistência quando analisados esses onze filmes do período clássico do *noir*, neste recorte aqui estabelecido, é possível perceber que muitos deles reúnem, se não na totalidade, ao menos de forma acentuada, muitas das características estéticas, estilísticas e iconográficas do gênero. E, possivelmente, foram filmes como *Relíquia macabra*; *Até a vista, querida*; *À beira do abismo*; e *A dama do lago* (não por acaso, o primeiro é uma adaptação de um romance de Hammett e os três outros são adaptações de romances de Chandler) que firmaram esses elementos “obrigatórios”, que podem ser observados, também de forma contundente, em filmes como *Pacto de sangue*, *Um retrato de mulher*, *Os assassinos* e *A dama de Xangai*, também desse período. Talvez sejam esses os oito principais filmes que marcam ou definem uma estética *noir*.

É o próprio cinema hollywoodiano, depois de toda essa construção tautológica e retrospectiva do *noir* enquanto gênero cinematográfico, além de certa “ajuda” francesa, que vai criar o fenômeno do neo-*noir*, especialmente atrelado ao cinema maneirista a partir dos anos 1970 e 1980. Isto posto, é possível estabelecer *Chinatown* como “marco” desse fenômeno, mas basta lembrar também de obras como *Corpos ardentes*; *Blade Runner: O caçador de andróides*; *Veludo azul* (*Blue velvet*, David Lynch, 1986); *Los Angeles: Cidade proibida* (*L.A. confidential*, Curtis Hanson, 1997); *O homem que não estava lá* (*The man who wasn't there*, Joel Coen, 2001); *Dália negra* (*The black dahlia*, Brian de Palma, 2006); e tantas outras.

Por outro lado, ao pensar sobre o chamado neo-*noir*, acredito que talvez esteja aí a possibilidade de adoção do *noir* como gênero cinematográfico de forma mais contundente. Se o *noir* é uma construção *a posteriori* que delimita em seu *corpus* filmes do que hoje é considerado como período clássico (especialmente os anos 1940), no neo-*noir*, a partir dos anos 1970, são visíveis filmes (e outras obras artísticas, como quadrinhos, literatura, programas radiofônicos, séries de televisão etc.) que se assumem explicitamente como *noir* e que, portanto, podem ser consideradas obras de gênero. São obras que trazem em si todos (ou quase todos) os elementos narrativos, estéticos, estilísticos ou iconográficos do que se entende como *noir* – e, principalmente, de maneira consciente, deliberada, intencional. Portanto, encaixam-se na definição de gênero de Aumont (2012), ou seja, oscilando entre pastiche e paródia, são filmes

autoconscientes que decidem trabalhar (seja como afirmação, seja como negação) com as “regras” ou características estéticas, de estrutura narrativa, estilísticas ou iconográficas do gênero.

Um exemplo muito claro disso é *Sin City*, desde o formato em quadrinhos (Frank Miller) até suas adaptações cinematográficas (Robert Rodriguez). O filme *Sin City: A cidade do pecado* (*Sin City*, Robert Rodriguez e Frank Miller, 2005), por exemplo, é uma obra essencialmente *noir*, ou seja, é visível nesse longa-metragem adaptado dos quadrinhos uma confluência das principais características que definem o *noir* como gênero. E o que torna possível afirmar que *Sin City* é essencialmente *noir*? Talvez principalmente o fato de que o *noir* é um “gênero” construído *a posteriori* e, portanto, apenas no chamado neo-*noir* é possível encontrar o *noir* em seu estado legítimo (no sentido de que há uma concepção de obra artística partindo do *noir* como conceito definido, estabelecido, canonizado e com regras bem definidas).

O filme *Sin City: A cidade do pecado* é na realidade uma adaptação cinematográfica de três *graphic novels* (*A cidade do pecado*, *O assassino amarelo* e *A grande matança*), além de um segmento chamado *O cliente sempre tem razão*, publicado em *Balas, garotas e bebidas*. *Sin City* é o título da série de histórias em quadrinhos escrita por Frank Miller¹⁴ e publicada originalmente nos Estados Unidos a partir dos anos 1990. Inicialmente, os primeiros títulos da série foram lançados na revista *Dark Horse Presents* (entre 1991 e 1992), divididos em treze partes com diversas histórias de tamanhos distintos. Todas as histórias são situadas na cidade fictícia de Basin City¹⁵, com personagens recorrentes e histórias correlacionadas. Posteriormente a essas primeiras publicações, Miller produziu *graphic novels* da série.

¹⁴ Frank Miller é um famoso e importante autor (ilustrador e roteirista) de histórias em quadrinhos dos EUA, conhecido pela linguagem sombria de seus trabalhos e desenhos marcados por alto-contraste de claro e escuro (uma influência nítida dos filmes *noir* clássicos, mas também de obras como as de Alberto Breccia, Alex Toth, Bernet, entre outros). Entre seus trabalhos mais famosos destacam-se os feitos para a DC Comics com o personagem Batman (*O cavaleiro das trevas*, entre outros títulos). Após sua experiência como codiretor de cinema em *Sin City: A cidade do pecado* (a convite de Robert Rodriguez), dirigiu *The Spirit: O filme* (2008), adaptação do personagem clássico do “papa” dos quadrinhos, Will Eisner. Posteriormente, ele codirigiu, novamente ao lado de Rodriguez, *Sin City: A dama fatal* (*Sin City: A dame to kill for*, Robert Rodriguez e Frank Miller, 2014).

¹⁵ A partir da redução do nome “Basin City” surge o trocadilho “Sin City” – que, em inglês, quer dizer “cidade do pecado”. Assim, “Sin City” é não apenas o “apelido” da cidade onde as narrativas são ambientadas, mas também o nome da série.



Figura 35 - À esquerda, versão original da HQ, com “fotografia” *noir*, em *O assassino amarelo* (Frank Miller). À direita, versão cinematográfica em *Sin City: a cidade do pecado* (*Sin City*, Robert Rodriguez e Frank Miller, 2005).

É oportuna a análise de *Sin City* por duas razões particulares. Primeiro, porque *Sin City* é uma série de quadrinhos com forte influência do cinema *noir* e que, posteriormente, foi adaptada ao cinema com bastante fidelidade aos quadrinhos (Figura 35) – ou seja, a partir de *Sin City* é possível discutir cerca de um século de produção *noir*, falando de literatura, cinema e quadrinhos e as múltiplas e complexas influências entre si no que diz respeito ao *noir*. O segundo motivo se dá pelo fato de os quadrinhos de *Sin City* serem um trabalho dos anos 1990, o que implica em outra característica bastante interessante, que vai muito além do simples fato de poder-se classificar tal obra como *neo-noir*: *Sin City* é marcada por um conjunto de características estéticas/estilísticas e narrativas associadas ao *noir* de maneira mais contundente do que o perceptível nos clássicos filmes estadunidenses dos anos 1940 responsáveis pela criação *a posteriori* do gênero *noir*.

Então, sendo o *noir* um gênero resultante de um longo processo de construção *a posteriori*, uma construção tautológica posterior à popularização de um genérico conceito de *noir*, podemos perceber em *Sin City* algumas de suas características fundamentais, de forma bastante delimitada (os temas, os personagens, a estrutura narrativa, a estética, a estilística, a iconografia etc.). A primeira delas é visível nos protagonistas masculinos. Nas quatro histórias da obra cinematográfica, os personagens principais são homens e em todas elas a narração é conduzida pelo protagonista em voz *over*. Exceto em *O cliente sempre tem razão*, curta-

metragem introdutório muito breve que não permite desenvolvimento aprofundado do personagem, o que vemos são homens durões de meia-idade¹⁶ plenamente adaptados à teia social de Basin City, mas que, paradoxalmente, são inadaptáveis esse mesmo meio social. Dotados de valores éticos e morais próprios, são seres que agem conforme seus próprios códigos de conduta – ainda que isso signifique, muitas vezes, cruzar o limite da legalidade. São homens velhos demais para o próprio tempo¹⁷, mas que estão sempre prontos para a ação – mesmo sabendo que os resultados dos seus “nobres” gestos trarão benefícios muito pontuais e não mudarão a sociedade como um todo. Aliás, as enrascadas em que se metem, ainda que fruto de suas próprias ações, levadas adiante por esse dever “nobre” de salvar a vida (ou vingar a morte) de mulheres que caem ou se metem em seus caminhos, trazem consequências fatais para seus protagonistas.



Figura 36 - Jessica Alba é Nancy Callahan em *Sin City: A cidade do pecado* (Robert Rodriguez e Frank Miller, 2005). Nesta cena, típica do cinema *noir*, a personagem se olha em um espelho (partido), em alusão a uma confusão sobre a própria identidade (e um “estilhaçamento” da mesma).

¹⁶ Ou “velhos” – como no caso do personagem Hartigan (de *O assassino amarelo*), que tem 60 anos.

¹⁷ O personagem Marv é um bom exemplo. Ele não apenas é velho demais para seu próprio tempo, o que fica claro no seu desprezo pelos carros “atuais”, que segundo ele parecem “barbeadores elétricos”, como parece ter nascido no século errado, proposição do personagem Dwight, que vê em Marv um homem que teria sido mais feliz num campo de batalha medieval, usando machado, ou como gladiador numa arena da Roma Antiga.

Além desses protagonistas masculinos e das *femme fatale* traçadas à nanquim em traços repletos de erotismo e sensualidade, é possível perceber diversas características comumente visíveis no *noir*: uma linguagem coloquial repleta de gírias e palavrões; bebidas e drogas; sexo e erotismo; tramas ambientadas nos submundos noturnos da cidade; personagens complexos que tornam impossível delimitar com clareza o bem e o mal, o moral e o imoral, o ético e o antiético, o legal e o ilegal (ou seja, nada de simplismo maniqueísta); armas de fogo, armas brancas, explosivos; morte, sangue, violência, ação; carros e velocidade; poder e dinheiro etc. Além disso, é perceptível ainda em *Sin City* a série de motivos iconográficos tão presentes no *noir*, como becos, janelas e batentes de porta (o quadro dentro do quadro), espelhos (Figura 36), escadas, relógios, fotografias, entre outros¹⁸.

A cidade, evidentemente, tem um papel fundamental – como não poderia deixar de ser no *noir*. Aqui, Basin City (carinhosamente apelidada de Sin City, a cidade do pecado) é mais do que o nome da série, do lugar onde as histórias são ambientadas e o elo entre as narrativas, mas aparece como uma personagem, propriamente. No submundo de Basin City é que vemos as complexas e diversas teias sociais que colocam os personagens em contato e em movimento. E, quando falamos em Sin City, não se trata apenas de suas ruas e becos, *pubs* e hotéis vagabundos de beira de estrada e delegacias de polícia, mas também de seus centros de poder, suas mansões luxuosas nos arredores da cidade e suas fazendas isoladas do perímetro urbano. É graças à cidade que vemos claramente quais são as regras de conduta (ou sobrevivência) para um ambiente tão moralmente quanto fisicamente degradante, onde a corrupção humana chega ao seu limite máximo. Em outras palavras, a cidade é um “labirinto urbano, um lugar infestado de psicose, ansiedade e medo existencial, no qual o herói se envolve em uma busca perigosamente iluminadora” (MATTOS, 2001, p. 19). Afinal de contas, como afirma ainda Mattos,

O pano de fundo central do filme *noir* é a grande cidade americana.

Recriada em estúdio ou filmada em locação, com nuances expressionistas ou realistas, integra o drama, participa da ação, revela os personagens, fornece atmosfera e tensão.

¹⁸ Como pode ser visto, por exemplo, em: ORTEGOSA, Marcia. *Cinema noir. Espelho e fotografia*. São Paulo: Annablume, 2010.

A grande cidade é um lugar inquietante, com seus becos e ruas escuras invadidas pela neblina ou molhadas pela chuva, onde a morte ou a violência podem irromper a cada instante.

Os locais individuais como boates e restaurantes ordinários ou de primeira classe; quartos de hotéis vagabundos ou luxuosos; prédios de apartamentos ou escritórios, geralmente com escadas de incêndio exteriores feitas de barras de ferro e labirintos de corredores; delegacias com suas tétricas salas de interrogatórios; fábricas; cais do porto; armazéns abandonados; estações ferroviárias; estádios de boxe etc., também estão carregados de ameaças, compondo um mundo cheio de medo, onde sempre é noite e ecoa o barulho de tiros e soluços. (2001, p. 42).

Em termos narrativos, chama a atenção especialmente (como é característico no *noir*) a complexidade das tramas e a narração em voz *over* do protagonista masculino (como anteriormente citado). O uso de *flashback* (marca contundente do *noir*) também é explorado, principalmente visto que muitas vezes as histórias são narradas por “mortos”¹⁹. No entanto, a questão temporal é muito importante para se entender as histórias de *Sin City* (seja no filme ou nos quadrinhos). Nas próprias *graphic novels* de Miller torna-se difícil (ou mesmo impossível) a ordenação em ordem cronológica das histórias, visto que as narrativas muitas vezes se inter cruzam. E essa lógica é transferida ao filme, onde vemos em cada uma das histórias uma ligação com as outras. Logo, mais do que criar um universo particular, existe um proposital estado de perturbação ou desorientação em que não é possível criar uma localização temporal precisa.

Porém, no caso da obra cinematográfica, é claramente visível uma forte semelhança com *Pulp fiction: Tempo de violência*. O filme de Tarantino – que ganhou Oscar de melhor roteiro original – surpreende por sua estrutura narrativa inspirada nas *pulp magazines* – modelo de publicação (revistas) onde surge o *noir*. Assim como na obra tarantinesca, vemos em *Sin City* um pequeno “curta-metragem” ou “conto” abrindo e fechando o filme (a história de *O cliente sempre tem razão* e seu personagem assassino de aluguel que “volta” ao final, para acertar as contas com a alcaguete de *A grande matança*). Além disso, temos uma grande história dividida em dois

¹⁹ Como acontece, por exemplo, em *Crepúsculo dos deuses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950), filme também comumente associado ao *noir*, muitas vezes.

“capítulos”, como história principal (em *Pulp fiction*, a trama de Jules e Vincent para resgatar a maleta e, posteriormente, para se livrar do cadáver de um comparsa; em *Sin City*, a história d’O assassino amarelo dividida em antes e depois da cadeia). Ademais, temos as histórias de *A cidade do pecado* e *A grande matança* – que, novamente como em *Pulp fiction*, são histórias correlacionadas e interdependentes entre si e com as demais. E, finalmente, é válido ressaltar que, assim como o personagem Vincent Vega (de *Pulp fiction*), vemos Marv (de *Sin City*) morrer e “aparecer vivo” em outra história, posteriormente. Esses seriam apenas alguns exemplos mais notórios.

Entretanto, se em *Pulp fiction* há – segundo autores como Baptista (2010) – uma paródia, ou seja, uma “repetição com diferença e distância” (2010, p. 56), que consiste em “retomar formas anteriores com distância crítica e diferença” (2018, p. 58) ou “imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo” (2018, p. 58) e “a vontade de brincar com filmes do passado (intertextualidade)” (2018, p. 56), em *Sin City* (tanto as *graphic novels* quanto o filme) há pastiche, ou seja, “repetição sem distância crítica” (2018, p. 54). Portanto, enquanto *Pulp fiction* é uma paródia que subverte criticamente o gênero de filme de gangster, *Sin City* é um neo-*noir* que se apoia em anos e anos da construção do *noir* como gênero e usa e abusa de suas características narrativas/estilísticas sem medo de ser feliz – ainda que o faça de maneira hiper-realista.

Além disso, podemos ver ainda na série de Frank Miller (assim como em sua adaptação cinematográfica) características do filme *noir* no que diz respeito à fotografia. As HQs são essencialmente em preto e branco, ou seja, numa referência mais do que direta aos “clássicos” filmes *noir* dos anos 1940, que eram preto e branco devido aos recursos tecnológicos da época, mas que acabaram caracterizando o preto e branco (ou tons de cinza) como marca, assim como a iluminação *low-key* (com profusão de sombras) – herança direta do cinema expressionista alemão, com jogo de claro e escuro, luz e sombras. Além disso, pode-se perceber em *Sin City* o uso constante do *plongée* – o plano *noir* por excelência, entre outros exemplos.

Dessa forma, como anteriormente afirmado, as HQs de Frank Miller foram “fielmente” adaptadas ao cinema, pois as primeiras são quase que filmes *noir* em quadrinhos, numa poderosa mistura de planos “cinematográficos”, narração “cinematográfica” em “voz over” e diálogos curtos e grossos. Em termos de ação, pode-se dizer que os quadrinhos são quase que *story-boards*

de um filme *noir* (e, de fato, foram utilizados como tal para a produção do filme, posteriormente). Portanto, *Sin City: A cidade do pecado* é um grande e poderoso exemplo da complexa influência e inter-relação entre diferentes linguagens (literatura, cinema e quadrinhos); um caso típico de retroalimentação que carrega potencialmente em si anos e anos de uma tradição (ainda que construída *a posteriori*) do *noir* como gênero. O filme de Rodriguez e Miller é *noir* em estado puro e potência máxima – e, assim sendo, é não apenas cinema, mas também quadrinhos e literatura. E, mais do que isso, o filme pode ser a prova de que, essencialmente, o *noir* como gênero só existe, de fato, no chamado neo-*noir*, visto que apenas em casos como esse há uma construção consciente do *noir* como conceito, amparada na longa tradição (tautológica) do gênero.

Outra questão importante e que não pode ser deixada de lado quando se estuda o *noir* é notar que este gênero, da passagem da literatura para o cinema, atingiu um nível de sofisticação que, grosso modo, não existe na própria literatura *noir* ou na passagem da literatura policial clássica para a literatura *noir* (talvez, com algumas exceções, como em Raymond Chandler). Enquanto que a literatura *noir* tornou-se um fenômeno de massa (*best-seller*), disseminando-se muitas vezes por publicações baratas (*pulp magazines* etc.), de qualidade gráfica duvidosa e texto idem, os filmes *noir* do período clássico (anos 1940), mesmo quando produções hollywoodianas baratas de estúdio, atingiram um alto grau de sofisticação estética. Basta notar, por exemplo, que alguns dos diretores do recorte de onze filmes aqui citados são mestres do cinema clássico hollywoodiano ou mesmo do nascente cinema moderno hollywoodiano, tais como Otto Preminger, Fritz Lang, Howard Hawks e Orson Welles, mencionando apenas os exemplos mais notórios. Todos esses cineastas são autores consagrados pela crítica francesa da geração da *Cahiers du Cinéma*, por exemplo, e utilizados como comprovação das teses da política de autores e da *mise-en-scène*. Os três primeiros são mestres da *mise-en-scène* clássica e o último é praticamente o precursor do cinema moderno.

Ao passo que a literatura *noir* (em Hammett, Chandler e especialmente em seus seguidores) propositalmente levava o texto para o nível da rua, com frases curtas e diretas, linguagem coloquial, uso de palavrões, ação e erotismo, o cinema *noir*, em seus melhores momentos, conseguiu unir toda a sordidez das páginas “vagabundas” dessa literatura com um alto

grau de estilização cinematográfico, bebendo também (como demonstrado) nas fontes do expressionismo alemão e nas regras e convenções da *mise-en-scène* clássica tipicamente hollywoodianas (e, muitas vezes, sem cair na lógica simplista do melodrama hollywoodiano). No caso do neo-*noir*, cinema essencialmente maneirista, o grau de estilização e sofisticação estética é levado ainda a outro patamar, como não poderia deixar de ser no cinema dito pós-moderno e na *mise-en-scène* maneirista do cinema hollywoodiano a partir dos anos 1970. Portanto, o cinema sofisticou o *noir*, mas sem fazer perder sua essência crua, sórdida e *pop*.

Como observa Oliveira Jr. (2013, p. 37), em seus estudos sobre a *mise-en-scène*, uma das “pedras fundadoras da ‘política de autores’” (2013, p. 37) é o texto de Jacques Rivette (*Cahiers du Cinéma*), de 1953, dedicado ao “gênio” Howard Hawks (autor, entre outros, de *À beira do abismo*). Nesse texto, Rivette destaca justamente como Hawks aposta na ação para desvelar o caráter de “herói” ou a personalidade humana (ou seja, uma característica fortemente presente na literatura *noir*, como anteriormente observado). Por isso, Rivette prioriza a “parcela puramente física do filme, no que este tem de mais imediato, de mais associado à ação, ao gesto, à vibração do mundo na pele do homem, à medida que ele reage às modulações do espaço” (2013, p. 37). Continuando, o autor afirma que: “O espaço contém e exprime o drama; as variações do cenário modelam a continuidade do tempo. [...] O primordial, portanto, é da ordem da ação. O conflito, o combate corporal, as lutas calorosas são o meio natural dos heróis de Hawks”. Não por menos, é válido ressaltar que, em *À beira do abismo*, o clássico personagem de Chandler ganha “vida” nas telas por Humphrey Bogart, ator que é praticamente sinônimo de *noir*.

Não por menos, Bogart ganhou um texto de Bazin (2018), alguns anos após sua morte, aos 56 anos – um luto que o autor compara ao de James Dean. Para Bazin, Humphrey Bogart “é, tipicamente, o ator-mito da guerra e do pós-guerra. Ou seja, dos anos 1940 a 1955” (2018, p. 301); ele encarna o “herói ambíguo” (2018, p. 302); ele “foi mais o herói com quem as pessoas se identificavam do que o herói que é amado” (2018, p. 299). Visto como um sujeito “durão”, o luto pela sua morte foi essencialmente masculino. “As mulheres podem ter saudades dele, mas conheço homens que chorariam por ele” (2018, p. 299), ironiza o autor. “Ninguém mais do que Bogart encarnou [...] a imanência da morte, como também sua iminência” (2018, p. 300). “Bogart é o homem de depois do destino” (2018, p. 300).

Mas não é essa a prova de que nossa simpatia se dirigia, para além das biografias imaginárias e das virtudes morais ou da ausência delas, para alguma sabedoria mais profunda, para certa maneira de aceitar a condição humana que podem ser compartilhadas tanto pelo canalha quanto pelo homem honesto, tanto pelo fracassado quanto pelo herói? O homem bogartiano não se define por seu respeito accidental ou por seu desprezo pelas virtudes burguesas, por sua coragem ou covardia, mas, antes de tudo, por essa maturidade existencial que aos poucos transforma a vida em uma ironia tenaz em detrimento da morte. (2018, p. 304).

Portanto, talvez o maior mérito do cinema *noir* esteja justamente em trazer o cinema (e a humanidade) para o “chão”, mas com um alto grau de sofisticação estética e estilística.

2.3 Breve panorama da literatura policial e do cinema policial no Brasil

De acordo com Paulo de Medeiros e Albuquerque (1974) e Sandra Reimão (2005), o marco inaugural da narrativa policial no Brasil é o romance *O mistério*, publicado em 1920 no formato de folhetins, nas páginas do jornal *A Folha* – embora, posteriormente, tenha sido publicado em formato de livro. O romance foi escrito por Coelho Neto, Afrânio Peixoto, Viriato Correia e o próprio Paulo de Medeiros e Albuquerque. O livro apresenta uma trama policial em que cada autor escreve um capítulo, alternadamente. “Dessa forma, tornou-se uma espécie de jogo em que cada um deixava uma situação a mais confusa possível para que fosse resolvida pelo escritor que viesse após” (1974, p. 11). Continuando, Albuquerque afirma que, fora “estórias policiais” (1974, p.12) encontradas em dois livros posteriores de sua autoria e outra história escrita por Correia,

apareceram, esporadicamente, contos perdidos em livros com estórias de outro gênero que poderiam, com certa boa vontade, serem chamados de “policiais”, sem que no entanto tivessem a importância necessária para que se tornassem parte de uma bibliografia da ficção policial [no Brasil] (1974, p. 12).

A situação mudaria apenas em 1937, quando o escritor paulista Jerônimo Monteiro (com o pseudônimo de Ronnie Wells) viria a publicar “estórias que eram um misto de policial, ficção científica e romance de aventura” (1974, p. 12). Esse autor seria, inclusive, o criador do primeiro detetive da ficção policial brasileira, Dick Peter. Nesse caso, chamam atenção os nomes em inglês tanto do escritor (no caso, seu pseudônimo) como de seu personagem – o que os filiam à tradição da literatura policial europeia (britânica) desde o século XIX e às *pulp magazines* estadunidenses do início do século XX, mas, sobretudo, apontam o tom do mercado editorial brasileiro ligado à cultura de massa, ou seja, uma lógica das *pulp magazines* à brasileira, que recorrentemente traziam histórias ambientadas nos Estados Unidos ou Europa, além de personagens e autores (pseudônimos) estrangeiros.

Albuquerque afirma que, após Monteiro/Wells, seriam publicados outros trabalhos esporádicos de ficções policiais até que, em 1957, Luiz Lopes Coelho lançaria *A morte no envelope*, com “estórias policiais” do herói Delegado Leite (ou, simplesmente, Dr. Leite), “um herói bem brasileiro, tão autêntico que realmente existe pois foi copiado pelo autor tomando como modelo seu amigo policial” (1974, p. 12-13). O personagem apareceria ainda em mais dois livros posteriores: *O homem que matava quadros* (1964) e *A ideia de matar Belina* (1968). “Com essa obra e sua criação, Luiz Lopes Coelho tornou-se, por assim dizer, o nosso escritor oficial de estórias policiais” (1974, p. 13). Então, Albuquerque não identifica mais nenhum autor relevante, embora aponte algumas publicações esporádicas “aqui e ali” (1974, p. 13), até falar de Bariani Ortêncio, escritor goiano cujo livro de contos (que também contém uma novela) *A morte sob encomenda* era então prefaciado pelo primeiro.

Por sua vez, Reimão (2005) coloca em sua cronologia da literatura policial brasileira obras que não são lembradas ou identificadas por Albuquerque no intervalo entre os anos 1920 e os anos 1970, tais como *O escaravelho do diabo*, de Lúcia Machado de Almeida, além de obras de Aníbal Costa, como *As aventuras de Roberto Ricardo, detetive brasileiro*, de 1940, e *Morto no cassino*, provavelmente de 1944. Outro detalhe é que enquanto Albuquerque (1974) atribui as obras com o personagem Dick Peter ao final dos anos 1930, Reimão (2005) as cataloga como publicações dos anos de 1948 e 1949, como uma série em dez volumes. Além dessas, a autora cita obras esporádicas nos anos 1950, 1960 e 1970 – embora, de maneira geral, de autores que não foram canonizados na literatura brasileira.

Há, no entanto, um dado curioso: de acordo com Reimão (2005), em 1965, sob coordenação de José Condé, foi publicado *Os mistérios dos MMM*, obra coletiva que contou com participação de Jorge Amado, Guimarães Rosa, Antônio Callado, Orígenes Lessa, Rachel de Queiroz, Viriato Corrêa, Dinah Silveira de Queiroz, Lúcio Cardoso, Herberto Salles, além do próprio José Condé. Além disso, é importante lembrar também que nos anos 1990 Geraldo Galvão Ferraz resgataria das sombras obras de sua mãe, Patrícia Galvão, a Pagu, que, em mais um de seus pseudônimos (desta vez, King Shelter), havia publicado contos policiais na revista *Detective*, que reunia autores nacionais e traduções de autores estrangeiros. Originalmente publicados nos anos 1940, os contos de Pagu são pastiches no melhor estilo *pulp magazine*. E, possivelmente, esses dois casos aqui citados são apenas alguns exemplos em um universo pouco (e, em alguns casos, nada) explorado da “subliteratura” brasileira.

Enfim, em 1972, surge o que Reimão (2005) considera como a primeira narrativa *noir* brasileira, o romance *Parada proibida*, de Carlos de Souza. Na verdade, este é o pseudônimo do jornalista Ascendino de Souza Ferreira Filho, nascido em São Gonçalo (RJ), mas radicado em Goiânia (GO). Ele foi jornalista na capital goiana e escreveu este romance, ambientado em Goiânia, em 1967. A obra, no entanto, viria a ser publicada apenas cinco anos depois, pela extinta editora goianiense Oriente. O curioso, portanto, é que o “*noir* brasileiro” tenha “nascido” não nas principais metrópoles do país, como São Paulo ou Rio de Janeiro, mas na interiorana e relativamente nova cidade planejada de Goiânia. O romance, naturalmente, é um pastiche de *noir* repleto de clichês em que um repórter com constantes problemas com a polícia assume um caso por conta própria.

Parada proibida [...] é, ao que se tem notícia, o primeiro policial *noir* brasileiro. Quanto à sua estrutura narrativa trata-se de um típico romance policial *noir*. O narrador é o protagonista, a narrativa acompanha a investigação e a sequência cronológica dos fatos, a atuação de Falcão [o protagonista] enquanto investigador gera outros crimes, a narrativa se passa no *bas-fond* social, temos a exploração da descrição dos atos violentos e há uma farta utilização de diálogos e poucas abordagens de cunho introspectivo. (REIMÃO, 2005, p. 28).

A partir dos anos 1970, mas especialmente a partir dos anos 1980, a literatura policial brasileira vai ganhando mais corpo. Além de mais autores e obras sendo publicados, o gênero (ou obras que flertam com o gênero) vão ganhando mais espaço e nomes hoje mais consagrados da literatura nacional, como Marcos Rey (*Pêndulo da noite* etc.); Luis Fernando Verissimo (*Ed Mort e outras histórias* etc.); Rubem Fonseca (*O caso Morel*; *A grande arte*; *Bufo & Spallanzani*; etc.); Fernando Sabino (*A faca de dois gumes* etc.); Marcelo Rubens Paiva (*Bala na agulha* etc.); Patricia Melo (*Acqua Toffana*; *O matador* etc.); Jô Soares (*O xangô de Baker Street* etc.); Tony Bellotto (*Bellini e a esfinge*; *Bellini e os demônios* etc.); Luiz Alfredo Garcia-Roza (*O silêncio das chuvas*; *Achados e perdidos* etc.); Sérgio Sant'Anna (*Um crime delicado*); Bernardo Carvalho (*Medo de Sade*); Marçal Aquino (*O invasor* etc.); entre outros. Isso sem mencionar autores com carreira na literatura infanto-juvenil, como Pedro Bandeira (*A droga da obediência*; *Prova de fogo* etc.), Stella Carr (*Eu, detetive: o enigma do quadro roubado*; *O esqueleto atrás da porta* etc.) e tantos outros.

Ainda que não seja objetivo desta pesquisa um aprofundamento na literatura policial brasileira, uma breve vista panorâmica da historicidade do gênero revela algumas características peculiares. Por exemplo, em um primeiro momento, o que mais me chama a atenção é uma natural oscilação entre o pastiche e paródia – o que, como anteriormente observado, pode ser percebido também em *A dama do Cine Shangai* (embora, neste caso, de maneira intencional e muito bem delimitada). Isso porque, ao “importar” um (sub)gênero literário e mais ou menos adaptá-lo à realidade brasileira, há uma mistura – e, acredito, muitas vezes não muito clara e/ou intencional por parte dos autores – ora de características que são mais comumente associadas ao romance policial clássico de tradição europeia, ora de características que são normalmente associadas ao *noir* estadunidense, ao que se somam adaptações à realidade brasileira (um toque de “brasilidade”). Por outro lado, há diversos casos de pastiche pura e simplesmente, com histórias escritas em português, mas ambientadas nos Estados Unidos, Europa etc.

Mas se a lógica do pastiche é perceptível desde as séries do personagem Dick Peter, dos anos 1940, em que até o pseudônimo em inglês do autor precisam garantir esse valor de mercado intrínseco ao notadamente e explicitamente pastiche, cópia que tenta se passar por original, é visível também em obras como *O escaravelho do diabo*, dos anos 1950 – que, não por menos, se tornaria nos anos 1970 obra de destaque da coleção *Série Vaga-Lume*, da editora Ática,

responsável pela “formação” de gerações de jovens leitores no Brasil. Na obra de Lúcia Machado de Almeida, há ainda a figura do assassino em série – que, no caso, segue como padrão o assassinato de ruivos de uma pequena cidade. Por outro lado, a história é adaptada à realidade brasileira e se mantém como pastiche muito mais no sentido de ser fiel às regras do gênero, ou seja, é propositalmente literatura de gênero (no caso, romance policial de enigma).

A lógica do pastiche prevalece durante os anos 1970 e segue até os anos 1980, até que as coisas começam a mudar com autores como Marcos Rey – embora este faça também os seus pastiches, especialmente para a *Série Vaga-Lume* –, Luis Fernando Veríssimo, Rubem Fonseca, Fernando Sabino e outros. Na transição entre essas décadas, por exemplo, Luis Fernando Veríssimo lança histórias com seu personagem Ed Mort. A partir do trocadilho e do proposital uso do nome de ares anglófonos, fica perceptível o tom satírico dos textos, que são paródias do *noir*. A comicidade e o exagero são recursos que o autor utiliza para desvelar os clichês do gênero e há paródia inclusive na forma, abusando do papel do investigador “trouxa” e da *femme fatale*. A estrutura dos contos é praticamente a mesma: o detetive está sem dinheiro e sem trabalho, uma bela mulher chega ao seu escritório com um caso (normalmente, envolvendo um marido), ele realiza o trabalho com algum sucesso (mais por sorte ou acaso do que por mérito próprio), mas, no fim, não é pago (ou recusa pagamento) e continua pobre, faminto e desocupado.

A literatura policial brasileira é marcada pela constante oscilação entre o pastiche e a paródia, assim como pela constante mistura do policial clássico com o *noir*. Como exemplo, basta observar os livros do autor Rubem Fonseca, um dos autores mais importantes da literatura brasileira e com especial destaque nos anos 1980, período em que lança romances policiais consagrados como *A grande arte*, *Bufo & Spallanzani*, *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, *Agosto* e outros. Ora usando o narrador em primeira pessoa, ora usando narrador em terceira pessoa, o fato é que Fonseca marca uma transição definitiva para a literatura policial – que passa a ser tratada, por muitos, como “literatura séria”. Nessas obras, estrutura narrativa, linguagem, temática e enredo são marcados pela lógica da literatura *noir*. Em *A grande arte*, o autor faz uma narrativa propositalmente “confusa” e repleta de personagens – e que, inclusive, assim como em *A dama do Cine Shangai*, trabalha com a confusão constante de nomes e identidades. Em *Bufo & Spallanzani*, propõe um romance metalinguístico em abismo. Em *Vastas*

emoções e pensamentos imperfeitos, há uma mescla de *noir* e *thriller* num romance com ares de pós-moderno. Em *Agosto*, concebe um romance histórico mesclado a *noir* e com um final nada bom para o protagonista, que paga um preço alto pela sua incapacidade de se ajustar à ordem social de um mundo hipócrita, corrupto e caótico. Em todos os casos, prevalece o uso da linguagem coloquial, protagonistas masculinos em crise, sexo, sordidez, violência e muito mais.

Atualmente, o Brasil vive um período de muitos autores e obras em destaque na chamada literatura policial. Entretanto, ao passo que alguns são assumidamente literatura policial (seja no estilo “clássico”, *noir* ou oscilando entre os dois; seja como pastiche ou como paródia), outros são associados ao gênero por aproximação temática ou de estilo. Assim, há destaque tanto para autores mais fieis ao gênero, como, além de Garcia-Roza, Fonseca e outros, Tony Bellotto, que lançou quatro romances e outras narrativas com seu personagem Bellini, um detetive particular paulistano, em obras mais associadas ao *noir*. O mesmo vale para autores como Flávio Carneiro (*O campeonato*; *O livro roubado*; *Um romance perigoso* etc.); Nelson Motta (*O canto da Sereia*. *Um noir baiano*) e Patricia Melo, entre outros.

Contudo, como observa o escritor Raphael Montes, “a tríade clássica detetive-crime-criminoso deixou de ser critério absoluto para limitar o gênero” (MONTES, 2016c). Assim, é possível perceber na chamada literatura policial brasileira contemporânea obras que fogem a esses modelos mais tradicionais, como no próprio Raphael Montes (*Suicidas*; *Dias perfeitos* etc.), André de Leones (*Abaixo do paraíso*), Marçal Aquino (*Cabeça a prêmio*; *O invasor*; *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* etc.), Paulo Scott (*Voláteis*), entre outros. Aliás, como afirma Montes, “após décadas de desenvolvimento do gênero, me parece que a ‘atual’ literatura de mistério não carece da figura do investigador: é perfeitamente possível fazer um romance policial ‘sem polícia’ (MONTES, 2016d).

O fato é que assim como a lista de filmes *noir* vem aumentando com o passar dos anos, com cada pesquisador que se debruça sobre o tema somando títulos inclusive ao período clássico (anos 1940), uma revisão da chamada literatura policial brasileira que levasse em consideração critérios hoje adotados acabaria “canonizando” obras que nunca foram associadas ao gênero. Naturalmente, em um país como o Brasil, que ostenta dados alarmantes de desigualdade social e violência, especialmente a partir dos anos 1980, qualquer pesquisador se veria facilmente “obrigado” a ampliar sua categoria de literatura policial para abranger todo esse espectro de

literatura de crimes. Além do mais, levando em consideração as peculiaridades de uma nação que há anos consecutivos detém o título de país com mais assassinatos por conflitos agrários, qual seria o limite geográfico para o que chamamos de *noir* ou literatura policial no Brasil de hoje? Um romance sobre conflito agrário no Brasil poderia ser classificado como *noir* ou, ao menos, “policial”? Não estou propondo aqui uma revisão de nossos clássicos da literatura para fazer caber obras como *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, ou *O tronco* (1956), de Bernardo Élis, entre tantas outras, dentro do que chamamos de literatura policial. Entretanto, ainda que levando em consideração a violência urbana brasileira da segunda metade do século XX, é possível perceber obras como *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1975), de José Louzeiro, ou *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, como obras que não são comumente classificadas como literatura do gênero, mas que hoje começam a ser citadas (ainda que indiretamente) em listas de estudiosos como pertencentes à literatura policial.

Quando pensamos, por exemplo, numa cidade como o Rio de Janeiro (RJ), que é fortemente marcada pela lógica das favelas e do narcotráfico, além de ser um dos grandes símbolos de nossa herança escravagista e racista, como não colocar a literatura que aborda esta temática dentro deste gênero? Aliás, foi o que fez Tony Bellotto quando organizou a antologia de contos *Rio noir* (2014). Baseado num projeto dos Estados Unidos reproduzido em várias cidades do mundo, a proposta de *Rio noir* foi que vários autores escrevessem contos ambientados numa mesma cidade: Rio de Janeiro. Na versão carioca, catorze autores escreveram catorze contos, cada um deles com narrativa ambientada em um bairro ou região da cidade. Assim, temos, por exemplo, o rapper e escritor MV Bill escrevendo uma narrativa na Cidade de Deus, entre outras diversas histórias que fogem da tríade crime-criminoso-detetive. O mesmo acontece na versão paulistana, *São Paulo noir* (2016), organizada também por Tony Bellotto.

Enfim, o fato é que a chamada literatura policial segue, no século XXI, com popularidade comparável ao século anterior. E não apenas no Brasil, mas em todo o mundo. E isso, claro, pode ser percebido não apenas na literatura, mas também no cinema, nos quadrinhos, nas séries televisivas e muito mais. Comumente, produtos da cultura de massa com alta vendagem e/ou visualização são obras associadas ao gênero. No Brasil, a popularidade do “policial” como gênero televisivo pode ser percebida, por exemplo, pelo menos desde os anos 1960, com a série

televisiva *O vigilante rodoviário* (Ary Fernandes, 1961-1967). No caso do cinema, a história é ainda mais antiga e remete aos filmes do período mudo ou silencioso ou “cinema primitivo” ou “pré-cinema”. Por exemplo, um dos primeiros filmes de ficção da história do cinema brasileiro é *O crime da mala* (Francisco Serrador, 1908), baseado em um famoso caso paulista da época, em que o comerciante Elias Farhat assassinou o contador Michel Traad, esquartejou seu corpo, colocou-o em uma mala e tentou livrar-se do mesmo jogando a mala nas águas durante uma viagem de navio que partia de Santos (RAMOS; SCHVARZMAN, 2018).

A popularidade de histórias (reais ou fictícias) de crime e/ou violência são marcas contundentes da sociedade moderna e estão intimamente ligados aos fenômenos de comunicação de massa ou da chamada indústria cultural. Logo, é evidente que um país populoso e violento como o Brasil tenha um vasto acervo de obras cinematográficas ligadas a essa temática. No entanto, como não é objetivo desta pesquisa fazer um mapeamento dessa produção, creio bastar apenas citar brevemente alguns casos mais notórios que compõem esse universo. Por exemplo, pensando apenas na questão da violência urbana, mais associada ao gênero policial, algumas das obras canônicas do cinema brasileiro (todas elas presentes na lista dos *100 melhores filmes brasileiros* da Abraccine) são: *O assalto ao trem pagador* (Roberto Farias, 1962); *Matou a família e foi ao cinema* (Júlio Bressane, 1969); *Bang, bang* (Andrea Tonacci, 1971); *Pixote: a lei do mais fraco* (Hector Babenco, 1981); *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002); *O invasor* (Beto Brant, 2002); *Tropa de elite* (José Padilha, 2007); e *Tropa de elite 2: o inimigo agora é outro* (José Padilha, 2010), além dos anteriormente citados²⁰ *O Bandido da Luz Vermelha*; *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*; *Terra estrangeira*; entre outros.

Entretanto, é importante ressaltar que o cinema brasileiro sempre buscou trabalhar com temas ligados à realidade nacional, seja em sua forma referenciada no cinema industrial e/ou melodramático, seja no cinema moderno da segunda metade do século XX (especialmente Cinema Novo e Cinema Marginal). Assim, não há como estudar a história do cinema brasileiro sem falar dos filmes de cangaço, uma espécie de *western* brasileiro, muitas vezes chamado de *nordestern*²¹. As obras desse “cinema de cangaço”, no entanto, não são classificadas como

²⁰ Citados no Capítulo 1 desta tese.

²¹ Resumidamente, o “filme de cangaço” ou *nordestern* é adaptação do *western* hollywoodiano para a paisagem árida do sertão brasileiro, mas mais especificamente em sua relação com o cangaço. A obra mais representativa do gênero é *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), marco de um certo período da cinematografia nacional, vinculado às produções de estúdio. Emblematicamente, esta produção da Companhia Cinematográfica Vera Cruz foi dirigida por

“policiais”. Isso porque o policial como gênero está intimamente ligado – seja no caso europeu, seja no caso estadunidense – à ideia de cidade, de urbanidade e, especialmente, parte da figura do policial moderno, ou seja, da instituição policial na sociedade moderna. Por isso, filmes considerados “policiais” são essencialmente obras urbanas. E, ainda que em filmes associados ao gênero nem sempre exista a figura mais tradicional do policial/detetive (assim como na literatura), ao menos temos a cidade como cenário e a violência urbana e a criminalidade como temas centrais à trama.

Além disso, chama a atenção, especialmente a partir da Retomada, do despontamento de um “novo” “gênero” da cinematografia brasileira, o chamado *favela movie* ou filme de favela. Evidentemente, não é a primeira vez em que as favelas ganham as lentes do cinema brasileiro, seja na ficção, seja no documentário – basta lembrar de filmes como *Cinco vezes favela* (Cacá Diegues, Joaquim de Andrade, Leon Hirszman, Marcos Farias e Miguel Borges, 1962) ou o anteriormente citado *O assalto ao trem pagador*, obra do mesmo ano, ou, ainda, *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) –, mas é a partir de *Orfeu* (Cacá Diegues, 1999) e, especialmente, com o sucesso de *Cidade de Deus*, que o Brasil passa a ver uma vasta quantidade de produções audiovisuais chegando às telas e ao grande público brasileiro a partir da abordagem da favela como tema/cenário.

No entanto, como abordado no primeiro capítulo desta tese, enquanto que o Cinema Novo se apoiava da “estética da fome” de Glauber Rocha, ou seja, usando o cinema para, entre outras coisas, denunciar as mazelas do terceiro-mundismo brasileiro, embora inovando numa linguagem cinematográfica moderna a partir das próprias condições inerentes de cinema precário (não industrial, anti-industrial etc.), o cinema brasileiro da Retomada ou o cinema brasileiro contemporâneo vão apostar no que ficou marcado como “cosmética da fome” (BENTES, 2007),

um paulista e rodada no interior de São Paulo, mas foi premiada no Festival de Cannes, em 1953 e, com isso, conseguiu grande projeção nacional e internacional. Durante o século XX, são pelo menos meia centena de filmes do gênero, desde obras que consolidam o “filme de cangaço” ou *nordestern*, na forma de pastiche, seguindo os mesmos passos de *O cangaceiro*, até obras modernas que desconstroem essa tradição, como em Glauber Rocha, ou obras pós-modernas, como em versões d’Os Trapalhões. O gênero está presente também no cinema da Retomada, como, por exemplo, em *Baile perfumado* (Lírio Ferreira e Paulo Caldas, 1997), mas também em obras mais recentes, como *Reza a lenda* (Homero Olivetto, 2016), uma releitura *pop* do gênero, com ares de *Mad Max* (George Miller, 1979), assim como em *O matador* (Marcelo Galvão, 2017), ambos filmes de estética irregular e de baixa aceitação da crítica e mesmo do público.

ou seja, as favelas cariocas e as periferias das grandes cidades brasileiras, quase sempre associadas ao narcotráfico e à criminalidade de maneira geral, como palco de tramas e personagens ligados à pobreza e ao (sub)mundo do crime. E se por um lado há um tom de denúncia, por outro há também o fetichismo e a estereotipação da violência, da criminalidade e das personagens periféricas e/ou marginalizadas através da própria estrutura melodramática e estética hollywoodiana e/ou publicitária dos filmes.

Assim, é curioso que isso se mostre perceptível enquanto fenômeno cinematográfico de massa a partir de um filme de Cacá Diegues, cineasta cuja trajetória está intimamente ligada ao Cinema Novo e que é um dos diretores de *Cinco vezes favela*. *Orfeu* é uma adaptação da peça *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes, que, por sua vez, é uma releitura da história de Orfeu e Eurídice, da mitologia grega, mas adaptada à favela carioca. Entender este filme como momento-chave para o *favela movie* do cinema brasileiro da Retomada é interessante, portanto, porque remete não apenas ao *Cinco vezes favela* do Cinema Novo, mas também à *Orfeu do carnaval* [ou *Orfeu negro*] (*Orphée noir*, Marcel Camus, 1959), coprodução ítalo-franco-brasileira também adaptada do texto dramático de Vinícius de Moraes e que ganhou a Palma de Ouro do Festival de Cannes, em 1959, além do Oscar na categoria de melhor filme em língua estrangeira e o Globo de Ouro, em 1960, projetando o Brasil e as favelas cariocas mundialmente.

Aliás, cerca de meio século depois de *Orfeu negro* e alguns anos após *Orfeu*, o cineasta Cacá Diegues volta ao projeto *Cinco vezes favela*. Desta vez, *5x favela: agora por nós mesmos* (Cacau Amaral, Cadu Barcellos, Luciana Bezerra, Luciano Vidigal, Manaira Carneiro, Rodrigo Felha e Wagner Novais, 2010). O projeto é produzido por Cacá Diegues e Renata de Almeida Magalhães e conta com estrutura semelhante ao projeto original, ou seja, são cinco curtas-metragens ambientados em favelas cariocas, compondo um longa-metragem; no entanto, desta vez, com direção de cineastas das próprias comunidades cariocas. Assim, se por um lado não há mais o olhar paternalista de intelectuais de esquerda da época do Centro Popular de Cultura (CPC), ligado à União Nacional dos Estudantes (UNE), o olhar “de dentro” é fortemente marcado pela lógica melodramática do “cinemão” nacional ou da carioca TV Globo, ou seja, com abandono também da estética da fome glabériana e incorporação da estética do cinema de mercado brasileiro e das próprias telenovelas ou minisséries “globais”.

Enfim, o cinema brasileiro contemporâneo é fortemente marcado por filmes que ou são considerados “policiais” ou que, se não trabalham diretamente com a figura do policial ou detetive, abordam a violência urbana brasileira como temática central ou subjacente. Entretanto, a imensa maioria desses filmes não são classificados como *noir*, pois, normalmente, o *noir* é tratado como um rótulo muito específico, ligado não apenas a uma temática ou estrutura narrativa, mas sobretudo a uma estética, estilística e iconografia muito particulares (como demonstrado anteriormente), ou seja, um gênero cinematográfico. Reafirmo que não é objetivo desta tese fazer uma revisão da cinematografia brasileira para identificar filmes que possam ser classificados como *noir* ou que tenham algumas marcas e/ou influências estéticas, estilísticas e iconográficas do *noir*, mas, por exemplo, algumas características do gênero podem ser percebidas em obras como *Amei um bicheiro* (Jorge Ileli e Paulo Wanderley, 1953) ou *A grande cidade ou as aventuras e desventuras de Luzia e seus 3 amigos* (Cacá Diegues, 1966), mas especialmente de forma mais contundente em algumas obras do anteriormente apresentado cinema pós-moderno brasileiro, como em *Terra estrangeira* (filme em preto e branco) ou *A grande arte*, adaptação de romance de Rubem Fonseca, para citar apenas dois exemplos.

No caso do cinema da Retomada, podemos perceber esses elementos (muitas vezes de forma bem sutil, ora pela estética, ora pela trama detetivesca) ainda em *Tolerância* (Carlos Gerbase, 2000)²², *Bellini e a esfinge* (Roberto Santucci, 2001), *O Xangô de Baker Street* (Miguel Faria Jr, 2001), *O homem do ano* (José Henrique Fonseca, 2003), *O homem que copiava* (Jorge Furtado, 2003), *Crime delicado* (Beto Brant, 2005), *Meu tio matou um cara* (Jorge Furtado, 2005), *Bellini e o demônio* (Marcelo Galvão, 2010), *Bufo & Spallanzani* (Flávio R. Tambellini, 2011), *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (Beto Brant e Renato Ciasca, 2011), *Boca do Lixo* (Flavio Frederico, 2012), *Romance policial* (Jorge Durán, 2014), *O escaravelho do diabo* (Carlos Milani, 2016), além dos anteriormente citados *A hora mágica* e *Onde andaré Dulce Veiga?*, de Guilherme de Almeida Prado, e tantos outros, mencionando aqui apenas exemplos mais notórios, muitos deles adaptações de obras literárias associadas à literatura policial. Por exemplo, *Bellini e a esfinge* e *Bellini e o demônio*, romances de Tony Bellotto; *O Xangô de Baker Street*, romance de Jô Soares; *O homem do ano*, adaptação do romance *O*

²² Maitê Proença também é protagonista neste filme.

matador, de Patrícia Melo; *Crime delicado*, romance de Sérgio Sant’anna; *Bufo & Spallanzani*, romance de Rubem Fonseca; *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, romance de Marçal Aquino; *O escaravelho do diabo*, romance de Lúcia Machado de Almeida, além de *Onde andarás Dulce Veiga?*, romance de Caio Fernando Abreu.

No entanto, são poucos os filmes dessa lista que se estruturam a partir da literatura policial mais tradicional, com a figura central do detetive, ou mesmo do cinema *noir* clássico. A figura do detetive (ou policial, investigador etc.) pode ser vista quase que apenas em *Ed Mort* e *O Xangô de Baker Street*, que são paródias cômicas (a primeira do *noir*, a segunda com o personagem clássico Sherlock Holmes); nos filmes adaptados da obra de Bellotto, que contam com o detetive Bellini como protagonista (mas as versões cinematográficas mesclam a estrutura da literatura policial clássica com o *noir* – embora, especialmente no caso do filme *Bellini e o demônio*, seja forte a influência ainda do horror e do fantástico); e obras como *Bufo & Spallanzani* e *O escaravelho do diabo*. Além disso, a influência estética, estilística e iconográfica do cinema *noir* é relativamente baixa na maioria desses filmes (nada que chegue perto, por exemplo, de *A dama do Cine Shangai*). Assim, o que vemos muitas vezes são obras que oscilam entre o gênero “policial” ou “filme de ação”, mas que podem ser classificadas como *noir* dentro de uma ideia mais “aberta” de *noir* no cinema do século XXI (assim como na literatura).

Dessa forma, é notório que *A dama do Cine Shangai* é, ao mesmo tempo, uma obra inserida num movimento geral de cinema policial brasileiro, numa história de mais de um século, mas que, por outro lado, é uma espécie de obra muito singular, um ponto fora da curva, mais associada ao cinema maneirista ou pós-moderno dos anos 1980 do que à tradição audiovisual policial do Brasil. Ainda que seja perceptível uma vasta quantidade de obras e de variações estéticas ou estilísticas, há, no cinema brasileiro, poucos filmes que se filiam à tradição do *noir* do período clássico estadunidense (seja como pastiche, seja como paródia). Situação que é diferente, por exemplo, do próprio cinema estadunidense, em que é visível, desde pelo menos os anos 1970, obras do chamado neo-*noir*, o que consolida o *noir* como gênero cinematográfico (essencialmente estadunidense), como demonstrado anteriormente.

Assim, enquanto falar de *noir* no Brasil é dissertar desde uma ideia mais aberta de cinema policial (incluindo obras do *favela movie*), falar de *A dama do Cine Shangai* é falar de uma obra essencialmente *noir*, pois ela tanto se filia a esses filmes estadunidenses do neo-*noir* quanto vai

ao *noir* clássico para fazer paródia. Ou seja, o filme de Guilherme de Almeida Prado insere o *noir* clássico pelo recurso metalinguístico do *mise en abyme* (o filme dentro do filme), que pode ser classificado como pastiche, mas o faz de forma paródica, adaptando o gênero *noir* à realidade de São Paulo nos anos 1980 (ainda que com traços propositais de anacronismo). O diretor utiliza a tradição do gênero e seus clichês para construir uma trama que é estruturalmente (em termos de narrativa) e esteticamente (estilística, iconografia) filiada ao *noir*.

Afinal de contas, como observa Reimão (1983, p. 27), uma das características da literatura policial é o abuso de superlativos, hipérboles e jogos intertextuais na narrativa, que comumente fazem referência a obras que a precedem (sejam obras anteriores de um mesmo personagem, sejam obras de outros autores que a antecedem).

Acredito que esses jogos intertextuais, comuns no gênero policial, devem ser abordados sob dois ângulos. Em primeiro lugar, do ponto de vista de um leitor não-habitado no gênero e que, eventualmente, tem em mãos um romance policial, essas digressões não passam de meros ‘ruídos’, na medida em que esse leitor provavelmente desconhece o outro referido e essas digressões não alteram a trama básica do romance. Em segundo lugar, do ponto de vista de um leitor assíduo do gênero, esses jogos intertextuais são fundamentais, pois são eles que darão a *especificidade* do texto que ele tem em mãos ante os demais textos do gênero. Temos, pois, nessa alta taxa de presença de jogos intertextuais no gênero policial, algo que vale a pena ser salientado: trata-se de uma característica do gênero que visa exatamente *perfilar* cada texto ou grupo de textos em relação a outras narrativas do gênero, em relação ao policial enquanto tradição. (REIMÃO, 1983, p. 40-41).

Portanto, é visível que o jogo de citações em *A dama do Cine Shangai* diz respeito não só a uma filiação no *noir* enquanto gênero mas também a uma característica do chamado cinema pós-moderno ou maneirista (como abordado em capítulo anterior). Portanto, no próximo capítulo, vamos “dissecar o cadáver” (com todo o respeito à *Dama do Cine Shangai* e Guilherme de Almeida Prado) e analisar este filme (comparando-o com seu roteiro original, quando for o caso) em busca de pistas que elucidem a forma como o *noir* é trabalhado na obra, oscilando entre o pastiche e a paródia – mas sempre de forma consciente e deliberada.

3 A DAMA DO CINE SHANGAI, UM FILME NOIR BRASILEIRO: ESTUDO DE CASO CENA A CENA



Figura 37 - Crítico de cinema assiste *A dama do Cine Shangai* (o filme dentro do filme) em *A dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988).

O primeiro plano de *A dama do Cine Shangai* é justamente um letreiro de luzes de neon formando a palavra “CINE” (Figura 38), ou seja, há uma simulação de fachada de casa noturna e uma trilha sonora extradiegética em ritmo de *jazz* (com especial destaque para o som de um saxofone) que dão o clima na introdução do filme de Guilherme de Almeida Prado. Esses letreiros apresentam não apenas o título da obra, mas a personagem da *femme fatale* – a mesma do cartaz do filme, ou seja, Suzana/Lyla Van/Maitê Proença. Válido notar que esse letreiro em neon forma o rosto da personagem feminina, mas é referência também ao cinema pós-moderno estadunidense, podendo ser visto também, por exemplo, em *O fundo do coração* (Figura 39).



Figura 38 - A palavra “CINE” em letreiros de neon é o primeiro plano do filme *A dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988).

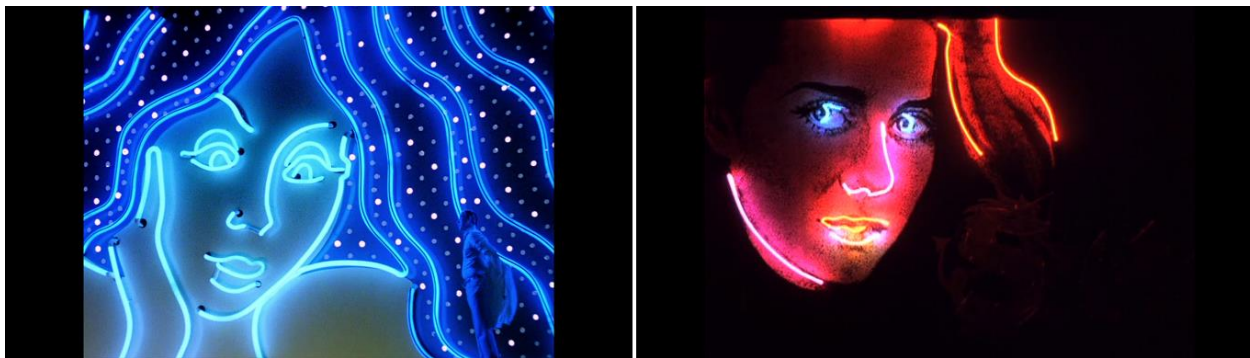


Figura 39 - À esquerda, letreiro de neon em *O fundo do coração* (*One from the heart*, Francis Ford Coppola, 1981). À direita, letreiro de neon em *A dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988).



Figura 40 - Apresentação do título do filme em neon em *A dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988).

Porém, mais do que mero tributo à estética pós-moderna, há nesse gesto uma forte marca autoral, de subjetividade, e que afirma prontamente o caráter metalinguístico e pós-moderno de *A dama do Cine Shangai*, um filme de cinema (Figura 40). Para Ab'Sáber, o fato de a palavra “CINE” ocupar toda a tela no primeiro quadro do filme, em luzes coloridas de neon,

evoca o tempo em que a tela era lugar das mais radicais experiências, em que nela os autores escreviam palavras e pensavam as propriedades do meio, gerando a sua primeira metalinguagem, moderna. *Dama* inicia-se sobre o signo da auto-reflexão, não sobre o fazer ou o significar o meio, mas sobre o cinema como experiência subjetiva, pessoal e intransferível, que traz riscos iminentes a quem está disposto a aceitá-la plenamente. Com ares de “pós-modernismo” de caderno de cultura, referência explícita ao filme *cult* de Welles, neons que refratam a realidade em sua própria imaterialidade e o retorno a um gênero delimitado como gesto significativo em si mesmo, na verdade *Dama* acrescenta a este contexto empobrecido uma novidade reconhecível e particular: a força da subjetividade de todo o discurso, a força de um eu que se impõe mesmo como centro de tudo o que é dito, de tudo o que é significativo nos limites do pequeno filme policial. Esta presença marcante de um eu, problemático e desejante, que,

embora enredado em todo um contexto estético que poderia ser redutor, se afirma desde a primeira sequência do filme, é o valor maior de *A Dama do Cine Xangai* [sic], é a dimensão não-redutível de seu discurso e pode mesmo configurar um problema de interesse: para Guilherme de Almeida Prado, cinema, a fonte principal do discurso de *Dama*, a primeira palavra que aparece no filme, não é a metalinguagem abissal do cinema moderno, nem o mero diálogo de reconhecimento de modelos “charmosos” do passado como grande parte do pós-modernismo local, ao qual o filme paga tributo, mas é, antes de tudo e acima de tudo, a sua experiência pessoal de cinema, o seu amor-próprio pelo que acha que é cinema. Assim, todos os modelos estão entre as aspas da subjetividade, ela mesma em embate com as ideologias genéricas com que trabalha.

Cinema em *A Dama do Cine Xangai* [sic] é aquilo que Guilherme de Almeida Prado vive como cinema; e, como se trata de um filme sobre cinema, *Dama* é acima de tudo um filme sobre seu próprio autor, um filme sobre Guilherme de Almeida Prado. *A Dama do Cine Xangai* [sic] é Guilherme de Almeida Prado. (2003, p. 139-140).

Aqui é importante resgatar a relação entre o masculino e o feminino na tradição do *noir* (capítulo 2). Embora tenhamos um filme em que o protagonista é um homem hétero e a crise da masculinidade seja temática subjacente, é o feminino que ganha destaque – desde o título do filme. A dama do Cine Shangai Maitê Proença é não apenas a encarnação do arquétipo da *femme fatale*, mas, como nota Ab’Sáber, ícone de um “sistema das estrelas” (2003, p. 139), o *star system* da indústria hollywoodiana. E, como estamos falando de cinema brasileiro pós-moderno, de “neon realismo”, a *femme fatale* em questão (Suzana/Lyla Van) é atriz (metacinema) e personagem de identidade difusa e confusa, com várias camadas de atuação (como este capítulo mostrará mais detalhadamente). Maitê Proença é, portanto, a “atriz-estrela”, mas, como fica nítido no letreiro em neon que abre o filme, mais do que isso: é “a estrela que emana das próprias luzes, que emana do próprio aparato” (2003, p. 139). Em um “filme sobre o próprio cinema”, revela-se o “desejo do aparato técnico” (2003, p. 139). Maitê Proença é a estrela do filme, é a mulher misteriosa, a *femme fatale*, a estrela que surge feita em neon na abertura do filme e também envolta em película cinematográfica no cartaz do filme (Figura 41). “Maitê é, por todas as indicações, corpo e filme, corpo e luz” (AB’SÁBER, 2003, p. 148).

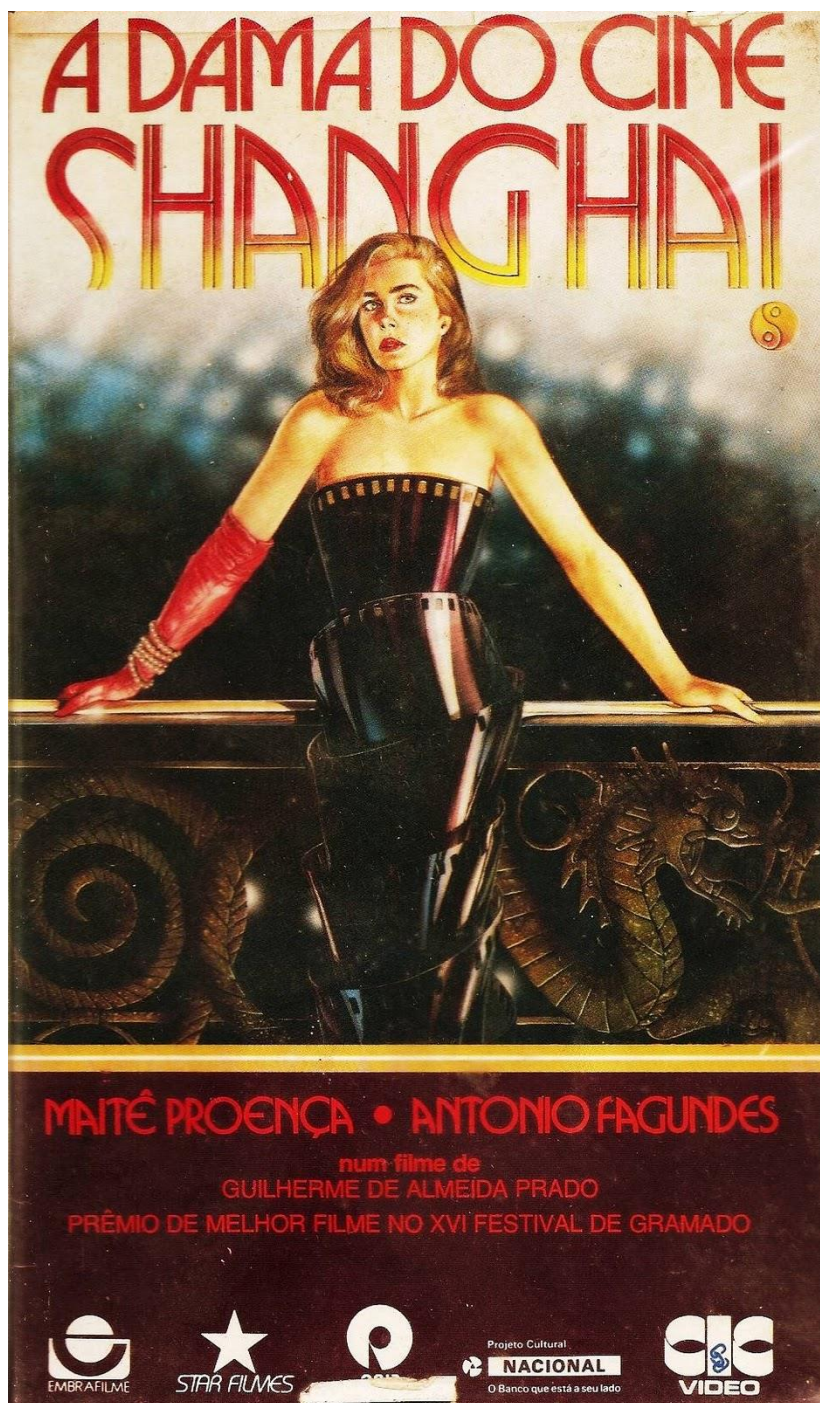


Figura 41 - Cartaz do filme *A dama do Cine Shanghai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988), com destaque para o vestido da *femme fatale* feito de película de cinema – o que resalta o caráter metalinguístico e paródico da obra. Além disso, nota-se a ausência de uma das luvas, uma citação de *Gilda*.



Figura 42 - Gilda (Rita Hayworth): arquétipo da *femme fatale* em clássica cena de *Gilda* (Charles Vidor, 1946). Aqui, ela faz um “*striptease*” de suas luvas de veludo.

O próprio cartaz de *A dama do Cine Shangai* é carregado de metalinguagem, a partir de clichês do *noir*. Em destaque, temos a personagem/atriz principal (a *femme fatale*), uma loira bela e sensual de lábios vermelhos. No entanto, o que mais chama atenção são seus trajes. Ao invés de um vestido, a personagem de Maitê Proença está envolta em película cinematográfica. Afinal de contas, trata-se de um filme sobre cinema, sobre cinefilia. Para completar, além da escancarada metalinguagem, uma citação: a personagem veste apenas uma luva, uma referência assumida à Gilda (Rita Hayworth), do clássico *noir* homônimo de Charles Vidor, que faz um dos *stripteases* mais memoráveis da história do cinema, ainda que apenas livrando-se de luvas de veludo (Figura 42). O próprio Guilherme de Almeida Prado assume, em algumas entrevistas, que *Gilda* foi referência explícita para essa composição visual. E, ainda, completando o cartaz, elementos que remetem ao “bairro oriental” (no caso de Prado, o bairro paulistano da Liberdade), ou seja, referências ao também clássico *noir* *A dama de Xangai*, de Orson Welles, e outros, como *Chinatown*, de Roman Polanski, para mencionar apenas os exemplos mais óbvios.

Depois da abertura e créditos iniciais, a trilha sonora vai “desaparecendo” e, numa tela completamente preta, “surge” a voz *over* de um personagem masculino como narrador: “Foi numa dessas noites quentes e úmidas de verão, quando o calor deixa tudo imóvel e você,

pensando em escapar da realidade, resolve ir ao cinema...” (PRADO, 1986, p. 2). De repente, “um personagem com pinta de Humphrey Bogart²³, usando uma velha capa de chuva e chapéu, acende um abajur de teto [...]” (PRADO, 1986, p. 3) (Figura 43). Pronto. Foram necessários apenas alguns segundos para que o clima *noir* tenha sido instaurado e para que o filme em questão esteja atrelado a um gênero cinematográfico – que, como em todo filme de gênero, carrega em si uma historicidade. Temos, então, um *noir* brasileiro, produzido e lançado de meados para fins dos anos 1980; uma obra que inerentemente oscila entre o pastiche e a paródia, o que implica em certas doses de clichê, anacronismo, metalinguagem e outros recursos mais ou menos intencionais e/ou (in)conscientes por parte do autor.



Figura 43 - Primeira cena pós-créditos iniciais em *A dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988).

²³ Humphrey Bogart (1899-1957) é um ator estadunidense muito associado ao cinema *noir* por ter protagonizado filmes clássicos do gênero, tais como *Relíquia Macabra* (John Huston, 1941) e *À Beira do Abismo* (Howard Hawks, 1946).

No entanto, ainda que *A dama do Cine Shangai* instaure essa ambiência *noir* em seus minutos iniciais, dando ares de pastiche, o discurso da voz *over* de um narrador-protagonista contrasta com a cena (colorida, em oposição ao clássico preto e branco do *noir*) de um personagem masculino em trajes típicos do *noir*. O apontamento dessa escolha proposital pelo clichê (os trajes; a narração em *off* e como *flashback*; o cigarro; a iluminação da cena, com luz incidente sobre o personagem e cenário ao seu redor totalmente escuro, criando contraste de luz e sombra etc.) localizam o filme dentro da historicidade do *noir* enquanto gênero cinematográfico, para, ao mesmo tempo, romper com uma “tradição”. Tratando-se de um filme brasileiro em que o próprio narrador-protagonista afirma estar em uma noite quente e úmida de verão, por que, afinal de contas, vemos um sujeito à Humphrey Bogart, com direito a sobretudo fechado e chapéu, na cena inicial do filme? Não estaria, então, um calor dos infernos?

A sequência segue, mostrando um apartamento de poucos móveis e uma arara com roupas femininas penduradas; um letreiro de neon na fachada do prédio em frente (Cine Shangai), que pode ser visto pela janela; um ventilador que não funciona, um telefone antigo e um punhal sobre a mesa. Novamente, uma fachada de neon (desta vez, Hotel Brasil). No mesmo quarto, uma cortina de miçangas azuis é aberta por mãos femininas, aumentando o clima de suspense e mistério e o tom *noir* com a possível presença de uma *femme fatale*. Porém, a cena seguinte é novamente uma cortina sendo aberta (um jogo de revelações) (Figura 44). Entretanto, desta vez temos as mãos masculinas do protagonista abrindo as cortinas de veludo vermelho de uma sala de cinema. O primeiro “mistério” (ou estranhamento) é então resolvido: trata-se de um recurso de metalinguagem, um filme dentro de um filme (ou *mise en abyme*, para usar o conceito em francês mais usual na crítica cinematográfica). O protagonista Lucas (Antônio Fagundes) vai ao cinema (em trajes bem “tropicais”, diga-se de passagem) assistir a um filme *noir* e a sua narração em *over* descreve ações que dizem respeito a esse ato, enquanto que as cenas iniciais anteriormente descritas são trechos de um filme *noir* – este sim, um pastiche – que Lucas pega pela metade. Logo, em poucos minutos, *A dama do Cine Shangai* “traí” o espectador, indo do pastiche à paródia. Em outras palavras, “a camada original se abre e duplica em abismo, como na conhecida cena da sala de espelho com Orson Welles. [...] *A dama* não é mais de *Shangai* (lugar físico), mas do *Cine Shangai*, simulacro de lugar filmico-imagético” (RAMOS, 2018, p. 383).



Figura 44 - Jogo de revelações com cortinas em *A dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988).

Este começo de filme diz muito sobre o conjunto da obra e é muito importante para a análise aqui proposta. No entanto, antes de continuar o mergulho em *A dama do Cine Shangai*, acredito que seja importante uma rápida e momentânea mudança de foco. Ao estudar o filme em questão e, conseqüentemente, a carreira de Guilherme de Almeida Prado, inevitavelmente me deparei com Caio Fernando Abreu, importante escritor da literatura brasileira e de quem Prado adaptou para os cinemas o romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, que aqui deve ser analisado sempre levando em consideração seu subtítulo: *Um romance B*. O romance de Abreu é um *noir* brasileiro, assim como sua versão cinematográfica homônima também o pode ser considerada. E, mais importante, as duas obras exploram a influência múltipla de linguagens, especialmente entre cinema e literatura, além de jogarem com a historicidade do *noir* e com a forma como o gênero foi tautologicamente construído no século XX, em diversas linguagens.

Na introdução da edição que li do romance, José Geraldo Couto afirma que a literatura contemporânea de todo o mundo “sofre em alguma medida, com maior ou menor autoconsciência, a influência do cinema”, sendo perceptível nessas obras literárias “o que se convencionou chamar de ‘ritmo cinematográfico’” (2007, p. 5). Para Couto, a principal característica dessa influência seria a existência, na literatura, de eventos “narrados como cenas de um filme”. Mais detalhadamente, o autor explica:

Trata-se, o mais das vezes, de uma dupla regressão: o cinema *mainstream*, em particular o que se faz em Hollywood, retoma o modo de narrar do realismo literário do século XIX, e em contrapartida os *best-sellers* de nosso tempo ignoram as experiências e conquistas da literatura moderna para imitar o cinemão norte-americano. Romances como os de Don Brown²⁴ são pouco mais que roteiros fílmicos, e sua maior aspiração é um contrato de adaptação com algum grande estúdio. (2007, p. 5).

Porém, ao levar em consideração Caio Fernando Abreu e o romance aqui em questão, Couto afirma tratar-se então de um autor de outra ordem, considerando-o um escritor cinéfilo, tal como Paul Auster ou Manuel Puig. Para Couto, Abreu explora conscientemente essa influência múltipla de linguagens (a audiovisual e a escrita), potencializando-as. Continuando nesta análise, Couto (2007, p. 7) julga, portanto, natural que *Onde andaré Dulce Veiga?* seja adaptado para filme justamente pelas mãos de Guilherme de Almeida Prado, já que romancista e roteirista são amigos e apresentam grande afinidade estética e estilística. Afinal de contas, Prado

[...] é um cineasta que costuma exercer a metalinguagem e servir-se da literatura, da música e do teatro para investigar e desnudar a própria natureza do cinema como arte de representação. Suas narrativas cinematográficas são sempre “de segundo grau”, no sentido de que discutem a si próprias, discutem sua própria manufatura. (COUTO, 2007, p. 7).

Luiz Zanin Oricchio (2005), que publicou um livro com uma longa entrevista com Guilherme de Almeida Prado, ao falar deste cineasta, chama a atenção para questões que coincidem com a breve análise de Couto e que também são caras a esta pesquisa. Eis o trecho:

[...] com seus filmes ele [Guilherme de Almeida Prado] procura realizar a metalinguagem do próprio meio de construção cinematográfico. [...] De um lado, há no ar uma certa tendência, digamos, pós-moderna, com sua ênfase na

²⁴ Aqui, confesso que fico na dúvida se o autor está falando de Don Brown ou de Dan Brown, autor de romances *best-seller* como *Anjos e demônios* (2001) e *O código Da Vinci* (2003), romances policiais em que é visível a estrutura cinematográfica, ou seja, narrativa de narrador onisciente (terceira pessoa), com descrição de ação e uso de diálogos para os personagens e capítulos divididos em “cenas”, separando personagens ou núcleos de personagens e ações paralelas em um mesmo tempo cronológico, entre outras características. Essas duas obras foram sucesso de venda e público nos anos 2000 e posteriormente adaptadas aos cinemas.

auto-referência como modelo de investigação da linguagem, a cinematográfica, no caso. De outro, um traço de caráter do autor, que é a sua cinefilia [...]. (ORICCHIO, 2005, p. 22-23).

Para o autor, Guilherme de Almeida Prado apresenta em sua obra marcas evidentes “daquilo que ainda confusamente chamamos de pós-modernidade”, ou seja, “o hábito das citações, a abolição de fronteiras entre a alta e a baixa cultura, o abandono das assim chamadas ‘grandes narrativas’” (2005, p. 24). Além disso, Oricchio afirma que a citação é a característica mais evidente na filmografia do cineasta e conclui que outro traço marcante na obra de Prado é “a alusão a gêneros e a mistura entre eles” (2005, p. 24-25). Tais características, ainda segundo o autor, seriam motivadas por um interesse em “jogar com a linguagem do cinema e com a sua história” (2005, p. 25). Portanto, é válido notar como Guilherme de Almeida Prado e *A dama do Cine Shangai* são importantes para uma discussão sobre a historicidade do *noir* e do cinema brasileiro no século XX, além de possibilitar análises interessantes sobre a relação modernidade e (ou *versus*) pós-modernidade.

Portanto, como de praxe, a sequência inicial *A dama do Cine Shangai* é essencial para a análise aqui proposta, pois, jogando com as regras do gênero cinematográfico *noir*, o diretor cria tanto uma ambiência *noir* que serve de chão firme para o público familiarizado (e desejoso) com o gênero (o pastiche), quanto cria uma sensação de estranhamento na quebra dessas regras (a paródia). Assim, temos um pastiche de *noir* (o filme dentro do filme) e uma paródia de *noir* em um mesmo filme que utiliza diversas camadas de metalinguagem. E “foi numa dessas noites que tudo começou”, nos avisa o protagonista, o que é também um convite ao espectador para “jogar” junto, entrar na “brincadeira”, aceitar tanto o uso das regras do gênero quanto o distanciamento crítico a partir das quebras de convenções de gênero.

“Lucas é um tipo alto e forte, de rosto com linhas e ângulos retos e bem marcados. É durão, cafajeste, ingênuo, romântico e distraído. Sua voz é grave e monocórdica” (PRADO, 1986, p. 3). A descrição do personagem/protagonista no roteiro de Guilherme de Almeida Prado é outro elemento que coloca seu filme alinhado à tradição da literatura e do cinema *noir*. No caso, essa descrição vai ser encarnada por Antônio Fagundes, mas poderia muito bem ser utilizada para

descrever personagens clássicos como Sam Spade (de Dashiell Hammett) ou Philip Marlowe (de Raymond Chandler), ou atores do período clássico do *noir* estadunidense que os interpretaram, como Humphrey Bogart ou Robert Montgomery.

No filme dentro do filme (também intitulado *A dama do Cine Shangai*), uma mulher (Maitê Proença) e um homem (José Mayer) tramam o assassinato do marido desta. “Em menos de duas horas, você será a viúva mais rica da cidade”²⁵, afirma o personagem masculino. A trama, aliás, é típica de algumas histórias do gênero e pode ser encontrada num dos grandes clássicos do cinema *noir*. Em *Pacto de sangue*, Walter Neff (Fred MacMurray) é um vendedor de seguros seduzido e induzido por Phyllis Dietrickson (Barbara Stanwyck), uma bela e manipuladora mulher (*femme fatale*), a matar seu marido. Mais do que simples assassinato, o homicídio deve parecer um acidente para a polícia e também para a seguradora, para que a viúva receba o seguro de vida em dobro. Mas poderia ser também *Corpos ardentes*, neo-*noir* maneirista ou pós-moderno que, portanto, bebe explicitamente desta fonte. Aliás, filme da mesma década, lançado nos Estados Unidos anos antes de *A dama do Cine Shangai*, a obra de Kasdan é uma grande referência para Almeida Prado. Basta lembrar, por exemplo, do calor “infernado” que domina os *Corpos ardentes* e o motivo que leva o protagonista Lucas ao cinema, em Prado, embora o personagem frustre-se com um ar-condicionado estragado.

Dessa forma, em *A dama do Cine Shangai*, a partir das cenas do filme dentro do filme (ou *noir* dentro do *noir*), vamos percebendo uma *femme fatale* típica, ou seja, uma mulher ardilosa que seduz um homem, envolvendo-o afetivamente, amorosamente e sexualmente, para usá-lo como instrumento para um crime que tem como objetivo(s) fazê-la melhorar de vida e/ou tirá-la de uma cilada. E, evidentemente, o personagem masculino não parece dar-se conta de estar preso numa teia de aranha: “Não se preocupe. Tudo foi planejado nos mínimos detalhes”, afirma o personagem, muito seguro de si mesmo e de sua virilidade. Mais clichê, impossível. Afinal de contas, basta ter lido/assistido a um clássico do gênero ou um pastiche qualquer para lembrar do típico primeiro parágrafo/primeira cena em quem um detetive atolado em dívidas e casos rotineiros vê o marasmo de seu dia quebrado quando uma bela e atraente mulher invade seu

²⁵ O roteiro utilizado para consulta nesta tese é o quarto tratamento desenvolvido pelo cineasta Guilherme de Almeida Prado, datado de 28 de julho de 1986. Entretanto, esse roteiro “final” não foi seguido à risca na produção/gravação de *A dama do Cine Shangai*, como de praxe em muitas produções cinematográficas. Portanto, trechos desta tese com transcrições de diálogos que não estiverem com referência ao roteiro são trechos transcritos diretamente do filme.

escritório vagabundo com ares de vítima e carente da ajuda de um detetive profissional para um caso muitas vezes esdrúxulo. Entretanto, que fique claro, todo esse clichê é muito intencional e consciente por parte de Prado.

Em *A dama do Cine Shangai*, o filme dentro do filme é um pastiche de *noir* que serve para reforçar o caráter paródico do próprio filme de Prado. Portanto, são nítidas desde o começo da obra as várias camadas narrativas: a típica narração em *over* do protagonista masculino (Lucas); a trama principal do filme, centrada em Lucas, mas com a *femme fatale* como elemento desencadeador; o filme dentro do filme, como pastiche de *noir*; sem contar os demais elementos estilísticos ou iconográficos, como a trilha sonora, o neon, a iluminação com jogo de luz e sombras etc. Importante ressaltar ainda que o filme não é preto e branco, como acontece não apenas no *noir* clássico, mas também em muitos filmes do neo-*noir*, com em *Sin City: A cidade do pecado* ou *O homem que não estava lá*, por exemplo. *A dama do Cine Shangai* é um filme colorido e que usa uma paleta de cores fortes, com muito vermelho (a cor sedutora e diabólica da *femme fatale*?) e variações do neon (especialmente o azul), além, claramente, do jogo entre o preto (escuro) e o colorido (luz). Pode-se dizer, portanto, que é um *noir-kitsch*.

Enquanto Lucas é mostrado dentro do cinema, assistindo ao filme, sua narração em *off* continua: “O filme já passara da metade e a estória não parecia fácil de entender”. Aqui, temos mais um exemplo da metalinguagem em *A dama do Cine Shangai*, que é também um *noir* com trama confusa, sendo, para muitos, uma história difícil de entender, pois (como veremos mais detalhadamente adiante) deixa muitas pontas soltas no enredo; coloca atores fazendo mais de um papel, sem deixar claro se são ou não os mesmos personagens, causando, portanto, uma confusão em termos de identidades; insere cenas de sonhos, imaginação, delírios; além, claro, de um final ambíguo, aberto. Portanto, é visível que tudo isso é intencional por parte do autor. Guilherme de Almeida Prado, ao fazer sua paródia de *noir*, eleva a uma outra potência este estado de confusão, de desequilíbrio, de desorientação espacial e psicológica, de mal-estar constante típico do gênero. Além disso, o trecho em que Lucas afirma sua dificuldade de “entender” o filme indica a própria incapacidade do personagem de perceber as coisas (incluindo sua própria vida) com clareza, o que o faz um “trouxa” típico do *noir*. E, mais ainda, a fala pode ser interpretada como uma sutil alfinetada no próprio público, visto que muitos chegam ao final do filme sem entender nada ou

sem entender muita coisa direito – e, talvez, considerando o filme “ruim” por isso (o próprio Guilherme Almeida Prado admitiu lidar com esse tipo de crítica, pois, como apontado no primeiro capítulo, ele afirma propositalmente “confundir” as tramas de seus filmes).

Ao passo que tenta se situar no ambiente, Lucas atenta-se não apenas ao filme, mas também às pessoas: “um velho comendo pipocas, um casal de namorados, um gordo enxugando o suor da testa com um lenço, um crítico fazendo anotações [Figura 37], [...] duas lésbicas estereotipadas, dois gêmeos, um sósia do Hitchcock” (PRADO, 1986, p. 4). Situado na sala, mas sem conseguir entender o filme, Lucas diz: “Eu podia sair e fumar um cigarro enquanto esperava a próxima sessão, mas fumar ainda não era um dos meus vícios. O melhor, na ocasião, era tentar me concentrar na tela”. Aqui, temos mais um ícone importante para a narrativa: o cigarro. Elemento clássico do filme *noir*, o cigarro é “personagem” quase sempre presente no cinema hollywoodiano da época de ouro (e até hoje). E não apenas por representar o *establishment* de então ou pelo intenso patrocínio da indústria tabagista, mas pelo seu poder simbólico e imagético que pode representar tanto elegância quanto degradação. No caso do *noir*, soma-se a isso a questão plástica: a fumaça do cigarro contrastada à luz como forte característica estética no gênero.

No entanto, o que vemos aqui, por meio dessa frase aparentemente sem grande importância no começo do filme, é um protagonista que se declara não fumante – o que contradiz o arquétipo do personagem masculino de *noir*. No entanto, como vamos percebendo no decorrer de *A dama de Cine Shangai*, o cigarro está sempre (e cada vez) mais presente na vida de Lucas (ao menos, durante o período da história narrada no filme). Assim, de não fumante que usa o cigarro como elemento de aproximação em seu primeiro contato com a *femme fatale*, transforma-se em aprendiz de fumante e, muito rapidamente, em fumante inveterado – do tipo habilidoso que faz anéis de fumaça. E, fumando cigarros da marca Noir, o hábito vai marcando não apenas sua consolidação como personagem de *noir*, mas também a degradação (física e moral) que a *femme fatale* “provoca” em sua vida (como pode ser observado na Figura 45, com oito quadros de cenas diferentes e de momentos diferentes de *A dama de Cine Shangai*, em ordenação cronológica²⁶).

No primeiro quadro, ainda no cinema e, portanto, na sequência inicial do filme, Lucas se aproxima de Suzana (Maitê Proença) e lhe pede um cigarro (“Cê podia me arrumar um

²⁶ Da esquerda para a direita, de cima para baixo (como em uma história em quadrinhos).

cigarro?”). A abordagem é toda cafajeste e cheia de clichês, com Suzana agindo sempre de maneira ríspida. Aliás, está cena é mais uma referência a *Corpos ardentes*, visto que essa cena é bastante semelhante ao primeiro encontro do casal na obra de Kasdan, ou seja, a abordagem cafajeste de Ned Racine (William Hurt) quando se depara com a *femme fatale* Matty Walker/Mary Ann (Kathleen Turner). Numa de suas falas, Suzana manda que Lucas “fume seu cigarro, antes que apague”, ao que ele responde: “Não me importo; eu não fumo...”. No entanto, ainda dá algumas tragadas – mostrando que se não é um fumante, ao menos provara cigarro outras vezes e até “sabe” fumar, pois fuma com certa naturalidade. Depois de ser largado por Suzana, tenta fumar novamente e se engasga com a fumaça.

No segundo quadro, na noite do dia seguinte ao primeiro encontro (no cinema), Lucas se engasga ao tentar fumar um cigarro que havia pegado com Suzana durante a tarde (no apartamento: ele como corretor de imóveis, ela e o suposto marido como compradores). No terceiro quadro, o terceiro dia após a *femme fatale* ter entrado em sua vida, Lucas fuma um cigarro de seu chefe, logo pela manhã – o que causa estranhamento (“Desde quando você fuma?”, pergunta o chefe; “Às vezes”, ele responde, acendendo o cigarro). No quarto quadro, Lucas já tem sua própria carteira de cigarros (da marca Noir, a mesma de Suzana). No quinto quadro, após vários “bolos” que toma de Suzana e vendo sua vida sair completamente da rotina e começando a se desestruturar, Lucas tem uma noite de insônia fumando e observando a cidade de São Paulo de seu quarto (apartamento). No sexto quadro, após a noite insone, Lucas amanhece um fumante profissional, com direito a argolas de fumaça de cigarro e tudo mais. No sétimo quadro, da metade para o final do filme, Lucas é um fumante e o cigarro faz parte de sua rotina. No oitavo e último quadro, quando o filme caminha para seu desdobramento e a vida de Lucas está completamente desestruturada (apaixonado pela *femme fatale*, foragido da polícia, acusado de um assassinato que não cometera, hospedado em um hotel vagabundo com nome falso etc.), o cigarro está não apenas incorporado em seu cotidiano como é metáfora para a quebra da normalidade de sua vida, sua desestabilização emocional e sua degradação física, psicológica e moral.



Figura 45 - Nesta sequência de quadros de *A dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988), a relação do protagonista (Lucas/Antônio Fagundes) com o cigarro é metáfora para a degradação (moral, ética, psicológica etc.) do personagem.

Mas voltemos a Lucas na sala de cinema e o filme “difícil de entender”. Prestando atenção mais às pessoas do que ao filme, Lucas vê Suzana chegando também atrasada à sessão. A personagem é apresentada a partir de seus sapatos pretos de salto alto sobre o carpete vermelho da sala de cinema. Num enquadramento e movimento de câmera também repletos de clichês, a câmera vai subindo por suas pernas até a revelação de seu corpo por inteiro²⁷ – e, mais do que simplesmente uma bela dama, o que Lucas vê é uma mulher parecida com a personagem/atriz do filme dentro do filme (Lyla Van/Maitê Proença) (Figura 46). A câmera não chega a ser

²⁷ Um aspecto curioso é que há uma incidência de luz diretamente sobre os pés/sapatos, como uma luz vertical sobre um palco de teatro que, ao passar do plano fechado para o plano aberto, revela-se como a luz da lanterna de uma funcionária do cinema (“lanterninha”). Portanto, fica nítido aqui como Guilherme de Almeida Prado usa diversos recursos metalinguísticos para sua paródia *noir*.

essencialmente subjetiva, mas, ao sair do plano detalhe do sapato para um plano aberto, significa (acompanha) também o olhar de Lucas sobre Suzana. No roteiro, a personagem de Maitê Proença é descrita como “uma mulher diabólica e extremamente sensual; usa cabelos longos e soltos, rosto e roupas clássicas” (PRADO, 1986, p. 5).

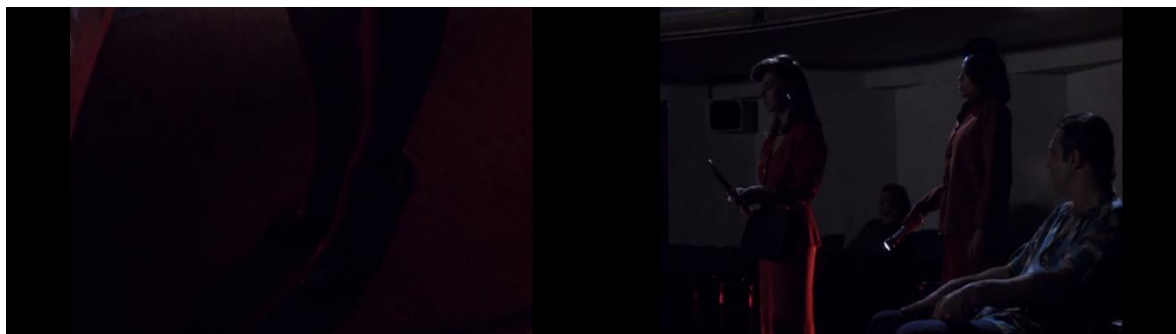


Figura 46 - Os sapatos/pés de Suzana (Maitê Proença), que é observada por Lucas, em *A dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988).

Suzana senta-se algumas fileiras à frente de Lucas, que a observa. Com o calor da sala de cinema sem ar-condicionado, ela passa a mão nos cabelos, na nuca. Lucas muda de lugar, passando para uma cadeira na mesma fileira, mas lateralmente distante. Em seguida, ele se aproxima, sentando-se ao lado de Suzana. Enquanto o filme dentro do filme segue rolando (ouvimos apenas o áudio: sons de passos, alguns diálogos etc.), Lucas coloca as mãos nas coxas de Suzana, que não demonstra resistência. Os dois trocam carícias enquanto os ruídos do filme dentro do filme evidenciam o assassinato (do marido da *femme fatale*) se desenrolando. Suzana beija Lucas, mas os sons dos tiros e de um veículo em fuga no filme dentro do filme acabam trazendo Lucas de volta à realidade, nos revelando que toda a cena com Suzana foi apenas sua imaginação – e, portanto, mais uma camada de metalinguagem em *A dama do Cine Shangai*, que faz o tempo todo esse jogo de “realidade” e “ficção” e/ou “metaficção” como forma de tornar o estado de perturbação mental e psicológica característico do *noir* o tom do filme por excelência.

Além disso, como nota Ab’Sáber (2013, p. 143) ao comentar esta cena, existe uma “sexualidade que vai ao cinema”. Logo, esta cena é importante também porque remete a um certo

modo de ir ao cinema caro aos filmes da Boca do Lixo e aos “cinemas pornô” que, durante alguns anos, “dominaram” os centros de algumas grandes cidades brasileiras. Para os frequentadores das sessões de pornochanchadas e, posteriormente, de filmes de sexo explícito, ir ao cinema era mais do que ver a um filme, era sexo – visual, masturbatório ou mesmo no encontro com uma ou mais pessoas, conhecidos ou não, encontros programados ou não.

É esta presença explícita do eu que desloca *A Dama do Cine Xangai* [sic] da ideologia tecnicista de seu tempo. Guilherme de Almeida Prado vai recuperar para seu filme uma certa dimensão do eu, dando consciência, corporalidade e sexualidade a seu personagem, que fala diretamente diante de um cinema universal que não pode responder a esta experiência particular, neurótica, local. É através dela, finamente simbolizada neste primeiro minuto da primeira sequência, que Guilherme vai mesmo recuperar algo de seu passado de cineasta que estreou no cinema erótico brasileiro.

Existe uma forte lubricidade nesta primeira sequência de *Dama*, lubricidade típica dos cinemas pornô do centro de São Paulo, para os quais Guilherme fez o seu primeiro filme, nos quais o público entra em qualquer instante do filme, como o personagem de *A Dama do Cine Xangai* [sic] entra no filme que “já passava da metade”. Como a sexualidade que ganha historicidade, marca do diretor que viveu a experiência do discurso popular do cinema nacional, Guilherme invade o pós-modernismo da segunda metade dos [anos 19]80 com uma forte individualidade, amarrada a um eu que se afirma claramente, não se dissolve na ideologia estética do período, criando perspectivas críticas inusitadas para o contexto da cultura. Infelizmente, este eu não totaliza a obra, embora seja irredutível ao que nela há de comum a uma cultura que se aplaina. Guilherme de Almeida Prado, senhor de seu corpo e de seu desejo em febre de cinema, dança com as possibilidades de sua cultura, faz um filme da sua unidade egóica (sexual, cética, irredutível) para o panorama de sua cultura contemporânea (tecnicista, pós-moderna, fetichizada), como alguns anos antes ele mesmo pôde realizar filmes para o panorama cultural popular da pornochanchada. Um diretor que busca se construir como eixo do próprio discurso e aceita as fragilidades de cada época como pretexto. (AB’SÁBER, 2003, p. 143-144).

O fato é que Lucas não presta atenção alguma ao filme, à sessão de cinema. “Enfeitiçado” pela *femme fatale*, mas não pela atmosfera *noir* do filme dentro do filme, deixa passar batido um “aprendizado” que poderia salvar a sua própria pele e impedi-lo de entrar em ciladas. Naturalmente, temos a própria trama clichê de *noir* que antecipa o que vai acontecer com Lucas. E, mais do que isso, temos elementos iconográficos ou referências do filme que depois serão vistos por Lucas na “vida real”, como uma revista do Mickey, algumas cápsulas de bala,

chaveiros com símbolo do yin-yang, fósforos do bar e restaurante Chuang Tzu, um punhal e o próprio apartamento e seus móveis e demais objetos (Figura 47).



Figura 47 - Gaveta com objetos e símbolos iconográficos importantes para a narrativa *noir* em *A dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988).

Dentro da sala de cinema, Suzana dá uma breve e sutil olhada para o lado e percebe Lucas e que este o observa, com intenções óbvias. Apesar de rápido, o gesto de Suzana anuncia uma pessoa que tem muito mais facilidade para perceber a situação e as implicações desses atos do que Lucas, o protagonista “trouxa” que age apenas de acordo com suas necessidades mais “primitivas”, imediatas, banais. Assim, nesta rápida “sacada” de Suzana, que não chega a ser uma troca de olhares, há uma dubiedade do gesto que pode tanto apontar uma atração “real” por Lucas quanto o radar da *femme fatale* detectando um “trouxa” que cairia facilmente em sua teia. E, claro, apesar de toda a discussão sobre gênero e sexualidade no *noir*, é importante notar que não necessariamente o envolvimento da *femme fatale* com o protagonista significa ausência real de desejo, tesão, atração, paixão de sua parte – ainda que o objetivo principal seja usá-lo como

instrumento para tirá-la de uma enrascada. Mas se Suzana sente-se efetivamente atraída por Lucas ou vê nele apenas um instrumento para seus planos é uma dúvida que não se resolve efetivamente ao final do filme (como o próprio Lucas chega a ouvir de outro personagem, numa das falas finais).

O protagonista cria coragem e chega a se levantar para aproximar-se de Suzana, mas interrompe seu gesto ao perceber que um homem (mais velho) chega (como todos os personagens principais antes dele, atrasado) e senta-se ao lado da mulher, que o chama de “Querido” – que, depois, saberemos ser Desdino (Paulo Villaça), descrito no roteiro como “um tipo sério, de olhar maligno e cabelos grisalhos, gestos afetados e roupas extravagantes” (PRADO, 1986, p. 6-7). Desdino acomoda-se ao lado de Suzana, mas joga sua atenção para o filme na tela. Ela, no entanto, olha diretamente (e rapidamente) para Lucas, que sorri, contente consigo mesmo e com o gesto de Suzana.

Na tela de cinema, uma cena “quente”, erótica. Lucas, Suzana e Desdino reagem ao calor da cena e da sala de cinema (com ar-condicionado estragado) de formas diferentes. Lucas de forma cafaeste, olhando descaradamente para Suzana, que fica entre fazer o jogo de sedução e o recato, enquanto Desdino busca amenizar o calor com o uso de um leque. Lucas começa a acariciar a própria perna e Suzana oscila entre a surpresa e o desejo de corresponder. Enquanto a artimanha sexual vai rolando e Suzana entra no jogo (ou seria, mais uma vez, apenas a imaginação de Lucas?), os ruídos do filme dentro do filme revelam sirenes de polícia, perseguições de carro e tiroteios (um indício de que as coisas estão saindo mal para o protagonista do filme dentro do filme – e que poderão sair mal para Lucas, que não tem ideia de onde está e no que está se metendo).

Um barulho de chamada de telefone interrompe o jogo sexual de Suzana e Lucas (ou a imaginação de Lucas?) e Desdino dá sinais de ter percebido tudo. Suzana sai para fumar um cigarro e Lucas logo vai atrás. No filme dentro do filme, o protagonista – que matou o marido da *femme fatale* – começa a se sentir abandonado pela recém-viúva que, por sua vez, age como quem tem confiança em seus atos e tenta tranquilizar o “trouxa”. “Eu não matei seu marido em troca de nada”, cobra ele. O protagonista do filme dentro do filme parte para cima da *femme fatale* e os dois começam a se beijar. Ela, no entanto, busca um punhal em cima da mesa. A cena corta para Suzana acendendo um cigarro do lado de fora da sala de cinema, deixando em aberto a

resolução do filme dentro do filme. Ela teria mesmo matado o protagonista? Não há como saber, mas apenas o gesto e a intenção do crime confirmam o clichê da *femme fatale* e do “protagonista-trouxa” do filme *noir*.

Enquanto Suzana fuma o cigarro, Lucas sai da sala e ouvimos tiros vindo da sessão, do filme dentro do filme. Teria o protagonista matado a *femme fatale* e, portanto, reestabelecido a “ordem” (do patriarcado)? Será que Lucas perdeu mais uma vez a oportunidade de vislumbrar o futuro que lhe aguarda e, diante de uma elucidação “didática”, livrar-se da cilada em que acabaria se metendo por conta própria? O primeiro diálogo entre Suzana e Lucas é uma abordagem cafajeste da parte dele, repleto de lugares comuns, que começa com “Cê podia me arrumar um cigarro?” e passa por pérolas como “Tá quente a noite, né?” e “Não te conheço de algum lugar?”, ao que ela vai dando respostas curtas, secas, ríspidas. Após uma fala inconveniente de Lucas, Suzana revela que o homem mais velho na sala de cinema é seu marido. “Não se preocupe, não sou ciumento”, diz ele. “Que tipo de cafajeste você é?”, ela pergunta. “Do tipo comum. Por quê? Qual você prefere?”. Os sons que saem da sala de cinema são de perseguições de carro, derrapadas, tiros... Lucas entrega a Suzana seu cartão de visitas, que ela rasga, mas não joga fora. Finalmente, o filme acaba e Suzana vai embora com Desdino, enquanto Lucas permanece no saguão do cinema, fumando e engasgando-se com o cigarro.

Aqui, no entanto, há um detalhe primordial para a análise de *A dama do Cine Shangai*. Enquanto as pessoas saem da sala de cinema e vão embora, a “lanterninha” fecha a cortina da sala. Lucas, no entanto, não se dirige para a rua, como os demais. Ele caminha de volta para a sala de cinema, abre as cortinas com as mãos (naturalmente, apenas o espaço suficiente para passar) (Figura 48) e entra no interior da sala, para assistir o filme (o mesmo *A dama do Cine Shangai* que anteriormente pegara pela metade) novamente, agora o acompanhando desde o início. Marcando o fim da primeira sequência, repleta de camadas de metalinguagem (o filme-paródia de *noir*; o filme dentro do filme como pastiche *noir*; a imaginação de Lucas, que é não apenas o protagonista, mas o próprio narrador da história etc.), esta cena assinala também a inserção definitiva de Lucas em seu próprio filme, em seu próprio *noir* – e como escolha sua, enquanto personagem que não pode fugir de seu arquétipo delimitado pelo autor (cineasta como roteirista e diretor). Esse recurso metalinguístico é poderoso e, em seu *off*, Lucas sentencia: “Ir ao

cinema às vezes pode ser uma diversão perigosa. Não sei se **vocês**²⁸ entendem o que eu quero dizer. Eu mesmo demorei demais para entender”.

Portanto, o tom do filme está definitivamente instaurado, os personagens principais foram apresentados e toda a trama está evidente (porque propositalmente clichê). Desse retorno à sala de cinema em diante, é como se ao espectador restasse apenas assumir definitivamente o pacto de assistir (continuar assistindo) a esse clichê – que, como paródia, deve importar não pelo que vai acontecer (isto já está posto), mas no *como* a história vai ser contada. E já que o personagem, em seu *off*, usa diretamente o “você” – ou seja, dirigindo-se definitivamente ao público do próprio filme, em uma nova camada de metalinguagem –, topar o pacto é uma decisão cuja responsabilidade é do próprio espectador que, mais ou menos familiarizado com os clichês do *noir*, não poderá reclamar depois por ter feito o papel de “trouxa” tão comum ao protagonista do gênero. Assim, é como se o cineasta deixasse o recado ao público: ou você concordou em assistir a um filme *noir* repleto dos clichês do gênero, mas trabalhado de forma paródica, ou faltou-lhe bagagem de *noir* para perceber em que território estava pisando.



Figura 48 - Lucas volta para a sala de cinema e “entra” definitivamente no filme, em quadro de *A dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988).

²⁸ Grifo meu.

Em seguida, a próxima sequência (ou capítulo) de *A dama do Cine Shangai* tem início numa cena diurna e interna, com Lucas arrumando-se para um dia de trabalho em “um típico apartamento de solteirão em completa bagunça” (PRADO, 1986, p. 14) – que, aliás, no roteiro, é marcado na escaleta como “kitinete”. Enquanto Lucas, vestido em “um terno de segunda classe” (PRADO, 1986, p. 14) termina de se arrumar, uma televisão em preto e branco ligada noticiava o assassinato do cineasta Jorge Meliande²⁹, o autor de *A dama do Cine Shangai*. Aqui, a cena tem ao menos três objetivos principais (ou interpretações possíveis): apresentar melhor o personagem, dentro de um arquétipo do protagonista do *noir*; inserir a questão da criminalidade e da violência urbana de maneira mais “real” e “concreta” no contexto de São Paulo como grande metrópole brasileira dos anos 1980, distanciando-se do pastiche de filme *noir* das primeiras cenas (uma violência clichê, folhetinesca, estilizada); e, finalmente, usar a morte do cineasta Jorge Meliande como metáfora para a “morte” de um tipo de filme muito caro a Guilherme de Almeida Prado e outros cineastas/cinéfilos: os filmes B e as produções da Boca do Lixo, em São Paulo, e, em especial, a pornochanchada; ou, ainda, o fim de toda uma lógica de produção e consumo de cinema no Brasil num momento de (quase) estagnação da produção de longas-metragens no fim dos anos 1980, com a crise da Embrafilme. Importante notar ainda que os anos 1980, especialmente com avanço e até mesmo consolidação da televisão nos lares brasileiros, são aos anos da “morte” dos cinemas de rua no Brasil e do fechamento de várias salas de cinema (muitas delas tornando-se igrejas neopentecostais ou supermercados).

De acordo com a repórter televisiva em frente ao Cine Shangai, o cineasta Jorge Meliande havia sido assassinado em frente àquela mesma sala de cinema, que exibe seu último filme. Na reportagem, ouvimos:

A polícia ainda não sabe o que o cineasta fazia no local, mas aparentemente se trata de mais uma vítima dos constantes assaltos ocorridos na região. Jorge Meliande, produtor e diretor de cinema, fez muitos filmes de sucesso, como “Detalhes” e “Néon”, um filme “B”. Figura polêmica e controvertida, Meliande morreu como alguns personagens de seus filmes: num cenário de submundo, onde a violência, o crime, a impunidade, a difícil fronteira entre os marginais e a polícia, fazem parte do cotidiano. (PRADO, p. 15-16).

²⁹ O diretor de fotografia de *A flor do desejo*, filme anterior de Guilherme de Almeida Prado, é Toninho Meliande.

Dessa forma, além da inserção da violência urbana no contexto do filme, destaca-se a indistinção entre “mocinhos” e “bandidos” (ou o “bem” e o “mal”) que marca a imagem contemporânea da polícia e é típica do *noir*, gênero que rompe com o maniqueísmo da literatura policial clássica. Além disso, há elementos propositalmente cafonas (*kitsch*) na descrição do cineasta (Jorge Meliande) feita pelos depoimentos de seus amigos na reportagem, como a alusão à sua prisão com “um ato injusto e político, com o objetivo de desmoralizar a figura de um artista de vanguarda” (PRADO, 1986, p. 16) – o que pode ser lido também como uma referência à então recente findada ditadura civil-militar brasileira, que perseguira, censurara e prendera vários artistas. Tais elementos também são perceptíveis na citação que afirma Meliande como “o último cineasta de uma geração que amava o cinema como a própria vida” (PRADO, 1986, p. 16) ou, ainda, no depoimento que afirma que “a morte de um cineasta é um pouco a morte do próprio cinema” (PRADO, 1986, p. 16).

Antes de a televisão ser desligada por Lucas, ouvimos que o assassinato permanece considerado “mais um crime sem solução” (PRADO, 1986, p. 16) – o que marca tanto a banalização da violência urbana quanto os baixos índices de resolução de casos de homicídios pela polícia brasileira, bem como aparece enquanto uma característica do próprio *noir*, que muitas vezes lida com a temática dos crimes sem solução. O assassinato de Meliande, no entanto, ainda que esteja diretamente ligado à trama de *A dama do Cine Shangai*, não é um elemento central à narrativa. Apesar disso, essa cena (Lucas se arrumando para um dia de trabalho e o noticiário) é densa em informações sonoras e visuais e serve como uma espécie de puxada para um tom mais realista do filme, em contraste com a sequência inicial, muito marcada pela plasticidade e pela cenografia de estúdio, propositalmente *kitsch*.

Além das notícias da televisão, a cena serve para descrever melhor o personagem a partir de sua “kitinete” – que é também uma locação típica do *noir*. Um ambiente de homens solteiros de meia-idade que contrasta com a ideia de lar do *American way of life* e/ou com a ideia da tradicional família brasileira, do “homem de bem” e “pai de família” bem-sucedido. O lugar é pequeno e sem qualquer espécie de requinte ou luxo, além de bastante bagunçado, caótico – o que delimita não apenas as condições socioeconômicas de Lucas (um solteirão de classe média, uma pessoa desajustada aos padrões convencionais), mas também sua personalidade (caótica, instável, em crise). Tudo bem típico do *noir*.

A cena é centrada na tentativa e na dificuldade de Lucas em dar um nó em sua gravata, que funciona como metáfora para a incapacidade do personagem de se ajustar à rotina, à normalidade, à vida padrão, à realidade, à lógica do trabalho e demais regras para o “bom” funcionamento de nossa sociedade. Sujeito desajustado, mas que age no mundo à própria maneira, Lucas acaba cortando um pedaço sobressalente da gravata (Figura 49): ou seja, ele acaba agindo dentro de seus próprios códigos de conduta para ajustar-se ao mundo (ainda que isso signifique cortar-se).



Figura 49 - Lucas cortando a própria gravata em *A dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988).

Em meio à bagunça, vamos percebendo ícones que ajudam a traçar a história e a personalidade do personagem: jornais (em especial, páginas de classificados), revistas pornográficas, latas amassadas, roupas sujas, cartões postais, fotos de Lucas como marinheiro e como boxeador, luvas de boxe, foto de mulher com dedicatória a ele etc. Numa escrivaninha que posteriormente (Figura 50) veremos iluminada à maneira *noir*, com máquina de escrever e tudo mais, temos nesta cena destaque para uma série de livros (romances policiais) compondo um

ambiente que se assemelha a um escritório de detetive particular (Figura 51). Sobre a mesa, um cartão de visitas de Lucas com o nome da imobiliária onde trabalha como corretor de imóveis: Continental, numa clara referência à Continental Detective Agency's, de Hammett. Referência esta que vai ficar mais explícita ainda em uma cena posterior, quando a porta do escritório do chefe de Lucas (o “Velho”) é mostrada como uma típica porta de escritório de detetive *noir* (Figura 52).



Figura 50 - O personagem Lucas refletido no espelho (quadro dentro do quadro) e o quarto semelhante a um escritório de detetive particular de *noir* em *A dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988).



Figura 51 - Os livros de literatura policial de Lucas em *A dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988).



Figura 52 - A porta do escritório do chefe de Lucas é semelhante às portas de escritórios de detetives particulares em filmes *noir*, em *A dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988).

A evidente apresentação de Lucas como um leitor de literatura policial potencializa ainda mais seu papel de “trouxa”. Como, então, ele não havia entendido a história que viu pela metade em *A dama do Cine Shangai*, se era o clichê dos clichês? E como, nem mesmo após ver o filme novamente, desde o início, e associar tudo isso ao seu conhecimento prévio de leitura de romances policiais, não percebera as pistas que evidenciavam o *noir* em que a sua própria vida estava se tornando? Talvez seja cobrar demais de um personagem arquetípico dentro de um filme com várias camadas de metalinguagem, mas o fato é que vemos, nas cenas posteriores, Lucas deparar-se novamente com Suzana e o *noir* de sua vida ganhando forma em um velho apartamento do centro de São Paulo. Falta a Lucas força para fugir de seu “destino”? Lucas quer (consciente ou inconscientemente) viver um *noir*? Ou, no fim das contas, ele, como narrador, está apenas “criando” (fantasiando) uma história *noir* em que é protagonista?

Na cena em que Lucas está chegando ao apartamento, subindo as escadas, após falar de várias tentativas frustradas de vender esse velho apartamento no centro de São Paulo e perder tempo mostrando-o para várias pessoas “cretinas”, ele diz que “desta vez, foi um pouco diferente. Sem querer estragar o suspense, eu posso adiantar que, desta vez, o cretino era eu”. Logo, é visível aqui mais uma vez o reforço do clichê do *noir*, em que o protagonista narra em *flashback* uma história na qual sabemos que ele se deu mal, pois o próprio protagonista-narrador faz questão de deixar isso bem claro, desde o início. O apartamento em questão é o mesmo usado como locação para o filme dentro do filme e as pessoas que o comproum são Desdino e Suzana – que recebera (e rasgara, mas não jogara fora) um cartão de visita de Lucas quando este a abordou no saguão do cinema.

Enquanto Desdino vai ao banheiro, Lucas dá uma investida para um beijo e Suzana recusa, embora dando sinais de possibilidade futura (“Não; agora não”). Ela deixa a carteira de cigarros e os fósforos caírem no chão e ele recolhe, devolvendo para ela, mas guardando um dos cigarros no bolso. Ela marca um encontro com ele, dando-lhe os fósforos de um bar e restaurante. Ao menos, é o que acredita Lucas. Assim, posteriormente, no bar e restaurante Chuang Tzu (no roteiro, descrito como no bairro da Liberdade, região paulistana famosa pela alta incidência de imigrantes asiáticos), onde uma televisão exibe *A dama de Xangai*, de Orson Welles (Figura 53 e 54), Lucas toma um “bolo” e gasta seu tempo observando as (poucas) pessoas no ambiente, imaginando coisas, oscilando entre o delírio, a embriaguez e o próprio sonho num ambiente

novamente *kitsch-noir*, esfumaçado, com neon e uma atmosfera onírica-cinematográfica. Reforçando o *off* com o qual abriu a cena anterior, Lucas agora encerra esta com: “É incrível como os homens são capazes de cair sempre nas mesmas armadilhas. Basta meia hora, sozinho, esperando uma mulher, e pronto, temos um homem apaixonado”. A *femme fatale* já o tem em suas teias. “Me desculpa se interrompo às vezes a história com comentários, tentando me justificar. Sei que todo mundo sempre encontra alguma desculpa quando banca o “trouxa”, ao invés de simplesmente dizer: ‘que trouxa que eu sou’”.



Figura 53 - O filme *A dama de Xangai* (Orson Welles, 1947) passa em televisão no bar e restaurante Chuang Tzu em *A dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988).

Assim, a partir de cenas que vão demonstrando sua degradação e a quebra da rotina a partir da metáfora do cigarro, vemos posteriormente Lucas na sala de seu chefe, o Velho (Jorge Dória), em cena que serve para jogar peças de quebra-cabeça à mesa. O chefe de Lucas fala de seu amigo, o cineasta recém-assassinado, e estranha a venda rápida do apartamento, um imóvel pego como pagamento de dívida de Meliande para financiamento de seus próprios filmes (numa

alusão a uma época em que cineastas bancavam suas próprias produções ou lutavam para conseguir o financiamento das mesmas; um período pré-leis de incentivo). Além disso, o Velho fala da relação entre Meliande e Desdino, além de suspeitas de envolvimento destes com tráfico de drogas e outros crimes. Finalmente, há a revelação de que Desdino é solteiro – e, portanto, não é casado com Suzana, como esta afirmara – e de que o apartamento foi comprado em nome de Felipe Moraldo, complicando mais a trama, as relações e as identidades³⁰ em jogo.



Figura 54 - O bairro chinês em *A dama de Xangai* (*The lady from Shanghai*, Orson Welles, 1947).

Portanto, um grande mistério está instaurado e o Velho cobra explicações ou respostas de Lucas – que, naturalmente, não as tem (não ainda, pelo menos). “Talvez sejam só coincidências”, afirma Lucas. Curiosamente, há aqui uma cena cortada do roteiro original, em que o Velho contesta Lucas. Neste trecho do roteiro, ele afirma: “Não, estou velho e sei que por trás das coincidências existe sempre um significado. Como quando se encaixa as peças de um quebra-

³⁰ A questão de identidade (ou, mais especificamente, das confusões de identidades) em *A dama do Cine Shangai*, de certa forma, faz lembrar o romance policial *A grande arte*, de Rubem Fonseca, lançado originalmente em 1983 e considerado um dos grandes clássicos do gênero na literatura brasileira. Um dos elementos marcantes da obra é a vasta quantidade de personagens e, mais do que isso, o fato de muitos deles usarem nomes falsos, identidades falsas, serem tratados por apelidos ou alcunhas, gerando uma confusão proposital de identidades.

cabeça” (PRADO, 1986, p. 31). A alusão ao quebra-cabeça é muito interessante, pois diz mais respeito à lógica da literatura policial clássica, em que, de fato, as pistas parecem ser distribuídas como peças de um quebra-cabeça e que, ao final, se encaixam perfeitamente: o quebra-cabeças é montado e há uma restauração da ordem, da normalidade. No caso do *noir*, essa lógica não se aplica (como demonstrado anteriormente neste trabalho). E, portanto, é significativo o corte desta fala, pois demonstra a opção efetiva pelo *noir* e pela suspensão da ordem, ou seja, a manutenção do estado de confusão, desequilíbrio. E a cena termina sem conclusão ou resposta alguma e com o Velho espiando as ruas de São Paulo pela persiana de sua janela, durante o dia (Figura 55) – o que, mais uma vez, é uma referência à iconografia *noir*, como, por exemplo, em *Gilda* ou, mais precisamente, em *A dama de Xangai* (Figura 56).

Barbosa (2012, p. 163) nota que a cidade de São Paulo enquadrada pela janela é uma característica de diversos filmes do cinema paulista dos anos 1980. Para a pesquisadora, o plano da cidade duplamente enquadrada (no quadro cinematográfico e na esquadria das janelas) apresenta as janelas como “grandes mediadoras, espaços liminares entre o que se oculta e o que se revela” (2012, p. 163). Logo, “é uma forma de organizar a imensidão que se oferece, intermediam o que se vê e o que se sente, o visível e o invisível, a cidade objetiva e a cidade da experiência individual” (2012, p. 163).



Figura 55 - O Velho (Jorge Dória) observa a cidade de São Paulo pela persiana fechada da janela (cena típica de filme noir) em *A dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988).



Figura 56 - A cidade vista da janela com persiana em *A dama de Xangai* (*The lady from Shanghai*, Orson Welles, 1947).

A partir desse ponto a história segue com a degradação de Lucas e seu mergulho na atmosfera *noir*, com direito a delírios com Suzana envolta numa cortina de fumaça e trajes de gala no Chuang Tzu e uma noite de insônia regada a cigarros. No ápice desta sequência, Lucas sai para fumar na janela de seu quarto e observar São Paulo à noite, ao som extradiegético de saxofone como trilha sonora. No entanto, em mais uma de suas diversas camadas metalinguísticas, *A dama do Cine Shangai* coloca, em seguida, Lucas observando uma mulher tocando saxofone no terraço de um prédio vizinho enquanto um painel de neon mostra uma mulher tocando saxofone (Figura 57). Assim, o som extradiegético que acompanhava a cena desde a fusão da cena anterior passa a ser diegético – ainda que não fique claro se é mais um delírio ou imaginação ou sonho de Lucas. Esta cena, particularmente, talvez seja a que mais aproxima o filme de Prado de *Anjos da noite*, de Wilson Barros, outra das obras da “trilogia da noite paulistana”.

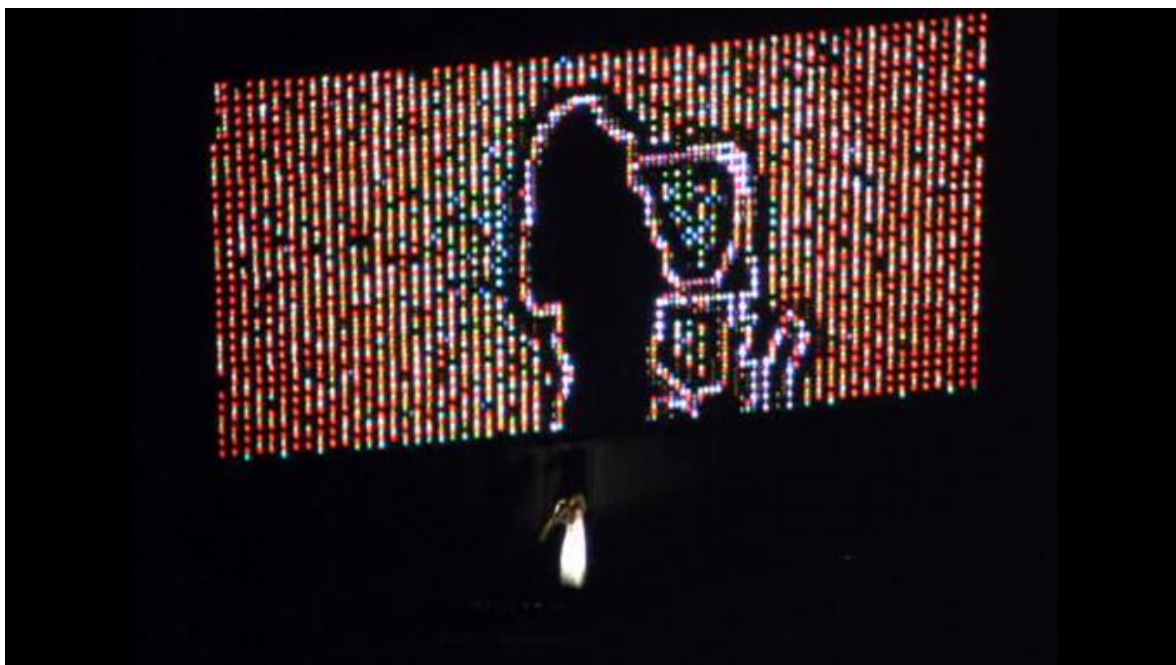


Figura 57 - Mulher toca saxofone na noite paulistana, em *A dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988).

A sequência termina com Lucas como um exímio fumante e há um corte para o apartamento recém-vendido, que servira de locação para *A dama do Cine Shangai* (o filme dentro do filme). Lucas está sozinho no imóvel ainda vazio, na esperança de encontrar Suzana, e acaba atendendo à chegada de encomendas: um entregador com um escafandro³¹ (Figura 58) e quatro mulheres negras em trajes de escola de samba com uma enorme cabeça masculina (sob a qual Lucas passa, posteriormente, para ir embora) (Figura 59). Qual o significado desses ícones, que destoam do filme, até então um *noir* típico, ainda que ambientado em São Paulo? São elementos para marcar de forma paródica uma ideia de brasilidade de forma mais carnavalesca ou mesmo da carnavalização bakhtiniana? Trata-se de uma piada “pós-moderna” em referência à tropicália, à antropofagia (o entregador veste o uniforme de uma empresa chamada Cacique) e a própria tradição do cinema moderno brasileiro, que se mostrava encerrado no final dos anos 1980 (XAVIER, 2001)? Trata-se de uma referência às chanchadas?



Figura 58 - Entregador com um escafandro em *A dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988).

³¹ No roteiro original, tratava-se da entrega de uma cama velha de ferro.



Figura 59 - Mulheres (“mulatas”) em trajes carnavalescos carregam uma “cabeça” gigante em *A dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988).

Após essas duas inserções de cenas “modernas”/“pós-modernas” nesta sequência do filme, *A dama do Cine Shangai* retorna à “normalidade” e, portanto, volta para sua atmosfera de *noir*. Novamente no Chuang Tzu, Lucas vai viver uma situação típica do *noir*: envolver-se em uma ação criminosa devido ao “acaso”. Um acaso entre aspas, porque é fruto tanto da sua insistência pelas idas ao Chuang Tzu como da negação de todos os sinais que mostram que as coisas não vão bem por ali. Nesse caso, trata-se especialmente de ícones que haviam sido anteriormente mostrados no filme dentro do filme: o punhal e o símbolo do yin-yang (Figura 60). Entretanto, mais do que pistas soltas para que o personagem e/ou o espectador possa montar, é como se essa simbologia fosse uma reafirmação do “pacto” de jogar o jogo do *noir* – para o personagem, viver seu *noir*; para o espectador, topar continuar assistindo ao filme.



Figura 60 - Punhal e símbolo do yin-yang: alguns dos símbolos que se repetem em *A dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988).

O fato é que Lucas deixa-se passar por um desconhecido “Tenente” (Figura 61) e acompanha um grupo de criminosos para uma missão. Nesta sequência, vários elementos chamam atenção: a figura do “Tenente” como uma alusão aos grupos de extermínio da polícia militar, como herança dos porões da ditadura e como referência à participação de policiais/militares no crime organizado ou no submundo da criminalidade; o chefe do bando encarnado por Bolívar (José Mayer), ou seja, o mesmo ator/personagem do filme dentro do filme; uma cena típica de quadrilha partindo para a ação em um carro (no caso, um automóvel que, no roteiro, é descrito como um Belair – que é o mesmo nome da produtora de Rogério Sganzerla e Júlio Bressane) que se movimenta pelas ruas de uma grande cidade durante a noite; entre outros elementos. Válido notar que a quadrilha de “patetas” tem um tom cartunesco, de desenho animado ou histórias em quadrinhos, ou seja, de pouca verossimilhança em uma ideia mais tradicional de *noir*.



Figura 61 - Criminoso bate continência ao “Tenente” (Lucas) em *A dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988).



Figura 62 - Bolívar (José Mayer) em cena *kitsch* em *A dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988).

Num carro em que há outras pessoas de paletó e com o próprio Bolívar vestido de jaqueta de couro, o último fala a Lucas para que este tire o paletó (“Só de ver este paletó, estou suando”) e Lucas o obedece. Num amadorismo clássico de “trouxa” de *noir*, vamos saber depois que ele deixaria ali também sua carteira e seus documentos nas mãos dos bandidos. Na sequência, o filme vai para uma região periférica de São Paulo, ou seja, afastando-se do centro da cidade e indo para suas bordas. Numa estação de trem³², esperam a chegada de seu “alvo”: um marinheiro (mais uma vez, um estereótipo do *noir*, pois o personagem veste roupa típica de marinheiro do cinema clássico hollywoodiano – o que pode ser visto também como outra referência de desenho animado: o Pato Donald, que será assassinado pelo Mickey). O marinheiro é seguido pelo “Tenente” e seus comparsas por escadas, passarelas, becos e, finalmente, um galpão abandonado. Numa clássica cena *kitsch* de *A dama do Cine Shangai*, Bolívar – que está de óculos escuros à noite – usa o próprio revólver para levantar suas lentes (Figura 62) e, mascando chicletes, dá aos seus subalternos a ordem final da execução do marinheiro.

Contudo, o assassinato acontece sem que Lucas se envolva (o assassinato não é mostrado; apenas ouvimos o som) e, ainda, sem que ele saiba quem é o assassino. Lucas suja-se de sangue, mas apenas literalmente, pois ampara o marinheiro ferido e à beira da morte. Além disso, Lucas vê no galpão abandonado e propositalmente incendiado (cena do crime) fotos de Suzana nua. Qual a relação destas fotos com o caso? Teria alguém (Desdino?) matado ou mandado matar o marinheiro para queimar as fotos e limpar a reputação de Suzana? Importante lembrar que esta é uma sequência repleta de clichês e referências explícitas ou implícitas ao *noir*. Por exemplo, uma trama muito comum no gênero (ver Raymond Chandler, por exemplo) são casos em que mulheres são chantageadas por fotos antigas, em que aparecem nuas ou em outras situações comprometedoras, em tempos pregressos de suas vidas, quando atuavam como prostitutas, dançarina de cabarés, modelos vulgares ou profissões do gênero – e que contrariam seu atual *status* social de esposas requintadas de homens ricos. No roteiro original, “Lucas vê a foto de uma mulher seminua, parecida com uma mistura de Suzana com Lyla Van [a atriz do filme dentro do filme]” (PRADO, 1986, p. 42), o que aumenta a confusão e o estado permanente de

³² Nesta cena, há a presença de mais uma citação direta, típica tanto na tradição da literatura policial quanto no cinema pós-modernos ou maneirista. Neste caso, trata-se de um plano em que um personagem lê o jornal, sentado na estação de trem, e as páginas anunciam o filme *Matou a família e foi ao cinema* (Julio Bressane, 1969), uma das principais obras do Cinema Marginal.

perturbação do filme, em que as peças parecem não se juntar e as identidades são sempre confusas.

A falsa identidade de “Tenente” cai por terra e Lucas vê-se abandonado pelos criminosos no local do crime, sem seu paletó e, portanto, sem carteira e documentos. Além disso, está sujo de sangue (o sangue da vítima). “Sem comentários. Daqui a pouco vocês vão saber a encrenca em que eu havia me metido”, diz ele em narração *off*. Numa cena que segue com espaços e elementos iconográficos típicos do *noir* (noite, beco, escada, luz de poste etc.) (Figura 63) vemos Lucas sair de cena para, no dia seguinte, acordar como o típico “trouxa” do *noir* falsamente acusado de um crime que não cometera, sem poder contar com a ajuda da polícia (instituição não confiável no *noir*) e precisando limpar seu nome e salvar sua pele por conta própria. Afinal, como afirma Mattos, Lucas precisa passar pelo

[...] teste de proeza do herói – não apenas um teste de sua capacidade como detetive ou criminoso, mas se ele está à altura de padrões mais amplos de competência masculina. Porque é através de sua habilidade em uma busca relacionada com um crime que o herói consolida sua identidade masculina. (2001, p. 18).

Apenas depois que o último fósforo de sua carteira acaba (e após três noites e sua primeira prova de fogo) Lucas volta a encontrar Suzana. Inicialmente, ela continua com sua indiferença, desprezo e resistência às investidas de Lucas que, além de apaixonado, cobra explicações (“Vamos abrir logo o jogo. Cansei de fazer o papel de palhaço.”) e joga nas costas dela parcela de culpa pela cilada em que se metera. E quanto mais ela faz o jogo de desprezo, mas ele investe. “Tudo o que eu precisava saber a seu respeito, já soube quando botei meus olhos em você”, afirma o protagonista, reafirmando mais uma vez seu papel de “trouxa”. A *femme fatale* parece não dar sinais de mudança de postura, mas basta perceber a chegada de Desdino para alterar a estratégia e, pela primeira vez, corresponder a um beijo. Talvez seja este o momento em que ela efetivamente percebe o “trouxa” diante de si como um instrumento a ser usado a seu favor. Talvez, sejam diversas camadas de estratégia e ação de uma *femme fatale* muito consciente de

seu plano e dos passos a serem dados. O fato é que, com a chegada de Desdino e Felipe, ela esconde Lucas dentro do apartamento e, a partir daí, há um jogo de cumplicidade instaurado. E, não por acaso, Lucas é escondido atrás do guarda-roupa que havia sido usado como cenário em *A dama do Cine Shangai*. O móvel tem marcas de bala e um espelho partido (iconografia clássica do *noir*). E é espiando através de um buraco de bala que se efetiva o jogo de cumplicidade entre o “trouxa” (escondido atrás do armário) e a *femme fatale* experimentando um chapéu, num jogo de atuação e sedução.



Figura 63 - Noite urbana, luz artificial de poste, beco, escadas, passarelas e outros elementos tipicamente *noir* em *A dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988).



Figura 64 - Tridente vermelho atrás da *femme fatale* (Suzana) indica a “mulher diabólica” em *A dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988).

Exausto, Lucas acaba adormecendo no próprio apartamento-locação e tem um sonho erótico com Suzana. O sonho tem familiaridades com cenas do filme dentro do filme e também premonições, visto que Suzana empunha um punhal e parte para cima de Lucas. No caso, a cena é também memória de *A dama de Cine Shangai* (o filme dentro do filme). No entanto, é válido ressaltar que, considerando que o filme tem como trama uma história que se repete na vida de Lucas (o clichê do *noir*), o que é memória e o que é premonitório se confundem. E, mais uma vez, são sinais que Lucas não consegue ou não quer ler. Acordado por Suzana, Lucas vê-se na necessidade de provar sua inocência (em relação ao assassinato em que ele é acusado como assassino) e ganhar a confiança da mulher. Mas o desenho de um tridente vermelho na cortina de miçangas atrás da diabólica *femme fatale* (Figura 64) seria mais um sinal que Lucas não percebe? Ou a cortina de miçangas é apenas uma simples referência de direção de arte a clássicos do *noir*, como *À beira do abismo* (Figura 65)?



Figura 65 - Passagem entre cômodos com cortina de miçangas em quadros de *À beira do abismo* (*The big sleep*, Howard Hawks, 1946).

O casal começa a discutir o caso e este é o momento também em que Lucas explica porque se meteu na roubada em que está agora, com acusação de assassinato e tudo mais. “Eu precisava de um pouco de aventura [...] e, sei lá, ando com um jeito todo especial pra entrar em encrencas” (PRADO, 1986, p.55). Além de “convencer” Suzana de sua inocência, esta é a cena em que a *femme fatale* começa a jogar mais iscas para atrair o “trouxa” para seu plano final. “Você acredita em mim?”, pergunta Lucas; “Eu acho que você seria capaz de matar um homem, mas não de inventar esta história”, responde Suzana; “Que que você quer dizer com isso?”. Ao invés da resposta ou explicação, Suzana parte para cima de Lucas com a arma mais eficiente da *femme fatale*: sexo. Curiosamente, no roteiro original a fala após a pergunta de Lucas é “me beija” (PRADO, 1986, p.56). No filme, a artimanha é mais velada: “Por favor, não me beija”, diz ela. Suzana já o tem nas mãos e os dois vão, pela primeira vez, para a cama.

Não há um desenvolvimento da cena do ato sexual. Há um corte e os dois estão no quarto, fumando, ouvindo música (ela dançando) e conversando. Lucas quer saber do passado de Suzana (“Quero saber tudo sobre você”/“Confesse toda a verdade”), mas, como toda *femme fatale*, o passado de Suzana só deve existir para ela (“[...] é uma longa história. Não vale a pena contar”), pois a *femme fatale* é uma mulher que só tem presente e vislumbra um futuro, varrendo o passado para debaixo do tapete. Ao final da cena, Lucas conclui em sua narração em *off*: “Uma mulher é sempre uma mulher. Isso pode parecer óbvio, mas resume meu raciocínio. Suzana era uma mulher, logo eu nunca poderia saber ao certo se ela estava ou não me escondendo alguma coisa”, fala que marca a misoginia típica (embora complexa) do *noir*.

Foragido, Lucas se registra com nome falso no Hotel Brasil (prédio em frente ao apartamento de Suzana) e inicia sua investigação (numa lista telefônica, atrás de um tal de Mickey – o nome que o marujo assassinado dissera antes de morrer). Sozinho no quarto do hotel, esta é uma cena interessante para a transição do personagem dentro do filme. O nome falso que ele utiliza para seu registro no hotel é mais uma confusão de identidades. Sua relação com o cigarro é símbolo de sua degradação física, moral, emocional, psicológica e aponta seu distanciamento completo da “normalidade” e a fuga de sua própria vida e rotina. Devido à narração em *off* do personagem, sabemos que o filme todo é um *flashback* (estrutura narrativa típica do *noir*). Aqui, no entanto, há *flashbacks* dentro do *flashback* (também comum no *noir*) como alusão à tentativa de Lucas de se lembrar dos eventos recentes e tentar organizar as peças do quebra-cabeça no qual se metera.

Deste ponto em diante, o filme vai potencializar também um jogo de fachada contra fachada, janelas contra janelas, com observações e ocultações de um lado a outro que lembra cenas de *Janela indiscreta* (*Rear window*, Alfred Hitchcock, 1954). Cenas de janelas, persianas e afins são típicas do *noir* e haviam sido utilizadas em momento anteriores do filme, mas, a partir daqui, o desenvolvimento da trama em *A dama do Cine Shangai* vai se dar principalmente apoiando-se nessa relação entre um e outro apartamento (o apartamento de Suzana e o quarto de hotel de Lucas) (Figura 66). Aliás, com algumas exceções, o filme é basicamente construído a partir de cenas internas, ou seja, em locações fechadas (sala de cinema, apartamentos, quarto de hotel, escritório etc.).

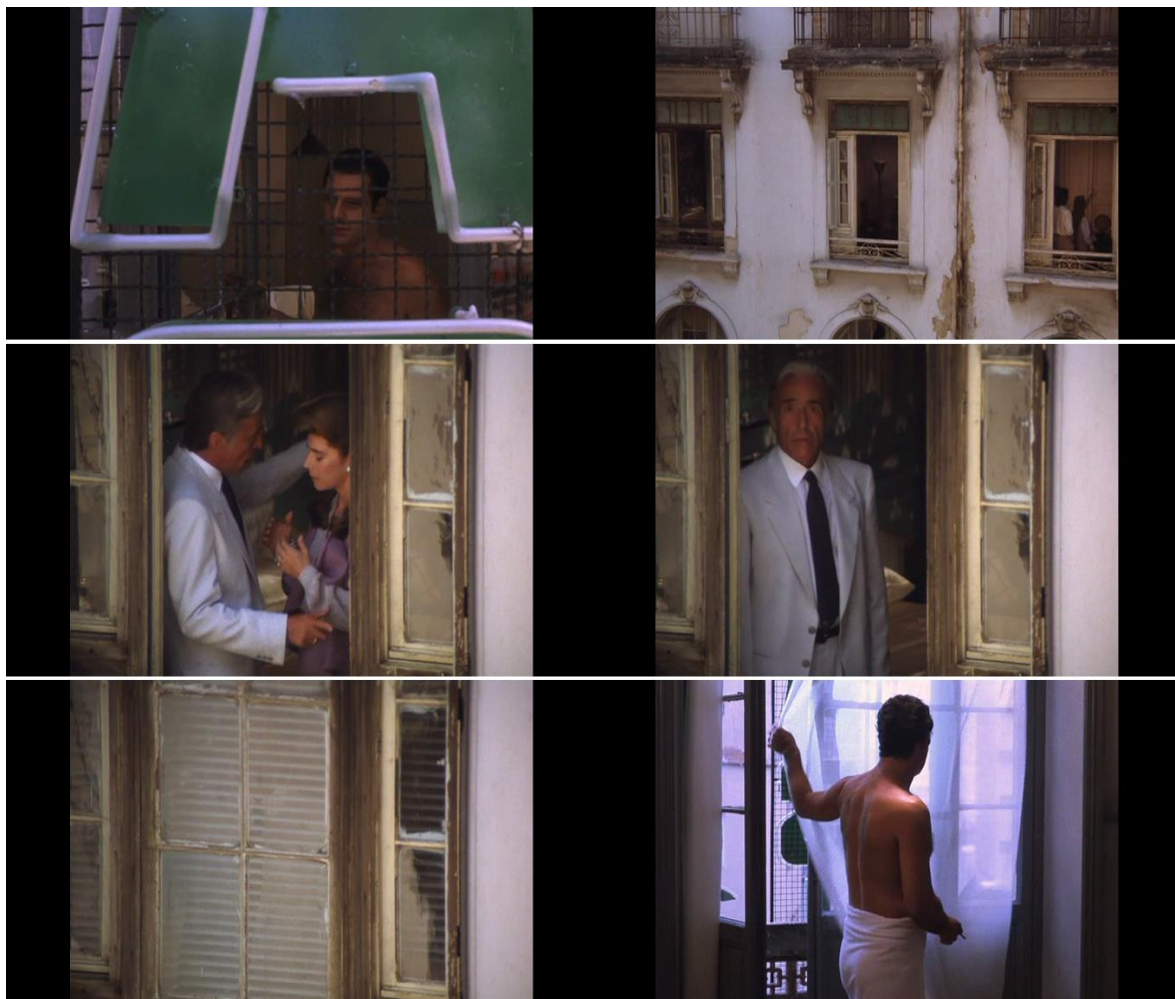


Figura 66 - Jogos de olhares em cenas de janelas opostas em *A dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988).

Envolvidos, Lucas e Suzana seguem juntos na investigação ou tentativas do protagonista de compor um quebra-cabeça. Suzana, no entanto, afirma que: “Talvez você devesse se entregar”. Esta cena é interessante também por fazer uma referência velada à ditadura militar e uma referência mais explícita ao *modus operandi* da polícia brasileira, pois, à sugestão de Suzana, Lucas retruca: “Que ideia! Sabe como é a polícia? Meia hora apanhando e até eu vou me sentir culpado. Todas as provas são contra mim; não tenho a menor chance”.



Figura 67 - Cego em festa de casamento em *A dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988).

Disfarçados, Lucas e Suzana partem para um endereço localizado na lista telefônica, próximo ao local onde o assassinato fora realizado e o galpão incendiado. Em sua narração em *off*, Lucas afirma: “Meu chefe, o Velho, sempre diz: ‘Lucas, não acredite em coincidências. Quando duas peças se encaixam é porque elas pertencem ao mesmo quebra-cabeças, não importa onde você as encontrou’”. Então, o casal chega a um casarão onde está sendo realizada uma festa diurna, um casamento que lembra as cenas iniciais de *O poderoso chefe* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972). Na cena da chegada à festa, um cego (de óculos escuros e bengala) caminha entre os convidados (com certa dificuldade) (Figura 67).

Lucas “interroga” o patriarca dono da casa (e pai da noiva), apresentando-se como “Tenente”. “Por acaso o senhor é da Polícia?”, pergunta Linus Mickevicius (José Lewgoy), ao que Lucas responde: “mais ou menos”. E aqui é importante notar que o ator José Lewgoy é, desde os tempos da *Atlântida*, um dos mais tradicionais atores a fazer papéis de vilões no cinema brasileiro, como, por exemplo, em *Amei um bicheiro*, filme brasileiro dos anos 1950 fortemente marcado pela estética *noir*. No entanto, em *A dama do Cine Shangai* Mickey é (ou diz ser) um

ex-diretor de cinema e, assim como na sequência em que Lucas se arruma para ir trabalhar enquanto a televisão noticia a morte de Meliande, este é um momento em que Guilherme de Almeida Prado aproveita para fazer suas citações, trabalhar com suas referências, fazer suas homenagens a um tipo de cinema ou forma de fazer/entender o cinema que lhe é muito cara. “Hoje, pouca gente se lembra de meus filmes. Era desses filmes que críticos chamam ‘classe B’. Um deles, *O caçador de crepúsculos*, teve sucesso”, afirma o personagem Linus Mickevicius. “O senhor ainda faz filmes?”, pergunta Lucas, ao que o outro responde: “Não. Hoje, prefiro imaginá-los”.

A investigação de Lucas parece não ter dado em nada, mas, por fim, a festa de casamento transforma-se num grande jogo de conflitos de identidades e, mais uma vez, potencializa o estado de perturbação e confusão do filme. O ex-cineasta Linus Mickevicius é também Mickey (apelido), mas não o Mickey que Lucas procura. Na festa, chega Bolívar acompanhado de uma sócia vulgar de Lyla Van. Lucas o aborda e ele nega ser Bolívar, apresentando-se como Osvaldo Callado. Um fotógrafo que aborda Lucas é o chinês do Chuang Tzu, mas não é: “Todos confundem. Eu não sou chinês, sou japonês”. Assim, na mesma sequência em que Lucas e Suzana trocam falas amorosas, dançam e o primeiro se declara explicitamente a ela (“À propósito, antes que eu me esqueça: eu te amo! Eu já te falei isso antes?”), há este jogo de confusões de identidades que termina em confusão generalizada. Lucas (ex-boxeador) dá uma surra em Osvaldo/Bolívar, bate no japonês/chinês e até mesmo em um dos familiares dos noivos.

Aqui, no entanto, há duas cenas que merecem destaque por realçar o caráter metalinguístico em *A dama do Cine Shangai* de forma mais explícita. A primeira delas é a cena em que Lucas reconhece Bolívar na festa. A cena se repete outras duas vezes, com o enquadramento sempre se aproximando mais do rosto de Bolívar/Osvaldo, com cortes e closes (mas não movimento de câmera). A repetição da cena provoca também uma repetição no áudio, na trilha sonora (a música que a banda toca na festa). No entanto, a cada uma destas repetições/aproximações, ouvimos o som de uma agulha arranhando um disco de vinil numa vitrola. Assim, além da própria metalinguagem a partir das “brincadeiras” com montagem e trilha sonora e outras estruturas da linguagem e da narrativa cinematográfica, temos alusão a uma espécie de “*tilt*” provocado na cabeça de Lucas (e dos espectadores).



Figura 68 - Cego protege as peças de quebra-cabeças em *A dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988).

Outro destaque encontra-se em uma rápida cena em que o cego (o mesmo da chegada de Lucas e Suzana à festa) monta um quebra-cabeças. Com a briga generalizada que rola durante o casamento, ele protege com os braços e o corpo o seu trabalho, debruçando-se sobre as peças na mesa (Figura 68). Esta cena, no entanto, é prevista de outra maneira no roteiro original. Inicialmente, fora previsto que Lucas “observa o quebra-cabeças que o cego está montando. As peças se encaixam perfeitamente, mas parecem pertencer a vários quebra-cabeças diferentes e não formam nenhuma imagem” (PRADO, 1986, p. 69). Nesta versão inicial, a mensagem é óbvia: potencializar o estado de perturbação do filme e levar à potência máxima a lógica do *noir* contrastante à literatura policial clássica, ou seja, pode ser que cheguemos ao final sem muitas respostas, com muitas pontas soltas. Mesmo quando as peças aparentemente se encaixam, pode existir ausência de sentido. No filme, no entanto, a cena é tão rápida que não dá para perceber estes detalhes previstos no roteiro. Apesar disso, essa é uma cena importante para destacar o caráter não apenas paródico, mas sobretudo lúdico do filme, como notado por Pucci Jr. (2008).

A sequência da festa termina com Suzana e Lucas “fugindo” do local – Suzana batendo continência a Lucas de maneira bem-humorada, brincando com sua identidade de “Tenente” – e eles voltam ao quarto de hotel. Curiosamente, vemos o casal num quarto com duas camas de solteiro, o que, talvez, seja mais uma referência ao cinema hollywoodiano do período clássico, em que os filmes não mostravam camas de casais ou casais dormindo na mesma cama. Nesta cena, Lucas propõe a Suzana que os dois fujam – o que também é um diálogo clichê do *noir*, em que há um que sugere a fuga e outro que aponta impedimentos para a mesma.

LUCAS: “Fuja comigo, por favor. Esqueça seu marido!”

SUZANA: “E onde íamos viver? Num navio? Ou num quarto de hotel como este?”

[...]

LUCAS: “Tá bom. Fica tudo como está. Eu fugindo da polícia, e você... Diga: o que vai ser de nós dois?”

SUZANA: “Por favor, Lucas. Não gosto de pensar no amanhã. É uma espécie de trato que eu fiz comigo mesma e que me ajuda a viver.” (PRADO, 1986, p. 75-76).

Em certa medida, os personagens do *noir* são personagens sem passado e sem futuro – ao menos, até que uma investigação traga um passado à tona. Isso se dá especialmente no caso da *femme fatale*, como fica claro nestas falas de Suzana. Naturalmente, como *femme fatale*, a história de sua vida é marcada por diversas camadas de ocultações, esquecimentos, mentiras, atuações, jogos de identidade etc. Logo, abandonada a ideia de fuga e dando prosseguimento à investigação de Lucas (ou aos planos de Suzana), ela encontra na página de classificados de jornal, acidentalmente (ou propositalmente, mas encenando como acaso?), o nome de Mickey como responsável pelo aluguel de um imóvel. E é para lá que Lucas parte, mas não sem antes receber um revólver de Suzana (“Tome isto. Você pode precisar”). A arma é para garantir sua segurança, mas também para que ele possa fazer outro tipo de uso futuramente? Ela precisa garantir o “trouxa” vivo mais um pouco e garantir um serviço futuro? Trata-se de um teste para sua eficiência masculina?



Figura 69 - Lucas dirige pelas ruas noturnas de São Paulo em *A dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988).

No caminho, de carro pelas ruas de São Paulo durante a noite (Figura 69), Lucas narra mais uma vez em *off*: “Quando se é um lutador de boxe, aprende-se que beijar a lona pode ser uma experiência mais gratificante do que beijar uma mulher. Num ringue, quando o lutador insiste em quebrar a cara, o treinador pode jogar a toalha e terminar a luta. Na vida, nós somos nosso próprios treinadores. Ficamos, assim, sem ninguém para jogar nossa toalha”. Além deste *off* tipicamente *noir*, temos aqui as cenas noturnas da cidade vistas de dentro de um carro, outra característica comum no gênero. Entretanto, neste caso, mais do que referência à tradição *noir*, há no filme Guilherme de Almeida Prado referências à própria cinematografia brasileira e, mais especificamente, paulistana. Para um cinéfilo, é difícil que estas cenas não remetam, por exemplo, a clássicos como *Noite vazia*, *São Paulo*, *sociedade anônima* ou *O Bandido da Luz Vermelha*, levantando somente os exemplos mais óbvios.

Em seguida, Lucas chega ao prédio e cruza mais uma vez com uma (outra) *femme fatale* (sem que fique clara sua participação ou não na história de Lucas). Na porta do apartamento, mais uma vez o símbolo do yin-yang. Esse tipo de símbolo é um elemento típico do romance de enigma, que remete a corporações secretas, pistas mais óbvias que se ligam ou coisas do gênero. No entanto, como *A dama do Cine Shangai* é uma paródia de *noir*, não há explicação para este elemento ao final da trama. Em nova narração em *off*, o personagem afirma: “O destino é um braço que nos empurra para aquilo que mais cedo ou mais tarde acabaríamos por fazer. Um cara sensato iria à polícia e tentaria explicar tudo. Um cara sensato, eu disse. Não eu. Tratei de deixar o revólver bem à mão, caso houvesse necessidade. Lembrei de Suzana. O que seria de mim sem ela?”. Aqui, mais uma vez, a ênfase no papel de “trouxa” típico do *noir*, em que o protagonista segue tateando no escuro, buscando pistas que possam resolver o mistério e a cilada em que se metera, mesmo consciente de que o bom senso recomenda outro caminho. O destino, no *noir*, nada mais é do que um autor usando a figura arquetípica do personagem do gênero para empurrá-lo exatamente para onde se espera que ele vá. E aqui, Lucas quase se percebe como um personagem dentro de um filme *noir*.

Ele entra num apartamento suspeito e acaba encontrando Bolívar morto, assassinado na cama. Mais uma vez diante de uma possível cilada, e apesar da possibilidade de acabar novamente como bode expiatório de um assassinato que não cometera, Lucas permanece no apartamento. Em instantes, uma travesti entra na residência chamando por Miguelito. Assim, além de ser o ator de cinema identificado (no roteiro) como “William Wilson” (PRADO, 1986, p. 15), depois também Bolívar, Osvaldo Callado, o ator José Mayer é agora Miguel (ao final do filme, há indícios de que são todos a mesma pessoa, mas, propositalmente, isso não fica claro; não é confirmado). E nesse jogo de identidades confusas, temos então, no mesmo apartamento, Miguelito, uma travesti (Miguel Falabela) que se revela também um homem (“Lana³³. Lana... Na verdade, eu nasci Eristeu Bueno.”/“Eu não sou travesti o tempo todo.”) (Figura 70) e Lucas, que já foi o “Tenente”, agora se passando por policial.

³³ No roteiro original, Lana é Marilyn Monroe.



Figura 70 - Lana/Eristeu Bueno (Miguel Falabela) em quadro de *A dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988).

Lana afirma que Miguel era traficante e ator de cinema. E fala ainda que ele havia tomado uma surra naquela tarde (na festa de casamento, portanto?). As peças vão se encaixando (ou não?) e Lucas parece estabelecer, portanto, uma ligação entre a morte de José Meliande, o apartamento do cineasta, o filme *A dama do Cine Shangai* e seus atores, o tráfico de drogas, Desdino e Felipe, o assassinato do marujo, as fotos queimadas e o incêndio no galpão etc. E Suzana, onde entra nesta história? E ele? Lucas volta para seu quarto de hotel com mais peças de quebra-cabeças para montar e, novamente, vê-se envolvido em *flashbacks* sem conseguir chegar a qualquer conclusão.



Figura 71 – Citação à *Psicose* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960) em quadro de *A dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988).

Da janela do quarto de hotel, Lucas vê Suzana, Desdino e Felipe num *ménage à trois* – o que deixa Lucas confuso, enraivecido, enciumado. Quando ele percebe que ela está sozinha no apartamento, vai até lá – encontrando-a no chuveiro, no banho, em uma referência a *Psicose* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960) (Figura 71). A sequência é o momento em que a *femme fatale* revela sua situação de fragilidade, de angústia, de medo, de desespero (em que medidas esses sentimentos são “reais” ou encenados, não fica claro). “Você tem muito o que me explicar”, cobra o protagonista. “Eu estou perdida, Lucas”, afirma Suzana. “Tem alguém querendo se ver livre de mim! E esse alguém pode ser o seu marido”, segue Lucas. “Você tá tremendo!”, ele a percebe em sua (suposta) fragilidade e deixa de lado sua necessidade de respostas. “Me leve daqui, Lucas”. Logo, temos o clichê da fragilidade feminina e o homem como herói (e a típica cena deste carregando-a nos braços para a cama). Porém, como se trata de um *noir*, é tudo sempre muito dúvida. Por exemplo, basta notar que ela fora tomar banho e deixara a porta aberta – de outra forma, como ele teria entrado no apartamento? Teria sido, portanto, armação dela, que se sabia observada por ele da janela e que premeditara que ele viria assim que ela estivesse sozinha?

Então, Suzana “revela” seu passado, fala do sofrimento de sua vida e pede ajuda a Lucas, de forma genérica. Ela joga verde e Lucas fala em matar, se for preciso (bingo!). Assim, ela traça o plano de matar seu marido e ele acata. Temos aqui a mesma lógica de *Pacto de sangue*, de *Corpos ardentes* e do próprio filme dentro do filme, *A dama do Cine Shangai*, entre outros filmes do gênero. “Faça isso por mim e eu serei só sua”, promete a *femme fatale* ao “trouxa” apaixonado. “Como é que eu posso saber que não era isso que você queria desde o começo?”, pergunta Lucas. “Não pode”, ela responde. O plano é então traçado e Lucas assume seu papel de matador, supervalorizando sua destreza e sua habilidade de manter-se vivo (afinal de contas, ele passou por muitas provas durante todo o filme). A cena é também uma discussão da banalização da violência urbana e especialmente de homicídios em cidades como São Paulo, visto que eles armam o plano para parecer um latrocínio: “Não há com que se preocupar. Assaltos, assassinatos, crimes... acontecem aos montes, todos os dias.” (PRADO, 1986, p. 90).

O assassinato é executado por Lucas, mas este percebe que matou a pessoa errada (Felipe, e não Desdino). Assim, percebe (mais uma vez) que fez papel de “trouxa”. Nesta sequência, ele ainda tem um novo delírio com Suzana (mais uma vez caricatamente em trajes de *femme fatale* de *noir* clássico). Além disso, esta é uma sequência em que, mais uma vez, Guilherme de Almeida Prado potencializa os recursos metalinguísticos do filme, talvez chegando em seu ponto máximo de metacinema: a cena é encerrada com uma falha na projeção de *A dama do Cine Shangai* em que a película queima (Figura 72). As interpretações possíveis para essa cena são várias. Particularmente, gosto de ler como uma primeira camada em que “dá pau” na cabeça de Lucas, que trava, mas, ao mesmo tempo, o momento em que Lucas percebe-se com personagem de um *noir* e que, portanto, compreendendo-se como “trouxa”, e precisa, a partir de então, retomar as rédeas de sua própria vida, de sua própria narrativa (ainda que isso implique cair em outros clichês). Mais do que escancarar o caráter de metacinema ao público, faz alusão a uma certa tomada de consciência por parte do próprio protagonista.

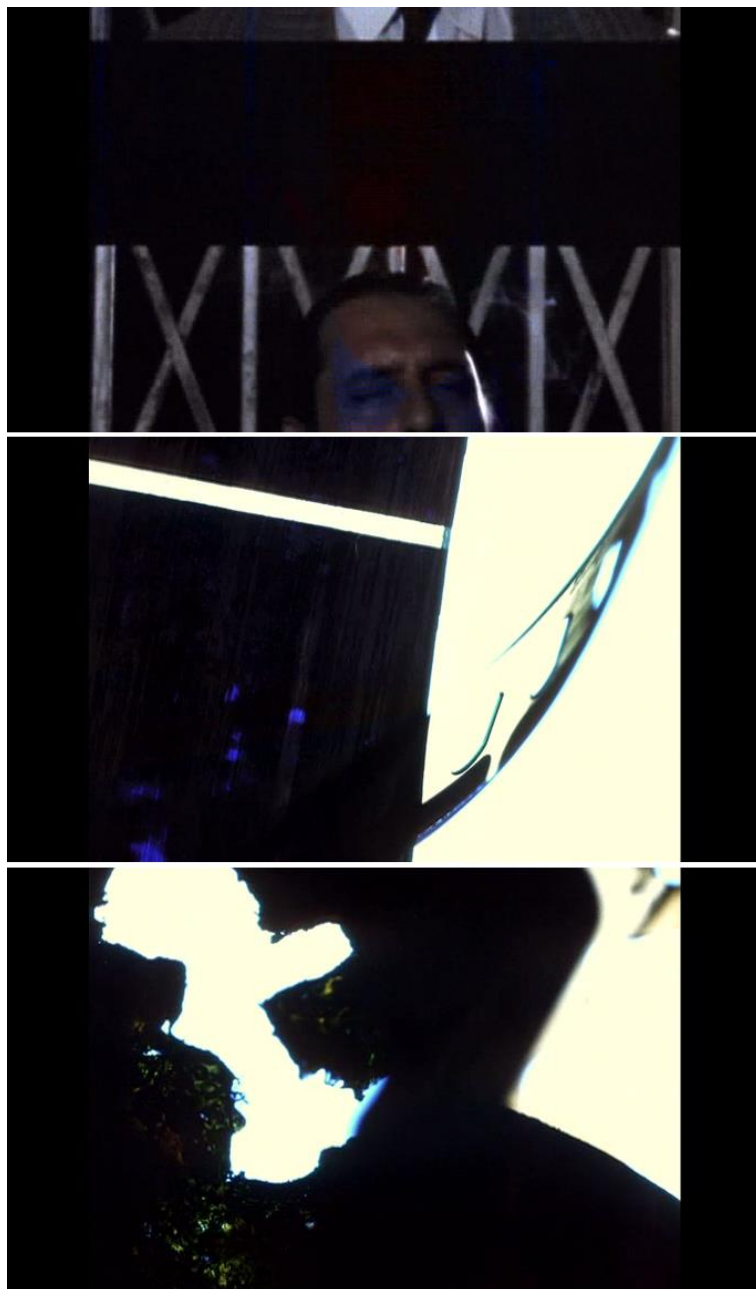


Figura 72 - Metalinguagem: película queimando em *A dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988).

Mais uma vez em narração em *off*, Lucas diz: “Foi só então que eu percebi como ir ao cinema pode ser perigoso. Sabe como é difícil para um homem admitir que foi enganado, mesmo que seja por uma mulher. Mas muito pior, é quando você está apaixonado por ela”. No roteiro original, após dar-se conta de que matara alguém e fizera papel de “trouxa”, Lucas volta correndo para seu quarto de hotel e, desesperado, chega a cogitar suicídio, enfiando o revólver na boca. No

filme, no entanto, embora exista angústia e desespero, há essa substituição do impulso suicida pelo recurso metalinguístico – o que, apesar de quebrar o realismo do filme, soa como mais verossímil e até mesmo coerente, levando em consideração a lógica interna da obra.

Em seguida, após essa tomada de consciência por parte do protagonista, Desdino entra em cena, afirmando que “nem tudo sai exatamente como é planejado” (PRADO, 1986, p. 95). Assim, Lucas fica sabendo que não apenas fez papel de “trouxa” em relação à Suzana como Desdino estava por dentro do plano e foi tudo armado para ele fazer queimas de arquivo. “Suzana sabe de tudo?”, Lucas pergunta. “Você vai morrer com esta dúvida”, responde o vilão. “Aqui, o trouxa é você”, sentencia Desdino. Mais do que isso, Desdino revela a Lucas que Suzana “não existe”, que ela é mesmo Lyla Van (a atriz de *A dama do Cine Shangai*, filme dentro do filme). “Infelizmente, eu não tenho tempo para maiores explicações”, conclui o bandido – sem que exista, portanto, a tradicional cena de romance policial clássico (ou filmes do gênero) em que toda a trama é revelada, quando o “vilão” conta todo o seu plano ou quando o detetive desvenda e explica todo o mistério (ou seja, quando todas as peças do quebra-cabeça são colocadas em seu devido lugar e a ordem é restaurada).

O filme então caminha para seu clímax final com todos os recursos estéticos, estilísticos e narrativos (clichês) *noir*. A fotografia abusa do jogo de luz e sombras (Figura 73). Lucas apaga o lustre que ilumina a cena do “duelo” final com o vilão. Num jogo de sombras e janelas, Suzana/Lyla Van observa (apreensiva) a cena que se desenrola no prédio em frente. Ao final, Lucas chega até Suzana/Lyla Van trajado de terno e chapéu e os dois se beijam, num *happy end* propositalmente dubio (e clichê), pois ela apaga o lustre sobre eles enquanto segura o punhal em suas mãos (Figura 74).



Figura 73 - Cena noturna, quadro dentro do quadro, jogo expressionista de luz e sombra, trajes tipicamente noir e outros elementos estilísticos do gênero em *A dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988).



Figura 74 - Primeiro final dúbio em *A dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988).

Assim que Suzana/Lyla Van apaga as luzes, há um corte para os créditos finais do filme, com sua trilha sonora característica. Entretanto, após a sequência dos créditos principais, há uma volta ao filme, numa nova camada de metalinguagem que, mais uma vez, trabalha com uma segunda camada de final dúbio (e também clichê). Lucas é mostrado saindo do cinema, acendendo um cigarro e caminhando pela rua (Figura 75). Acima dele, o letreiro anuncia *A hora mágica*, filme de fase posterior de Guilherme de Almeida Prado. É importante falar um pouco deste filme. Ainda que tenha sido lançado mais de uma década após *A dama do Cine Shangai*,

essa obra também tem características contundentes de *mise-en-scène* maneirista ou pós-moderna (o que, inclusive, explica o “fracasso” crítico do filme, tido como anacrônico). E, mais do que referências ao universo do classicismo cinematográfico hollywoodiano ou da própria filmografia pós-moderna ou maneirista estadunidense dos anos 1980, às chanchadas brasileiras, às novelas radiofônicas e ao gênero *noir* (a estética, a estilística, a iconografia, a *femme fatale*, a narração em voz *over* do protagonista masculino, o “trouxa”, os crimes, o investigador...), *A hora mágica* traz diversas citações e/ou referências ao próprio *A dama do Cine Shangai*, tais como a presença da personagem Suzana/Lyla Van (Maitê Proença); a repetição do plano da gaveta sendo aberta e, dentro, a presença dos quadrinhos, chaveiros etc.; o uso do mesmo chaveiro com símbolo do yin-yang e o mesmo punhal presentes em *A dama do Cine Shangai*; o letreiro em neon, como o do Hotel Brasil; o cego montando um quebra-cabeças; entre outros. Além disso, *A hora mágica* faz referências ao filme posterior, antecipando a personagem Dulce Veiga de *Onde andarás Dulce Veiga?*. Assim, é possível perceber na obra de Almeida Prado uma característica comum deste universo *pop* e pós-moderno que se autoreferencia, criando uma ideia de universo particular do autor, conectando suas obras, mas também fazendo uso de um recurso de citação presente na própria historicidade da literatura policial, que também recorrentemente faz citações que reafirmam o “policial” como gênero.

Enfim, a cena da saída de Lucas do cinema seria, portanto, a prova de que o protagonista apenas assistiu *A dama do Cine Shangai* (o filme dentro do filme) colocando-se no papel de protagonista e fantasiando-se nessa situação com Suzana/Lyla Van? Se sim, então todo o filme (o que nós vimos) seria, na verdade, fruto da imaginação de Lucas ou apenas representação de Lucas “mergulhado” no filme dentro do filme, na tela de cinema? Ou a cena seria apenas uma organização não cronológica da história, finalizando-a onde tudo começara? Mas o fato de Lucas estar agora fumando com aparente destreza não seria a prova de que na verdade aquela é uma cena posterior, após Lucas viver tudo que vivera? E o fato de o letreiro anunciar *A hora mágica* e não *A dama do Cine Shangai* não ressalta a passagem de tempo, que é o tempo da narrativa (voz *over*) e não o da ação (filme)? Não importa, pois, como anteriormente afirmado, tudo em *A dama do Cine Shangai* é propositalmente metalinguagem, propositalmente dúbio (ou mesmo confuso) e

propositalmente clichê. E, da mesma forma, assistir ao filme, como também dito anteriormente, é aceitar esses pactos, jogar as regras do gênero e/ou brincar com elas.



Figura 75 - O protagonista sai do cinema em cena final: segundo final dúbio em *A dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988).

Afinal de contas, se comparado ao filme hollywoodiano mais tradicional ou mesmo à literatura policial clássica, “o desenlace em um verdadeiro filme *noir* é muito mais ambíguo e ameaçador, ‘deixando no seu rastro uma impressão de mal-estar contínuo e persistente’” (MATTOS, 2001, p. 17); em *A dama do Cine Shangai*, como filme do neo-*noir* e, mais do que isso, um *noir* brasileiro de proposta pós-moderna ou maneirista, mais do que reforçar o estado social de confusão e perturbação, Guilherme de Almeida Prado busca confundir a própria noção de gênero. Entre o pastiche e a paródia, o cineasta “brinca” com a ideia de filme e questiona o cinema dentro de seu próprio filme; reflete sobre o gênero no próprio gênero. No entanto, diferente do cinema moderno, que buscava fazer isso pelo rompimento com a linguagem “clássica” ou com a estrutura melodramática, o autor o faz em sentido inverso, ou seja, dentro da própria linguagem “clássica” e da estrutura melodramática, dentro da própria ideia de indústria cinematográfica, de cultura *pop* e, ainda, numa relação diferente com a ideia de mercado, de público.

4 UMA ANÁLISE CRÍTICA E DA “CANONIZAÇÃO” CRÍTICA DO CINEMA BRASILEIRO DOS ANOS 1980

4.1 *A dama do Cine Shangai*, um filme atípico na historiografia do cinema brasileiro

Renato Luiz Pucci Jr. (2008, p. 9), em sua análise da “trilogia paulistana da noite”, chama a atenção para o fato de que *A dama do Cine Shangai* é uma obra atípica na historiografia do cinema brasileiro, pois não se encaixa facilmente dentro de uma cronologia que tem como linearidade comumente traçada os filmes à maneira “clássica” de estúdios, as chanchadas e grande parte do cinema mais “comercial” brasileiro, ou uma linha mais vanguardista ou moderna, que tem como pontos de destaque, por exemplo, o Cinema Novo, o Cinema Marginal e cineastas independentes como Mário Peixoto ou Walter Hugo Khouri, entre outros. Em outras palavras, *A dama do Cine Shangai* é um desses casos em que, no máximo, tentam-se aglutinar “um contingente de realizações cuja caracterização não parece se ajustar a nenhuma das precedentes” (2008, p. 9) – o que o autor faz ao analisar a “trilogia paulistana da noite”, grupo de obras cuja “composição audiovisual e narrativa diverge rigorosamente, de uma forma ou de outra, do que se fez no Brasil pelo menos até o final da década de setenta” (2008, p. 9). Dessa forma, ressalta o autor (2008, p. 9), a obra de Guilherme de Almeida Prado é dessas que provocam forte impressão na crítica especializada – negativa ou positivamente. Afinal, como demonstrado no primeiro capítulo desta tese, *A dama do Cine Shangai* e a “trilogia da noite paulistana” são agrupadas ou como cinema brasileiro pós-moderno, ou no conjunto de produções de uma nova geração do cinema paulista (ou seja, aglutinação geracional e geográfica).

Entretanto, é importante ressaltar que esse “limbo” em que *A dama do Cine Shangai* se encontra é marcado especialmente pela recepção crítica que se fez na época de seu lançamento e, de alguma forma, que ainda se faz hoje (canonização). E, portanto, é importante aqui pensar sobre os porquês dessa recepção, de maneira geral. Afinal, que critérios críticos de análise determinaram ou determinam o lugar em que esse filme se encontra na cronologia da história do cinema brasileiro? Acredito que a simples ruptura com o “modernismo” cinematográfico não é suficiente para explicar a situação, pois, como demonstrarei neste capítulo, muitos outros filmes

dos anos 1980 do cinema brasileiro o fizeram e, apesar do rótulo de pós-modernos, são considerados obras de referência da década, canonizadas como as melhores e/ou mais importantes obras da história do cinema brasileiro. Contudo, essas obras, apesar de romperem com a tradição modernista do Cinema Novo e do Cinema Marginal, mantiveram-se firmes a alguns dos preceitos caros a essa tradição ou a seus cineastas, ou seja, são filmes que podem ser classificados como cinema “político” (no sentido mais explícito do termo, ou seja, de um cinema que aborda em primeiro planos questões políticas, como a ditadura civil-militar, por exemplo) e/ou como filmes de caráter “sociológico”, que oferecem “teses” sobre o Brasil e suas mazelas sociais, sua história, seu povo etc.

Um filme como *A dama do Cine Shangai*, no entanto, ainda que não seja um filme meramente “comercial”, no sentido mais vulgar e negativizado do termo (basta pensar nas pornochanchadas ou no atual modelo de cinema da Globo Filmes, bem como em filmes como os d’Os Trapalhões e da Xuxa, por exemplo, enquanto referências para um cinema tido como “comercial”), e ainda que possa ser classificado como “cinema de autor”, é muitas vezes rechaçado por abrir mão de um projeto de cinema “político” ou “sociológico” e, assim, ganha, muitas das vezes, o rótulo de “pós-moderno” de forma negativizada.

Como demonstra Pucci Jr. (e como demonstrado no primeiro capítulo desta tese),

Não é difícil encontrar artigos e teses que se limitam a negar a validade política e estética da trilogia paulistana e de filmes com que ela tem afinidades. Diz-se que eles se definem pela ausência de originalidade, irrealismo, falta de profundidade, ausência de engajamento político etc., o que geralmente se expressa através de termos com conotações negativas, como pastiche, simulacro, apolítico, superficialidade, nostalgia, escapismo. (2008, p. 10).

Mas, afinal de contas, quais são então os “melhores” ou “mais importantes” filmes da história do cinema brasileiro e, mais especificamente, dos anos 1980? E quais são os critérios que definem essas escolhas? Por exemplo, em 2015, a Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) divulgou na internet uma lista dos “cem melhores filmes brasileiros”. Posteriormente, a lista foi transformada em livro, com cem críticos/pesquisadores de cinema escrevendo cem artigos (um para cada um dos filmes). Em texto explicativo disponível no livro e

assinado em nome da entidade, revela-se que os filmes foram escolhidos a partir de um processo de pontuação em que cada um dos críticos participantes do projeto enviou uma lista pessoal com 25 obras e os filmes mais recorrentemente listados foram selecionados, numa hierarquização a partir do número de incidências nessas listas pessoais, compondo uma lista geral.

Naturalmente, ainda que exista um critério objetivo para a composição dessa lista geral, não há como fazer um mapeamento exato dos critérios pessoais (e não importa até que ponto objetivos ou subjetivos) que levaram cada um dos críticos a escolherem determinados filmes em detrimento de outros. Contudo, há a possibilidade de, a partir de uma análise geral do conjunto da obra, da análise dos textos escritos para o livro *100 melhores filmes brasileiros* sobre cada um dos filmes selecionados e, finalmente, da análise dos filmes em si, detectar elementos que justificam a escolha dessas determinadas obras. Da mesma forma, a partir disso, há como saber-se que critérios orientam a canonização de tais obras do cinema nacional e, conseqüentemente, eliminam outras deste cânone.

Em seu texto de introdução ao livro, o organizador da obra e também diretor da Abraccine Paulo Henrique Silva (2016) ressalta a instabilidade do cinema brasileiro, com seus altos e baixos vinculados a determinados contextos sociais, políticos, econômicos e culturais, ou seja, “ciclos” de produção que oscilam entre momentos de estagnação, mas também com períodos esteticamente relevantes e/ou de considerável inserção no mercado cinematográfico – o que justificaria, por exemplo, filmes que estão presentes na lista final mais por serem sucessos de bilheteria que marcaram uma geração do que por qualidade estética, propriamente (como é o caso d’Os Trapalhões, para mencionar um exemplo). Dessa forma, conclui o autor, “como apontou o filme *Alta fidelidade*³⁴, de Stephen Frears, listas podem ser divertidas e mostrarem um bocado de nós mesmos, na forma de hierarquizar preferências” (2016, p. 8). Assim, naturalmente, como toda seleção, lista ou cânone, os *100 melhores filmes brasileiros* da Abraccine não é uma verdade absoluta, mas relevante por tratar-se de uma seleção feita por críticos de cinema e organizada por uma entidade representativa dessa categoria, com resultado canonizado em livro, em obra. Logo, um material que não pode ser desprezado em uma tese que, nos anos 2010, se

³⁴ *Alta fidelidade* (*High Fidelity*, Stephen Frears, 2000).

propõe a analisar um filme dos anos 1980 (especificamente) e a própria cronologia ou historicidade mais geral do cinema brasileiro.

O livro *100 melhores filmes brasileiros* contém obras cinematográficas a partir dos anos 1930, mas a lista não está organizada em ordem cronológica, pois os filmes estão listados a partir de um *ranking* que vai do melhor filme ao 100º posicionado, a partir da votação dos críticos e um sistema de pontuação (como anteriormente afirmado). Assim, o primeiro lugar é de *Limite*, de Mário Peixoto, numa coincidência entre ser o mais antigo da lista (o filme é de 1931) e de ser também aquele que há décadas ostenta o título de melhor filme da história do cinema brasileiro, apesar de Glauber Rocha. A outra única obra dos anos 1930 presente na seleção é *Ganga bruta* (Humberto Mauro, 1933) e não há registro de nenhuma obra dos anos 1940 – o que evidencia o desprezo pelos filmes de estúdio da primeira década do século XX e, particularmente, das chanchadas (tão renegadas nos anos iniciais do Cinema Novo e, especialmente, por Glauber Rocha em seus textos e manifestos balizadores do movimento).

Dos anos 1950, a lista traz cinco obras, sendo duas de Nelson Pereira dos Santos, mas também filmes de Lima Barreto, Roberto Santos e Carlos Manga. A década de 1960 é o período que concentra mais filmes na lista, com 28 obras – o que representa quase 30% da seleção total. Afinal de contas, estamos falando de um período consagrado da história do cinema e que concentra alguns dos principais cineastas e filmes da cinematografia nacional, em especial aglutinados em torno do Cinema Novo e do Cinema Marginal. Portanto, temos aqui, nesse período, Linduarte Noronha, Anselmo Duarte, Roberto Farias, Walter Hugo Khouri, Ruy Guerra, Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, José Mojica Marins, Luís Sérgio Person, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirzman, Domingos Oliveira, Ozualdo Candeias, Rogério Sganzerla, Roberto Santos, Andrea Tonacci, Julio Bressane e André Luis Oliveira. Os anos 1970 estão representados na lista com 15 obras, mas muitas delas ainda desses cineastas da geração do Cinema Novo e do Cinema Marginal, como Rogério Sganzerla, Andrea Tonacci, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirzman e Glauber Rocha, além de outros cujas carreiras estão ligadas a esses movimentos, mas que não apareceram na etapa anterior da lista, como o caso de Vladimir Carvalho, Arnaldo Jabor, Carlos Diegues, Walter Lima Jr. e Bruno Barreto, além de nomes como Jorge Bodansky e Orlando Senna, Hector Babenco e, finalmente, Ana Carolina.

A década de 1980 traz o segundo período mais presente da lista, ao lado dos anos 2000, com 18 obras. E, observando este recorte dos anos 1980 – que é o mesmo período da produção e lançamento de *A dama do Cine Shangai* – é visível ainda uma presença marcante de cineastas comumente associados ao Cinema Novo e/ou ao Cinema Marginal, como Glauber Rocha (o recordista da lista), Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman, além de nomes como João Batista de Andrade, Roberto Farias, Eduardo Coutinho, Carlos Reichenbach, Walter Lima Jr. e Edgard Navarro. Somam-se a lista ainda Carlos Alberto Prates Correia, J. B. Tanko, Hermano Penna, Suzana Amaral, André Klotzel, Jorge Furtado e, mais uma vez, Hector Babenco (também presente na lista dos anos 1970). Os filmes deste período são: *A idade da Terra* (Glauber Rocha, 1980); *O homem que virou suco* (João Batista de Andrade, 1980); *Cabaret mineiro* (Carlos Alberto Prates, 1980); *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1981); *Sargento Getúlio* (Hermano Penna, 1983); *Inocência* (Walter Lima Jr., 1983); *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984); *Memórias do cárcere* (Nelson Pereira dos Santos, 1984); *A hora da estrela* (Suzana Amaral, 1985); *Filme demência* (Carlos Reichenbach, 1986); *Ilha das Flores* (Jorge Furtado, 1989); *SuperOutro* (Edgard Navarro, 1989); além dos anteriormente citados³⁵ nesta tese: *Pixote, a lei do mais fraco*, de Hector Babenco; *Os saltimbancos trapalhões*, de J. B. Tanko; *Pra frente, Brasil*, de Roberto Farias; *A marvada carne*, de André Klotzel; *O beijo da mulher aranha*, de Hector Babenco; e, finalmente, *Anjos do arrabalde: As professoras*, de Carlos Reichenbach.

Aqui, no entanto, é importante notar uma curiosidade. A lista da Abraccine, divulgada na internet pela instituição, em 2015, trazia *Bar Esperança, o último que fecha* (Hugo Carvana, 1983) empatado em 100º lugar com *Guerra conjugal* (Joaquim Pedro de Andrade, 1975), o que fazia que a lista tivesse, na verdade, 101 filmes – e que o período dos anos 1980 tivesse, na realidade, 19 filmes selecionados. Porém, para a realização do livro, lançado em 2016, houve uma reavaliação do *ranking* e os filmes de Carvana e de Pedro de Andrade foram cortados e *O palhaço* (Selton Mello, 2011) foi acrescentado à lista final (no livro, consta em 97º lugar). Portanto, com essas alterações, houve um empate quantitativo entre as décadas de 1980 e 2000, com 18% da totalidade do conjunto para cada uma delas.

³⁵ Mencionados no Capítulo 1 desta tese.

Nos anos 1990, temos apenas sete obras, o que pode ser explicado pela crise da Embrafilme e, consequentemente, o momento de recessão na produção de longas-metragens no Brasil com a crise do governo Collor. Neste período, Carlos Reichenbach está representado com mais duas obras, ao lado de nomes como Walter Salles (um dos principais nomes da Retomada) e Daniela Thomas, Paulo Caldas e Lírío Ferreira, Guel Arraes e, finalmente, Paulo César Saraceni, representante da geração do Cinema Novo, mostrando como os cineastas ligados a esse movimento são presença marcante na historiografia do cinema brasileiro até o final do século XX e ainda no começo do século XXI.

Nos anos 2000, temos 18 obras (como anteriormente afirmado) e cineastas como Karim Aïnouz, Luiz Fernando Carvalho, Laís Bondanzky, Fernando Meirelles, José Padilha, Cláudio Assis, Beto Brant, Marcelo Gomes, Cao Hamburger, João Moreira Salles e, não pela primeira vez na lista, Walter Salles e Hector Babenco, além da presença, mais uma vez, de cineastas ligados ao Cinema Novo e ao Cinema Marginal, com Eduardo Coutinho (dois filmes), Rogério Sganzerla e Andrea Tonacci. Finalmente, somam-se à lista representantes da inconclusa década de 2010, com presença dos diretores Kleber Mendonça Filho, Anna Muylaert, Hilton Lacerda, Marcos Jorge, Fernando Coimbra, Selton Mello e, finalmente, nova presença de José Padilha.³⁶

Porém, é importante notar que a lista original (e não divulgada)³⁷ da Abraccine que ranqueia os filmes brasileiros citados/votados pelos críticos reúne, ao total, 201 filmes nacionais, entre documentários, ficções e animações, nos formatos curta, média e longa-metragem. Logo, outros 101 filmes foram “mapeados” pelo projeto, mas excluídos da divulgação final – que se restringiu a uma centena. *A dama do Cine Shanghai* está presente nesta lista de “excluídos”, em 126º lugar. Além dessa obra, outros 14 filmes dos anos 1980 estão presentes nesta lista geral. Desses, três estão à frente do filme de Guilherme de Almeida Prado: o recentemente citado *Bar Esperança, o último que fecha*, em 102º lugar; *Nunca fomos tão felizes*, de Murilo Salles, em 110º lugar; e *Vera*, de Sérgio Toledo, em 114º. Portanto, pode-se dizer que o filme de Guilherme de Almeida Prado sequer está entre os 20 “melhores” filmes brasileiros dos anos 1980, segundo os críticos da Abraccine, nesta seleção. E, além desses, somam-se à lista filmes já citados³⁸ neste

³⁶ A lista completa consta como anexo neste trabalho.

³⁷ Esta não é uma informação pública, mas tive acesso à lista, que me foi enviada pelo próprio Paulo Henrique Silva (presidente da Abraccine e organizador da obra *100 melhores filmes brasileiros*). A mesma consta nos Anexos deste trabalho.

³⁸ Citados no Capítulo 1 desta tese.

trabalho, como *Anjos da noite*, de Wilson Barros³⁹; *O olho mágico do amor*, de José Antonio Garcia e Ícaro Martins; *O segredo da múmia*, de Ivan Cardoso; e *Eu sei que vou te amar*, de Arnaldo Jabor; mas também *O império do desejo* (Carlos Reichenbach, 1980); *Eros: O deus do amor* (Walter Hugo Khouri, 1981); *O cangaceiro trapalhão* (Daniel Filho, 1983); *Festa* (Ugo Giorgetti, 1989); *Sermões: A história de Antônio Vieira* (Júlio Bressane, 1989); *O Homem da Capa Preta* (Sergio Rezende, 1986); e *Erêndira* (Ruy Guerra, 1983)⁴⁰.

Portanto, para entender porque *A dama do Cine Shangai* não está entre as cem principais obras do cinema brasileiro ou sequer entre as 20 “melhores” ou “mais importantes” dos anos 1980, segundo críticos vinculados à Abraccine, arrisco aqui algumas hipóteses, que são da ordem do próprio filme em si (a partir de escolhas estéticas do próprio cineasta e o resultado efetivo do projeto) e da forma como o filme foi (e ainda é) recebido pela crítica especializada. Acredito que, de maneira geral, os filmes brasileiros canonizados como “melhores” ou “mais importantes” da história carregam em si, em maior ou menor medida, especialmente a partir do final dos anos 1970 e início dos anos 1980, algumas características em comum. A primeira e principal delas é que são filmes “sociológicos” ou filmes “políticos”, no sentido mais explícito e comum dos termos, como anteriormente afirmado, ou seja, obras cinematográficas que se propõem a discutir a realidade brasileira e a “denunciar” as mazelas sociais do Brasil (quase sempre, a partir de um viés que poderia ser taxado como uma visão de “esquerda” sobre o Brasil ou sobre a realidade). Nesse sentido, filmes de viés mais comercial (ou popularescos), como as chanchadas ou pornochanchadas, por exemplo, são, quase sempre, desprezados.

A segunda característica – e que está bastante associada à primeira – é que, também de maneira geral, os “melhores” filmes brasileiros são obras ou de cineastas ligados ao Cinema Novo e ao Cinema Marginal, ou “fiéis” aos pressupostos (ainda que por vezes difusos) desses movimentos e/ou cineastas. No entanto, é importante notar que se soma aqui, de maneira ainda

³⁹ *Cidade oculta* é o único dos filmes da “trilogia da noite paulistana” que não é citado entre os 201 selecionados pelos críticos da Abraccine.

⁴⁰ Ao que pude constatar, *Erêndira* (*Eréndira*, Ruy Guerra, 1983) é uma coprodução entre México, Alemanha e França. O filme é predominantemente falado em espanhol, foi gravado na Cidade do México, lançado no México e é adaptação de obra literária do escritor colombiano Gabriel García Márquez, que também assina o roteiro. Assim, apesar da direção de Ruy Guerra (cineasta moçambicano radicado no Brasil e nome importante da história do cinema brasileiro) e apesar da atriz brasileira Cláudia Ohana no papel da protagonista que dá nome à obra, acredito que não seja possível classificar *Erêndira* como um filme brasileiro.

bastante imbricada às duas características anteriores, o fato de que são filmes que, num movimento mais amplo da geração do Cinema Novo e do Cinema Marginal, especialmente a partir dos anos 1970 (com algumas exceções, sendo Glauber Rocha a mais radical), buscam mais inserção no mercado cinematográfico, visando aceitação não apenas da crítica especializada, mas também do público, num projeto que une a ideia de qualidade técnica a partir de referentes do cinema industrial (especialmente o hollywoodiano) com a questão da temática política, social. Portanto, nesse período, é visível que há menos presença das formas mais radicais da narrativa moderna e, de maneira mais notória, filmes que poderiam ser classificados como “clássicos” ou melodramáticos do ponto de vista de estrutura narrativa.

Além disso, há uma quarta característica (novamente muito atrelada às anteriores) que é uma visível e muito forte noção de “brasilidade” nesses filmes, ou seja, de uma busca pela ideia de identidade nacional (com destaque particular, por exemplo, para adaptações de “clássicos” da literatura brasileira, como obras de Clarice Lispector, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa etc.). Para Fabrício Cordeiro, em texto para o próprio livro da Abraccine, ao comentar *Bye bye Brasil* (Carlos Diegues, 1979), filme da virada dos anos 1970 para os anos 1980, que o próprio crítico considera como um “filme síntese de seu tempo” (2016, p. 97) e “uma espécie de aceno geracional” (2016, p. 97), nessa obra que carrega “Brasil” desde o título há

a busca pela identidade nacional, já tão calejada na história de nossa literatura. Afinal, a ideia de brasilidade data desde o século XVIII, sobretudo com o lirismo de Cláudio Manuel da Costa, ampliada, no século seguinte, pelo sentido de nacionalidade encontrado no Romantismo e, de maneira mais crítica, no Realismo. A vanguarda viria, claro, com o Modernismo e sua revisão mais radical, tendo a Semana de 1922 como emblema de tamanho deslocamento (não restrito à literatura, aliás). De lá para cá, outros tantos Brasis. (CORDEIRO, 2016, p. 97).

Finalmente, no caso específico desse cinema brasileiro dos anos 1980, é preciso ressaltar a nítida e forte presença da questão da ditadura civil-militar (1964-1985), seja como temática nos filmes (de forma explícita ou como contexto histórico, mas também como alegoria, como metáfora ou apenas referência), seja como chave de leitura para os próprios críticos, ao analisarem os filmes e sobre eles escreverem. Evidentemente, há filmes que abordam a ditadura

como temática explícita e outros de forma mais velada, mas, por outro lado, há momentos em que parece existir um contorcionismo crítico na leitura para enxergar a ditadura nas entrelinhas de filmes que, a não ser que exista muito esforço especulativo, não trabalham com essa temática (nem mesmo de forma alegórica ou metafórica). Aí, pode-se falar tanto de um sentimento macro generalizado que marca os anos 1980 no Brasil e que transcende as próprias obras ou seus autores (ainda que inconscientemente), mas também pode-se dizer de uma espécie de “leitura obrigatória” que enxerga ditadura e ditadores até onde eles não estão, como uma criança com medo que olha para as sombras na parede do quarto enquanto o sono não vem e tira suas próprias conclusões das formas projetadas no claro-escuro.

Portanto, para buscar comprovar esta hipótese e entender melhor porque *A dama do Cine Shangai* está em um segundo escalão do cinema nacional e porque outros filmes estão presentes neste cânone, proponho-me aqui a uma análise individual de cada um desses 18 filmes brasileiros dos anos 1980 presentes na lista dos *100 melhores filmes brasileiros* da Abraccine, além do excluído *Bar Esperança, o último que fecha*. Naturalmente, levarei em consideração tanto os filmes em si quanto as leituras que foram feitas dos mesmos, em textos publicados no próprio livro. Em vez de considerar a ordem do *ranking*, optei por trabalhar com os textos a partir de uma ordem cronológica dos próprios filmes, ou seja, de 1980 até 1989.

4.1.1 A idade da Terra (Glauber Rocha, 1980)



Figura 76 - Quadro de *A idade da Terra* (Glauber Rocha, 1980).

A primeira obra cinematográfica em ordem cronológica deste recorte dos anos 1980 ocupa o 57º lugar na lista dos cem melhores filmes brasileiros da Abraccine. Trata-se de *A idade da Terra* (Figura 76), longa-metragem que figura como a última película de Glauber Rocha, lançada um ano antes de sua morte, em 1981. Glauber é o recordista desta lista da Abraccine, sendo o único cineasta a ter cinco de suas obras no *ranking*. E, mais do que o caráter quantitativo, há destaque para a posição de seus filmes nesta seleção: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) e *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) estão, respectivamente, em segundo e quinto lugar. A lista é acrescida ainda de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (Glauber Rocha, 1968), em 31º lugar, e o curta-metragem *Di* (Glauber Rocha, 1977), em 88º lugar, situação que reforça o nome de Glauber como o “monstro sagrado” do cinema brasileiro.

Aliás, o texto de Adolfo Gomes (2016, p. 263) inicia justamente ressaltando o caráter de “mito revolucionário”, de “mártir” e de “herói trágico” de Glauber, que morreu aos 42 anos. Ao perguntar-se sobre os caminhos percorridos por Glauber e sobre os que teria percorrido caso não

tivesse morrido tão relativamente jovem, o autor compara-o não apenas com Pasolini, mas também com os demais cineastas brasileiros da geração cinemanovista, que, “na melhor das hipóteses, tornaram-se realizadores bissextos, justamente quando o acesso à produção audiovisual é cada vez maior no país” (2016, p. 263).

Ademais, é importante notar que Ab’Sáber (2003) ressalta que os anos 1980 são a década em que muitos cineastas brasileiros morreram, como, por exemplo, seis dos mais importantes da época: Glauber Rocha, Roberto Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Wilson Barros e Chico Botelho (os dois últimos, justamente nomes representativos do cinema brasileiro do período, compondo 2/3 da “trilogia da noite paulistana”). O autor (2003, p. 159) comenta, por exemplo, que Carlos Reichenbach chegou a conhecer mais de cem cineastas mortos entre os anos de 1981 e 1992. Dessa forma, não deixa de ser válido notar que, embora do ponto de vista cronológico o ano de 1980 seja considerado o fechamento da década de 1970, é recorrente na historiografia do cinema brasileiro que este ano seja, especialmente devido ao filme *A idade da Terra*, considerado o início da década de 1980 do cinema nacional⁴¹.

Os anos [19]80 foram os anos em que a história adensada de nossa cinematografia desapareceu como ondas em uma corda solta na extremidade. O corte “natural” exigido a todos em uma cultura que concentrava renda mais do que nunca e expunha todos a um mercado empobrecido é o corte de setores inteiros da história, como o do cinema feito entre nós, que rapidamente deixam de ter sentido. Com o mesmo gesto de força eliminou-se o cinema do presente e eliminou-se o cinema do passado, recalcado, e vemos morrer cineastas de todas as épocas do cinema moderno brasileiro: do realismo da segunda metade dos [19]50, primeiro momento crítico plenamente realizado do cinema brasileiro, com a morte de Roberto Santos, até o cinema paulista dos [19]80, momento final da perda de todas as conquistas, com a morte de Chico Botelho e Wilson Barros. Cineastas de todas as épocas de nosso cinema moderno morrem, pois é a própria história em bloco, presente e passado, que é morta na cultura. (AB’SÁBER, 2003, p. 159).

⁴¹ Por exemplo, Rubens Machado Jr. (2012, p. 11) considera o filme *Idade da terra* (Glauber Rocha, 1980), o “último e mais incompreendido filme de Glauber Rocha”, como o filme que abre a década de 1980 do cinema brasileiro.

Nos anos 1980, ainda que a geração cinemanovista tenha mantido como ponto em comum a ideia do cinema como arte para discussão política sobre o Brasil, enquanto que os demais cineastas dessa geração buscaram se encaixar cada vez mais a uma lógica comercial de cinema, Glauber seguiu a via da radicalização estética. Para Gomes (2016, p. 263), *A idade da Terra* antecipa, tanto na concepção quanto na forma, o que viriam a ser as videoinstalações – o que pode fazer sentido ao pensar-se no contexto geral das artes no Brasil dos anos 1980 em diante, mas que soa meio anacrônico quando se leva em consideração o fomento da videoarte no mundo ao menos desde a década de 1960 e, principalmente, nos anos 1970. Logo, é mais sensato pensar que o filme de Glauber está influenciado por esses movimentos, e não o contrário. Contudo, o fato é que *A idade da Terra* provavelmente pode ser considerado o filme mais polêmico e controverso da carreira do diretor, dividindo a opinião de críticos e demais especialistas desde o seu lançamento.

Em termos de trama ou enredo, é difícil travar uma sinopse para a obra, dado o seu caráter “moderno” e até mesmo caótico, propositalmente não linear. Arriscando um resumo em poucas linhas, *A idade da Terra* pode se definir (a partir de uma ideia discutida pelo próprio Glauber, no filme) como uma releitura bíblica de Jesus Cristo no Terceiro Mundo. E, num filme fortemente marcado pela metalinguagem, há um paradoxo claro entre a afirmação do caos e um desejo de totalidade. Afinal de contas, trata-se do último trabalho do cineasta que mais radicalmente se empenhou na busca por uma compreensão do Brasil e do brasileiro, mas também do cinema e da própria arte. E, como afirma o próprio Gomes (2016, p. 263), *A idade da Terra* é não apenas a última obra de Glauber em sua fase mais madura e mais radical, mas também um dos trabalhos que marcam sua volta ao Brasil após período de exílio.

Dessa forma, é importante destacar alguns aspectos da leitura de Gomes para seu texto para o livro da Abraccine. O crítico (2016, p. 263) ressalta o caráter alegórico do filme (um recurso comum e marcante na carreira de Glauber) e chama a atenção para a proposta de primitivismo e ancestralidade em *A idade da Terra* para, em seguida, falar de uma ““força do passado”” (2016, p. 263) capaz de “reinventar, de reinaugar o Brasil, os filmes brasileiros, a partir de um marco zero” (2016, p. 263). Para o autor,

Acima de tudo, *A idade da Terra* representava uma oportunidade de libertar o País da modernidade tardia, desse persistente impulso desenvolvimentista dos “50 anos em 5”, entranhado em nossa mentalidade, como se as mudanças, as melhorias ou a abertura política em curso na época, dependessem apenas das concessões de uma elite dirigente e todo o processo histórico prescindisse do empenho e da mobilização popular. Algo do tipo: “Somos o país do futuro, só nos importa olhar para frente, só nos interessa a velocidade da transformação a qualquer custo”. (2016, p. 263-265).

Dando sequência, um pouco mais adiante, após sugerir a resistência ou mesmo incapacidade de parcela da crítica (ou demais cineastas, público etc.) de/em lidar com aquilo que remonte às origens, os arquétipos das “narrativas de fundação” (2016, p. 265), e após enfatizar a importância do arcaico e das manifestações do arcaísmo na obra de Glauber, Gomes afirma que *A idade da Terra* “se opõe a ideia de que o melhor está reservado ao futuro e devemos aguardá-lo pacientemente e passivamente. Ao contrário, era preciso olhar para trás, enfrentar as ruínas da nossa formação como país” (2016, p. 265). Portanto, fica evidente que tanto o filme quanto a leitura do filme estão nitidamente e fortemente marcados por essa busca de compreensão (ou, ao menos, de reflexão) sobre o Brasil e sua história. Não por menos, as versões de Cristo e demais personagens no filme – que é marcado não apenas pela metalinguagem e pela alegoria, mas também pelo tom verborrágico de seus personagens – estão ambientadas em locais ou situações como Brasília (ruas, obras, mas também gabinetes oficiais), o litoral, a “floresta”, o Carnaval e tantos outros. Um dos destaques do filme é uma longa cena “documental” de entrevista (ou depoimento) com (do) jornalista político Carlos Castelo Branco falando especialmente sobre a ditadura civil-militar brasileira.

4.1.2 *O homem que virou suco (João Batista de Andrade, 1980)*

O homem que virou suco (Figura 77) narra a história de Deraldo (José Dumont), um “nordestino” recém-chegado a São Paulo que tenta sobreviver vendendo suas poesias no centro da cidade. Entretanto, ele é confundido com Severino (também interpretado por José Dumont), um metalúrgico que assassinou o patrão (um estadunidense, diretor de uma multinacional)

durante a cerimônia da premiação que o elegera operário-modelo do ano. Assim, sem documentos e sem como provar sua inocência, Deraldo, que teve seus livretos de poesia apreendidos por um fiscal da prefeitura, acaba tendo que fugir da favela onde vive e sobreviver anonimamente em São Paulo, trabalhando em serviços de baixa qualificação e remuneração.



Figura 77 - Deraldo (José Dumont) em *O homem que virou suco* (João Batista de Andrade, 1980).

Após sua fuga, Deraldo começa a trabalhar descarregando sacos de cebola, emprego que abandona antes do fim do primeiro dia, por considerar pesado demais. Depois, vira trabalhador da construção civil em uma obra de edifício, abandonando o emprego após desentendimentos com o mestre de obras. Em seguida, vai trabalhar como empregado doméstico em uma casa de elite, de onde sai após recusas de se submeter às humilhações de seu trabalho e do tratamento recebido pelos seus patrões e demais frequentadores da casa. Finalmente, Deraldo torna-se operário das obras do metrô, de onde é expulso após briga por reclamar da má qualidade da alimentação recebida (ele encontra uma barata em seu almoço).

Entre desventuras e vendo sua identidade diluir-se em meio aos tantos “nordestinos” anônimos de São Paulo, Deraldo desmaia (de fome) nas ruas e acorda em uma instituição de caridade mantida por uma condessa filantropa que usa de suas ações como ferramenta para projeção social. Depois de sua recuperação, Deraldo parte finalmente em busca de Severino para

conhecer a história deste operário (metalúrgico) que lhe metera naquela confusão, ainda que involuntariamente. Assim, Deraldo recupera sua identidade (e tira os documentos pessoais e profissionais de que necessita) e volta a vender suas poesias no centro de São Paulo. Em suas mãos, exemplares de *O homem que virou suco*: “a história de todo nordestino. O cara que chega em São Paulo, trabalha, luta e acaba passando fome, virando suco de laranja; vira suco de laranja”.

Deraldo não pode ser classificado como um “tipo sociológico”⁴², pois sua história é individualizada e sua trajetória no filme é única, particular. Ele é um personagem que luta para viver de sua arte (a poesia) e não se adapta e não se submete à vida de trabalho pesado e exploração que é a realidade para a maioria dos “nordestinos” em São Paulo, como mostra o filme. No entanto, a narrativa fílmica intercruza a trajetória do protagonista com outras trajetórias não individualizadas, ou seja, com esses tantos “tipo sociológicos” de que fala Bernardet (2003). Deraldo, no filme, é uma espécie de *flâneur* da miséria paulistana, caminhando por favelas e bairros periféricos, pelo centro e, sobretudo, pelos canteiros de obras, chãos de fábrica e demais locais de trabalhos para seus “semelhantes”.

Contudo, se o protagonista não é um “tipo sociológico”, os demais personagens certamente o são (e não apenas os “nordestinos”, mas também os demais: a madame, a condessa, os patrões, os jovens da elite paulistana, os jornalistas etc.). Isso fica particularmente claro especialmente em três cenas: no começo do filme, a polícia faz uma varredura pela favela buscando Severino/Deraldo e vários rostos de pessoas são focados pela luz policial (e pela câmera) enquanto a música (trilha sonora) narra a situação deste povo sofrido (Figura 78); em uma outra cena, um operário da construção civil, analfabeto, tem Deraldo como leitor de uma carta da noiva, que lhe narra a sua difícil situação pessoal, mas que “representa” a realidade do povo nordestino em sua terra natal (e pouco importa qual seja a terra natal, especificamente); e,

⁴² Jean-Claude Bernardet (2003, p. 24) fala do “tipo sociológico” como um personagem recorrente do cinema brasileiro (no documentário e na ficção), ou seja, um personagem que tem como função narrativa exemplificar uma realidade maior, como se fosse representante de um grupo do qual faz parte, auxiliando na apresentação ou mesmo na comprovação de uma determinada tese proposta pelo cineasta, mais ou menos na lógica do “personagem” das reportagens jornalísticas. Assim, nessa lógica, a história individualizada de uma determinada pessoa e suas particularidades ou especificidades é suprimida em detrimento de uma exemplificação que o transforma em representante de seu grupo. Por exemplo: o pobre, o nordestino, o analfabeto, o operário, o camponês, o morador de rua, o negro, o policial, o empresário, o bandido, o político etc.

finalmente, há o filme passado como vídeo-aula nas obras do metrô como forma de educar o “nordestino” para sua vida de trabalhador/operário em São Paulo – cena que termina com a revolta do protagonista e é seguida por uma metáfora do povo “nordestino” como gado, com Deraldo num curral.



Figura 78 - Quadros de *O homem que virou suco* (João Batista de Andrade, 1980) em cena “documental” de uma busca policial na favela, com seus moradores (os “tipos sociológicos” de Jean-Claude Bernardet) tornando-se alvo da luz da polícia e da câmera do cineasta.

Portanto, *O homem que virou suco*, mais do que um filme sobre o poeta popular Deraldo, é um filme sobre a situação dos migrantes “nordestinos” em São Paulo; uma obra que denuncia os problemas sociais do Brasil a partir desse aspecto específico que é a migração de “nordestinos” para a mais importante metrópole brasileira dos anos 1980. Logo, o filme aborda temas subjacentes, como a violência urbana, a miséria, a prostituição, a favela e as periferias, os latifúndios e o êxodo rural, o analfabetismo, o mercado imobiliário e suas especulações financeiras, a falta de moradia digna para parcela significativa da população, as condições de trabalho e a falta de direitos trabalhistas, a fome, as humilhações e os sofrimentos na vida das pessoas pobres, entre tantos outros. E, quase sempre, essas questões são discutidas a partir da relação de Deraldo com uma diversidade de personagens estereotipados que cruzam seu caminho, sem que nunca nenhum deles ganhe muito espaço além do próprio protagonista que, como

anteriormente afirmado, é o único que tem sua trajetória e vida individualizadas. Não por menos, o filme termina em grandes planos gerais, em um sobrevoo na cidade de São Paulo, ou seja, até mesmo Deraldo termina o filme reduzido a apenas mais um “nordestino” na grande metrópole brasileira.

Dessa forma, é possível afirmar que o filme faz parte de um grupo de obras do cinema brasileiro em que os diretores se propõem a problematizar a realidade brasileira por meio do cinema. E *O homem que virou suco*, por exemplo, é um filme que venceu prêmios como: Melhor Ator no Festival de Brasília (1980); Medalha de Ouro (Melhor Filme) no Festival Internacional de Moscou (1981); Melhor Roteiro, Melhor Ator e Melhor Ator Coadjuvante no Festival de Gramado (1981); entre outros prêmios nacionais e internacionais. Esses fatores, entre outros, o colocam como um dos filmes mais importantes da cinematografia brasileira e faz com que ele integre a lista dos cem melhores filmes da Abraccine, na 62ª posição.

Em seu texto para o livro da Abraccine, Luciano Ramos (2016) lembra que no início dos anos 1980 o ator José Dumont ficara famoso no papel de um nordestino que ensinava aos imigrantes japoneses recém-chegados ao Brasil o modo como se colhia o café, em *Gaijin: Os caminhos da liberdade* (Tizuka Yamasaki, 1980). Sem que o primeiro falasse japonês e sem que os demais falassem português, a solução encontrada foi a mímica. De acordo com Ramos, a cena então causara forte comoção na plateia do Festival de Gramado de 1980, levando o público às gargalhadas. Nesse ano, Dumont recebeu o prêmio de melhor ator coadjuvante por esse papel e João Batista de Andrade fazia parte do júri (junto com o próprio Ramos). Assim, Ramos acredita que, “sempre muito observador, João Batista deve ter decidido naquele evento aproveitar a comunicabilidade daquele artista paraibano em *O homem que virou suco*” (2016, p. 281).

Para Ramos, Andrade, que vinha de um filme com baixa receptividade de público (*Doramundo*, de 1978), fez uso do “mesmo tom de simplicidade e bom humor” (2016, p. 281) que marcara a atuação de Dumont em *Gaijin*, agora trazendo o ator coadjuvante do filme anterior para o papel de protagonista em *O homem que virou suco*. Ou seja, o cineasta propôs, na repetição do ator, o “mesmo modo direto, franco e honesto, e sem cerimônia de buscar a comunicação, procurando dar o recado sem temer barreiras culturais” (2016, p. 281). O resultado,

portanto, é que a obra cinematográfica “foi capaz de agitar plateias, afastando o tédio e a má vontade de quem, naquela época, tinha certeza de que os filmes nacionais engajados e de temática social eram também incompreensíveis, maçantes ou demagógicos” (2016, p. 281) – basta pensar no filme anterior, de Glauber Rocha, que, além de ter dividido a opinião dos críticos, é um filme praticamente “inacessível” para o “grande público”. Portanto, esta afirmação de Ramos exemplifica bem a busca da geração dos cinemanovistas pelo público, após os anos seminais deste movimento, pela via de adaptação às “regras” do mercado e aos modelos narrativos mais acessíveis ao grande público, ainda que mantendo a temática social como característica fundamental de seus trabalhos.

Além disso, é importante ressaltar que Andrade havia realizado trabalhos anteriores que serviram de embasamento para *O homem que virou suco*, como o documentário curta-metragem *Migrantes* (João Batista de Andrade, 1973). Dessa forma, mais do que uma familiaridade com a temática central, há em *O homem que virou suco* uma influência da linguagem do documentário nesta apresentação da cidade de São Paulo e dos “nordestinos” que nela vivem. Ramos ressalta ainda a trajetória de Andrade como membro do Partido Comunista Brasileiro e sua trajetória marxista, notando que

[...] naquele estágio da ditadura militar, os comunistas do PCB não se colocaram na clandestinidade da “luta armada” e praticavam a chamada “resistência democrática”, preferindo se movimentar numa via legalista e parlamentar. Essa postura se reflete claramente na construção do protagonista do filme, cuja rebeldia se manifesta de modo incessante, porém, jamais descamba em niilismo ou em explosões estéreis e autodestrutivas. (2016, p. 283).

Ramos fala ainda que existe uma identificação com o personagem também porque o protagonista, “apesar de revoltado contra qualquer tipo de autoridade, [...] dispensa a violência física e prefere se manifestar por meio da palavra, xingando ou criando versos satíricos e frases de espírito” (2016, p. 283), tal como os “jornalistas, estudantes, professores e artistas” (2016, p. 283) que “viviam assustados” no “tempo da ditadura”, com “a sensação de viver nas sombras” (2016, p. 283). Deraldo “resolve lutar pela vida e pela individualidade usando as armas que o próprio sistema oferece, movendo-se nas brechas que ele deixa abertas e ocupando os espaços

disponíveis” (2016, p. 284). Esta leitura, naturalmente, é mais um exemplo de como a ditadura civil-militar brasileira está predominantemente presente nas leituras acerca dos filmes do período do regime ditatorial ou no pós-ditadura, seja de maneira mais explícita ou através de metáforas (mais ou menos explícitas) – quando não apenas por vontade mesmo do crítico-leitor.

Portanto, são visíveis em *O homem que virou suco* várias questões importantes para a cinematografia brasileira: a discussão das questões sociais do Brasil, especialmente a partir de um viés marxista ou de “esquerda”; a valorização da cultura popular (e, especialmente, “nordestina”, seja pela poesia popular ou pelas músicas de Vital Farias, José Francisco de Souza e Dominguinhos, entre outros que compõem a trilha sonora da obra); a busca pelo público, mas sem abandono da “crítica social” ou da “denúncia”; além das possíveis leituras permeadas pela ditadura civil-militar brasileira; entre outros. Assim, esses elementos transformam o *O homem que virou suco* uma obra bastante representativa do que é o cinema brasileiro e, especialmente, do que é o cinema brasileiro dos anos 1980.

4.1.3 *Cabaret mineiro* (Carlos Alberto Prates, 1980)



Figura 79 - Quadro de *Cabaret mineiro* (Carlos Alberto Prates Correia, 1980).

Cabaret mineiro (Figura 79) talvez seja (ao lado de *A idade da Terra*, de Glauber Rocha, e *SuperOutro*, de Edgard Navarro) um dos mais ousados filmes deste grupo em termos de narrativa, de linguagem, fugindo da *mise-en-scène* clássica e/ou melodramática predominante na maioria das demais obras. É uma obra singular de um diretor singular. Como observa Pedro Buchter (2016), o mineiro Carlos Alberto Prates não é um cineasta que “encontra muitos pares na história do cinema brasileiro” (2016, p. 391), sendo um diretor que sempre prezou pela liberdade criativa e estética e que não pode ser (ao menos, facilmente) vinculado a movimentos ou grupos cinematográficos. E isso, claro, pode ser percebido nesta que talvez seja a sua principal obra.

O filme narra a história de Paixão (Nelson Dantas) pelo interior de Minas Gerais em busca de amores, prazeres e, mais especificamente, uma misteriosa mulher por quem se apaixona subitamente. Entretanto, descrever este enredo é perigoso porque não se trata de um filme convencional ou uma narrativa tradicional (melodramática), pois não há um roteiro apoiado em um “drama de motivações psicológicas” (BUTCHER, 2016, p. 390) ou relações de causa e efeito. *Cabaret mineiro* tem uma narrativa errante, onírica, fragmentada e que, em alguns momentos, aparenta uma sucessão ou mosaico de esquetes ou até mesmo de *gags* (basta lembrar, por exemplo, de uma das cenas iniciais em que um personagem dorme abaixo de uma rapadura pendurada no teto por um barbante e que ele tira a dentadura da boca, passa os falsos dentes na rapadura, voltando a dentadura à boca em seguida). O filme promove um caldeirão que mistura diversas referências, que vão da literatura de Carlos Drummond de Andrade e de Guimarães Rosa às tradições populares do povo mineiro/brasileiro, passando pela cultura de massa (brasileira e internacional), mas sem nenhuma hierarquia entre elas. A poesia e a piada chula de puteiro estão lado a lado, sem que uma se sobreponha a outra ou causem estranheza.

Embora *Cabaret mineiro* possa ser lido pelo viés do pitoresco, do exótico, do nostálgico, entre outros, é visível no filme uma marcante estética moderna da antropofagia oswaldiana. Carlos Alberto Prates Correia deglute e vomita um filme que tem um quê de Humberto Mauro, de Nelson Pereira dos Santos, de Rossellini, de Buñuel, apenas para citar algumas das referências possíveis, observadas por Butcher (2006). O filme participou de vários festivais nacionais e internacionais e ganhou sete prêmios no Festival de Gramado de 1981 (melhor filme, melhor diretor, melhor ator, melhor atriz coadjuvante, melhor fotografia, melhor montagem e melhor

trilha sonora). Na lista da Abraccine, consta em 90º lugar⁴³ no *ranking* dos cem melhores filmes brasileiros.

Certamente, *Cabaret mineiro* não é uma obra que pode ser agrupada às demais aqui selecionadas pelo viés da crítica social ou pelo denunciismo das problemáticas brasileiras de maneira mais explícita. No entanto, nota-se a existência dessa proposta no filme, ainda que de forma mais metafórica ou propositalmente caótica, alegórica. Além disso, se não existe na película um indicativo de construção de uma “grande narrativa sobre o Brasil” de maneira muito linear, ao menos está presente uma forte ideia de “brasilidade” – o que, além das questões estéticas, pode explicar a boa aceitação crítica do filme de Carlos Alberto Prates.

4.1.4 Eles não usam black-tie (Leon Hirszman, 1981)



Figura 80 - Durante uma refeição em família, Otávio, o pai (Gianfrancesco Guarnieri), à direita, e Tião, o filho (Carlos Alberto Riccelli), ao centro, discutem e divergem sobre o posicionamento político diante da greve, em quadro de *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1981).

⁴³ A lista dos 100 melhores filmes brasileiros da Abraccine tem alguns filmes dividindo posições. É o caso de *Cabaret mineiro*, que divide a 90ª posição com *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (José Mojica Marins, 1966).

Eles não usam black-tie (Figura 80), de Leon Hirszman⁴⁴, é a 14ª obra da lista dos cem melhores filmes brasileiros da Abraccine. Adaptação de texto dramático homônimo escrito por Gianfrancesco Guarnieri para o Teatro de Arena, em 1958, o filme de Hirszman recebeu quatro prêmios no Festival de Veneza (especial da crítica, do júri etc.), entre outras premiações e destaques. Guarnieri escreveu a peça aos 22 anos e, na ocasião, subiu aos palcos para encarnar o personagem Tião (o filho). Depois de mais de duas décadas, voltou ao texto, em versão cinematográfica, para viver Otávio (o pai). Guarnieri assina ainda o roteiro, com Hirszman.

O enredo de *Eles não usam black-tie* (o filme) pode ser resumido em um conflito familiar canalizado a partir das discordâncias entre o pai Otávio e o filho Tião (Carlos Alberto Riccelli), metalúrgicos em São Paulo, acerca dos movimentos sindicais do ABC paulista. O pai é um trabalhador militante que adere à greve mesmo quando não concorda com a pauta ou com a estratégia, pois considera importante acatar a decisão da maioria e ficar ao lado dos companheiros, da categoria. Com isso, assume riscos como prisão, demissão e as consequências disso em sua vida familiar, privada (tanto do ponto de vista econômico quanto afetivo). O filho Tião, porém, é um “pelego”, mais preocupado com suas questões financeiras pessoais do que com a “luta de classes”, oscilando entre concordar com e respeitar o pai e não aderir às lutas sindicais (inclusive pela ineficiência creditada por ele às greves).

Em seu texto para o livro da Abraccine, Luiz Joaquim (2016, p. 71) pontua, porém, as diferenças entre a peça, de 1958, e o filme, de 1981. No final dos anos 1950, um Brasil eufórico com a conquista da Copa do Mundo, o Fusca como símbolo da modernidade da indústria nacional, o projeto desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, a Bossa Nova surgindo como movimento da moderna música brasileira a partir, especialmente, de João Gilberto e, claro, o cinema nacional “apresentando alternativas socialmente engajadas em resposta às chanchadas e às megaproduções da Vera Cruz” (2016, p. 71), numa etapa que antecede o Cinema Novo e que tem *Rio, 40 graus* como grande expoente. Por outro lado, no início dos anos 1980, *Eles não usam black-tie* (o filme) chega como “um espectro libertador ainda mais potente se considerarmos a ressaca daquele momento” (2016, p. 71), ou seja, a ditadura civil-militar em seus anos finais, depois de, então, quase duas décadas e após os “anos de chumbo” pós-1968/AI-5.

⁴⁴ Além desta, Hirszman está presente também com *São Bernardo*, em 20º lugar.

Importante notar que Hirszman é um cineasta (no caso, mais um deles presente neste recorte) cuja carreira está intimamente ligada ao Cinema Novo e que, no ano de 1979, havia gravado nessa mesma região do ABC paulista “a histórica trajetória de 150 mil metalúrgicos que desafiaram a ditadura em função de obter melhores salários e condições de vida” (JOAQUIM, 2016, p. 72), no que resultaria sua obra póstuma *ABC da greve* (Leon Hirszman, 1979-1990). No entanto, se em *ABC da greve* o foco é mais amplo (o movimento sindical), em *Eles não usam black-tie* a escolha se dá pela combinação entre o aspecto político mais geral e o testemunho mais humano, privado, com suas harmonias, conflitos e contradições no âmbito das microrrelações familiares e de amizades. E essa combinação existe no filme não apenas numa mudança binária de escala que vai e volta de uma família em específico a um grupo de trabalhadores, mas permeia mesmo os personagens secundários: a família de Maria (Bete Mendes), noiva de Tião, com o pai alcóolatra e desempregado, a mãe doente e o irmão caçula (adotivo); as discordâncias entre os operários (até mesmo entre os mais militantes e ativos na luta); entre outras nuances.



Figura 81 - Organização e luta dos trabalhadores e repressão em quadros de cenas de *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1981).

Eles não usam black-tie tem um tom realista (Figura 81) e está fortemente marcado por uma estética mais convencional do cinema clássico (em oposição, por exemplo, ao radicalismo moderno de Glauber Rocha, visível em *A idade da Terra*, ou mesmo a *Cabaret mineiro*). Nesse sentido, Hirszman segue o caminho de muitos dos cineastas da geração do Cinema Novo a partir dos anos 1970, buscando a conciliação entre um cinema político de denúncia social, qualidade técnica e mercado/público – o que talvez seja uma das principais características do cinema brasileiro desde então (como em *O homem que virou suco*). E esses, certamente, são os principais fatores que colocam este filme de Hirszman entre os cem melhores da história do cinema brasileiro, segundo critérios dos críticos da Abraccine. Entretanto, acredito que o filme, embora com riscos quase inerentes de cair no “didatismo” (dentro dessa ideia de cinema como instrumento para educar o povo etc.), detém, como ponto positivo, uma sutileza tanto na escolha pelos conflitos centrais em âmbito familiar quanto pelo apontamento das contradições do próprio movimento sindicalista e/ou operário, que nunca são tratados como uma massa única. Aqui, não há espaço fácil para o “tipo sociológico”.

Entretanto, Joaquim (2016, p. 73) chama a atenção para o fato de que, embora vivenciemos de forma mais próxima os conflitos de Tião, que oscila entre seguir o pai e dar conta da própria vida ao seu jeito, ainda que isso signifique (ao final) ser abandonado tanto pelo pai, que o expulsa de casa, quanto pela noiva grávida (o filho vai ser neto do Otávio, mas não filho de Tião, ela declara), e ainda que soframos com os dilemas desse personagem, “o filme parece não abrir espaço para discordamos dos valores de seu pai, Otávio” (2016, p. 73). Otávio é praticamente um modelo de homem (herói): bom trabalhador, bom pai, bom marido, foi preso político na ditadura civil-militar e aguentou a barra, é ativo no movimento sindical e, experiente, é desfavorável à decisão mais radical dos grevistas (pois sabe que uma greve só tem possibilidades efetivas de sucesso quando a categoria está muito unida), mas, com a decretação da greve, adere à mesma e fica ao lado dos companheiros, mesmo não concordando com a estratégia e mesmo correndo o risco de ser novamente preso e demitido.

Porém, é interessante notar que Joaquim (2016, p. 73) alerta para o fato de que parcela da recepção crítica ao filme na época de seu lançamento apontou a tese de que a obra leva à identificação (do público) com o “personagem errado”, ou seja, Tião, o “pelego”, que é o protagonista do filme, no sentido de que é o personagem com conflitos mais evidentes e é quem

acompanhamos por mais tempo, em maior número de cenas. Depois de descobrir que sua namorada engravidara, assume o compromisso de um noivado a ser realizado em duas semanas, para poderem casar antes de a barriga aparecer. Duas semanas, no entanto, passa a ser o prazo estabelecido pelos sindicalistas mais radicais para uma greve. Logo, Tião vê-se dividido entre manter sua estabilidade como empregado da fábrica (diante de uma necessidade urgente de um casamento, de uma casa e de uma família) e a adesão à luta dos operários (grupo do qual ele, o pai e a própria noiva fazem parte). Assim, mais do que um conflito na relação entre pai (autoritário?) e filho, há uma leitura possível a partir do viés do choque de gerações de maneira mais ampla, que pode ser entendida como comum no contexto sócio-político do início dos anos 1980, após quase duas décadas de ditadura-civil militar e das consequências dessa para muitos militantes de esquerda. De um lado, o pai de tendências comunistas que acredita no poder e na força de uma classe operária unida (“os tempos já são outros. Você cresceu na ditadura, mas para e pensa”; “os tempos são outros; os trabalhadores estão aí, se organizando”), e, de outro, o filho “reacionário”, descrente das lutas coletivas e que aposta mais em sua determinação individual para vencer na vida (“eu estou melhor do que o senhor; eu vejo a bosta em que a gente está”).

Portanto, é sintomático que um personagem/protagonista que viva estes conflitos – verossímeis, inquestionavelmente – seja motivo para parcela da crítica ou público condenar o filme ou torcer o nariz para a obra, que não teria escolhido o personagem “certo” para protagonista e que, dessa forma, não teria aderido integralmente ao modelo de herói da causa popular que muitos gostariam. Afinal de contas, seria mais desejável para essa parcela da crítica ou do público que o filme fosse não apenas uma obra “didática” (o cinema como instrumento de educação popular e desalienação das massas), mas, especialmente (ainda que muitos pareçam não se dar conta disso), um filme para satisfação de desejo, realização de um sonho (ainda que inverossímil) de certa parcela da esquerda política. Assim, nesse sentido, é curioso que um dos pontos fortes e marcantes de *Eles não usam black-tie* seja justamente a personagem Romana (Fernanda Montenegro), a esposa/mãe como mediadora dos conflitos e “guardiã” da casa/família.

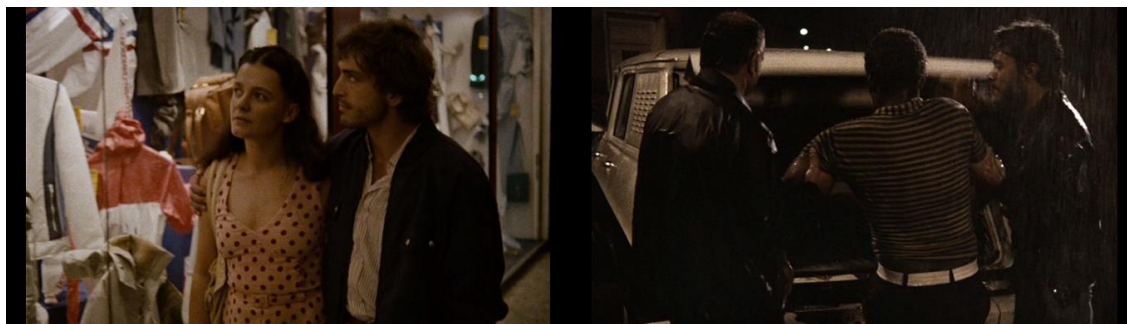


Figura 82 - Brasil do início dos anos 1980 em quadros de cenas iniciais de *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1981): de um lado, a expansão de uma sociedade capitalista e consumista que desperta desejos numa parcela pobre e/ou classe média-baixa da população; de outro, a Polícia Militar atuando na repressão violenta contra pretos/pobres nas periferias das grandes cidades.

Finalmente, é válido ressaltar como o filme, em seu realismo, traz (assim como muitos dos outros filmes dos anos 1980 presentes aqui neste recorte) cenas quase que documentais, que servem como contextualização sociopolítica de um determinado período histórico brasileiro e também como elementos para ambientação dos personagens no cenário, ou como elementos para a própria narrativa. Por exemplo, a cena inicial de *Eles não usam black-tie* retrata Tião e Maria saindo do cinema, num final de semana, no centro de São Paulo (Figura 82). Assim, os personagens passeiam por calçadas marcadas por símbolos de um Brasil moderno, urbanizado, inserido na sociedade de consumo capitalista, como vitrines de lojas, as luzes de neon, cartaz de cinema da franquia *Star Trek*, discos de vinil, entre outros. Depois, debaixo de chuva, o casal entra em um ônibus com destino ao bairro de ruas não asfaltadas e repletas de lama, cenário onde o filme permanece até o final. E, antes de chegarem à casa de Tião, sujos e molhados (e entrarem na sala da casa, onde o irmão mais novo dorme no sofá, por falta de quarto e cama), passam por uma batida policial típica de periferia. E é esse ar realista e “documental” que marca o filme, especialmente em suas cenas externas: os botequins; o trabalho e o refeitório na fábrica; a greve e a repressão policial; a cena de latrocínio que vitima o pai de Maria; o criminoso assassinado pela polícia com tiros de metralhadora; a procissão com o caixão do sindicalista/metalúrgico Bráulio (Milton Gonçalves), assassinado por grupo paramilitar etc.

4.1.5 *Pixote, a lei do mais fraco* (Hector Babenco, 1981)

Hector Babenco poderia muito bem ser considerado o principal cineasta brasileiro dos anos 1980, pois, ainda que sua carreira se inicie nos anos 1970 e ainda que *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* seja considerada uma de suas principais obras do cinema nacional (e também esteja presente na lista dos cem melhores filmes brasileiros da Abraccine), sua consolidação definitiva vem nos anos 1980, com *Pixote, a lei do mais fraco* e *O beijo da mulher aranha*, ambos presentes neste recorte. E quando digo que Babenco poderia ser considerado o principal cineasta brasileiro desta década, não é porque o julgo o “melhor” ou “superior” aos outros, mas de certa forma, ele sintetiza os desejos do cinema brasileiro do período, de maneira geral, especialmente após a efervescência do Cinema Novo e do Cinema Marginal (e dos cineastas destas gerações, destes “movimentos”). Os filmes de Babenco conseguem unir cinema de qualidade técnica e qualidade estética (especialmente a partir dos padrões industriais do cinema) com temas sociais, boa aceitação da crítica, projeção internacional e relativa boa recepção do público.

Exceto Glauber Rocha, recordista nesta lista da Abraccine com cinco obras, apenas outros quatro diretores têm quatro filmes selecionados entre os cem melhores da história do cinema brasileiro. E Hector Babenco é um deles (ao lado de Carlos Reichenbach, Nelson Pereira dos Santos e Rogério Sganzerla). Além disso, Hector Babenco e Carlos Reichenbach são os únicos desses cineastas que aparecem duas vezes neste recorte dos anos 1980. No entanto, *Pixote, a lei do mais fraco* ostenta a 12ª colocação na lista, sendo o segundo melhor colocado entre as produções brasileiras da década aqui selecionada (*Cabra marcado para morrer* está em quarto lugar). Ainda, é importante ressaltar que o quarto filme deste cineasta presente na lista da Abraccine é *Carandiru* (Hector Babenco, 2003), importante obra da Retomada e sucesso de público nos cinemas, nas videolocadoras e na televisão nos anos 2000.

Em seu texto para o livro da Abraccine, Adalberto Meireles (2016, p. 63) conta que *Pixote, a lei do mais fraco* nasceu após uma visita de Babenco à então Fundação Estadual para o Bem-Estar do Menor (Febem) de São Paulo. O filme narra a história de João Henrique, o Pixote, um garoto de dez anos que vai parar na Febem após uma batida policial motivada pelo

assassinato de um desembargador, no centro de São Paulo. Pixote é interpretado por Fernando Ramos da Silva, então com 11 anos, e que também se tornou Pixote para além do filme e morreu poucos anos depois (1987), assassinado por policiais⁴⁵. Baseado no romance *Infância dos mortos*, de José Louzeiro, publicado originalmente em 1977, *Pixote* é descrito por Meireles como um “épico torto” (2016, p. 63), “tragédia no sentido de que toda existência leva à morte” (2016, p. 63) ou “reinterpretação da realidade” (2016, p. 63).

Curioso notar que a cena inicial de *Pixote, a lei do mais fraco* – que funciona como um prólogo, antes mesmo dos créditos iniciais – é uma panorâmica por uma favela paulistana em plano geral que termina no próprio Hector Babenco, parado diante da câmera, como numa “passagem” de repórter televisivo, contextualizando o espectador da realidade social brasileira e da conjuntura do próprio filme. Diz ele, com certo sotaque argentino-brasileiro: “isto aqui é um bairro de São Paulo, grande polo industrial da América Latina, responsável por 60% ou 70% do Produto Nacional Bruto deste país. O Brasil é um país com 120 milhões de habitantes, que aproximadamente 50% estão abaixo dos 21 anos de idade, dos quais, aproximadamente também, 28 milhões de crianças vivem numa situação abaixo das normas infligidas pelos Direitos Internacionais da Criança, das Nações Unidas. Existem ainda, aproximadamente, neste país, três milhões de crianças que não têm casa, que não têm lar e que não têm origem familiar definida. A situação da criança é tanto mais caótica quando se sabe que crianças só são passivas de condenação por algum um delito cometido após os 18 anos de idade, o que permite o aliciamento das crianças menores de 18 anos por parte de alguns adultos, para que elas possam cometer algum tipo de crime ou de delinquência, sabendo que elas não serão punidas. No máximo, serão enviadas a um reformatório, onde conviverão um par de meses; onde, pela pressão e pela falta de vagas, serão automaticamente colocadas em liberdade”.

A partir deste momento, Babenco aponta para o bairro atrás de si (Figura 83). A câmera o abandona, mas sua fala é ininterrupta. “Este bairro, por exemplo, se trata de um bairro onde vivem famílias de operários de fábricas vizinhas, de fábricas muito grandes. O quadro típico é que o pai e a mãe vão trabalhar e as crianças ficam em casa. E quem toma conta, normalmente, é uma irmã maior ou alguma vizinha que é paga para isso”, segue o diretor, ao passo que algumas cenas documentais (agora, com cortes) mostram algumas crianças (aparentemente) sozinhas em

⁴⁵ Ver *Quem matou Pixote?* (José Jofilly, 1996) e *Pixote in memoriam* (Felipe Bristo e Gilberto Topeczewski, 2007), por exemplo.

casa (barracos) (Figura 84). Aqui, vale ressaltar, há uma semelhança com as cenas da batida policial em *O homem que virou suco* (anteriormente descritas e ilustradas) e, como veremos a seguir, também nas cenas finais de *A maravilhosa carne*, apenas para ficar nos exemplos mais explícitos.



Figura 83 - Quadros da cena inicial (o prólogo) de *Pixote, a lei do mais fraco* (Hector Babenco, 1981), em que o próprio diretor apresenta os dados que embasam o filme.



Figura 84 - Cenas de crianças provavelmente sozinhas em casa em *Pixote, a lei do mais fraco* (Hector Babenco, 1981).

Assim, a narração de Babenco faz um caminho tipicamente jornalístico e até mesmo didático. Ele parte de uma realidade e de dados em nível macro (América Latina, Brasil, São Paulo), faz um “mergulho” para uma realidade específica (o bairro escolhido) e, finalmente, cai em um personagem eleito como “representante” desta realidade, ou seja, o “tipo sociológico” de Bernardet. Assim, sua fala é encerrada na apresentação de Fernando Ramos da Silva, o ator principal de *Pixote*, parado em frente a sua casa, ao lado da mãe e de seus irmãos (Figura 85), mas ainda não encarnado no papel do personagem que marcaria sua vida e seria ponto emblemático da história do cinema brasileiro. “Fernando, por exemplo, que é o personagem principal do filme *Pixote*, vive com a mãe e mais nove irmãos nesta casa, certo? E o filme inteiro é representado por crianças que pertencem a esta origem social”, conclui Babenco, fechando sua apresentação.



Figura 85 - Fernando Ramos da Silva em quadro da sequência inicial de *Pixote, a lei do mais fraco* (Hector Babenco, 1981).

“O abandono é a mola que impulsiona o filme” (2016, p. 64), afirma Meireles, em seu texto para o livro da Abraccine. E o que vemos, nas cenas iniciais de *Pixote*, é a chegada de um grupo de menores à Febem. *Pixote* é um deles e passa, então, a se familiarizar com o ambiente. A

instituição está repleta de crianças e jovens em uma diversidade de idades e estaturas. Há crianças menores e mais jovens que Pixote, mas também adolescentes chegando aos 18 anos. Assim, além da dinâmica imposta pela própria precariedade da instituição e de seus gestores e funcionários, há uma dinâmica de ordenamento social imposta pelos próprios menores, entre si. Na primeira noite, por exemplo, Pixote presencia o estupro coletivo a um dos garotos. Assim, já em suas cenas iniciais, o filme expõe com certa crueza a violência que vai marcar todo o filme: assédios, estupros, brigas entre os jovens, agressões por parte dos funcionários da instituição, violência policial, assassinatos, além de diversas cenas de uso de drogas, prostituição e muito mais. Tudo isso, claro, sem poupar Pixote e outros jovens. E, assim, o filme é dividido em duas grandes partes: Pixote na Febem e Pixote nas ruas, vivendo uma vida de crimes.



Figura 86 - Pixote e seus amigos simulando tortura em uma brincadeira, em *Pixote, a lei do mais fraco* (Hector Babenco, 1981).

Pixote é comumente comparado a *Os esquecidos* (*Los olvidados*, Luis Buñuel, 1950) e a *Os incompreendidos* (*Les quatre cents coups*, François Truffaut, 1959), mas, talvez, esteja mais

para antecessor de *Cidade de Deus*⁴⁶, por exemplo, um filme emblemático da história do cinema brasileiro e marcado pela atuação de jovens (muitos até então atores não profissionais, como em *Pixote*) num contexto de criminalidade e muita violência. Não deixa de ser curioso notar como a violência vista em *Pixote* choca porque, mais do que retratar um universo infantil/adolescente e nos fazer lembrar que esta realidade existe, nos fazer perceber que são crianças/adolescentes os atores do filme. Neste sentido, é interessante a forma como Hector Babenco dirige essas crianças e adolescentes por uma linha tênue que une/separa companheirismo, camaradagem, amizade, aceitação mútua com individualismo e violência. Aos atores/personagens, é dado (em ao menos duas cenas marcantes) o direito de atuação dentro da atuação. No universo lúdico infantil, os garotos brincam coletivamente, mas mesmo as brincadeiras são marcadas pela violência. Numa delas, simulam um assalto a banco. Em outra (Figura 86), é curioso notar, simulam uma cena de tortura policial, numa clara alusão ao famoso pau de arara da ditadura-civil militar, que recebeu em seus porões, de braços abertos, policiais ligados aos grupos de extermínio (especialmente em São Paulo, com a Oban).

Portanto, como anteriormente afirmado, *Pixote* é tido como um dos melhores filmes da história do cinema brasileiro por unir qualidade técnica e estética, a temática social e relativo sucesso de crítica e público – os balizadores aqui entendidos como caros à geração do Cinema Novo após a crise do próprio movimento. Como nota Meireles,

no primeiro momento visto apenas com uma trama prisional, o filme já se mostrava necessário. Mas o tempo desvelou por completo sua natureza. Humanista, *Pixote – a lei do mais fraco*, uma comovente denúncia das injustiças sociais, desde o início perseguiu o elo perdido e desencantado do Cinema Novo brasileiro e do Neorealismo italiano. (2016, p. 66).

Dessa forma, apesar da importância inquestionável do filme e de sua qualidade, é notório que há aqui uma confirmação da hipótese proposta nesta tese – o que inclui também a questão da ditadura civil-militar (ainda que não de forma central à temática da obra).

⁴⁶ Fátima Toledo foi preparadora de elenco tanto em *Pixote, a lei do mais fraco* quanto em *Cidade de Deus*, tendo papel importante nesses dois filmes marcados pelo uso de atores não profissionais.

4.1.6 Os saltimbancos trapalhões (J. B. Tanko, 1981)

Por que o único filme d’Os Trapalhões e a única das obras que poderia ser considerada “infantil” ou “infanto-juvenil” presente na lista dos cem melhores da história do cinema brasileiro da Abraccine é *Os saltimbancos trapalhões* (Figura 87)? Por que este, especificamente, e não qualquer outro das mais de duas dezenas de filmes que o quarteto realizou entre os anos de 1978 e 1990, ano da morte de Mauro Faccio Gonçalves, o Zacarias?⁴⁷ O fato de *Os saltimbancos trapalhões* ter sido “o filme mais caro e ambicioso do quarteto de comediantes Os Trapalhões, grupo de maior sucesso e longevidade da história do cinema brasileiro” (LUNARDELLI, 2016, p. 377), como afirmado no parágrafo inicial do texto para o livro da Abraccine, é o caminho certo para esta resposta?



Figura 87 - Zacarias (Mauro Faccio Gonçalves), Mussum (Antonio Carlos Bernardes Gomes), Didi (Renato Aragão) e Dedé (Manfried Sant’Anna) em *Os saltimbancos trapalhões* (J. B. Tanko, 1981).

⁴⁷ O *cangaceiro trapalhão* surge como 161º colocado na lista da Abraccine e, portanto, não está presente na lista final, publicada em livro.

Fatimarlei Lunardelli, em sua crítica para a obra da Abraccine, observa que Os Trapalhães ostentam vários recordes de bilheteria do cinema nacional e que, “amados pelo público e estigmatizados pela crítica e a intelectualidade, [...] expressam a multifacetada cultura nacional, em projeto bem-sucedido nos moldes da indústria cultural” (2016, p. 377). De acordo com a autora, *Os saltimbancos trapalhães* foi realizado no auge do sucesso do grupo, época em que eles lançavam dois filmes por ano (ou seja, nas duas férias escolares brasileiras, em julho e dezembro/janeiro), com média de cinco milhões de espectadores nos cinemas a cada filme. Lunardelli (2016, p. 388) nota ainda que eram sempre produções rápidas, com repetição de um esquema narrativo: a cada filme, um casal (heterossexual, claro) de mocinhos protagonizados por atores de televisão com certo grau de popularidade vivem, junto aos Trapalhães, um série de obstáculos enfrentados contra um vilão e seu grupo. Os mocinhos sempre vencem ao final, naturalmente.

Vários cineastas chegaram a dirigir os filmes d’Os Trapalhães nesse período áureo, como Adriano Stuart, José Alvarenga Júnior, Roberto Farias e Carlos Manga, mas foi o croata radicado brasileiro J. B. Tanko que dirigiu a maior parte (onze, no total) dos filmes, produzindo o grupo e gerindo a J. B. Tanko Filmes até seu falecimento. Lunardelli nota que a principal fonte para os argumentos dos filmes d’Os Trapalhães foi *As mil e uma noites*, até que, no primeiro projeto do grupo para a Embrafime, foi escolhida a famosa peça teatral *Os saltimbancos*, de Chico Buarque, Sérgio Bardotti e Luiz Bacalov. Produção longa e cara para os padrões dos próprios Trapalhães, o filme teve cenas gravadas nos estúdios da Universal, em Los Angeles (Estados Unidos), e participação Elba Ramalho e Ivans Lins na trilha sonora, além do próprio Chico Buarque e de Lucinha Lins (também atriz no filme).

Os saltimbancos trapalhães conta a história de um circo em que o proprietário Barão (Paulo Fortes) explora os funcionários e esconde o dinheiro em baús. Os Trapalhães são os principais artistas do circo e, ainda que sem saberem disso, são os principais responsáveis pelo sucesso de público e dos lucros do negócio. Ingênuos, no entanto, topam trabalhar de graça, para pagar uma suposta dívida ao dono do circo (numa lógica de trabalho escravo, de escravidão por dívida). Passam fome (só comem macarrão puro, exceto quando roubam galinhas) e sonham em virarem astros de Hollywood, em cenas que colocam o filme definitivamente como cinema pós-moderno brasileiro. Em certo momento da narrativa, são alertados pelo trapezista Frank (Mário

Cardoso), que dá aos Trapalhães uma breve aula de luta de classes, sobre a injusta situação de exploração em que vivem no circo. Assim, decidem fugir e tentar uma nova vida na cidade. São acompanhados pela filha do Barão, Karina (Lucinha Lins). O trapezista, no entanto, considerado pelo Barão um “agitador” e “subversivo”, acaba preso numa cela escondida.

Na cidade grande, Os Trapalhães e Karina tentam ganhar a vida como artistas de rua, enquanto Hollywood é apenas um sonho distante. Lidam com a realidade das pessoas em situação de rua (inclusive crianças) e com a repressão policial (em uma cena, por exemplo, estão fazendo pichações políticas em um muro e acabam sendo perseguidos por policiais). Ao final, Os Trapalhães descobrem o paradeiro de Frank e, em consequência disso, tomam conhecimento também da fortuna acumulada e escondida do Barão (“o nosso dinheiro”), que promovia um banquete para alguns convidados em um casarão. Ao som de *Todos juntos* (“todos juntos somos fortes...”), perseguem, encurralam e ameaçam o Barão, sentenciando, ao final: “o circo será de todos”. Eis, então, que o filme termina em um *happy end*, com o Barão arrependido e todos felizes em um circo mais justo e democrático.

Para Lunardelli, “os elementos circenses e o discurso do artista mambembe, comprometido com a arte simples, destinada ao povo, combinam com o espírito cômico d’Os Trapalhães” (2016, p. 378). Por isso, “*Os saltimbancos trapalhães* é considerado o melhor filme do quarteto” (2016, p. 379) e é considerado “emblemático e divisor de fases” (2016, p. 379). Depois deste, os filmes d’Os Trapalhães passaram “a abordar temáticas sociais. O estilo segue igual, mas os argumentos envolvem crianças abandonadas, fome e desigualdades” (2016, p. 380) – como, por exemplo, em *Os Trapalhães na Serra Pelada* (J. B. Tanko, 1982), lançado no ano posterior, sobre o garimpo de Serra Pelada (Pará).

Portanto, é visível que *Os saltimbancos trapalhães* reforçam a tese aqui defendida. Afinal, ainda que uma versão nacional da indústria cultural (e de cinema pós-moderno), Os Trapalhães não deixam de ser a consolidação de muitas das aspirações dos principais cineastas brasileiros da época, incluindo os autores da geração do Cinema Novo. Os filmes do quarteto, especialmente neste período dos anos 1980, conseguiram efetivar a união de cinema popular (não apenas como tema, mas sobretudo como linguagem, com alcance de público – pelo cinema e pela televisão),

rentabilidade financeira e comercial, uma ideia de “brasilidade”, e, finalmente, questões de cunho político discutidas no próprio filme, explicitamente ou implicitamente, entre outros fatores. E se o preço a ser pagar por isso são argumentos e roteiros simples a partir de um esquema de repetição de formas simplistas, um elenco de atuação questionável e até mesmo direções esteticamente duvidosas, tudo bem. O importante é que o cinema alcançou o tão almejado povo, levando não apenas diversão e entretenimento, mas também uma mensagem político-social. Ponto (e cifras) para os Trapalhões e demais envolvidos. Não por menos, Renato Aragão é hoje patrimônio da Globo, o melhor exemplo de sucesso da indústria de massa brasileira, e acumula uma trajetória de desafetos com os demais trapalhões.

4.1.7 *Pra frente, Brasil* (Roberto Farias, 1982)



Figura 88 - Quadro de *Pra frente, Brasil* (Roberto Farias, 1982).

Jofre (Reginaldo Farias), um homem “apolítico” (em suas próprias palavras), bom marido, pai de família, trabalhador, com documentos, pagador de impostos etc., conhece outro homem

(Cláudio Marzo) na ponte aérea Rio-São Paulo e, ao chegar à ex-capital federal, divide com esse desconhecido um táxi do aeroporto para o centro. No trajeto, são emboscados por uma Veraneio da repressão clandestina da ditadura civil-militar e há troca de tiros. O taxista e o desconhecido morrem na hora, metralhados, mas Jofre é levado pelos agentes da ditadura e torturado até a morte sob suspeita de pertencer à guerrilha armada de esquerda. O ano é de 1970 e o Brasil vive os dias de euforia da Copa do Mundo do México, que daria à Seleção “Canarinho” o tricampeonato. O filme, no entanto, como alerta os letreiros finais, traz uma história de ficção.

Pra frente, Brasil é o 77º colocado na lista dos cem melhores filmes brasileiros da Abraccine. Produzido e lançado nos anos finais da ditadura civil-militar brasileira, a obra foi inicialmente censurada, mas liberada pela Justiça, sendo exibida pela primeira vez no Festival de Gramado de 1982 e lançada comercialmente no início do ano posterior. Entretanto, Celso Amorim, então diretor-geral da Embrafilme, viu-se obrigado a renunciar ao cargo por ter aprovado o financiamento público para a produção do filme. O incômodo causado pela ficção é evidente, pois, ainda que ficcional, traz alusões explícitas aos movimentos de esquerda que enfrentaram a ditadura, à censura, à tortura, ao financiamento privado da repressão e às relações entre grandes empresários e militares, ao envolvimento de agentes estadunidenses no combate à esquerda no Brasil, entre outros fatos comprovados por historiadores que se dedicaram às pesquisas sobre a ditadura civil-militar brasileira. Para citar apenas dois exemplos, são claras (desde que se conheça um pouco de história) as referências à Operação Bandeirante (Oban) e ao assassinato (ou “justiçamento”, como preferem alguns militantes da esquerda) de Henning Albert Boilesen, então presidente do grupo Ultra, da Ultragaz.

O próprio Roberto Farias⁴⁸ havia sido diretor-geral da Embrafilme entre os anos de 1974 e 1979 e *Pra frente, Brasil* foi seu primeiro longa-metragem após este período. De acordo com Francisco Russo (2016), os anos em que Farias esteve no comando da estatal foram uma “fase áurea” para o cinema brasileiro, “com crescimento contínuo de público e vários sucessos de bilheteria” (2016, p. 342). Isso deu a Farias muito prestígio, inclusive junto ao regime, “não apenas pelo enfrentamento ao cinema produzido fora do país, especialmente aquele vindo dos

⁴⁸ *O assalto ao trem pagador*, de Roberto Farias, também está presente na lista dos 100 melhores filmes brasileiros da Abraccine.

Estados Unidos, mas também como forma de promover a posição brasileira mundo afora” (2016, p. 342). Russo (2016, p. 342) ressalta ainda que Farias, embora representasse a classe cinematográfica no cargo máximo da estatal, não era visto com bons olhos por muitos de seus colegas de profissão devido a sua proximidade com o governo militar. Ainda segundo Russo, além da demissão de Celso Amorim, *Pra frente, Brasil* foi responsável por uma reformulação da Embrafilme, “de forma que o governo a controlasse com pulso firme – o que foi um dos motivos de sua decadência” (2016, p. 344), culminando em seu fim no governo Collor, como anteriormente abordado nesta tese.

Naturalmente, como aponta o título, *Pra frente, Brasil* trabalha com uma dicotomia entre o Brasil da narrativa oficial do governo ditatorial, que vive a euforia do “milagre econômico” e da Copa do Mundo de 1970, durante o governo Médici, e o período dos “anos de chumbo”, em que o governo partiu para uma repressão clandestina e violenta contra as esquerdas, em especial àqueles grupos que compunham a chamada “luta armada”, gerando um saldo enorme de presos, sequestrados, torturados, assassinados e desaparecidos. Mais do que isso, ao colocar como motor da narrativa um homem inocente e “apolítico”, o filme questiona a responsabilidade de todos os brasileiros pela ditadura civil-militar e, conseqüentemente, pelos bárbaros crimes cometidos pelo regime. Nas palavras de Russo,

O solitário discurso de lamentação de Reginaldo Faria [a cena em que o personagem Jofre, após diversas sequências de tortura, lamenta sua própria situação] é emblemática neste sentido, não apenas ao ressaltar que ele não representa qualquer tipo de ameaça, mas especialmente que, ao decidir não se envolver com a política do país, ele se colocou sujeito às decisões de quem assumiu tal responsabilidade. Trata-se de um alerta bastante relevante, válido ainda nos dias atuais, sobre a importância da política no cotidiano nacional e dos possíveis ônus sofridos por quem se aliena dela. (2016, p. 343).

Do ponto de vista da *mise-en-scène*, *Pra frente, Brasil* é um filme clássico. Além disso, é uma obra cinematográfica que exemplifica bem o cinema brasileiro dos anos 1980: busca pela conciliação entre um cinema comercial que alcance o grande público, viabilidade financeira, qualidade técnica e, ainda, engajamento político. Diante disso, a leitura de Russo acima transcrita é interessante para a tese aqui proposta, pois, ainda que *Pra frente, Brasil* seja um filme

importante para a historiografia do cinema brasileiro e para a própria historiografia brasileira de maneira geral (visto que, entre outros fatores, faz denúncias do regime ditatorial em plena vigência do governo militar, ainda que em seus anos finais), é como se sua presença na lista dos “melhores filmes brasileiros” precisasse ser justificada por um caráter educativo, didático, pedagógico e até mesmo moralizante: ou o cidadão brasileiro se engaja politicamente ou acaba no pau de arara de qualquer forma. O problema de tal convicção é que nunca dá para saber ao certo se o brasileiro politicamente engajado vai mirar seus passos à direita ou à esquerda.

Finalmente, é importante ressaltar que o livro da Abraccine foi lançado em um período de grande instabilidade política e econômica no Brasil: após as Jornadas de Junho de 2013 (um movimento pela pauta do transporte público e da mobilidade urbana) e as manifestações contra a Copa do Mundo de 2014, realizada no Brasil, que poderiam ser classificados como movimentos “à esquerda” do Partido dos Trabalhadores (PT), então no poder presidencial; no olho do furacão dos movimentos que culminaram no *impeachment* da então presidente Dilma Rousseff (PT), após sua reeleição em 2014; a Operação Lava Jato; a ascensão em visibilidade e intenções de voto do então pré-candidato à presidência e político de extrema-direita, o militar Jair Bolsonaro, que viria a ser eleito em 2018 etc. Nesse cenário, mais do que as ruas, as redes sociais foram campo de embate político, num ambiente por vezes “tóxico”, repleto de dados e notícias falsos ou distorcidos, visões polarizadas num binarismo por vezes raso entre “esquerda” e “direita” etc. Dessa forma, num ambiente extremamente polarizado, o caráter de atualidade de *Pra frente, Brasil* é ressaltado (no livro da Abraccine) como instrumento necessário para a educação política do povo brasileiro.

4.1.8 *Sargento Getúlio* (Hermano Penna, 1983)

Sargento Getúlio é um romance de autoria do escritor brasileiro João Ubaldo Ribeiro, publicado em 1971. Considerada uma obra regionalista, tem como tema principal o banditismo no sertão nordestino e suas relações com as políticas coronelistas. A narrativa está centrada em um monólogo do personagem Getúlio Santos Bezerra (sargento da polícia militar de Sergipe),

mas também faz uso de diálogos. Portanto, trata-se de um romance marcado pela linguagem coloquial e repleta de regionalismos (inclusive, com alguns neologismos do próprio autor). O enredo é centrado na trajetória do protagonista, que recebe como última missão antes da sua aposentadoria prender o adversário político de um “coronel” e levá-lo do município de Paulo Afonso (BA) para Aracaju, a capital sergipana. Tudo isso em um provável e fictício Brasil do final dos anos 1940 ou início dos anos 1950, mas com referências a alguns políticos, partidos e fatos similares à história do país nesse contexto.



Figura 89 - Quadro de *Sargento Getúlio* (Hermano Penna, 1983).

O filme homônimo de Hermano Penna (Figura 89) foi filmado no interior de Sergipe, em 1978, segundo Amilton Pinheiro (2016, p. 366), mas a película ficou nas prateleiras da Embrafilme durante alguns anos, sendo lançada apenas em 1983 (depois de ter o original em 16mm ampliado para 35mm). Entretanto, antes de sua estreia comercial, o filme ganhara vários prêmios no Festival de Gramado, como melhor filme pela crítica, pelo júri do festival e pela imprensa, além de premiação ao ator Lima Duarte. Estreia de Penna na direção, *Sargento Getúlio* é um filme que pode ser colocado numa categoria bastante comum do cinema brasileiro, especialmente com e após a geração do Cinema Novo: a adaptação de obras consagradas da

literatura nacional. Além disso, há no filme a presença do Nordeste como espaço importante para a cinematografia nacional (muitas vezes, reduzido a espaço de “representação” das desigualdades sociais, da miséria e demais problemas que caracterizam o Brasil). Soma-se a isso a questão política propriamente dita, de forma mais explícita, ou seja, um personagem que afirma: “não sou pistoleiro, sou político”; que assume ora cumprir ordens, ora agir por conta própria (como no caso de um incêndio a um jornal “comunista”); e que termina sua história almejando o cangaço que outrora rechaçara.

Finalmente, é importante ressaltar o período de produção e lançamento do filme, ou seja, a ditadura civil-militar, que, como anteriormente comentado aqui, muitas vezes gerou, de parte da crítica e até mesmo de artistas, cobranças por obras de arte (e artistas) que travessem essas discussões sociopolíticas, seja de forma direta (como em *Pra frente, Brasil*), seja por metáforas ou analogias, como em *Sargento Getúlio* e suas cenas de violência, tortura constante a um preso político, entre outras. No caso do filme de Penna, em alguns momentos, a mensagem de denúncia social vem muito clara, em forma de música: “a vantagem de quem está no poder é judiar de quem está por baixo” ou “porrada nos de baixo, fartura pros de cima; e cada um carrega sua sina”. E tudo isso, claro, acaba ditando as leituras que são feitas do filme, especialmente em um momento histórico tão conturbado e em um país marcado pela desigualdade social.

Certamente, todos esses fatores aqui citados contribuem para a presença de *Sargento Getúlio*, em 84º lugar, na lista dos “cem melhores filmes da Abraccine”. No entanto, Pinheiro (2016, p. 368) resalta o caráter precário da produção: uma equipe reduzida; deficiências técnicas, como equipamentos de filmagem, transporte e até mesmo recursos para maquiagens e efeitos especiais (para a cena em que Getúlio corta a cabeça de um tenente, por exemplo, foi usada uma bola de futebol um pouco esvaziada e tinta vermelha); entre outros. Para o autor, no entanto, “o resultado, mesmo que precário, denota [...] a força do filme. Como se a urgência da história e da rudeza daquela região e daqueles personagens fossem impressas na maneira de filmar aquelas cenas” (PINHEIRO, 2016, p. 368). Enfim, nenhuma novidade, considerando o Cinema Novo e o Cinema Marginal e suas produções, que antecedem a de Penna.

Ao final de seu texto para o livro da Abraccine, Pinheiro conclui:

A história de Sargento Getúlio é um mergulho sobre o que somos e de como o poder político se organiza no Brasil, estabelecendo suas entranhas de favores na vida das pessoas, beneficiando alguns e prejudicando a maioria. Tanto o livro de João Ubaldo Ribeiro quanto a feliz adaptação do diretor continuarão atuais enquanto nossa democracia não se consolidar. (2016, p. 369).

Portanto, pode-se afirmar que há indícios bem claros de que a tese aqui proposta é válida, ou seja, de que os filmes considerados relevantes na historiografia do cinema brasileiro são majoritariamente obras permeadas pela leitura política (mais ou menos explícita) e pelas denúncias sociais. E aqui, mais uma vez, vale não apenas o contexto político original do romance ou do enredo do filme, mas também o do lançamento do filme e, finalmente, o período de lançamento da obra da Abraccine, ou seja, um século XXI com um Brasil de democracia ainda frágil, instável – e com ascensão da extrema-direita.

4.1.9 *Inocência* (Walter Lima Jr., 1983)

Inocência (Figura 90) é o mais clássico e melodramático dos filmes desta seleção e, talvez, o mais atípico desta lista, pois é o que menos se propõe (ao menos de maneira mais explícita) a formular perguntas e respostas sobre o Brasil, tanto neste contexto dos anos 1980, quando de maneira mais geral, histórica. Dividindo a 85ª posição na lista dos cem melhores filmes brasileiros da Abraccine com *Amarelo manga* (Cláudio Assis, 2003), este filme marca a estreia nos cinemas da atriz Fernanda Torres (com 16 anos, no papel de Inocência), que se tornaria um dos principais nomes do cinema brasileiro a partir de então (chegando a conquistar uma Palma de Ouro de melhor atriz no Festival de Cannes, ainda nesta década). Além disso, tem como protagonista Edson Celulari, no papel de Cirino. A história se passa nos rincões de Minas Gerais, mas o filme foi gravado na Mata Atlântica fluminense – em cenas em que a exaltação da natureza também compõe o romantismo da obra cinematográfica.

Inocência é uma adaptação do romance homônimo de Visconde de Taunay, lançado em 1872. Entretanto, como nota Marcus Mello (2016, p. 374), em seu texto para o livro da

Abraccine, essa obra literária chegara a ser adaptada para o cinema pelo pioneiro Vittorio Capellaro, em 1915, mas o filme é mais uma das películas perdidas da história do cinema nacional. Houve uma segunda adaptação produzida por Carmen Santos, em 1949, com direção de Luiz de Barros e Fernando de Barros. Além disso, o romance de Taunay figura na lista de projetos não-realizados de grandes cineastas brasileiros, como Humberto Mauro e Victor Lima Barreto. Portanto, é um caso particular que, mais uma vez, ressalta a importância da literatura nacional para o cinema brasileiro.



Figura 90 - Inocência (Fernanda Torres) e Cirino (Edson Celulari) em *Inocência* (Walter Lima Jr., 1983).

O enredo de *Inocência* pode ser resumido como mais uma versão shakespeariana de *Romeu e Julieta*, ou seja, “o amor impossível de um casal apaixonado, contrariado por códigos familiares ou amarras sociais e que termina conduzindo os envolvidos à tragédia” (MELLO, 2016, p. 374). No caso, temos a história de Inocência e do médico Cirino, que se conhecem quando o último, a pedido do pai da moça (Sebastião Vasconcelos, no papel de Martinho

Pereira), passa uns dias na propriedade deste para tratar da jovem doente, vítima de malária. O pai alimenta recatados desejos incestuosos pela filha e a preserva fora do convívio social e do alcance de vistas masculinas, pois a moça está prometida e de casamento marcado com Manecão (Ricardo Zambelli). Contudo, quando médico e moça se conhecem, uma súbita paixão toma conta do casal.

Mello chama a atenção para dois anacronismos de *Inocência*. Primeiramente, no próprio romance, que, lançado no “mesmo ano em que Machado de Assis iniciava sua exitosa carreira literária com a publicação de seu primeiro romance, *Ressureição*” (2016, p. 374), é uma espécie de “exemplar tardio do Romantismo no Brasil” (2016, p. 374). No segundo caso, o “anacronismo” é do próprio filme, lançado no início de uma década de 1980 brasileira marcada ou pelo “auge da popularidade das pornochanchadas” (2016, p. 376) ou pela “ampla repercussão de produções de forte teor político” (2016, p. 376), sendo estas últimas, de maneira geral, correspondentes aos filmes existentes aqui neste recorte. Apesar disso, Mello (2016, p. 375-376) nota que *Inocência* é o filme de maior sucesso comercial da carreira do cineasta Walter Lima Jr., levando cerca de 600 mil espectadores aos cinemas e, ainda, com “uma excelente recepção por parte da crítica” (2016, p. 376).

Apesar da ausência do *happy end* comumente esperado das obras melodramáticas de influência hollywoodiana, *Inocência* é um filme que está fortemente atrelado ao que se convencionou chamar de cinema clássico. A parceria entre Walter Lima Jr. e o fotógrafo Pedro Farkas rendeu um filme de direção e fotografia bastante cuidadosa, segura, de qualidade técnica louvável, explorando tanto o uso de cenas da natureza como de técnicas de *chiaroscuro* e a noite americana – técnica de fotografia hollywoodiana que produz cenas “noturnas” de tom azulado gravadas sob a luz do sol – o que, inclusive, dá ares de pós-moderno ao filme, especialmente nos tons azulados presentes em muitas das cenas. Além disso, demais trabalhos como o roteiro e a direção de arte, além das próprias atuações do elenco do filme ou a “montagem invisível” típica do cinema melodramático, contribuem para um filme de “tom” bastante “acertado” em termos de concisão narrativa. Por exemplo, basta notar como a questão da escravidão, assim como a situação da mulher na sociedade brasileira da época e a própria relação incestuosa entre pai e filha estão naturalizadas no filme, sem gritos de denunciismo.

Finalmente, é importante ressaltar que Walter Lima Jr. é mais um dos cineastas presentes neste recorte cuja carreira está intimamente ligada ao Cinema Novo, “embora sempre tenha sido seu integrante mais deslocado e independente” (MELLO, 2016, p. 374). E, do ponto de vista da hipótese levantada aqui nesta tese, o que talvez ajude a explicar a presença deste atípico melodrama de qualidades inquestionáveis e sua aceitação entre as cem principais obras do cinema brasileiro (e, conseqüentemente, como uma das mais importantes obras do cinema nacional dos anos 1980), mais do que seu primor enquanto obra ou sua legitimação pelo público e por parcela da crítica, seja a presença desta ideia de “brasilidade” (um filme histórico brasileiro, afinal de contas) e que honra o compromisso da cinematografia nacional com a literatura brasileira.

4.1.10 *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984)

Eduardo Coutinho é inquestionavelmente um dos nomes mais importantes do cinema brasileiro e alcançou este feito como documentarista, gênero muitas vezes colocado em segundo plano quando se fala em cinema – que, notoriamente, privilegia a ficção e, especialmente, no formato de longa-metragem. Coutinho tem sua carreira ligada ao Cinema Novo, realizou uma das obras mais importantes da história do cinema brasileiro nos anos 1980 e conseguiu, ainda, realizar feitos notáveis após a Retomada, fincando seu lugar consagrado também no cinema brasileiro do século XXI. Não por menos, *Cabra marcado para morrer* é a melhor colocada das obras dos anos 1980 na lista dos cem melhores filmes brasileiros da Abraccine, atrás somente de *Limite*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Vidas secas* e, portanto, também o documentário melhor qualificado. Além disso, é válido notar, *Cabra marcado para morrer* foi eleito como o melhor e mais importante filme documentário da história do cinema brasileiro em seleção de críticos do festival *É tudo verdade*, na virada dos séculos XX para o século XXI. Não por menos, Coutinho tem mais outros dois filmes na lista da Abraccine: *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2002) e *Jogo de cena* (Eduardo Coutinho, 2007), todos documentários.

Portanto, de todos os filmes aqui neste recorte dos anos 1980, é bem provável que *Cabra marcado para morrer* seja a obra mais conhecida, discutida, comentada, analisada⁴⁹ etc. (ao menos, entre os historiadores). Logo, não tenho pretensão aqui de fazer uma análise exaustiva desta obra (embora tampouco de nenhuma outra, exceto *A dama do Cine Shangai*). Porém, creio que seja válido ao menos trazer uma sinopse do filme, até mesmo para seguir a linha de raciocínio aqui proposta nesta etapa da pesquisa. Como é de amplo conhecimento, *Cabra marcado para morrer* é um projeto dos anos 1960 vinculado ao Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) que tinha como objetivo principal contar a história de João Pedro Teixeira, líder do movimento camponês assassinado na Paraíba, em 1962, e, a partir disso, retratar os conflitos agrários no Brasil. Porém, a proposta era fazer uma ficção com muitos dos camponeses (atores não profissionais) no elenco, como a própria viúva Elizabeth Teixeira, em seu próprio papel. O filme notoriamente influenciado pelo neorrealismo italiano começou a ser rodado, mas teve suas filmagens interrompidas nos primeiros dias do golpe militar, em abril de 1964. Equipamentos e rolos de filme foram apreendidos, mas algumas pessoas da equipe conseguiram fugir e parte do material filmado foi preservado.

Interrompido à força, o projeto nunca chegou a ser efetivamente abandonado por Eduardo Coutinho. Assim, no começo dos anos 1980, cineasta e equipe (não exatamente a mesma, naturalmente) voltam à região para apresentar os fragmentos do filme nunca concluído aos então atores, seus familiares, amigos e demais moradores da região. Disso, nasce *Cabra marcado para morrer*, agora como projeto documentário. E o filme ganha um peso ainda maior quando Coutinho incorpora à narrativa principal a trajetória de Elizabeth Teixeira não mais simplesmente como a viúva de um líder camponês assassinado, mas como a protagonista do novo filme. Refugiada, escondida sob outra identidade, há anos sem qualquer contato com muitos dos filhos, *Cabra marcado para morrer*, projeto dos anos finais da ditadura civil-militar brasileira é, mais do que o resgate de um projeto até então não concluído, mas o resgate da identidade de Elizabeth Teixeira e o acerto de contas de Eduardo Coutinho com seu passado, com seus “fantasmas”. Assim, o filme ganha diversas camadas narrativas e temáticas, inter cruzando, no mínimo, a história do cinema brasileiro e a própria história do Brasil (em especial, a ditadura civil-militar)

⁴⁹ Em minha dissertação de mestrado realizada pelo mesmo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de História da UFG (PPGH/UFG), intitulada ‘*O rap do Pequeno Príncipe contra as almas sebosas*’: Escala de abordagem, sujeito e narrativa no cinema documentário brasileiro, dedico algumas páginas a *Cabra marcado para morrer*.

com a trajetória pessoal de Elizabeth Teixeira (Figura 91) e do próprio Coutinho, mencionando apenas os tópicos mais evidentes.



Figura 91 - Elizabeth Teixeira (talvez a mais famosa personagem do cinema documentário brasileiro) e Eduardo Coutinho (de costas) em quadro de *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984).

A grande força de *Cabra marcado para morrer* (filme concluído no projeto dos anos 1980) está em abandonar as pretensões de certa forma ingênuas e românticas fortemente presente no cinema brasileiro dos anos 1960 (incluindo o projeto original de Coutinho). Embora ciente dos riscos de um julgamento anacrônico, é notório como o projeto de Coutinho nos anos 1980, mais maduro, abandona a visão por vezes equivocada de uma classe média ou elite intelectual sobre a cultura popular brasileira; além de uma crença demasiada no cinema como instrumento de transformação social (uma ideia do cinema como ferramenta pedagógica para essas lutas) e, ainda, uma leitura por vezes maniqueísta de personagens ou atores sociais (o explorador e o explorado e suas variantes), tipicamente predominante na visão de mundo deste período histórico dos anos 1960. Dessa forma, o que temos em *Cabra marcado para morrer* é um filme que busca pessoas de carne e osso, que está aberto às suas trajetórias individuais (os personagens não são mais exemplificações ou “representações” de um grupo social maior, do qual fazem parte, na

lógica de “tipos sociológicos” apresentadas por Bernardet), que aceita suas verdades, visões de mundo, contradições e muito mais.

Porém, como ressalta Carlos Alberto Mattos, em seu texto para o livro da Abraccine,

Essas diferenças, contudo, não justificam os argumentos de muitos críticos que, em 1984 e depois, apontaram no uso do material de 1964 uma crítica ao formalismo do cinema de esquerda da época. Esta foi, sem dúvida, uma interpretação estreita, que não levava em conta o dado mais importante do arcabouço de *Cabra marcado para morrer*, ou seja, o seu contexto. O projeto *Cabra-60* era a quintessência do cinema político do momento, assim como *Cabra-80* era a retomada do mesmo cinema político segundo os imperativos de seu tempo. No Brasil de 1964, tentava-se construir um país mais justo e um cinema que unisse criatividade e utilidade. No Brasil dos anos 1980, procurava-se romper o silêncio de um regime opressor e fechar feridas. (2016, p. 24).

Além disso, como também nota Mattos, a história do cinema não dissocia evolução técnica ou tecnológica de evolução estética. Dessa forma, é preciso notar que Coutinho não dispunha de som direto em seu projeto dos anos 1960, assim como o cinema verdade (documentário moderno) não estava difundido no Brasil de então. O autor chama a atenção ainda para a trajetória pessoal de Coutinho e sua passagem pelo Globo Repórter, entre um projeto e outro, experiência certamente transformadora em sua estética como documentarista. Assim, *Cabra marcado para morrer* seria também “o resultado de todas essas transformações, no país e no cineasta” (MATTOS, 2016, p. 25). Porém, ainda que tudo isso seja levado em consideração e ainda que *Cabra marcado para morrer* seja uma obra merecidamente presente entre as “melhores” da história do cinema brasileiro, não deixa de ser uma comprovação da hipótese aqui levantada, nesta tese, quando se pensa os principais critérios que colocam filmes (ou não) neste cânone.

4.1.11 *Memórias do cárcere* (Nelson Pereira dos Santos, 1984)



Figura 92 - Graciliano Ramos (Carlos Vereza) em quadro do filme *Memórias do cárcere* (Nelson Pereira dos Santos, 1984).

Como anteriormente afirmado, Glauber Rocha é o recordista nesta lista da Abraccine, com cinco filmes entre os cem melhores do cinema brasileiro. Abaixo dele, outros quatro cineastas ostentam quatro obras selecionadas: Nelson Pereira dos Santos, Rogério Sganzerla, Hector Babenco e Carlos Reichenbach (estes dois últimos com duas obras cada no recorte dos anos 1980). Assim, *Memórias do cárcere* (Figura 92) é o 29º colocado no *ranking* e a segunda das obras de Santos presente nesta lista que provém de uma adaptação da literatura de Graciliano Ramos. Além de *Vidas secas*, que ostenta o terceiro lugar na lista geral⁵⁰, consta ainda *Rio, 40 graus* – o clássico sempre lembrado como precursor do Cinema Novo – e *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957).

⁵⁰ Perde apenas para *Limite*, em primeiro lugar, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

Adaptação de obra autobiográfica homônima de Graciliano Ramos, lançada postumamente, em 1953, o filme *Memórias do cárcere* é aberto com uma cartela em que se lê: “Em novembro de 1935, militares filiados à Aliança Nacional Libertadora revoltaram-se contra o Governo de Getúlio Vargas. A rebelião, facilmente sufocada pelo Exército, provocou a aplicação de medidas constitucionais de defesa da ordem política e social que suspendiam as garantias das liberdades individuais de todos os brasileiros. Graciliano Ramos, um dos mestres da moderna literatura brasileira, deixou desse episódio o testemunho humano no qual se inspira este filme”. A partir disso, são mais de três horas de filme narrando as memórias do escritor⁵¹ em seu calvário como preso político. Entretanto, é importante observar que o texto de Ernesto Barros (2016) para o livro da Abraccine não se inicia destacando a ditadura do Estado Novo nas décadas de 1930 e 1940 ou mesmo a prisão (sem acusação formal) de Ramos em 1936, mas 1984 (ano de lançamento do filme) e o período de reabertura política ou redemocratização após duas décadas de ditadura civil-militar no Brasil, após o golpe de 1964. Para Barros,

Em 1984, vários cineastas brasileiros contribuíram com filmes e ideais para o Brasil reconquistar sua liberdade política. Embora o parque exibidor já começasse a ser desmanchado, com inúmeras salas de cinema de rua se transformado em supermercados e igrejas evangélicas, ainda havia um público cativo para o filme nacional. Por um lado, as comédias populares da Boca do Lixo e os filmes infantis de Renato Aragão e Os Trapalhões levavam milhões de espectadores aos cinemas. Por outro, os cineastas egressos do Cinema Novo e uma nova geração de realizadores lutavam a todo custo para dar aos filmes uma dimensão tão artística como política. O renomado fotógrafo Murilo Salles, por exemplo, estreava com o longa *Nunca fomos tão felizes* (1984), em que fazia uma ligação entre a juventude da época e a dos seus pais, que lutaram na clandestinidade contra o governo militar.

De maneira ainda mais firme, os documentaristas Eduardo Coutinho e Silvio Tendler revolveram fatos dos primeiros anos do Golpe Militar para mostrar que muitos brasileiros, independente da importância de cada um deles no espectro político, tiveram suas vidas destruídas e degradadas pela perseguição ideológica. (2016, p. 142).

Logo, é visível nesse trecho praticamente um resumo da hipótese levantada nesta tese de que o cinema brasileiro dos anos 1980, para ser considerado de alguma forma relevante, deve

⁵¹ É válido notar que Nelson Pereira dos Santos não usa o recurso de *voz over*, recurso comum em muitas das adaptações de literatura para cinema, especialmente quando há narrador em primeira pessoa.

unir questões como a discussão sociopolítica do Brasil (em especial, a ditadura civil-militar brasileira) e questões ideológicas e estéticas com desejo de público e aceitação da crítica⁵². Assim, seguindo seu raciocínio, Barros comenta as obras *Jango* (Silvio Tendler, 1984), sobre o presidente João Goulart, deposto com o golpe militar de 1964, e *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, também de 1984. Ainda, destaca outros dois cineastas oriundos do Cinema Novo para falar de *Quilombo* (Cacá Diegues, 1984), fechando um ciclo pessoal como autor iniciado em *Ganga zumba* (Cacá Diegues, 1963), e, finalmente, chegar em *Memórias do cárcere* e num ciclo pessoal como cineasta que Nelson Pereira dos Santos estaria fechando mais de duas décadas após *Vidas Secas* (também de 1963).

De acordo com Barros, na década de 1980 – ou, mais especificamente, “no ano em que o Brasil já não suportava mais os militares no poder” (2016, p. 143) – “o relato de Graciliano surgiu como o comentário mais forte para Nelson criar uma poderosa metáfora da situação social e política do Brasil” (2016, p. 143). Logo, é curioso notar que, apesar do reconhecimento que *Memórias do cárcere* obteve na época de seu lançamento, uma leitura retrospectiva do filme, por Barros, mais de três décadas depois, ressalta não a vigência de uma relativa liberdade política e artística dos anos finais do regime, mas um país que não mais suportava a ditadura (como se, desde 1964, muitos já não a suportassem; não suportassem os militares no poder, após um golpe de Estado). Assim, mais ao final, concluindo sua análise, Barros destaca, ao falar dos anos 1980, “uma realidade que ainda hoje é a mesma” (2016, p. 146), para, finalmente, concluir que “visto hoje, mais de três décadas após sua realização, *Memórias do cárcere* continua a ser um hino de liberdade” (p. 147).

4.1.12 *A marvada carne* (André Klotzel, 1985)

A marvada carne (Figura 93) é o 83º na lista da Abraccine e, como afirma Yale Gontijo, autora da crítica para o livro da entidade, o filme é fruto do trabalho de “um dos principais nomes do Novo Cinema Paulista” (2016, p. 365) da década de 1980. Baseado na peça teatral *Na carreira*

⁵² *Memórias do cárcere*, por exemplo, foi então consagrado com o Prêmio da Crítica no Festival de Cannes.

do *Divino*, de Carlos Alberto Soffredini, e vencedor de onze prêmios no Festival de Gramado, o filme notoriamente marcado pelo pós-modernismo conta a história de Nhô Quim (Adilson Barros), um “caipira” dos ermos ou cafundós paulista que, cansado de comer todo dia arroz, feijão e farinha, decide abandonar seu rancho de palha e sua pequena roça de subsistência para partir em busca de dois objetivos: comer carne de gado e arrumar uma mulher para casar.

Assim como *Sargento Getúlio*, o filme de Klotzel tem alguns vícios presentes em muitas das obras cinematográficas brasileiras do século XX adaptadas de textos literários ou dramáticos, com especial destaque para o protagonista como narrador da própria história, com uso da voz *over* como narração direta ou “pensamentos” e até mesmo monólogos. Também como no filme de Hermano Penna, é visível em *A marvada carne* uma ideia de “brasilidade” e um apelo regionalista. No entanto, agora o palco não é o Nordeste, mas o interior rural de São Paulo. Logo, a fábula do filme está centrada nessa cultura popular (ou, mais especificamente, caipira), em suas lendas, mitos, folclores, costumes, tradições, ritos, festas, religiosidades, superstições etc. E, assim, a trama se desenvolve num tom de “causo”.

Em *A marvada carne*, Nhô Quim vive uma epopeia em busca da carne de boi e de seu casamento (chegando, inclusive, a passar por desafios impostos pelo pai da noiva, vivendo seu momento de Hércules tupiniquim). No entanto, para Gontijo, enquanto que Macunaíma é “o ‘herói sem nenhum caráter’, [...] Nhô Quim é um camponês de poucos recursos que tenta conquistar o que tanto almeja por meio da força de trabalho” (2016, p. 363). Assim, o enredo do filme intercruza esta epopeia caipira com uma sequência de “causos” ou esquetes (nem sempre centrados no protagonista) carregados em tom humorístico e pitoresco (muitas vezes “pastelão”, repleto de bordões, estereótipos e uma certa dose de ingenuidade) – o que, naturalmente, remete à obra de Amácio Mazzaropi⁵³, famoso por seus filmes “caipiras” produzidos e lançados entre os anos 1950 e início dos anos 1980, quando este faleceu.

⁵³ Apenas para fins de registro, convém notar que não há nenhum filme de Mazzaropi nesta lista dos “melhores filmes brasileiros” da Abraccine (nem mesmo entre os 201 iniciais).



Figura 93 - Nhô Quim (Adilson Barros) e Sá Carula (Fernanda Torres) em quadro de *A marvada carne* (André Klotzel, 1985).

Para Gontijo, o encanto da película está na evidência dos “muitos graus de separação entre as capitais e as geografias interioranas do Brasil” (2016, p. 364). Para ela,

A perfeita representação da cultura paulista é feita em todas as suas manifestações. A oralidade com que os atores interpretam o texto do *script* preservando os desvios à norma culta, a ênfase na letra *r*, [sic] serve como registro de um modo de falar muito provavelmente em vias de extinção. A dança e a música na cena da catira com participação de Tônico e Tinoco servem a uma dupla função: apresentar ao espectador o sentido de comunidade nestes pequenos povoados e a dança típica feita de forma casta onde homens e mulheres nunca se tocam durante o baile.

Além disso, a presença das estórias orais coletivas, enxertadas na narrativa aqui e acolá, acumulam trechos de uma enciclopédia do campo. O filme inteiro [...] é um grande causo em que o protagonista e o narrador se apresentam como a mesma pessoa (2016, p. 364).

Portanto, vê-se na leitura desse texto para a Abraccine como o filme adquire, para parcela da crítica de cinema brasileira, relevância por ter caráter de “enciclopédia” popular, rural, caipira; por sua busca, “resgate” ou preservação da memória de um “Brasil profundo”. A leitura de Gontijo (2016, p. 365) ressalta também como *A marvada carne* reproduz em algumas de suas cenas (ou, mais especificamente, em alguns de seus planos) telas do pintor Almeida Júnior (1850-1899), como o óleo sobre tela *Nhá Chica* (1895) (Figura 94), entre outras.

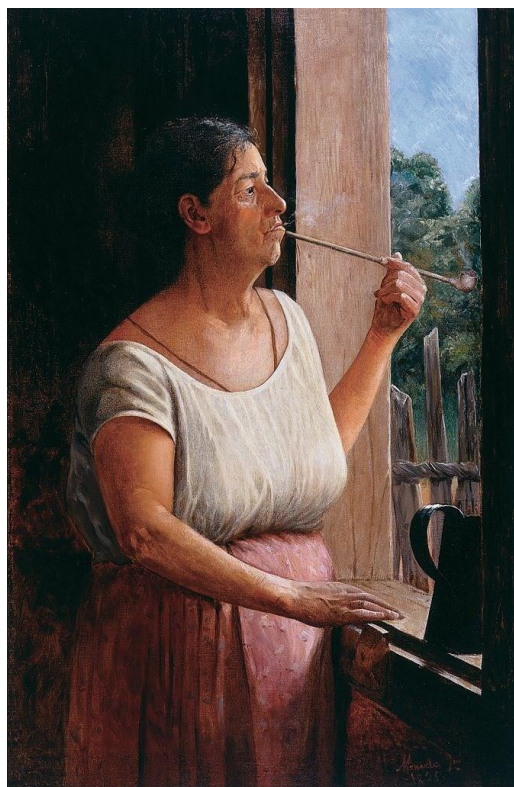


Figura 94 - *Nhá Chica* (Almeida Júnior, 1895).

Entretanto, o filme de Klotzel não fica restrito ao universo rural. Após conquistar um de seus objetivos (o casamento), Nhô Quim descobre que precisa lutar ainda mais para conseguir a carne de gado. Dessa forma, depois de alguns anos e ainda alimentando o sonho da carne de boi, acaba indo para uma encruzilhada para um pacto com o Diabo (Regina Casé). Finalmente, ele consegue um dinheiro vendendo uma galinha ao “Coisa Ruim” e parte para a cidade de São Paulo. Porém, a trajetória é típica das narrativas do caipira na cidade grande: ele fica

deslumbrado com os prédios, com os aparelhos de televisão; é enganado por um malandro e perde todo seu dinheiro etc. No fim, participa de um saque popular a um supermercado e sai correndo pelas ruas de São Paulo com um grande pedaço de carne de gado nas mãos.



Figura 95 - Alguns quadros da sequência final de *A maravilhosa carne* (André Klotzel, 1985).

A partir dessa sequência, o filme tem uma grande virada narrativa que pode ser vista como um epílogo do filme e como corte temporal que traz a narrativa para o presente, abandonando os causos enquanto rememoração de uma trajetória (vivida ou inventada) do próprio protagonista. Nhô Quim e Sá Carula não estão mais na zona rural, mas na periferia de São Paulo. Eles participam de um grande churrasco em confraternização com os vizinhos. Assim, em seus momentos finais, o filme abandona seu tom de “causo” e ganha tons mais realistas. A câmera abre seu plano, num *zoom out*, mostrando um grande plano geral da periferia paulistana. Depois dessa cena, *A maravilhosa carne* assume ares de cinema documentário em estilo observativo (ou cinema direto) e, tal como *O homem que virou suco*, na cena da batida policial, faz retratos da

vida periférica da grande São Paulo (Figura 95). Difícil não associar essas cenas finais com o cinema e os cineastas da geração do Cinema Novo e mesmo do Cinema Marginal.

Desse modo, embora seja essencialmente um filme sobre a cultura caipira, *A marvada carne* pode ser lido também como um filme que aborda o êxodo rural e esse momento histórico do Brasil da segunda metade do século XX: o desenvolvimentismo, a urbanização etc. Mais do que isto, a sequência final marca a transição de uma certa ingenuidade popular (ou “caipira”) para uma realidade mais cinza, ou seja, há uma ruptura do tom nostálgico (pós-moderno) do filme para uma realidade que se impõe de maneira mais crua. A vida do pobre, no entanto, continua difícil, sofrida. E, apesar de tudo, há espaço para diversão (aqui, no caso, uma confraternização entre vizinhos). Certamente, há perdas (a vida bucólica do interior), mas há ganhos também (a carne de gado para o churrasco, por exemplo).

Esta, no entanto, não parece ser a leitura de Gontijo. Para ela,

A marvada carne não se propõe a ser um meio de reflexão socioeconômico do fenômeno de movimento do campo para as periferias das cidades na metade do século XX no Brasil. Pelo menos, não nos moldes da intelectualização das consequências do êxodo rural com que se ocupou o cinema brasileiro ao longo dos anos. Em outras palavras, a película não é conclusiva quanto ao sucesso da nova espacialidade a que o personagem passa a fazer parte.

A conquista da carne, essa sim, representa uma vitória dos “jecas tatus” contra os estereótipos de “maltrapilhos, iletrados e desnutridos” reverberados pelas elites ao longo dos séculos. (2016, p. 365).

Portanto, pode-se concluir que a escolha de *A marvada carne* como obra representativa do cinema brasileiro dos anos 1980 e como merecedora de figurar na lista dos cem melhores filmes brasileiros da Abraccine se dá por seu caráter popular (não apenas como tema, mas sobretudo como forma), por essa ideia de preservação da memória e da cultura caipira, bem como pelo caráter de “brasilidade” do filme. Logo, fica nítido como essa escolha é guiada também por uma valorização do “resgate” de um “Brasil profundo” a que o filme se propõe a fazer – ainda que, no caso, esse “profundo” não extrapole os limites geográficos do estado de São Paulo.

4.1.13 O beijo da mulher aranha (Hector Babenco, 1985)



Figura 96 - O homossexual condenado por “corrupção de menor” Luís Molina (William Hurt) e o preso político Valentín Arregui (Raul Julia) em quadro de *O beijo da mulher aranha* (Hector Babenco, 1985).

O beijo da mulher aranha (Figura 96) é o 61º filme da lista da Abraccine e, mais uma vez, uma adaptação. Desta vez, no entanto, não temos um clássico da literatura brasileira ou um texto da dramaturgia nacional. A obra é adaptação do romance homônimo do escritor argentino Manuel Puig (no original, *El beso de la mujer araña*, de 1976). E, em termos de nacionalidade, este é o filme mais peculiar desta lista, pois temos um cineasta argentino de ascendência judaico-ucraniana naturalizado brasileiro adaptando um romance argentino em uma coprodução Brasil e Estados Unidos, com roteiro adaptado pelo estadunidense Leonard Schrader. No elenco, dois atores da indústria hollywoodiana como protagonistas (o estadunidense William Hurt e o porto-riquenho Raul Julia). Os demais atores são brasileiros, mas falam inglês. Contudo, o filme foi gravado no Brasil (o que é visível em boa parte das cenas externas e também por outros detalhes, como o a variante brasileira do português em pichações e fachadas de comércio, uma bandeira aqui e ali, entre outros).

Entretanto, o país onde a história se passa não é anunciado no filme, podendo ser uma espécie de alegoria da América Latina como um todo. O enredo é centrado na relação entre Valentín Arregui (Raul Julia) e Luís Molina (William Hurt), que dividem uma cela na prisão. O primeiro é um preso político de esquerda e o segundo um homossexual condenado por “corrupção de menor”. O filme foi produzido num início de década de 1980 que pode ser considerado o auge da repressão política na América Latina, com praticamente todas as nações sul-americanas governadas por ditaduras militares. E, válido ressaltar, *O beijo da mulher aranha* foi produzido num Brasil em seus anos finais de ditadura civil-militar e adaptando um romance que ainda não completara dez anos de lançamento.

O filme de Babenco é praticamente centrado na cela do presídio e na relação entre os dois protagonistas. Valentín Arregui acabou de passar por uma série de torturas e seus carcereiros ainda desejam confissões de sua parte. Para isso, mudando os métodos, usam Luís Molina para tentar arrancar informações do militante político, estimulando uma falsa relação de amizade e a delação por parte de Molina. Entretanto, ao final, após sair da cadeia sem entregar nenhuma informação de Arregui aos agentes de repressão, Molina acaba abrindo mão de sua vida para assumir um papel ativo na luta contra a ditadura, entrando em contato com o grupo de Arregui. Acaba morto e tem seu corpo desovado em um terreno baldio.

Além do contexto de ditadura militar, outra questão importante na narrativa é o filme dentro do filme (*mise en abyme*), ou seja, a narração que Molina faz à Arregui de um de seus filmes favoritos (memória ou invenção, não importa). *O beijo da mulher aranha* é um filme marcado pelo pós-moderno, e o filme dentro do filme (um melodrama, *Sua glória real*) é uma história de amor na França invadida/ocupada pelos nazistas na Segunda Guerra Mundial, mostrando ações de espionagem envolvendo a Resistência Francesa e relações amorosas envolvendo oficiais nazistas e agentes francesas da Resistência. Porém, como insistentemente observa Arregui, a história de Molina tem uma conotação antissemita. Para Molina, o contexto é irrelevante, pois serve apenas de motor para uma grande história de amor (“Eu não explico meus filmes. Destrói a magia.”). Para o segundo, o amor pequeno-burguês seria irrelevante diante da causa maior, que é a política e a resistência da militância de esquerda. Portanto, Arregui não gosta do filme que lhe é narrado (“Não tem um foco político”).

Dessa forma, mais do que mero denunciismo sobre a situação política brasileira e da América Latina, de forma geral, *O beijo da mulher aranha* é um filme que discute política a partir da vida privada. Em situação de confinamento, os dois personagens vivem o tempo todo uma relação de confronto e conflito, mas também de companheirismo. Em determinado momento, o próprio Molina lança um dos questionamentos centrais da obra: afinal de contas, quem vive uma fantasia? O personagem que não se interessa por política e vive seus sonhos cinematográficos de amor como forma de escapismo aos seus próprios problemas pessoais? Ou o personagem que acredita em uma grande causa e é capaz de sacrificar a própria vida em nome de uma suposta revolução? Além disso, a situação de confinamento físico intensifica as contradições dos próprios personagens: de um lado, um Molina generoso (até que ponto de forma genuína e até que ponto motivado por interesses escusos, nem sempre é possível afirmar); do outro, um militante de esquerda por vezes egoísta, agressivo e até mesmo sádico, além de machista e homofóbico.

Para Pablo Villaça, em seu texto para o livro da Abraccine, *O beijo da mulher aranha* apresenta uma terceira via além da “submissão” e da “revolução”, ou seja,

[...] a da liberdade que a Arte pode proporcionar mesmo quando sufocada por uma sociedade engessada pelo fascismo.

Esta é, provavelmente, uma mensagem que Valentin consideraria excessivamente otimista ou mesmo reprovável – e *O beijo da mulher aranha* é um filme politicamente simplista, apesar de tudo –, mas que, ainda assim, traz um necessário conforto em um mundo no qual pessoas como Luis Molina, sempre à margem da sociedade, aparentemente só podem esperar a prisão ou o dia em que terão seus corpos sem vida descartados no lixo. (2016, p. 280).

Portanto, pode-se afirmar que uma leitura mais superficial do filme o colocaria facilmente e inquestionavelmente como mais um ponto a favor da comprovação da hipótese levantada nesta tese (filme de qualidade técnica, sucesso de crítica e de público, a questão política, a ditadura civil-militar etc.) – ainda mais se for considerada a trajetória do diretor Hector Babenco e seu filme anterior presente neste recorte (*Pixote, a lei do mais fraco*). No entanto, assim como em

Eles não usam black-tie, a película *O beijo da mulher aranha* pode tanto acalentar os mais desejosos desta leitura política mais explícita quanto fornecer algumas camadas a mais de nuances e contradições (inclusive na relação com o cinema pós-moderno).

4.1.14 *A hora da estrela* (Suzana Amaral, 1985)



Figura 97 - Macabéa (Marcélia Cartaxo) em quadro de *A hora da estrela* (Suzana Amaral, 1985).

Adaptação de uma novela homônima de Clarice Lispector, *A hora da estrela* (Figura 97) é o 42º filme da lista da Abraccine. Em seu texto para o livro dos cem melhores filmes brasileiros, já em seus primeiros parágrafos, Susana Schild define a película como “pungente retrato de migrantes nordestinos em grandes metrópoles sob um viés essencialmente feminino sintetizado por um nome e um destino: Macabéa” (2016, p. 198). Um pouco mais adiante, a autora afirma que

A trama poderia ser sintetizada em poucas linhas: as tentativas de Macabéa, nordestina órfã semianalfabeta, em sobreviver na cidade grande. Solitária pela

própria natureza, Macabéa cruza com poucos personagens: o chefe Raimundo, a colega de trabalho Glória, algumas companhias no quarto de pensão, o namorado Olímpico, uma cartomante. E pouco mais do que isso. (SCHILD, 2016, p. 198).

Portanto, é interessante notar como parcela significativa da leitura deste filme (ou sua versão original, literária) está presa aos “tipos sociológicos” de Jean-Claude Bernadet (2003), ou seja, uma interpretação que passa pela validação do individual e do particular como “representação” de uma realidade que é sempre maior, macro. Analisar a personagem Macabéa como um indivíduo único e de trajetória particular invalidaria a novela ou o filme? Macabéa só tem legitimidade como representante de um grupo social maior, do qual faz parte e é um exemplo? A trajetória da personagem na narrativa precisa ser validada pela denúncia de uma situação social maior e mais complexa do que a vida privada da protagonista?

Macabéa é uma nordestina migrante (no filme, em São Paulo; na novela, no Rio de Janeiro) e, naturalmente, sua vida está inexoravelmente ligada a esse contexto. No entanto, a vida desta datilógrafa, virgem e que gosta de Coca-Cola não pode ser lida (nem na obra de Amaral e nem na obra de Lispector) como mera representação da situação dos nordestinos pobres que migraram para o Rio de Janeiro ou São Paulo. E, válido ressaltar, o mesmo vale para o Deraldo de *O homem que virou suco*, ainda que o próprio filme aponte para este caráter de síntese. Aliás, talvez, de todos os protagonistas dos filmes deste grupo, o único que possa ser lido nos moldes dos “tipos sociológicos” de Bernardet seja o Nhô Quim de *A marvada carne*, uma espécie de estereótipo da figura do “caipira”. Macabéa, certamente, não. E, ainda que ela se relacione com poucas pessoas no filme, o efeito comparativo entre as personagens deixa clara a singularidade de Macabéa (interpretada por Marcélia Cartaxo). Ela pode até ser uma personagem medíocre, em certo sentido, mas é única, particular e não síntese das mulheres nordestinas que migraram para o Sudeste.

Além disso, outro trecho do texto de Schild é importante para a tese aqui defendida, pois evidencia como parcela da crítica de cinema no Brasil acaba utilizando como grande balizador para avaliações de obras cinematográficas o critério do cinema como “representação” da

realidade brasileira e como instrumento de denúncia da situação política e social do país. Ao falar sobre o personagem Olímpico de Jesus (interpretado pelo mesmo José Dumont de *O homem que virou suco*), namorado de Macabéia, ela ressalta justamente a cena em que ele afirma que será deputado e faz um discurso em praça pública (em que termina aplaudido não por Macabéia, mas por uma aparente moradora de rua). Para Schild, Olímpico sofre tanto quanto ou mais do que Macabéia, pois é “mais ambicioso e mais consciente das suas limitações e as do seu país. Seu discurso sobre as motivações para ser deputado é de uma atualidade constrangedora” (2016, p. 200).

Todavia, é importante ressaltar que o filme de Suzana Amaral não cai nestes simplismos, sendo uma obra digna do texto brilhante de Clarice Lispector – que também não se prende a essa lógica da “representação” e do denunciismo social de maneira explícita, naturalmente. E a própria crítica de Schild avança neste aspecto, pois, apesar dos trechos até aqui ressaltados, seu texto não se restringe a essa leitura. Aliás, um ponto importante é justamente a comparação do texto literário com a obra cinematográfica. Como observa a autora (2016, p. 198), o filme consegue manter a força dramática da obra original sem cair nas armadilhas narrativas recorrentes no cinema (em especial, o cinema brasileiro do século XX que executa adaptações de obras literárias, como observado principalmente em *Sargento Getúlio*, mas também em *A marvada carne* e até mesmo *Cabaret mineiro*).

Na novela de Lispector, a história de Macabéia é narrada por um escritor (Rodrigo S. M.). Este recurso narrativo no texto literário, como aponta Schild, “poderia facilmente inspirar uma estrutura impulsionada por uma voz *off* onipresente e onisciente” (2016, p. 198), porém, Amaral, em sua estreia em longas-metragens, dividindo o argumento e o roteiro do filme com Alfredo Oroz, abre mão deste recurso e deixa que a história assuma uma estrutura narrativa mais cinematográfica, ou seja, baseada em planos, movimentos de câmera e, é claro, diálogos – numa *mise-em-scène* clássica. Assim, o filme é de uma riqueza narrativa não apenas pelo que mostra ou diz, mas sobretudo pelos não-ditos, pelos subentendidos. Além disso, claro, é preciso notar não apenas a qualidade de fotografia do filme, mas também o realismo dos trabalhos de cenografia e figurino e uma interpretação excelente de uma até então desconhecida atriz paraibana integrante de um grupo de teatro amador.

4.1.15 Filme demência (Carlos Reichenbach, 1986)



Figura 98 - Quadro de *Filme demência* (Carlos Reichenbach, 1986).

Como anteriormente afirmado, fora Glauber Rocha (recordista com cinco obras), apenas outros quatro cineastas têm quatro filmes na lista dos cem melhores do cinema brasileiro, da Abraccine. Desses, dois estão neste recorte dos anos 1980 com dois filmes. Carlos Reichenbach é um deles (ao lado de Hector Babenco). *Filme demência* (Figura 98) divide a 44ª posição da lista da Abraccine com *SuperOutro*, também presente neste recorte das obras dos anos 1980. Além disso, *Filme demência* é a obra de Reichenbach melhor colocada neste *ranking*, mas fazem parte ainda *Anjos do arrabalde: As professoras* – também analisada neste trabalho –, *Alma corsária* (Carlos Reichenbach, 1993) e *Dois córregos: Verdades submersas no tempo* (Carlos Reichenbach, 1999), estas duas dos anos 1990. Portanto, é indiscutível que, ao falarmos de Carlos Reichenbach (Carlão, para os íntimos), estamos falando de um dos mais importantes cineastas brasileiros. Ademais, é importante notar que *Filme demência* foi vencedor de cinco prêmios no Festival de Gramado de 1986, incluindo melhor direção e prêmio da crítica.

Em seu texto para o livro da Abraccine, Filipe Furtado afirma que Reichenbach “é o mais conscientemente cinéfilo dos cineastas brasileiros” (2016, p. 207) e observa que *Filme demência* é um anagrama com “filme de cinema”. O filme tem algumas características tidas como essencialmente pós-modernas, como as referências, as citações, as homenagens à história do cinema etc. Inspirado em *Fausto*, de Goethe, o enredo do filme pode ser resumido como a história de Fausto (Ênio Gonçalves), um industrial herdeiro de uma fábrica de cigarros falida, vítima da crise político-econômica do Brasil e de golpes de seus próprios companheiros. Sentindo-se derrotado, profissionalmente e em sua vida matrimonial, o fracassado personagem passa o filme em constante fuga (primeiro, pela cidade de São Paulo, depois, pelas estradas).

Furtado inicia seu texto para o livro da Abraccine afirmando:

Meio dos anos [19]80. Redemocratização e Plano Cruzado. Um Brasil entre a esperança e a mais profunda recessão. A Boca do Lixo, na qual Carlos Reichenbach se dedicara como realizador e técnico nos dez anos mais produtivos da sua carreira, agoniza entre o *lobby* predatório da MPAA e a aposta furada na pornografia. É este o ambiente no qual nasce este *Filme demência*. Se o cinema de Reichenbach até ali seguia um desejo de autoria dentro do sistema que o cineasta via nos seus mestres do cinema americano e japonês, *Filme demência* [...] era sua autointitulada esfinge sobre os sonhos do cinema interrompido. *Filme demência* se construía sobre as ruínas da ideia de um Brasil de grande potencial industrial, que são também as ruínas do cinema paulistano. (2016, p. 206).

Este parágrafo inicial de Furtado é interessante para a análise aqui proposta porque é perceptível em seu texto questões que, de alguma forma, também estão presentes na obra de Guilherme de Almeida Prado e no próprio filme *A dama do Cine Shangai*. Tanto Reichenbach quanto Prado são nomes importantes do cinema paulistano dos anos 1980 e os dois têm suas trajetórias intimamente ligadas à Boca do Lixo. Aliás, é importante notar que *Filme demência* e *A dama do Cine Shangai* são obras produzidas e lançadas em intervalos de poucos anos. O filme de Reichenbach é um filme com diversas referências e citações à história do cinema, mas o protagonista é um industrial falido que, na leitura de Furtado, pode ser visto também como metáfora para a falência do cinema industrial de São Paulo. No filme de Prado, as referências e citações também estão fortemente e claramente visíveis (afinal, a metalinguagem é um recurso

dominante na narrativa, uma paródia *noir*) e, como espaço central da obra, temos um apartamento que servia de escritório e locação para um cineasta que, assassinado, representa também a morte do próprio cinema (como afirmado em depoimento de reportagem televisiva no filme).

Furtado (2016, p. 206) chama a atenção para a dedicatória a Luiz Sergio Person, nos créditos finais de *Filme demência*, lembrando que este foi professor de Reichenbach. Porém, mais do que isso, *Filme demência* é uma obra que dialoga com *São Paulo, sociedade anônima*. Como observa Furtado,

Cerca de 21 anos separam as realizações de *São Paulo, sociedade anônima* e *Filme demência*, ambos contos amargos sobre o sonho de industrialização paulistana. O filme de Person olha para ela como o temor de uma esquerda que não conseguia tomar parte no otimismo industrial que começara nos anos JK. A tentativa de fuga, a única saída que restava diante da constatação do preço pago pela mobilidade e segurança social que ela promete. *Filme demência* é a fuga em meio ao fracasso, o reconhecer das promessas não cumpridas. (2016, p. 206).

Avançando em sua análise, Furtado nota que estes 21 anos que separam o filme de Reichenbach e o de Person “são os 21 anos da ditadura militar” (2016, p. 206), o que exemplifica mais uma vez como a ditadura civil-militar brasileira é determinante para praticamente toda leitura que se faz sobre o cinema brasileiro de meados de 1960 até os anos 1980, em especial. Assim, o autor traz outro filme para comparação: *Cabra marcado para morrer*, também dos anos 1980 (e também presente nessa lista). Ao falar da obra de Coutinho, tanto a ficção interrompida de 1964 quanto o documentário lançado em 1984, Furtado (2016, p. 206-207) conclui que esse filme, fruto da abertura, “é uma vitória do cinema sobre o processo de opressão histórica dos militares” (2016, p. 207), enquanto que *Filme demência*, fruto da recessão dos anos 1980, “é a constatação do custo do projeto desenvolvimentista do regime militar” (2016, p. 207).

Porém, mais do que simplesmente fazer uma comparação entre estes contextos dos anos 1960 e 1980 (e as duas décadas que os separam), Furtado avança ainda mais no tempo e na história, buscando paralelos também no presente século XXI ou, mais especificamente, na crise política que o Brasil enfrenta após mais de uma década de Partido dos Trabalhadores (PT) no

poder, por Junho de 2013, Operação Lava Jato e os movimentos que culminaram com o *impeachment* da presidente Dilma Rousseff, em 2016, e, como afirmado anteriormente, a ascensão política em intenções de votos do então pré-candidato à presidência e militar Jair Bolsonaro, eleito em 2018. Para o autor,

Filme demência é um momento essencial para o cinema brasileiro nestes tempos de nostalgia pelo regime militar⁵⁴, um lembrete de que, a despeito de todas as menções ao chamado “milagre econômico”, Figueiredo entregou aos civis uma terra arrasada. (2016, p. 207).

Furtado continua seu texto falando da presença de “homens que carregavam consigo todo um fardo e desilusões dos anos de contracultura” (2016, p. 207) nos filmes de Reichenbach, analisando a carreira do cineasta e comparando outras de suas obras com *Filme demência* – especialmente a partir da relação com a Boca do Lixo, mas também pelas referências nesta obra específica, que vão além de *Fausto* e *São Paulo, sociedade anônima*, passando por Samuel Fuller, Raoul Walsh, Eric Von Stroheim, Carl T. Dreyer, Monte Hellman, Josef Von Sternberg, Walter Hugo Khouri, Jairo Ferreira, para chegar à comparação entre encenação e direção naturalista e antinaturalista e concluir que a estética das telenovelas da Rede Globo, “a estatal mais bem-sucedida do governo militar” (2016, p. 210) é o “fantasma constante do cinema brasileiro” (2016, p. 210).

Finalmente, Furtado encerra seu texto fechando a tese de que

É justo pensar *Filme demência* como um dos grandes filmes do cinema brasileiro, pois é um dos mais assombrados pela sua memória. O fracasso industrial dos cigarros Fausto é também o fracasso da indústria de cinema que São Paulo tateou nos tempos da Vera Cruz e Maristela, e, melhor ou pior, conseguiu colocar em prática nos anos [19]60/[19]70. A agonia de Fausto é a agonia da Boca do Lixo, massacrada pela mesma economia que afundara tantos pequenos industriais e comerciantes no período. O desejo de fuga de Fausto é o desejo do próprio cinema paulista, o paraíso proibido é o Éden cinematográfico

⁵⁴ Especialmente a partir das manifestações de rua favoráveis ao *impeachment* da presidente Dilma Rousseff, em 2015 e 2016, tornou-se muito comum no Brasil manifestações (de civis e militares) favoráveis à intervenção militar na presidência da República como suposta forma de resolver os problemas políticos e econômicos do país.

cada vez mais inatingível. [...] o filme foi a primeira experiência de Reichenbach com a Embrafilme, outra estrutura, outra ideia de cinema industrial. *Filme demência* é um filme sobre todo este peso da herança industrial do cinema paulista, sobre todo o peso que o dinheiro traz consigo e que, de alguma forma, personagem e filme procuram em vão purgar. (2016, p. 210).

Portanto, é notório como *Filme demência* é uma obra fortemente marcada por esse contexto histórico, político, econômico, social e cultural ligado à ditadura civil-militar brasileira e como é comum que a leitura que se faz do filme esteja fortemente determinada por essas relações. Mais do que isso, é curioso notar como, mais uma vez (como em *Pra frente, Brasil*, por exemplo) um caráter de “atualidade” da obra é ressaltado por essas questões, em especial pelo receio ou medo que parcela significativa da população brasileira tem de que uma nova ditadura civil-militar, um novo golpe de Estado contra a democracia brasileira (comumente vista como “frágil”, “imatura” etc.) se concretize.

4.1.16 *Anjos do arrabalde: As professoras* (Carlos Reichenbach, 1987)

Anjos do arrabalde: As professoras é o 80º filme na lista dos cem melhores do cinema brasileiro da Abraccine, ao lado de *Mar de rosas* (Ana Carolina, 1977) e *O país de São Saruê* (Vladimir Carvalho, 1971). Mais um filme de Carlos Reichenbach neste recorte, também teve consagração no Festival de Gramado, com prêmios de melhor filme, melhor atriz (para Betty Faria) e melhor atriz coadjuvante (para Vanessa Alves). *Anjos do arrabalde: As professoras* é um filme particularmente interessante nesta seleção porque ele poderia muito bem ser resumido (basta notar o título: *do arrabalde*) como um filme sobre a periferia de São Paulo ou a vida de pessoas de classe média e classe média baixa nos subúrbios de uma das principais metrópoles do mundo. Mais especificamente, a obra poderia ser resumida como a história de três professoras (normalistas) de escolas públicas na periferia de uma grande cidade (como consta no subtítulo: *as professoras*).

Como observa Daniel Schenker (2016, p. 353), em artigo sobre o filme para o livro da Abraccine, as filmagens foram realizadas em São Paulo (Vila Mirante e Pirituba), Itanhaém e Praia Grande (a parte do “Week-end”). Contudo, o filme não explicita o bairro ou região onde vivem as personagens e onde a história se desenrola (ainda que, em determinado momento, seja citada a Estrada Velha de Perus). Apesar disso, afirmar que *Anjos do arrabalde: As professoras* é um retrato da periferia brasileira (ou mesmo paulistana) seria arriscado. Isso seria reduzir demais o trabalho de Carlos Reichenbach, pois o filme é bem mais do que mera “representação” de uma periferia a partir de uma lógica simplista de relações de causa e efeito ou uso de “tipos sociológicos” (Bernardet, 2003) como representantes de determinados grupos sociais.

O trabalho de Reichenbach está intimamente ligado à Boca do Lixo paulistana e ao Cinema Marginal, mas, apesar disso e do “arrabalde” do título, fatores que jogam a periferia no centro da obra deste cineasta, as relações aqui são mais complexas. As personagens, por exemplo, não são nem exóticas e muito menos podem ser lidas como mera exemplificação de moradores de periferia ou mesmo de normalistas. No caso das três professoras protagonistas, temos Dália (Betty Faria), uma lésbica que mantém um relacionamento (profissional, de amizade e sexual) com um homem *gay*; Carmo (Irene Stefânia), uma mulher casada com um advogado machista e que, mesmo gostando de sua profissão, se afasta das atividades profissionais para assumir o papel de dona de casa; e, finalmente, Rosa (Clarisse Abujamra), uma professora amargurada que vive um relacionamento sem grandes perspectivas de futuro com um homem casado.

A essas personagens somam-se Henrique (Ênio Gonçalves), o marido machista de Carmo, um advogado em busca de ascensão econômica e social que prefere defender bandidos porque estes pagam à vista; Nilo (Carlos Koppa), um delegado em busca de um relacionamento amoroso e que lida com a profissão de maneira bastante pragmática; Afonso (Ricardo Blat), um adulto com problemas mentais e viciado em drogas que vive às custas da irmã, Dália; Carmona (Emilio Di Biasi), o jornalista e escritor, *gay* e que se relaciona com Dália; Aninha (Vanessa Alves), uma jovem negligenciada pelo pai e vítima de violência doméstica e violência sexual (a cena inicial do filme é o fim de seu estupro); entre outros personagens, como traficantes, prostitutas, pequenos comerciantes (formais ou informais), trabalhadores de escola pública etc.

Naturalmente, *Anjos do arrabalde: As professoras* é um filme sobre periferia em estado de crueza escancarada em suas cenas internas e externas, nas cenas de violência (estupros,

violência doméstica, assassinatos, tráfico de drogas, batidas policiais, tentativas de suicídio etc.). Entretanto, as sutilezas do filme não permitem uma análise reducionista – tanto pela trajetória dos personagens quanto pelos próprios contrastes do cenário. Mesmo a periferia tem suas estratificações sociais. Assim, o filme oscila entre terrenos baldios e áreas públicas degradadas, um ferro velho, a escola pública, comércios pobres, mas também diferentes níveis de casas: de velhos barracos e casas paupérrimas a sobrados de uma classe média em ascensão no Brasil dos anos 1980, passando pelo pequeno apartamento da professora que conseguiu um financiamento no Banco Nacional de Habitação (BNH) e vai passar vários anos de sua vida pagando suas prestações.

Além disso, uma questão interessante no filme é que o sexo é trabalhado como elemento central da narrativa – e que não pode ser lido como mera “porno-chanchada” da herança da Boca do Lixo na carreira de Reichenbach. Contar a história destas três (ou mais) mulheres a partir de sua sexualidade e de sua vida sexual é aprofundar na individualização de suas vidas e trajetórias, fugindo mais ainda de um mero simplismo de retrato de classe. Dália é lésbica e vítima de preconceito e discriminação, ainda que, praticamente durante todo o filme, se relacione com um homem (e nem todos sabem que Carmona é *gay*) e que sua condição homossexual não seja explicitada. Carmo gosta do marido e enfrenta seu machismo, mesmo quando vítima de agressão física. Por exemplo, contrariando o marido, ela contrata uma empregada doméstica e volta a trabalhar como professora. Rosa tenta suicídio que, mais do que desilusão amorosa diante do relacionamento sem perspectivas com um homem casado que puxa seu tapete no trabalho, parece ser fruto de uma própria falta de perspectiva da personagem diante da vida. E, claro, temos Aninha, que mata o marido agressor (Figura 99) e também o homem que a estupra. E isso apenas no que diz respeito às personagens femininas.

Em determinada cena do filme, o personagem Carmona – jornalista, intelectual e abastado que não mora na periferia – afirma que se sente bem na periferia porque “aqui eu sinto cheiro de gente” e que, portanto, tudo “é muito mais autêntico”. Esta fala é interessante porque marca esse mergulho na periferia paulistana sem busca por meras representações sociais, ou seja, há uma busca mesmo pelas sutilezas, pelas contradições, pela humanidade em estado bruto. É válido lembrar de outro detalhe importante, para não parecer que Reichenbach cai no simplismo de uma

idealização ou glamourização da periferia: o mesmo Carmona, depois, bêbado, na Praia Grande, joga na cara de seus amigos periféricos o quanto eles são bregas, cafonas e tudo mais.



Figura 99 - Aninha (Vanessa Alves) mata a facadas o marido agressor e, posteriormente, mata a tiros o homem que a estuprou, em *Anjos do arrabalde: As professoras* (Carlos Reichenbach, 1987).

Portanto, é importante concluir que, felizmente, neste caso, a presença de *Anjos do arrabalde: As professoras*, nesta seleção da Abraccine, não teve sua leitura reduzida a um filme que “retrata” a periferia de São Paulo. Aliás, em seu texto para o livro da Abraccine, Schenker (2016), assim como Furtado (2016), ressalta a importância de Carlos Reichenbach como grande cineasta-cinéfilo, como autor, destacando não apenas as questões estéticas do filme, mas também traços importantes da obra de Reichenbach como as referências e homenagens que vão da literatura de Jorge de Lima e Arthur Rimbaud ao cinema de Luiz Sérgio Person, José Carlos Burle, Shohei Imamura, Jean-Luc Godard e outros.

4.1.17 *Ilha das Flores* (Jorge Furtado, 1989)

Único curta-metragem desta seleção e 13º colocado na lista da Abraccine, *Ilha das Flores* (Figura 100), documentário que flerta abertamente com a ficção e talvez seja a mais difundida das obras aqui apresentadas. Usando ironicamente a linguagem do documentário clássico (o modelo expositivo), recurso comum da videoaula ou produções do gênero, o didatismo bem-humorado do filme nos leva a acompanhar a trajetória de um tomate para, na verdade, refletir sobre a história da humanidade, o desenvolvimento social (especialmente a partir do capitalismo) e, finalmente, nos chamar a atenção para o lixo e, a partir dele, para as relações entre os seres humanos. Isso, naturalmente, trata-se apenas de um resumo do filme.

André Dib (2016), em seu texto para o livro da Abraccine, observa que *Ilha das Flores* começa se aproximando da Terra “como uma nave espacial” (2016, p. 67), pois “se mostra interessado em compreender o que se passa por aqui” (2016, p. 67). Entretanto, ainda que o filme use como trilha sonora *O guarani* – a mesma da abertura do programa radiofônico *A voz do Brasil* nos anos 1970, como observa Dib (2016, p. 67) – e ainda que o narrador Paulo José esteja presente em voz *over* de “tom solene e professoral” (2016, p. 67) – no que Dib considera reforço de “referência à ordem militar” (2016, p. 67) – o filme de Furtado propõe uma instauração desta lógica cartesiana para, depois, levá-la à exaustão e, em seguida, deixá-la desmoronar. Da mesma forma, o filme vai abrindo mão do humor como recurso para, ao entrar na Ilha das Flores, assumir uma formalidade de cinema direto e denunciar os efeitos maléficos do capitalismo: o lixo e as pessoas que dele se alimentam, abaixo dos porcos na estratificação social; as consequências da propriedade privada, da exploração do capital humano, da mais-valia; entre outros.

Contudo, para Dib, “ainda assim o filme transpira otimismo, pois acredita na tomada de consciência, a ser provocada por um inteligente jogo entre o discurso verbal e cinematográfico” (2016, p. 67). E, válido notar, o final do filme é marcado pelo retorno de *O guarani* “em dilacerante arranjo hendrixiano” (DIB, 2016, p. 70), com o conceito de “liberdade” definido pela narração em voz *over* a partir da declamação de trecho de *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles. Logo, conclui Dib, o filme nos deixa “tão indignados quanto convertidos à possibilidade de, a partir das ruínas visíveis e invisíveis, buscar mudanças e bases mais justas

para a convivência na Terra – nossa e das gerações futuras” (2016, p. 70). Dessa forma, pode-se afirmar que tanto o filme em si quanto a leitura que é feita dele para o livro da Abraccine deixam visíveis este caráter “macro” da obra; os personagens (humanos, animais ou vegetais) são alegoria da humanidade, como um todo. *Ilha das Flores* é cinema como instrumento para compreensão da realidade social e de tomada de consciência, mas com rigor formal, técnico, estético.



Figura 100 - Quadro de *Ilha das Flores* (Jorge Furtado, 1989).

Aliás, é importante ressaltar a relevância estética e formal desta obra, marcada pelo cinema pós-moderno, e em especial o trabalho de montagem, que utiliza técnicas de vídeo mescladas ao cinema; usa e abusa das técnicas de colagem; mescla documentário clássico (ou expositivo) e observativo (ou cinema direto) com videoaula, vídeo institucional, telejornalismo e até mesmo vídeo publicitário; entre outros recursos que Dib vai chamar de “formalismo manipulativo” (2016, p. 70) como técnica de Furtado (e o montador Giba Assis Brasil) a ser utilizada para “denúncia da loucura travestida de razão” (2016, p. 70). Afinal, “filme humanista

por excelência” (DIB, 2016, p. 70), *Ilha das Flores* “aponta para o quadro maior da miséria humana” (DIB, 2016, p. 70).

Portanto, pode-se afirmar que a presença de *Ilha das Flores* na lista dos cem melhores filmes brasileiros da Abraccine e sua posição entre os quinze primeiros dá-se por esta conjunção entre o formal e o estético com a discussão social a que o filme se propõe de maneira tão contundente. A mescla do tom sisudo do documentário clássico ou do jornalismo com as técnicas por vezes consideradas vulgares da publicidade e da propaganda (ou da televisão, de maneira geral) são aceitas aqui justamente pela ironia e pela subversão que promovem, puxando o tapete do espectador que, apesar do telencéfalo altamente desenvolvido e do polegar opositor, leva sua vida de consumo e diversão ignorando (propositalmente ou não) a vida daquela parcela da humanidade que segue abaixo dos porcos na hierarquia social. Logo, mais uma vez temos aqui a comprovação da hipótese levantada nesta tese sobre os principais fatores que determinam a escolha (ou não) dos “melhores” filmes brasileiros.

4.1.18 *SuperOutro* (Edgard Navarro, 1989)

SuperOutro (Figura 101) divide a 44ª posição da lista da Abraccine com *Filme demência* (como anteriormente demonstrado) e é uma obra bastante singular que, embora marcada pelo moderno, faz com que tentativas de classificações se vejam obrigadas a cair em rótulos como anárquico, poético, inventivo, escatológico e outros do gênero. O único média-metragem deste recorte, *SuperOutro* é fruto do trabalho do cineasta baiano Edgard Navarro após experiências em Super 8 com a sua “trilogia freudiana” (oral, anal e fálica), formada por *Alice no país das Mil Novilhas*, *O rei do cagaço* e *Exposed*, como observa Maria do Rosário Caetano (2016), em seu texto para o livro da Abraccine. Desses artistas radicais que tornam indissociáveis autor e obra, Navarro é apresentado por Caetano como filho de pai rigoroso que “esteve perto de ser internado em clínica de ‘doidos’” (2016, p. 211) e como alguém que “mergulhou na contracultura e questionou todas as autoridades possíveis” (2016, p. 211). Além disso, a autora cita episódio na

VII Jornada de Cinema da Bahia, em 1978, em que o cineasta “enfrentou autoridades do cinema brasileiro e, em performance inusitada, desnudou-se por inteiro” (2016, p. 211).

SuperOutro é definido por Caetano como filme “anarco-tropicalista” (2016, p. 211). Aberto com a frase “Conservai, Senhor, o meu senso de humor”, a obra narra a trajetória de um sujeito (o ator Bertrand Duarte) vestido com a camiseta do Esporte Clube Bahia que, após uma confusão causada no Edifício Serra Real (com direito a vidraça quebrada e gritos de “Acorda, humanidade”, em citação a *A idade da Terra*, de Glauber Rocha), briga com o porteiro do residencial e após xingamentos contra policiais, é internado no Manicômio Estadual da Bahia. Passado algum tempo, o “louco” é solto e vemos, a partir daí, sua saga caótica de *flâneur* pelas ruas de Salvador, que termina com o protagonista à Superman querendo voar do alto do Elevador Lacerda (“Abaixo a gravidade”, protesta ele), mas é impedido pela brutalidade da ordem policial.



Figura 101 - Quadro de *SuperOutro* (Edgar Navarro, 1989).

Narrar aqui esta trajetória em mais detalhes seria resumir não apenas o enredo, mas o próprio filme – que é não apenas “anárquico”, mas um caldeirão de referências musicais e cinematográficas (entre outras) e um atentado à ordem, à moral, aos bons costumes e, claro, ao cinema bem-comportado. Aliás, vale salientar como parcela significativa dos filmes analisados aqui neste recorte, mesmo quando motivados por ideias ou ideais como a discussão da história do

Brasil e da sociedade brasileira, o debate político, a denúncia das desigualdades sociais e das injustiças em nosso país, e mesmo quando motivados pela “valorização” da arte e da cultura nacional ou apoiados em uma ideia de “brasilidade”, são filmes “bem-comportados” (a estética de influência hollywoodiana é predominante, assim como a valorização da “profissionalização” técnica). Edgard Navarro, especialmente em seu *SuperOutro*, foi capaz de unir em pouco mais de 40 minutos, “com paixão e fúria, postulados da Estética da Fome e da Estética do Sonho, os dois manifestos que embasaram o cinema de seu conterrâneo, Glauber Rocha” (CAETANO, 2016, p. 215), o cinema *underground* dos Estados Unidos – como não lembrar de *Pink flamingos* (John Waters, 1972), por exemplo? – e o Cinema Marginal, a Tropicália e muito mais (naturalmente, as fronteiras que separam essas referências ou que divergem cultura erudita, popular e *pop* simplesmente não existem em *SuperOutro*).

Contudo, é interessante notar como em seu texto para o livro da Abraccine, Caetano destaca a sequência em que o protagonista de *SuperOutro* invade uma área militar para treinamento de guerra, vendo-se em meio a tiros e explosões de granada. Para a autora, “depois do longo período de ditadura militar (1964-1984), Navarro exorcizava, através das peripécias de seu alter ego, os duros anos de mando verde-oliva” (2016, p. 214). Em seguida, destaca a sequência fortemente apoiada no cinema documentário, em que o ator/personagem invade uma parada militar do Sete de Setembro e assim, “o ‘doido’, mais uma vez infiltrado num evento real, faz sua performance e marcha na contramão” (2016, p. 214). Ao final de seu texto, a autora conclui que Navarro “fez um filme que revela muito de nossa essência de país (ainda) subdesenvolvido” (2016, p. 215) – o que torna *SuperOutro* um “filme obrigatório” (2016, p. 215). Portanto, mais uma vez, a forte presença da ditadura civil-militar na leitura dos filmes, assim como a perspectiva geral de um cinema que praticamente só pode ser validado quando alegoria do Brasil, instrumento para compreensão de nossa realidade, filme pedagógico e tudo mais.

4.1.19 *Bar Esperança, o último que fecha* (Hugo Carvana, 1983)

O caso de *Bar Esperança, o último que fecha* (Figura 102) é bastante emblemático nesta lista da Abraccine. Inicialmente, quando a entidade divulgou o *ranking* na internet, em novembro de 2015, o longa-metragem de Hugo Carvana estava em último lugar, empatado em pontos com *Guerra conjugal*, o que fazia com que a lista dos 100 melhores filmes brasileiros tivesse, na verdade, 101 filmes (como anteriormente demonstrado). No entanto, para a publicação do livro, lançado no ano seguinte, houve uma reapuração dos votos dos críticos participantes da seleção e essas duas obras foram excluídas, dando lugar ao também longa-metragem de ficção *O palhaço*, de Selton Mello, fruto de safra mais recente do cinema brasileiro, que ficou com a 97ª posição, empurrando para o final, consecutivamente, *O signo do caos* (Rogério Sganzerla, 2003) e *O ano em que meus pais saíram de férias* (Cao Hamburger, 2006), ambos filmes posteriores à Retomada e, fechando a lista, agora exatamente com uma centena de títulos, *Meteorango Kid, herói intergaláctico* (Andre Luis Oliveira, 1969). Assim, mais do que buscar entender o porquê de uma obra mais recente e de qualidade bastante questionável tirar dois “clássicos” da lista final, pretendo analisar esta obra excluída que também compõe o recorte referente aos anos 1980, comparando-a não com o filme de Selton Mello, mas com seus pares contemporâneos de década presentes neste recorte e aqui anteriormente analisadas.



Figura 102 - O escritor Zeca (Hugo Carvana) vive crise profissional e artística que culmina em crise matrimonial com a esposa, a atriz Ana Moreno (Marília Pêra), em quadro de *Bar Esperança, o último que fecha* (Hugo Carvana, 1983).

O Bar Esperança que dá nome à obra de Carvana é um botequim fictício da cidade do Rio de Janeiro dos anos 1980, localizado na Zona Sul, e frequentado por artistas, jornalistas, intelectuais e boêmios, ou, como nota Andrea Ormond (2017, p. 93), a “esquerda festiva” carioca, usando aqui um “termo cunhado pelo jornalista Carlos Leonam para designar um mito ipanemense” (2017, p. 93). Os frequentadores do bar são membros quase fixos, compondo não apenas uma espécie de “fauna” urbana, mas, sobretudo, um grande grupo de amigos, quase uma família, como se o boteco fosse uma extensão de suas casas. Muitos dos personagens não sabem – porém, alguns aparentemente vão se dando conta disto durante a narrativa –, mas são todos eles (ou quase todos) tão ultrapassados quanto o bar, que será vendido pela viúva Dona Esperança (Thelma Reston), que não aguenta mais tanto trabalho. Junto com outros imóveis que o cercam, o Bar Esperança dará lugar a um *shopping center* – e não parece existir metáfora melhor para marcar a transição deste final de século XX para os novos tempos vindouros, varrendo para debaixo do tapete os últimos “brancaleones” de uma era “romântica” do Rio de Janeiro.

Frequentadores assíduos do bar, o casal Zeca (o próprio Hugo Carvana) e Ana Moreno (Marília Pêra) vivem uma crise conjugal. Insatisfeito com os rumos de sua carreira como escritor para a televisão e cansado de textos medíocres, Zeca lamenta a “censura” comercial, pois escreve apenas para agradar o executivo da emissora. Ele chega a manifestar saudades da época da ditadura civil-militar, período em que, apesar da censura, tinha alguma liberdade escrevendo literatura “pornográfica” com o pseudônimo de Shirley Almada. Enquanto isso, a esposa Ana vive o sucesso (ou o tormento consequente deste “êxito”) no papel de grande vilã de uma telenovela da mesma emissora do marido, chegando a ser constantemente abordada na rua por “fãs”: pessoas sedentas por alguns segundos que alimentem uma ilusão de intimidade com a celebridade; curiosas para saberem de antemão o desfecho da trama da telenovela; ou apenas carentes da necessidade de demonstrar antipatia pela personagem encarnada pela atriz. Depois de uma crise de nervos e um “bolo” do executivo Baby (Oswaldo Loureiro), Zeca chuta o balde e pede demissão, gerando a crise conjugal que o leva a ser enxotado do apartamento (a grande dívida do casal), onde moram com um casal de filhos – que, ao perceberem (mais um) a crise afetiva/financeira dos pais, estocam/escondem guloseimas no armário.

Enquanto Ana Moreno enfrenta a exaustiva rotina de trabalho nos estúdios, lida com o tormento dos “fãs” e se vira para manter a rotina da casa (compras de supermercado, levar e buscar as crianças na escola etc.), além do compromisso com a dívida do apartamento e os gastos costumeiros na manutenção de um lar, Zeca vai morar de favor na casa de um amigo, desempregado e sem grana. Assim, a vida de Zeca oscila entre chopes no Bar Esperança, o abandono de um romance mal começado e a promessa da tão sonhada liberdade artística em um projeto de uma peça de teatro a ser executado em uma tribo indígena, com o povo Tupiripás. Em determinada cena, o casal se encontra em um supermercado: ela na seção de produtos de limpeza, ele na de bebidas alcóolicas. Zeca diz-se apaixonado e quer voltar para a casa, para a esposa e os filhos, mas Ana curte sua vida de solteira com transas casuais de fim de noite e um namoro. Enquanto isso, os dois se topam frequentemente no Bar Espança, onde a crise conjugal é compartilhada com os inúmeros amigos, colegas, conhecidos, garçons e muito mais – que também têm suas histórias brevemente inseridas no filme, compartilhadas em um salão sempre barulhento e apinhado de gente.

Bar Esperança, o último que fecha é não apenas um filme dos anos 1980, mas, sobretudo, um filme sobre os anos 1980, no calor do momento. A mística da boêmia carioca está ali presente, num imediato pós-ditadura, representada por diversos rostos conhecidos da então cada vez mais presente televisão brasileira, com suas roupas (os biquínis e a sunga na praia etc.), suas gírias, suas músicas (Blitz, Gretchen, Caetano Veloso pós-tropicalista etc.), seus costumes (a maconha aparece sutilmente, na cena da praia etc.) e muito mais. Nesse caldeirão pós-moderno, discute-se arte, política, moral, entre outros tópicos. Um dos grandes destaques na obra é a situação da mulher no Brasil dos anos 1980 (ou, pelo menos, dessa classe média carioca): uma personagem usa um artefato para “mijar” em um mictório masculino, em pé, como um homem, e escapar da fila sempre maior do banheiro feminino; crianças sabem o que são pílulas anticoncepcionais; uma mãe desquitada recebe um parceiro em casa para uma relação sexual (“vocês não vão conseguir me tyrarizar”, avisa aos filhos, que querem “empatar a foda”); uma esposa que não aguenta mais ficar sozinha em casa com as crianças enquanto o marido enche a cara toda noite no bar faz um *striptease* e, com isso, muda os rumos do relacionamento etc. Além disso, chama também atenção o debate sobre arte (não apenas na crise do protagonista, que se vê dividido entre o “operário” e o “artista”, mas também em outros momentos, com destaque para a *vernissage* realizada no mictório do bar, apenas com telas em branco de um autoproclamado

“Salvador Daqui”). Ainda, há certo destaque para a relação arte/estética/política com a questão indígena, visto que Zeca e outros colegas vão para uma aldeia com a proposta de fazerem arte politicamente engajada e fugindo das amarras da mediocridade comercial e da “segurança” ou “comodismo” que um emprego fixo representa para um artista.

Nesse sentido, porém, apesar dos diversos debates interessantes que provoca, quase sempre de maneira muito bem-humorada e nunca de forma exaustiva ou pedante, o filme tem um final moralista, pois restaura não apenas a lógica heteronormativa, mas também patriarcal. Após a conclusão da telenovela, Ana Morena é descartada como “estrela” na emissora. Além disso, descobre que o homem com quem se envolvera era casado e tinha filhos (e é ele quem a abandona, pedindo desculpas). Enquanto isso, Zeca, que tem suas crises existenciais de anos em anos (como destacado no filme), apesar do risco de vida que corre com um incêndio na aldeia indígena, acaba tendo um grande triunfo político-artístico: o projeto com os Tupiripás ganha grande visibilidade nacional e internacional. Logo, o desfecho é o retorno triunfante do herói que, com direito a *flashback* e uma esposa ansiosa, volta ao Bar Esperança e retoma as rédeas de seu relacionamento (e de sua família) em um beijo de final de novela, sob confetes (a festa de despedida do boteco) e ao som de *Bandeira branca* (Bandeira branca, amor / Não posso mais / Pela saudade / Que me invade / Eu peço paz...), de Dalva de Oliveira.

Outro aspecto interessante de *Bar Esperança, o último que fecha* – e que o alinha a outras obras do período, como *A dama do Cine Shangai*, *Os saltimbancos trapalhões*, *O beijo da mulher aranha*, *A marvada carne* e *Ilha das Flores*, por exemplo – é seu caráter pós-moderno. Embora seja um filme “realista” e de estrutura melodramática (ou “clássica”), o filme traz vários elementos do pós-modernismo cinematográfico. O primeiro e mais óbvio é a metalinguagem facilmente criada ao trabalhar com personagens que são autores ou atores/atrizes de televisão (e, aqui, temos tanto personalidades da televisão/teatro/cinema brasileiros, amplamente conhecidos do grande público, mas também personagens com o mesmo perfil, no próprio filme). Assim, há várias cenas em estúdio de televisão ou cenas reproduzidas em aparelhos televisivos (telenovela, telejornal etc.). Numa das cenas, por exemplo, o casal de filhos assiste à mãe (Ana Moreno) interpretando a vilã na telenovela. Enquanto o filho parece um pouco confuso na separação entre mãe-atriz e personagem, a filha alerta ao “boboca” que “isto é ficção”. Além disso, há diversas

citações ou referências, como cartazes de filmes (*A dama do loteação*, por exemplo) ou o papel que Tuca (Luiz Fernando Guimarães) consegue em *A viúva do sadomasoquista*, onde contracena com “a primeira-dama da pornochanchada Áurea Celeste”.



Figura 103 - Passarinho (Antonio Pedro) “flutua” no bar, visivelmente sentado em uma grua, em quadro de *Bar Esperança, o último que fecha* (Hugo Carvana, 1983).

Contudo, a cena (Figura 103) que mais se destaca é aquela em que Passarinho (Antonio Pedro), bêbado e frequentador assíduo do Esperança, “flutua” no bar, após um gole de uísque, visivelmente sentado numa grua, como a escancarar que, mais do que um filme, o que assistimos é uma grande e divertida brincadeira entre amigos, operários/artistas da vida cultural brasileira e do *show business* nacional.

4.2 A dama do Cine Shangai e o cânone do cinema brasileiro dos anos 1980

Guilherme de Almeida Prado (como anteriormente demonstrado nesta tese) é um cineasta brasileiro de trajetória muito particular e que não cabe muito facilmente em nenhuma “gaveta”

classificatória da historiografia do cinema brasileiro, embora esteja associado a um cinema brasileiro pós-moderno ou à geração de um “novo” ou “jovem” cinema paulista dos anos 1980 – o que, aliás, praticamente o sepultou nessa década, pois pouco ou mesmo nada se diz de sua produção posterior ao seu *A dama do Cine Shangai*. Realizador de uma obra muito singular, ele tem uma carreira repleta de altos e baixo (talvez mais baixos do que altos) e, não com exclusividade, sempre encontrou dificuldades financeiras e logísticas para produzir seus filmes (apesar de sua origem familiar abastada, o que também não é exclusividade de Prado quando analisamos os grandes nomes do cinema no Brasil). Entretanto, em entrevista a Luiz Zanin Oricchio (2005), Guilherme conta que *A dama do Cine Shangai* foi um de seus filmes em que menos encontrou dificuldade para realização.

O roteiro original de *A dama do Cine Shangai* foi mandado à Embrafilme e passou por análise de parecerista anônimo, sendo então aprovado. De acordo com o próprio cineasta, “*A dama* [...] não tem nada de parecido com os filmes que a Embrafilme costumava produzir. Não tinha nenhuma sintonia com o que estava sendo produzido naquele momento no cinema brasileiro” (2005, p. 145). Apesar disso, o filme foi produzido, com diversas adaptações estéticas a partir da realidade econômica da produção (como abordado no primeiro capítulo), e ficou pronto em 1988. E, aí, entrou em embate com a Embrafilme. Afinal de contas, onde se encaixa *A dama do Cine Shangai*? Segundo Guilherme de Almeida Prado,

A Embrafilme queria lançar [*A dama do Cine Shangai*] numa única sala do Belas Artes. Achava que era um filme para cinéfilos, que podia ficar seis meses em cartaz nesta única sala. Ficaram seis meses sem saber o que fazer com o filme. (ORICCHIO, 2005, p. 152).

Então, segundo o cineasta (ORICCHIO, 2005, p. 152-153), chegou-se à época do Festival de Gramado e seu filme foi inscrito, entrando na mostra competitiva. Ao total, eram dez concorrentes, como *Feliz ano velho*, *Dedé Mamata*, *Eternamente Pagu* (Norma Bengell, 1987), entre outros. *A dama do Cine Shangai* foi exibido na última sessão, na sexta-feira à noite. “A sessão [...] foi gelada, com aplausos muito contidos. A Assunção [Fernandes] achava que a crítica

ia gostar, mas na saída do cinema falou com alguns críticos e todos torceram o nariz” (ORICCHIO, 2005, p. 155). Apesar dessas lembranças do diretor, o fato é que o filme acabou recebendo os prêmios da crítica e do júri oficial, além de melhor diretor, fotografia (José Roberto Elizer e Cláudio Portioli), música original (Hermelino Neder), cenografia (Chico de Andrade) e montagem (Jair Garcia Duarte).

Logo, diante desse sucesso, Guilherme de Almeida Prado conta que

A Embrafilme mudou radicalmente a idéia do lançamento. Esqueceu o preto-e-branco e lançou como um filme comercial, eliminando qualquer coisa de cinéfilo. Pôs a ênfase na idéia de filme policial, de ação e suspense. E deu certo.

Foi meu filme de maior sucesso. Nos cinemas brasileiros deu menos espectadores do que *As Taras* [*As taras de todos nós*], mas *A Dama* foi vendido para o mundo inteiro. Passou várias vezes na televisão e até hoje [anos 2000] é programado pelas emissoras. Nunca tive um filme com tanta divulgação quanto *A Dama*. (ORICCHIO, 2005, p. 159-160).

Eis aqui, portanto, que volto ao problema central deste capítulo, que é a questão da recepção crítica de *A dama do Cine Shangai* e do cânone do cinema brasileiro. Qual é o grande “pecado” desta obra de Guilherme de Almeida Prado? Ser um filme brasileiro “pós-moderno” nos anos 1980, auge do pós-modernismo no cinema, mas antes de cineastas-grifes como Quentin Tarantino? Ser um relativo sucesso popular sem que estivesse calcado numa ideia mais convencional de cultura popular brasileira? Ser um filme de cinéfilo e, portanto, “pequeno-burguês”? Ser um filme de estética assumidamente hollywoodiana, paródia de cinema de gênero estadunidense (o *noir*) e, assim, marcado demais por uma cultura *pop* (e imperialista)? Recusar-se a ser um filme “político” ou “sociológico”, como grande parte da produção cinematográfica autoral brasileira? Ignorar a “missão” do cinema brasileiro de ser ferramenta para debate da realidade social do país e/ou instrumento para educação do povo e desalienação das massas? Permitir-se a um roteiro original, recusando-se a fazer adaptação de uma obra (consagrada ou não) da literatura brasileira? Não falar de forma explícita da ditadura civil-militar brasileira e nem mesmo ter como preocupação central fornecer material para uma leitura alegórica desse período? Escancarar um cinema como arte industrial, que também é entretenimento? Ser tudo isso ao

mesmo tempo, no final dos anos 1980, à beira de uma crise da Embrafilme e em meio a uma crise política e econômica mais geral do próprio país, ainda caminhando (ou engatinhando) em sua redemocratização?

Ao analisar, por exemplo, os sete filmes dos anos 1990 eleitos “melhores filmes brasileiros” pela Abraccine, vejo que há, além de dois nomes consagrados pelo Cinema Novo e Cinema Marginal (Paulo Cezar Saraceni e Carlos Reichenbach), uma reincidência dos mesmos critérios discutidos nessa análise feita a partir dos filmes dos anos 1980: *Terra estrangeira*, como filme que marca a retomada do cinema brasileiro e o próprio retorno de cineastas exilados (literalmente ou não), mas que, vejam só, também é um filme de estética pós-moderna, notoriamente influenciado pelo *noir* (o filme é preto e branco, aliás); o Nordeste e o próprio cangaço como ícone importante para a história do país e também para o próprio cinema brasileiro com *Baile perfumado*; *Central do Brasil* num *road movie* que resgata esses elementos até aqui listados como importantes para o cinema brasileiro (qualidade técnica, sucesso de público, reconhecimento da crítica, ideia de “brasilidade”, o “Nordeste”, narrativa sobre as questões sociais brasileiras, visibilidade estrangeira etc.); e, finalmente, *O auto da Compadecida* (Guel Arraes, 1999), como ponto emblemático, pois trata-se da adaptação de uma minissérie televisiva da Globo, presente muito mais pelo seu caráter popularesco (em forma, conteúdo e sucesso de público) do que por suas qualidades estéticas e cinematográficas.

No caso dos 18 filmes dos anos 2000 e das sete obras dos anos 2010, a lógica se repete⁵⁵. Todos os filmes são marcados por ao menos uma das seguintes características: são adaptações de obras literárias brasileiras consagradas; abordam a questão da ditadura civil-militar brasileira; são filmes “políticos” ou “sociológicos”, promovendo debates sobre a situação histórica, social, política, econômica e cultural do Brasil (inclusive do ponto de vista de costumes, da moral etc.); têm algum tipo de engajamento com grupos tidos como minoritários ou questões identitárias (como LGBTQs, população indígena, negros, entre outros); são marcados por uma ideia muito forte de “brasilidade”; e, finalmente, são filmes que, em maior ou menor medida, conseguem aglutinar qualidade técnica (a partir de uma lógica industrial ou comercial de cinema), relativo alcance de público e aceitação crítica (nacional e/ou internacionalmente). Talvez, as únicas

⁵⁵ Lista completa dos filmes nos Anexos deste trabalho.

exceções estariam em *Santiago* (João Moreira Salles, 2007) e *O lobo atrás da porta* (Fernando Coimbra, 2014), quase que uma espécie de “pós-terror”⁵⁶ brasileiro. No entanto, mesmo o filme intimista de João Moreira Salles sobre o mordomo (Santiago) da própria família (o diretor é filho de banqueiro) acaba gerando interpretações ou leituras na ordem do “sociológico”.

Além disso, é importante notar que, lançado em 2016, o livro dos *100 melhores filmes brasileiros* da Abraccine é inerentemente um retrato histórico mais de sua época do que da história do cinema no Brasil, propriamente. Afinal de contas, esses fatores ou critérios que norteiam a seleção (ou não) de um grupo de filmes como representante do “melhor” ou “mais importante” na história do cinema nacional carrega em si, inevitavelmente, o peso de um cânone que o precede, mas também de um certo “calor do momento” – o que pode acarretar, naturalmente, em canonizações “apressadas” (ainda que todo cânone seja não apenas mutável como provisório). Por exemplo, este talvez seja o caso de *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015), o 100º colocado na lista. Ao tratar da relação entre patrões e empregados em âmbito doméstico (gerando uma atualização da tipicamente brasileira relação entre casa grande e senzala), num momento de aparente ascensão social de pobres para a classe média no Brasil (marco que o Partido dos Trabalhadores busca firmar como responsabilidade sua, depois de dois mandatos de Lula e dois de Dilma Rousseff – sendo o último inconcluso), o filme de Muylaert teve relativa aceitação de público (especialmente na “esquerda” brasileira), gerando muitos comentários e debates em redes sociais. Porém, a obra não gerou unanimidade crítica, pois muitos críticos de cinema o taxaram de filme simplista, maniqueísta etc. Além disso, apesar do relativo sucesso de público, não chegou a ter grande inserção social a ponto de firmar-se como um fenômeno de massas (como no caso das duas versões de *Tropa de elite*, de José Padilha, por exemplo).

⁵⁶ Em 2017, o crítico de cinema do jornal britânico *The Guardian* usou o termo *post-horror* (pós-horror ou pós-terror) para falar de um “fenômeno” por ele observado no cinema do século XXI, que seriam filmes que trabalham com elementos do terror, do fantástico, mas que não são necessariamente filmes classificados como cinema de terror (o que talvez seja válido apenas se considerado o cinema de terror dentro da lógica *mainstream* do cinema estadunidense). É o caso, por exemplo, de filmes como *Demônio de neon* (*The neon demon*, Nicolas Winding Refn, 2016); *Personal shopper* (Olivier Assayas, 2016); *Sombras da vida* (*A ghost story*, David Lowery, 2017); *Ao cair da noite* (*It comes at night*, Trey Edward Shults, 2017); *A bruxa* (*The witch*, Robert Eggers, 2015); *Corra!* (*Get out*, Jordan Peele, 2017) ou grande parte do cinema de Apichatpong Weerasethakul ou casos brasileiros como *Mate-me por favor* (Anita Rocha da Silveira, 2015) ou grande parte da obra de cineastas como Gabriela Amaral Almeida e Marcos Dutra e Juliana Rojas.

Apesar disso, é notório quais são os valores caros aos filmes brasileiros canonizados como “melhores” ou “mais importantes” do cinema nacional. Alguns filmes se encaixam mais nesses critérios, outros menos. Outros se encaixam, mas não são filmes “simplistas”, permitindo diversas camadas de leituras, de interpretações – e abrindo-se para contradições, para o confronto, para o complexo. Em raras ocasiões, filmes que não apresentam essas características mais notórias (ou de forma mais evidente) conseguem algum reconhecimento no cânone, mas são exceção. Dessa maneira, *A dama do Cine Shangai*, por exemplo, como comprovado, teve poucas chances efetivas de estar entre os cem “melhores” e não conseguiu sequer estar entre os vinte “mais importantes” filmes brasileiros de sua década.

Portanto, quando analisamos esses “cânones” da historiografia do cinema brasileiro e, especificamente, quando comparamos *A dama de Cine Shangai* com os demais filmes “canonizados” dos anos 1980 no Brasil, parece nítido que o cinema brasileiro pode aceitar o “popular” e até mesmo o “popularesco”, mas o *pop* ainda parece ter poucas chances de ser levado a sério. E, no caso dessa obra específica de Guilherme de Almeida Prado, que, como demonstrado nesta tese, é um filme que apresenta algumas camadas de leitura além do *noir* e que também traz em si possibilidades interpretativas pelo viés político ou sociológico (ainda que esse não seja o foco da obra), é como se existisse uma barreira que anunciasse: enquanto o Brasil for este país com tamanha desigualdade social e como tantas questões “urgentes” no âmbito político a serem resolvidas, cineasta algum pode se dar ao “luxo” de fazer cinema “simplesmente” pelo cinema.

FILME	CLÁSSICO	MODERNO	PÓS-MODERNO
<i>A idade da Terra</i> (Glauber Rocha, 1980)		X	
<i>O homem que virou suco</i> (João Batista de Andrade, 1980)		X	
<i>Cabaret mineiro</i> (Carlos Alberto Prates Correia, 1980)		X	
<i>Eles não usam black-tie</i> (Leon Hirszman, 1981)	X		
<i>Pixote, a lei do mais fraco</i> (Hector Babenco, 1981)	X		
<i>Os saltimbancos trapalhões</i> (J.B. Tanko, 1981)			X
<i>Pra frente, Brasil</i> (Roberto Farias, 1982)	X		
<i>Sargento Getúlio</i> (Hermano Penna, 1983)		X	
<i>Inocência</i> (Walter Lima Jr., 1983)	X		
<i>Cabra marcado para morrer</i> (Eduardo Coutinho, 1984)		X	
<i>Memórias do cárcere</i> (Nelson Pereira dos Santos, 1984)	X		
<i>A marvada carne</i> (André Klotzel, 1985)			X
<i>O beijo da mulher aranha</i> (Hector Babenco, 1985)			X
<i>A hora da estrela</i> (Suzana Amaral, 1985)	X		
<i>Filme demência</i> (Carlos Reichenbach, 1986)		X	
<i>Anjos do arrabalde: As professoras</i> (Carlos Reichenbach, 1987)		X	
<i>Ilha das Flores</i> (Jorge Furtado, 1989)			X
<i>SuperOutro</i> (Edgard Navarro, 1989)		X	
<i>Bar Esperança, o último que fecha</i> (Hugo Carvana, 1983)			X

Quadro 1 – Melhores filmes brasileiros da Abraccine – Anos 1980 – Classificação de *mise-en-scène*.

É importante ressaltar ainda a questão do dito cinema pós-moderno aparece neste cânone. Por exemplo, dos 18 filmes “canonizados” entre os 100 melhores pela Abraccine, além do posteriormente excluído *Bar Esperança, o último que fecha*, apenas em quatro deles a *mise-en-*

scène pós-moderna aparece como predominante: *Os saltimbancos trapalhões*, *A marvada carne*, *O beijo da mulher-aranha* e *Ilha das Flores* (ver Quadro 1, numa classificação minha entre filmes de *mise-en-scène* predominantemente clássica, moderna ou pós-moderna feita para este recorte). Aqui, é curioso notar que todos esses quatro filmes dos anos 1980 – e o cinema pós-moderno, é válido lembrar, ganha quase sempre conotoção negativa, como se a estética pós-moderna fosse uma qualidade negativa *a priori*, por si só – são “canonizados” não por enquadramento em um certo cinema pós-moderno brasileiro, mas por, como anteriormente demonstrado, serem filmes “políticos” ou “sociológicos” e/ou por trabalharem com a questão da ditadura civil-militar e/ou por se enquadrarem na ideia de cinema como denúncia da realidade ou como ferramenta de “desalienação” das massas e/ou por estarem fortemente marcados por uma ideia de brasilidade, de identidade nacional, de popular nacional. Ademais, é importante notar como o filme que posteriormente acabou excluído do “cânone” final é justamente uma obra pós-moderna e “pequeno-burguesa” da “esquerda festiva” carioca que, trabalhando com o universo do *show business*, mais do que discutir a relação arte e política, se debruça (e de forma bem-humorada) sobre um casal (hétero) em crise conjugal.

Além do mais, é interessante notar a incidência do cinema pós-moderno nas demais obras brasileiras dos anos 1980 que foram listadas, mas acabaram ficando de fora deste “cânone” final da Abraccine, ou seja, filmes mapeados pelo projeto, mas que acabaram ficando em um “segundo escalão”, entre os 101º e 201º “melhores” filmes brasileiros de todos os tempos. Além do excluído *Bar Esperança*, *o último que fecha* e de *A dama do Cine Shangai*, outros 13 filmes compõem essa lista. E a estética ou *mise-en-scène* pós-moderna está presente de forma marcante na maioria deles, com exceção de *Sermões: a história de Antônio Vieira*, filme moderno com estética de vídeo de Julio Bressane, um dos mais autorais cineastas brasileiros, da “porno-chanchada moderna” de Carlos Reichenbach (*O império do desejo*) e, talvez, da comédia minimalista de Ugo Giorgetti (*Festa*). Até mesmo o filme de Walter Hugo Khouri (*Eros: O deus do amor*) apresenta características pós-modernas. Apesar do uso da câmera subjetiva e de uma narrativa de certa forma fragmentada, o filme é marcado por diversas cenas de fotografia “pós-moderna” (com muitas cenas azuladas, por exemplo) e faz uso do filme dentro do filme, usado como recurso metalinguístico da gravação de um filme histórico, clássico.

Mas qual seria o “problema” desses filmes “pós-modernos”, que acabam ficando relegados a um lado B da história do cinema brasileiro – diferentemente do que acontece, por exemplo, na história do cinema hollywoodiano/estadunidense e/ou no “cinema mundial”, que coloca muitos dos filmes “pós-modernos” em seus cânones, especialmente para marcar um determinado período (anos 1970 e, especialmente, anos 1980)? Talvez, como hipótese lançada nesta tese, o “problema” seja justamente a preponderância de uma estética pós-moderna sobre as questões “políticas” e “sociológicas” tão caras ao cinema brasileiro. Por exemplo, *O olho mágico do amor* é “pornochanchada pós-moderna” e a Boca do Lixo nem sempre é levada a sério na história e na crítica cinematográfica brasileira. *O segredo da múmia* é filme de terror (ou “terrificar”), (sub)gênero “menor” da cultura de massas, *pop* demais, *trash* demais para o bom gosto predominante, ainda que Ivan Cardoso seja nome importante do Cinema Marginal (à margem da margem). *O cangaceiro trapalhão* é cinema popular (popularesco) e sucesso de público e bilheteria da indústria cultural nacional, filme de comédia pastelão com estética televisiva e qualidade questionável, mas a cota d’Os Trapalhões fechou em *Os saltimbancos trapalhões*, que ao menos é didático do ponto de vista político e está engajado em um projeto de desalienação das massas ao revisitar peça de Chico Buaque e companhia. Embora a ditadura esteja presente em *Nunca fomos tão felizes*, o filme foca a solidão e o amadurecimento de um jovem filho de militante, sendo mais um filme intimista e menos um filme “político”. *Eu sei que vou te amar* é filme pequeno-burguês de casal em crise, numa mansão, assim como *Eros: O deus do amor* é filme pequeno-burguês de homem rico de meia idade em crise, num *flat* ou *loft*. *O Homem da Capa Preta* é biografia de político populista e dá ares pós-modernos para a trajetória de um sujeito que não é comunista, não é fascista, não é covarde, mas, apesar da fala final do personagem, fechando a cinebiografia, o filme foi acusado de fascista, devido à violência e o *gangsterismo* presente na tela (qualquer semelhança com a recepção crítica de *Tropa de elite*, anos depois, não é mera coincidência). Em *Vera*, a estética pós-moderna é *mise-en-scène* para um(a) jovem protagonista que se descobre trans (Vera é um homem trans e não uma mulher lésbica, como recorrentemente afirmado), mas talvez essa fosse uma questão “menor” ou “deslocada” para o cinema brasileiro dos anos 1980 (*Vera* é só um *Pixote* LGBT, diriam alguns). Mais uma vez, Sergio Rezende “bate na trave” e fica de fora do Olimpo do cinema brasileiro. No caso de *Anjos da noite*, outro filme da “trilogia da noite paulistana” que é comumente tratado como obra “menor” do cinema autoral brasileiro, há a conotação negativa de praxe que o rótulo

pós-moderno carrega. E, finalmente, *Erêndira*, que nem filme brasileiro é – sendo, no máximo, um cinema pós-moderno latino-americano que bebe na fonte do realismo mágico. Os anos 1980 e 1990 foram tempos ruins para os cineastas brasileiros, mas talvez tenham sido mais duros ainda para quem se arriscou no “modismo” pós-moderno e experimentou novas estéticas para o cinema brasileiro, “deixando de lado” o “realismo social” e o “humanismo popularesco”.

CONCLUSÃO

Indubitavelmente, a conclusão é a parte que considero mais difícil de redigir em um trabalho acadêmico e, em especial, em uma produção de “fôlego”, como numa dissertação ou tese. Afinal de contas, o que é de fato a conclusão de um percurso? A que conclusões eu cheguei, depois de mais de quatro anos de trabalho? E como dar corpo a essas conclusões sem soar meramente prolixo, depois de centenas de páginas escritas e ao final de um processo naturalmente cansativo e desgastante que pode acabar apenas gerando um texto por vezes repetitivo e que, ademais, atinge um leitor também já cansado?

Primeiramente, acredito que compreendi que *A dama do Cine Shangai* é um filme atípico do cinema brasileiro, ainda que seja agrupado em torno de um cinema pós-moderno (ou maneirista) nacional ou de uma nova geração do cinema paulista dos anos 1980 – o que, em ambos os casos, é um agrupamento frágil, difuso. Assim como o diretor Guilherme de Almeida Prado não pode ser agrupado em um movimento cinematográfico mais coeso, sua principal obra ocupa uma espécie de “não lugar” dentro da historiografia do cinema brasileiro, sendo lembrada ora por tratar-se de um filme de gênero, ou seja, um *noir* à brasileira, ora por ser um filme maneirista ou pós-moderno (o que, portanto, não exclui a questão do *noir* como gênero cinematográfico); ora por ser produto de uma “nova” geração do cinema paulista, ora por ser fruto de uma safra final das produções cinematográficas vinculadas à Embrafilme, antes de sua extinção e, portanto, do fim de um ciclo do cinema brasileiro no século XX, antes da Retomada. Ademais, é importante ressaltar que *A dama do Cine Shangai* é muitas vezes citado em pesquisas sobre a história do cinema brasileiro como exemplificação de um cinema pós-moderno à brasileira carregado de negatividade, ou seja, uma espécie de exemplo de um “mau” ou “equivocado” cinema brasileiro.

Além disso, por tratar-se de um filme de gênero, entendi que *A dama do Cine Shangai* precisa ser analisado levando em consideração não apenas a questão estética da *mise-en-scène* maneirista ou pós-moderna ou a questão da historicidade do cinema pós-moderno, de forma geral, assim como não pode ser estudado levando em consideração apenas a historicidade

específica do cinema brasileiro. O filme de Almeida Prado precisa ser avaliado levando em consideração também a historicidade do *noir*, ou seja, seu caráter transmidiático que deve ser compreendido considerando, ao menos, a história da literatura policial clássica do século XIX, o romance *noir* do início do século XX, a produção cinematográfica estadunidense do *noir* especialmente nos anos 1940, sua construção tautológica enquanto gênero cinematográfico, a questão do neo-*noir* e, especialmente, refletindo sobre como o *noir* é fruto de um processo retroalimentativo entre diversas linguagens, especialmente a literatura, o cinema, os quadrinhos, as séries televisivas e os programas radiofônicos, aglutinando características próprias no que diz respeito à estética, à estilística, à iconografia etc. Além disso, por tratar-se de um filme brasileiro de caráter paródico, *A dama do Cine Shangai* precisa ser analisado observando não apenas a questão das transposições de linguagens, mas também de contextos.

Porém, ao estudar a história do cinema brasileiro e, especialmente, ao comparar *A dama do Cine Shangai* com outros filmes brasileiros dos anos 1980 canonizados pela crítica cinematográfica, creio que consegui constatar que, de fato, o filme de Almeida Prado ocupa uma espécie de limbo na historiografia do cinema brasileiro. Mais do que isso, acredito que exista em meu trabalho a comprovação dessa hipótese entendendo os porquês dessa presença do filme em questão em um segundo escalão da cinematografia nacional, a partir da análise dos filmes e de alguns textos críticos produzidos sobre esses filmes canonizados, usando como recorte ou critério principal a recente obra dos *100 melhores filmes brasileiros*, produzidos pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine). Para além da questão estética da *mise-en-scène* pós-moderna ou maneirista, o que coloca este filme no “lado B” da história do cinema brasileiro é a ausência, de forma explícita ou contundente, de questões caras à cinematografia nacional, ou seja, as questões políticas e sociológicas, assim como certa ideia (ainda que difusa) de “brasilidade”. Em outras palavras, o que “falta” ao filme de Almeida Prado é um diálogo mais direto com os principais movimentos cinematográficos brasileiros.

O Cinema Novo e o Cinema Marginal ocupam um lugar especial na filmografia brasileira – o que eu acho não apenas compreensível, como justo – e, mais do que isso, esses movimentos (seus filmes e seus cineastas, assim como a recepção crítica a essas obras) acabaram ditando as principais características do cinema brasileiro a partir de meados do século XX. Por isso, poucos filmes anteriores ao cinema moderno brasileiro conseguem ocupar lugar de destaque no cânone

do cinema nacional, pois são comumente tratados como mera transposição de uma mentalidade de cinema de estúdio e/ou cinema de diversão, de entretenimento (o fato, por exemplo, de na lista da Abraccine não conter nenhuma chanchada muito provavelmente é fruto – ainda que indireto – dos ataques de Glauber Rocha a esse gênero. Afinal de contas, o monstro sagrado do cinema brasileiro precisou matar o “velho” para tomar lugar de destaque com o seu “novo”). Da mesma forma, filmes posteriores a esses movimentos do cinema moderno brasileiro ou desvinculados de seus principais cineastas quase que só conseguem ocupar espaço de notoriedade quando trabalham com temas ou ideias caras às defendidas (e definidas) pelo Cinema Novo e Marginal. De maneira geral, filmes da Retomada ou do cinema brasileiro contemporâneo privilegiados pela crítica são marcados ou pelas questões políticas e sociológicas, ou seja, um cinema que “discute” o Brasil ou carrega uma ideia clara de brasilidade, ou são marcados por questões caras aos movimentos identitários ou culturalistas – o que, ressalvo, não é nenhum demérito, pois são mesmo questões urgentes e importantes –, como, em especial, a questão da mulher, da população LGBT+, dos negros e, em menor incidência, das pessoas com deficiência na sociedade brasileira, entre outros grupos (as chamadas “minorias”, ainda que, no caso de mulheres e negros, sejam maioria absoluta, estatística). Dessa forma, filmes que conscientemente e deliberadamente se ancoram no cinema de gênero, no *pop* e/ou que acabam ignorando ou não focando nessas questões/características anteriormente citadas acabam ficando relegados a um segundo plano, ou seja, são tidos como filme de diversão ou entretenimento, um cinema “menor”, mesmo quando marcados pela ideia de autoralidade (no sentido de cinema de autor, da política de autor).

No caso específico de *A dama do Cine Shangai*, existe um contexto em que isso se mostra de forma mais acentuada. Nos anos 1980, o Cinema Novo e o Cinema Marginal ainda eram uma referência muito próxima, muito recente. Assim, se por um lado “negar” esses movimentos era uma decisão (mais ou menos) consciente, mesmo do ponto de vista estético-político, essa ruptura acabou significando um preço alto a ser pago por cineastas como Guilherme de Almeida Prado. Além disso, soma-se a isso o “nariz torcido” de grande parte da crítica cinematográfica para com a estética pós-moderna ou maneirista; uma grande crise econômica e política que exigia, mais uma vez, a discussão urgente das questões sociais e políticas brasileiras; além de uma recente ditadura civil-militar, com seus fantasmas ainda gritando dos porões e com muita gente ainda

lidando com os traumas e as sequelas da repressão ou com a necessidade de justiça e/ou de luto. Contudo, o fato é que esses grandes problemas ainda seguem insuperados no Brasil, o que faz com que essas questões ainda sejam urgentes. Portanto, os valores cinemanovista ou marginal seguem muito caros ao cinema brasileiro, sendo, para muitos cineastas ou críticos, aceitáveis talvez na embalagem mercadológica da “cosmética da fome” da Retomada ou até na produção popularisca para consumo massivo, mas jamais na forma do *pop*.

Da mesma forma, como a geração do Cinema Novo é muitas vezes acusada de paternalista, no sentido de uma classe média ou elite (em geral, branca, masculina e heteronormativa) que se debruça sobre o “povo” brasileiro com olhar sociológico e, assim como os historiadores brasileiros dos anos 1930, são por vezes acusados de promoverem uma sociologização elitista, o culto ainda predominante ao cinema moderno brasileiro (e, em especial, a Glauber Rocha e ao Cinema Novo) faz com que essa lógica siga prevalecendo, dominando o debate. Apesar das críticas apontadas por Ivana Bentes (2007) e outros, é notório que boa parte da produção cinematográfica brasileira oscila entre o olhar sociológico e politicamente engajado e o fetiche pelo exótico (o outro de classe, mas também o grupo marginalizado do qual os cineastas fazem ou julgam fazer parte). A busca por um “Brasil profundo” ou por um “universo marginalizado” como temática colocam em tela o sertão nordestino, a zona rural, a aldeia indígena, o quilombo, a periferia ou subúrbio, a favela, as religiões não cristãs, o mundo do crime, o mundo da prostituição, o mundo das drogas, a comunidade LGBTQ+, a arte marginal ou *underground*, entre outros. E, assim, o cinema é visto como “arma” de resistência: ao governo ou Estado, ao capitalismo, à opressão, ao patriarcado... O perfil político do diretor muitas vezes passa a ser pré-requisito para indicar a qualidade do filme e qualquer filme que não se assuma *a priori* e explicitamente como “resistência” a algo tem grandes chances de ser desprezado de cara pela crítica ou mesmo pelo público cinéfilo, em muitos dos casos.

Particularmente, eu acho de suma importância que o cinema brasileiro discuta questões políticas e sociológicas, busque discutir a questão da “identidade nacional”, assim como acho justo e plenamente aceitável que determinadas obras ou diretores se assumam como “resistência” seja lá ao que considerem opressão ou “porta-voz” de grupos “minoritários”. Não é este o problema em si. O que me incomoda é que esses valores sejam automaticamente carregados de conotação positiva, ao passo que filmes que não se encaixam nesse perfil sejam sumariamente

desprezados ou tratados como inferiores. Ao considerar que estética e política são indissociáveis, me parece pouco válido que “boas intenções” acabe, muitas das vezes, se tornando critério primordial para análise crítica ou canonização, especialmente pela complexidade ética desse tipo de debate. Por que é mais aceitável uma elite ou classe média que se debruça sobre o outro de classe do que uma mesma elite ou classe média que, como acusam muitos dos críticos ao cinema pós-moderno brasileiro ou à geração do cinema paulista dos anos 1980, se debruça sobre o “próprio umbigo”? Por que o fetiche pelo outro de classe ou pelo “marginal” é mais aceitável do que uma escolha consciente ou deliberada pelo *pop* ou pelo “cinema de gênero”, como no caso do *noir* ou do terror, para ficar em apenas dois exemplos de cinema de gênero?

Então, se *A dama do Cine Shangai* estivesse presente no cânone do cinema nacional, figurando, por exemplo, entre os *100 melhores filmes brasileiros* da Abraccine, meu problema estaria resolvido? Não necessariamente. O mais importante aqui nesta tese não é questionar a validade de um cânone, seja ele qual for, mas buscar compreender, no caso do cinema brasileiro, quais são os principais elementos presentes em um conjunto amplo de filmes que fazem com que algumas obras sejam eleitas como as melhores, ou mais importantes, ou mais representativas, ou mais relevantes de nossa produção cinematográfica e, conseqüentemente, por que outros filmes acabam ficando em um segundo escalão. Um cânone é sempre transitório e costuma dizer mais sobre sua época de composição do que sobre o vasto período histórico sobre o qual se debruça. Dessa forma, um cânone jamais conseguirá ser “justo”, no sentido de abarcar uma grande diversidade ou complexidade. O critério utilizado pela Abraccine me parece relativamente “justo” ou, ao menos, compreensível: diversos críticos foram convidados e apresentaram seus votos, suas escolhas. O resultado final não vai mesmo representar a todos, pois diz mais respeito a uma certa coletividade eleita (e, portanto, arbitrária, como praticamente qualquer seleção) do que às particularidades ou individualidades. Por isso, um cânone está sempre passível a críticas e questionamentos. Não por menos, cânones são comumente acusados de serem elitistas, racistas, sexistas ou machistas etc. Portanto, mais do que questionar a validade ou não do cânone, o meu interesse nesta tese foi buscar compreender quais são os valores caros à composição do cânone do cinema brasileiro (especialmente neste caso, da Abraccine, como recorte) e o porquê de *A dama do Cine Shangai* e de Guilherme de Almeida Prado estarem de fora, se encontrarem num segundo

escalão da cinematografia nacional, ou seja, no “lado B” de nosso cinema. Portanto, creio ter conseguido atingir meu objetivo e espero ter dado minhas contribuições (ainda que mínimas) à pesquisa sobre cinema brasileiro e história do cinema brasileiro.

E mais não diria sem soar (ainda mais) repetitivo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Caio Fernando. *Onde andar Dulce Veiga? Um romance B*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- AB’SÁBER, Tales A. M. *A imagem fria. Cinema e crise do sujeito no Brasil dos anos 80*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. Bariani Ortêncio, escritor policial. In: ORTÊNCIO, W. Bariani. *Morte sob encomenda*. São Paulo: Editora Mundo Musical, 1974.
- ALCZAR, Cesar; FALCÃO, Duda (Orgs.). *Crimes fantásticos*. Porto Alegre: Argonauta, 2017.
- AMANCIO, Tunico. Sob a sombra do Estado: Embrafilme, política e desejo de indústria. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc, 2018. v.2.
- ANTELO, Raúl (Org.). Introdução. In: RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanao*. 4. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- AQUINO, Marçal. *O invasor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Claudio C. Santoro. 10. ed. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- _____. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2008.
- _____. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. 5. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- _____. *As teorias dos cineastas*. Tradução de Marina Appenzeller. 3. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota. A ficção ps-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Tradução de Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- _____. *Figuras da violência. Ensaio sobre narrativa, tica e música popular*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia. Palimpsesto selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2016.
- BAPTISTA, Mauro. *O cinema de Quentin Tarantino*. 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 2010.

BARBOSA, Andréa. *São Paulo cidade azul. Ensaios sobre as imagens da cidade no cinema paulista dos anos 1980*. São Paulo: Alameda, 2012.

BARROS, Ernesto. Memórias do cárcere. In: SILVA, Paulo Henrique (Org.). *100 melhores filmes brasileiros*. Belo Horizonte: Letramento, 2016.

BARROS, José D'Assunção (Org.). *Cinema-história. Ensaios sobre a relação entre cinema e história*. Rio de Janeiro: Laboratório de Estudos Sobre Sociedades e Culturas, 2007.

_____. Cinema e história. Considerações sobre os usos historiográficos das fontes fílmicas. *Comunicação & Sociedade*, v. 32, n. 55, p. 175-202, 2011.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BAZIN, André. *O que é cinema?*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu, 2018.

BELLOTTI, Tony. *Bellini e o demônio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Bellini e os espíritos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Bellini e a esfinge*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Bellini e o labirinto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014a.

_____. (Org.). *Rio noir*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014b.

_____. (Org.). *São Paulo noir*. São Paulo: Leya, 2016.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Tradução de Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tania Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

_____. Experiência e pobreza. In: _____. *Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994a. v. 1.

_____. Sobre o conceito da história. In: _____. *Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994b. v. 1.

_____. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da Cultura de Massa*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo. Estética e cosmética da fome. *Alceu*, v. 8, n. 15, p. 242-255, jul./dez. 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema. Ensaio sobre o cinema brasileiro*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. *Cinema brasileiro. Propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. Os jovens paulistas. In: _____. *O desafio do cinema*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

_____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro. Metodologia e pedagogia*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2008.

BUKOWSKI, Charles. *Pulp*. Tradução de Marcos Santarrita. Porto Alegre: L&PM, 2009.

BUTCHER, Pedro. Cabaret mineiro. In: SILVA, Paulo Henrique (Org.). *100 melhores filmes brasileiros*. Belo Horizonte: Letramento, 2016.

CAETANO, Maria do Rosário. SuperOutro. In: SILVA, Paulo Henrique (Org.). *100 melhores filmes brasileiros*. Belo Horizonte: Letramento, 2016.

CAMPOS, Haroldo de. Miramar na mira. In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 3. ed. São Paulo: Globo, 1991.

CANNITO, Newton. *Choque de tropicalismo. Cinema e TV*. São Paulo: Versos, 2013.

CANUTO, Roberta (Org.). *Rogério Sganzerla. Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

CARNEIRO, Flávio. *O campeonato*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

_____. *A confissão*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

_____. *O livro roubado*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

_____. *Um romance perigoso*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

CARNEIRO, Gabriel. Entrevista com Guilherme de Almeida Prado. *Zingu!*, 21 jun. 2008. Disponível em: <<http://revistazingu.blogspot.com/2008/06/dgap-entrevistaintegral.html>>. Acesso em: 11 de novembro de 2015.

CARNES, Mark C. (Org.). *Passado imperfeito. A história no cinema*. Tradução de José Guilherme Correa. Rio de Janeiro: Record, 1997.

CARR, David. Getting the story straight. In: ROBERTS, Geoffrey (Org.). *The history and narrative reader*. London, New York: Routledge, 2001.

CARVALHO, Maria do Socorro. Cinema novo brasileiro. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade. A história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

CHANDLER, Raymond. *Adeus, minha adorada*. Tradução de Newton Goldman. Porto Alegre: L&PM, 1997.

_____. *Assassino na chuva*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2006.

_____. *O sono eterno*. Tradução de William Guedes. Porto Alegre: L&PM, 2007.

_____. *A irmãzinha*. Tradução de Caroline Chang. Porto Alegre: L&PM, 2009a.

_____. *A simples arte de matar*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2009b. v.1.

_____. *A simples arte de matar*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2009c. v. 2.

_____. *Para sempre ou nunca mais (Playback)*. Tradução de Pedro Gonzaga. Porto Alegre: L&PM, 2009d.

_____. *Janela para a morte*. Tradução de Caroline Chang. Porto Alegre: L&PM, 2009e.

_____. *A dama do lago*. Tradução de William Lagos. Porto Alegre: L&PM, 2011a.

_____. *O longo adeus*. Tradução de Flávio Moreira da Costa. Porto Alegre: L&PM, 2011b.

CHANDLER, Raymond; PARKER, Robert. *Amor e morte em Poodle Springs*. Tradução de Marcos Santarrita. Porto Alegre: L&PM, 1998.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CHRISTIE, Agatha. *O caso dos dez negrinhos*. São Paulo: Editora Abril, 1981.

_____. *Assassinato no Expresso Oriente*. Tradução de Petrucia Finkler. Porto Alegre: L&PM, 2014.

CORDEIRO, Fabrício. Bye bye Brasil. In: SILVA, Paulo Henrique (Org.). *100 melhores filmes brasileiros*. Belo Horizonte: Letramento, 2016.

COUTO, José Geraldo. O fundo do coração. In: LABAKI, Amir (Org.). *O cinema dos anos 80*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. Filme brasileiro mostra a fabricação da fantasia. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 jan. 1999. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq29019936.htm>>. Acesso em: 26 abr. 2019.

_____. O cinema moderno de Caio F. In: ABREU, Caio Fernando. *Onde andar? Dulce Veiga? Um romance B*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

DAMATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1. A imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Cinema 2. A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

BESBOIS, Laurent. *A odisseia do cinema brasileiro. Da Atlântida a Cidade de Deus*. Tradução de Julia da Rosa Simões. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DIB, André. Abraccine organiza ranking dos 100 melhores filmes brasileiros. *Abraccine*, 27 nov. 2015. Disponível em: <<https://abraccine.org/2015/11/27/abraccine-organiza-ranking-dos-100-melhores-filmes-brasileiros/>>. Acesso em: 27 nov. 2015.

_____. Ilha das Flores. In: SILVA, Paulo Henrique (Org.). *100 melhores filmes brasileiros*. Belo Horizonte: Letramento, 2016.

DIAS, Rosângela de Oliveira. Razões do Cinema Novo. In: BARROS, José D'Assunção (Org.). *Cinema-história. Ensaios sobre a relação entre cinema e história*. Rio de Janeiro: Laboratório de Estudos Sobre Sociedades e Culturas, 2007.

ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. 3. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. 4. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. 3. ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2016.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FONSECA, Rubem. *A grande arte*. 12. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990

_____. *Romance negro & outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *O caso Morel*. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.

_____. *Agosto*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010a.

_____. *Diário de um fescenino*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010b.

_____. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2010c.

_____. *Bufo & Spallanzani*. 10. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, Freud e Marx. Theatrum Philosophicum*. Tradução de Jorge Lima Barreto. São Paulo: Princípio Editora, 1997.

_____. *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *El yo minimalista y otras conservaciones*. Bueno Aires: La Marca Editora, 2009.

_____. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edição Graal, 2012.

_____. *Vigiar e Punir*. Tradução de Raquel Ramalhete. 41. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

_____. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 24. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FURTADO, Filipe. Filme demência. In: SILVA, Paulo Henrique (Org.). *100 melhores filmes brasileiros*. Belo Horizonte: Letramento, 2016.

GABNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GALLIE, W. B. Narrative and historical understanding. In: ROBERTS, Geoffrey (Org.). *The history and narrative reader*. London, New York: Routledge, 2001.

GAMO, Alessandro; MELO, Luís Alberto Rocha. Histórias da Boca e do Beco. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc, 2018. v. 2.

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros. Verdadeiro, falso, fictício*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GOMES, Adolfo. A idade da Terra. In: SILVA, Paulo Henrique (Org.). *100 melhores filmes brasileiros*. Belo Horizonte: Letramento, 2016.

GONTIJO, Yale. A marvada carne. In: SILVA, Paulo Henrique (Org.). *100 melhores filmes brasileiros*. Belo Horizonte: Letramento, 2016.

GREEN, James N.; QUINALHA, Renan (Orgs.). *Ditadura e homossexualidades. Repressão, resistência e a busca da verdade*. São Carlos, SP: EduFSCar, 2015.

HAMMETT, Dashiell. *A estranha maldição*. Tradução de Wilson Velloso. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

_____. *A chave de vidro*. Tradução de Marcos Santarrita. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

_____. *O falcão maltês*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras: 2001a.

_____. *Tiros na noite*. Rio de Janeiro: Record, 2001b.

_____. *O homem sombra*. Tradução de Almeida de Campos. s.n.t.

_____. *Safra vermelha*. Tradução de Marcos A. P. Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, [19-].

HOBBSAWN, Eric. *Era dos extremos. O breve século XX. 1914-1991*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JOAQUIM, Luiz. Eles não usam black-tie. In: SILVA, Paulo Henrique (Org.). *100 melhores filmes brasileiros*. Belo Horizonte: Letramento, 2016.

JOHNSON, Diane. *Dashiell Hammett. Uma vida*. Tradução de Álvaro Hattnher. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

KLEIN, Joshua. À beira do abismo. In: SCHNEIDER, Steven Jay (Org.). *1001 filmes para ver antes de morrer*. Tradução de Carlos Irineu da Costa, Fabiano Moraes e Livia Almeida. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.

KOSELLECK, Reinhart. *The practice of conceptual history*. California: Standford University Press, 2002.

_____. *Futuro passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução de Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2006.

LABAKI, Amir (Org.). *O cinema dos anos 80*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. Tradução de Gabriel Lopes Pontes. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (Orgs.). *Cinematógrafo. Um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora da Unesp, 2009.

LEONES, André de. *Abaixo do paraíso*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 21. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever? In: LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Tradução de Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

LUNARDELLI, Fatimarlei. Os saltimbancos trapalhões. In: SILVA, Paulo Henrique (Org.). *100 melhores filmes brasileiros*. Belo Horizonte: Letramento, 2016.

LUSVARGHI, Luiza. *O crime como gênero na ficção audiovisual da América Latina*. Curitiba: Appris, 2018.

LYOTARD, Jean-Fraçois. *A condição pós-moderna*. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

MACHADO JR., Rubens. De cidadanias angelicais numa década perdida. Vagas e contra-vagas no cinema nos anos 1980. In: BARBOSA, Andréa. *São Paulo cidade azul. Ensaio sobre as imagens da cidade no cinema paulista dos anos 1980*. São Paulo: Alameda, 2012.

MALAFIA, Wolney Vianna. O mal-estar na modernidade. O Cinema Novo diante da modernização autoritária (1964-1984). In: BARROS, José D'Assunção (Org.). *Cinema-história. Ensaio sobre a relação entre cinema e história*. Rio de Janeiro: Laboratório de Estudos Sobre Sociedades e Culturas, 2007.

MANDELBAUM, Maurice. A note on history as narrative. In: ROBERTS, Geoffrey (Org.). *The history and narrative reader*. London, New York: Routledge, 2001.

MARTINI, Elis Guimarães. *A moral dos ressentidos no cinema noir. Uma análise do filme A dama de Shanghai*. Trabalho de Conclusão do Curso (Comunicação Social) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006a.

_____. Film noir. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006b.

MATTOS, A. C. Gomes de. *O outro lado da noite. Filme noir*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

_____. *Do cinestocópio ao cinema digital. Breve história do cinema americano*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

MATTOS, Carlos Alberto. Cabra marcado para morrer. In: SILVA, Paulo Henrique (Org.). *100 melhores filmes brasileiros*. Belo Horizonte: Letramento, 2016.

MEIRELES, Adalberto. Pixote, a lei do mais fraco. In: SILVA, Paulo Henrique (Org.). *100 melhores filmes brasileiros*. Belo Horizonte: Letramento, 2016.

MELLO, Marcus. Inocência. In: SILVA, Paulo Henrique (Org.). *100 melhores filmes brasileiros*. Belo Horizonte: Letramento, 2016.

MELO, Patrícia. *Inferno*. São Paulo: Planeta De Agostini, 2003.

_____. *O matador*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. *Ladrão de cadáveres*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

_____. *Fogo-fátuo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, pp. 11-36, 2003.

MINK, Louis O. Narrative form as a cognitive instrument. In: ROBERTS, Geoffrey (Org.). *The history and narrative reader*. London, New York: Routledge, 2001.

MONTES, Raphael. *Suicidas*. São Paulo: Benvirá, 2012.

_____. *Dias perfeitos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. *O vilarejo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

_____. Literatura policial no Brasil I. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 fev. 2016. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/literatura-policial-no-brasili-18640130>>. Acesso em: 8 mar. 2016(a).

_____. Literatura policial no Brasil II. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 fev. 2016. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/literatura-policial-no-brasil-ii-18687271>>. Acesso em: 8 mar. 2016(b).

_____. Literatura policial no Brasil III. *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 fev. 2016. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/literatura-policial-no-brasil-iii-18719711>>. Acesso em: 8 mar. 2016(c).

_____. Literatura policial no Brasil IV. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 fev. 2016. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/literatura-policial-iv-18771282>>. Acesso em: 8 mar. 2016(d).

_____. Literatura policial no Brasil V. *O Globo*, Rio de Janeiro, 7 mar. 2016. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/literatura-policial-no-brasil-v-18817868>>. Acesso em: 8 mar. 2016(e).

MOTTA, Nelson. *O canto da Sereia. Um noir baiano*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

_____. *A primavera do dragão. A juventude de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro. Matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NEVES, David. *Cinema novo no Brasil*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

NOVA, Cristiane. A história em transe. O tempo e a história na obra de Glauber Rocha. In: BARROS, José D'Assunção (Org.). *Cinema-história. Ensaios sobre a relação entre cinema e história*. Rio de Janeiro: Laboratório de Estudos Sobre Sociedades e Culturas, 2007.

_____. Narrativas históricas e cinematográficas. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (Orgs.). *Cinematógrafo. Um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora da Unesp, 2009.

NÓVOA, Jorge. Apologia da relação cinema-história. In: BARROS, José D'Assunção (Org.). *Cinema-história. Ensaios sobre a relação entre cinema e história*. Rio de Janeiro: Laboratório de Estudos Sobre Sociedades e Culturas, 2007.

NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (Orgs.). *Cinematógrafo. Um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora da Unesp, 2009.

NUNES, Benedito. *Oswald canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. *A mise en scène no cinema. Do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas, SP: Papirus, 2013.

OLIVEIRA, Rodrigo Cássio. *Filmes do Brasil secreto*. Goiânia: Editora UFG, 2014.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Guilherme de Almeida Prado. Um cineasta cinéfilo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

ORMOND, Andre. *Ensaio de cinema brasileiro. Dos filmes silenciosos à pornochanchada*. São José dos Pinhais, PR: Estronho, 2016.

_____. *Ensaio de cinema brasileiro. Os anos 1980 e 1990*. São José dos Pinhais, PR: Estronho, 2017.

ORTEGOSA, Marcia. *Cinema noir. Espelho e fotografia*. São Paulo: Annablume, 2010.

ORTÊNCIO, W. Bariani. *Morte sob encomenda*. São Paulo: Editora Mundo Musical, 1974.

_____. *Estórias de crimes e do detetive Waldir Lopes*. São Paulo: Ática, 1980.

ORTIZ, José Mario; AUTRAN, Arthur. O cinema brasileiro das décadas de 1970 e 1980. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc, 2018. v. 2.

PAIVA, Marcelo Rubens. *Bala na agulha*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

PINHEIRO, Amilton. Sargento Getúlio. In: SILVA, Paulo Henrique (Org.). *100 melhores filmes brasileiros*. Belo Horizonte: Letramento, 2016.

PINHEIRO JR., Carlos. Corpos ardentes. In: LABAKI, Amir (Org.). *O cinema dos anos 80*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

POE, Edgar Allan. A carta roubada. In: _____. *Assassinatos na rua Morgue e outras histórias*. Tradução de Aldo Della Nina. São Paulo: Saraiva, 2009a.

_____. Assassinatos na rua Morgue. In: _____. *Assassinatos na rua Morgue e outras histórias*. Tradução de Aldo Della Nina. São Paulo: Saraiva, 2009b.

_____. O mistério de Marie Rogêt. In: _____. *Assassinatos na rua Morgue e outras histórias*. Tradução de Aldo Della Nina. São Paulo: Saraiva, 2009c.

PRADO, Guilherme. *A dama do Cine Shangai*. Roteiro cinematográfico, 4º tratamento. São Paulo, 1986.

PUCCI JR, Renato Luiz. *Cinema brasileiro pós-moderno. O neon-realismo*. Porto Alegre: Sulina, 2008.

PUPPO, Eugênio (Org.). *Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras. Filmes produzidos nos anos 1960 e 1970*. São Paulo: Heco Produções, 2012.

RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *História do cinema brasileiro*. Art Editora: São Paulo, 1987.

_____. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

_____. *Cinema marginal (1968/1973). A representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

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

_____. Prefácio. In: AUMONT, Jacques. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2008.

_____. *A grande crise: pós-modernismo, fim da Embrafilme e da pornochanchada*. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc, 2018. v. 2.

RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc, 2018a. v. 1.

_____. *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc, 2018b. v. 2.

RAMOS, Guiomar. *Um cinema brasileiro antropofágico? (1970-1974)*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2008.

RAMOS, Luciano. *O homem que virou suco*. In: SILVA, Paulo Henrique (Org.). *100 melhores filmes brasileiros*. Belo Horizonte: Letramento, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. *O conceito de anacronismo e a verdade do historiador*. Tradução de Mônica Costa Netto. In: SALOMON, Marlon (Org.). *História, verdade e tempo*. Chapecó, SC: Argos, 2011.

REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

_____. *Literatura policial brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

REVEL, Judith. *Foucault. Conceitos essenciais*. Tradução de Carlos Piovezani Filho e Nilton Milane. São Carlos, SP: Claraluz, 2005.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François et. al. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Organização de Raúl Antelo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

RÓNAI, Paulo. Introdução. In: BALZAC, Honoré de. *Esplendores e misérias das cortesãs*. Tradução de Casimiro Fernandes. São Paulo: Globo, 1996.

ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

ROSE, Steve. How post-horror movies are taking over cinema. *The guardian*, Londres, 6 jul. 2017. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2017/jul/06/post-horror-films-scary-movies-ghost-story-it-comes-at-night>>. Acesso em: 1 set. 2017.

RÜSEN, Jörn. *Reconstrução do passado. Teoria da história II. Formas e funções do conhecimento histórico*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007a.

_____. *História viva. Teoria da história III. Formas e funções do conhecimento histórico*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007b.

_____. *History. Narration, interpretation, orientation*. New York, Oxford: Berghahn Books, 2008.

_____. Pode-se melhorar o ontem? Sobre a transformação do passado em história. Tradução de Arthur Alfaix Assis. In: SALOMON, Marlon (Org.). *História, verdade e tempo*. Chapecó, SC: Argos, 2011.

RUSSO, Francisco. Pra frente, Brasil. In: SILVA, Paulo Henrique (Org.). *100 melhores filmes brasileiros*. Belo Horizonte: Letramento, 2016.

SANT'ANNA, Sérgio. *Um crime delicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre. Crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SANTOS, Milton. *A urbanização brasileira*. 5. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

SCHENKER, Daniel. Anjos do Arrebalde. As professoras. In: SILVA, Paulo Henrique (Org.). *100 melhores filmes brasileiros*. Belo Horizonte: Letramento, 2016.

SCHILD, Susana. A hora da estrela. In: SILVA, Paulo Henrique (Org.). *100 melhores filmes brasileiros*. Belo Horizonte: Letramento, 2016.

SCHNEIDER, Steven Jay (Org.). *1001 filmes para ver antes de morrer*. Tradução de Carlos Irineu da Costa, Fabiano Morais e Livia Almeida. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.

SCOTT, Paulo. *Voláteis*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

SILVA, Carlos Eduardo Lins da. *Blade Runner. O caçador de andróides*. In: LABAKI, Amir (Org.). *O cinema dos anos 80*. São Paulo: Brasiliense, 1991a.

_____. *A força do amor*. In: LABAKI, Amir (Org.). *O cinema dos anos 80*. São Paulo: Brasiliense, 1991b.

SILVA, Paulo Henrique (Org.). *100 melhores filmes brasileiros*. Belo Horizonte: Letramento, 2016.

_____. *Críticos em busca de sua sombra*. In: SILVA, Paulo Henrique (Org.). *100 melhores filmes brasileiros*. Belo Horizonte: Letramento, 2016.

SIMENON, Georges. *O cão amarelo*. Tradução de Raul de Sá Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Porto Alegre: L&PM, 2004a.

_____. *O porto das brumas*. Tradução de Raul de Sá Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Porto Alegre: L&PM, 2004b.

SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge (Orgs.). *A história vai ao cinema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SOUZA, Carlos de. *Parada proibida*. Goiânia: Oriente, 1972.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema. Realismo, magia e arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). *O que resta da ditadura. A exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução de Marina Appenzeller. 4. ed. Campinas, SP: Papirus, 1994.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VERISSIMO, Luis Fernando. *Ed Mort. Todas as histórias*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

VILLAÇA, Pablo. *O beijo da mulher aranha*. In: SILVA, Paulo Henrique (Org.). *100 melhores filmes brasileiros*. Belo Horizonte: Letramento, 2016.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema novo, tropicalismo e cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. *Sertão mar. Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

APÊNDICES

Apêndice A – Filmes citados nesta tese

1. *5x favela: agora por nós mesmos* (Cacau Amaral, Cadu Barcellos, Luciana Bezerra, Luciano Vidigal, Manaira Carneiro, Rodrigo Felha e Wagner Novais, 2010);
2. *ABC da greve* (Leon Hirszman, 1979-1990);
3. *Alma corsária* (Carlos Reichenbach, 1993);
4. *Alma torturada* (*This gun for hire*, Frank Tuttle, 1942);
5. *Alta fidelidade* (Stephen Frears, 2000);
6. *Amarelo manga* (Cláudio Assis, 2003);
7. *Amei um bicheiro* (Jorge Ileli e Paulo Wanderley, 1953);
8. *Amigo americano; O* (*Der amerikanische freund*, Wim Wenders, 1980);
9. *Anjos da noite* (Wilson Barros, 1987);
10. *Anjos do arrabalde: As professoras* (Carlos Reichembach, 1987);
11. *Ano em que meus pais saíram de férias; O* (Cao Hamburger, 2006);
12. *Assalto ao trem pagador; O* (Roberto Farias, 1962);
13. *Assassinos; Os* (*The killers*, Robert Siodmak, 1946);
14. *Até a vista, querida* (*Murder, my sweet*, Edward Dmytryk, 1944);
15. *Auto da Compadecida; O* (Guel Arraes, 1999);
16. *Baile perfumado* (Lírio Ferreira e Paulo Caldas, 1997);
17. *Baixo gávea* (Haroldo Marinho Barbosa, 1986);
18. *Bandido da Luz Vermelha; O* (Rogério Sganzerla, 1968);
19. *Bang, bang* (Andrea Tonacci, 1971);
20. *Bar Esperança, o último que fecha* (Hugo Carvana, 1983);
21. *Batman* (Tim Burton, 1989);
22. *Beijo da mulher aranha; O* (Hector Babenco, 1985);
23. *Beira do abismo; À* (*The big sleep*, Howard Hawks, 1946);
24. *Bellini e a esfinge* (Roberto Santucci, 2001);
25. *Bellini e o demônio* (Marcelo Galvão, 2010);

26. *Berlim, Sinfonia da Metrópole* (Walter Ruttmann, 1927);
27. *Besame mucho* (Francisco Ramalho, 1986);
28. *Blade Runner: O caçador de andróides* (*Blade Runner*, Ridley Scott, 1982);
29. *Boca do Lixo* (Flavio Frederico, 2012);
30. *Brasa adormecida* (Djalma Limongi Batista, 1985);
31. *Brazil: O filme* (*Brazil*, Terry Gilliam, 1985);
32. *Bruxa; A* (*The witch*, Robert Eggers, 2015);
33. *Bufo & Spallanzani* (Flávio R. Tambellini, 2011);
34. *Bye, bye Brasil* (Cacá Diegues, 1979);
35. *Cabaret mineiro* (Carlos Alberto Prates, 1980);
36. *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984);
37. *Cair da noite; Ao* (*It comes at night*, Trey Edward Shults, 2017);
38. *Calada da noite; Na* (*Still of the night*, Robert Benton, 1982);
39. *Cangaceiro trapalhão; O* (Daniel Filho, 1983);
40. *Cangaceiro; O* (Lima Barreto, 1953);
41. *Capitalismo selvagem* (André Klotzel, 1992);
42. *Carandiru* (Hector Babenco, 2003);
43. *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998);
44. *Chinatown* (Roman Polanski, 1974);
45. *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002);
46. *Cilada para Roger Rabbit; Uma* (*Who framed Roger Rabbit*, Robert Zemeckis, 1988);
47. *Cinco vezes favela* (Cacá Diegues, Joaquim de Andrade, Leon Hirszman, Marcos Farias e Miguel Borges, 1962);
48. *Cliente morto não paga* (*Dead men don't wear plaid*, Carl Reiner, 1982);
49. *Conterrâneos velhos de guerra* (Vladimir Carvalho, 1991);
50. *Cor de seu destino; A* (Jorge Durán, 1986);
51. *Corpos ardentes* (*Body heat*, Lawrence Kasdan, 1982);
52. *Corra!* (*Get out*, Jordan Peele, 2017);
53. *Crepúsculo dos deuses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950);
54. *Crime da mala; O* (Francisco Serrador, 1908);
55. *Crime delicado* (Beto Brant, 2005);

56. *Dália negra* (*The black dahlia*, Brian de Palma, 2006);
57. *Dama de Xangai; A* (*The lady from Shanghai*, Orson Welles, 1947);
58. *Dama do Cine Shangai; A* (Guilherme de Almeida Prado, 1988);
59. *Dama do lago; A* (*Lady in the lake*, Robert Montgomery, 1946);
60. *Dama do lotação; A* (Neville de Almeida, 1978);
61. *Dedé Mamata* (Rodolfo Brandão, 1988);
62. *Demônio de neon* (*The neon demon*, Nicolas Winding Refn, 2016);
63. *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964);
64. *Dez mandamentos; Os* (Alexandre Avancini, 2016);
65. *Di* (Glauber Rocha, 1977);
66. *Dias melhores virão* (Cacá Diegues, 1989);
67. *Disaster movie* (Wilson Barros, 1979);
68. *Diversões solitárias* (Wilson Barros, 1983);
69. *Dois córregos: Verdades submersas no tempo* (Carlos Reichenbach, 1999);
70. *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976);
71. *Doramundo* (Joaquim Pedro de Andrade, 1978);
72. *Dragão da maldade contra o santo guerreiro; O* (Glauber Rocha, 1969);
73. *Ed Mort* (Alain Fresnot, 1996);
74. *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2002);
75. *Ele, o boto* (Walter Lima Jr., 1986);
76. *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1981);
77. *Erêndira* (Ruy Guerra, 1983);
78. *Eros: O deus do amor* (Walter Hugo Khouri, 1981);
79. *Escaravelho do diabo; O* (Carlos Milani, 2016);
80. *Escorpião escarlata; O* (Ivan Cardoso, 1990);
81. *Esquecidos; Os* (*Los olvidados*, Luis Buñuel, 1950);
82. *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (José Mojica Marins, 1966);
83. *Eternamente Pagu* (Norma Bengell, 1987);
84. *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (Beto Brant e Renato Ciasca, 2011);

85. *Eu sei que vou te amar* (Arnaldo Jabor, 1986);
86. *Eu te amo* (Arnaldo Jabor, 1980);
87. *Feliz ano velho* (Roberto Gervitz, 1987);
88. *Festa* (Ugo Giorgetti, 1989);
89. *Filme demência* (Carlos Reichenbach, 1986);
90. *Flor do desejo* (Guilherme de Almeida Prado, 1984);
91. *Fogo e paixão* (Isay Weinfeld e Márcio Kogan, 1987);
92. *Forever* (Walter Hugo Khouri, 1993);
93. *Fundo do coração; O* (*One from the heart*, Francis Ford Coppola, 1981);
94. *Gabinete do Dr. Caligari; O* (*Das kabinett des Doktor Caligari*, Robert Wiene, 1920);
95. *Gaijin: Os caminhos da liberdade* (Tizuka Yamasaki, 1980);
96. *Ganga bruta* (Humberto Mauro, 1933);
97. *Ganga zumba* (Cacá Diegues, 1963);
98. *Gilda* (Charles Vidor, 1946);
99. *Glaura* (Guilherme de Almeida Prado, 1997);
100. *Grande arte; A* (Walter Salles, 1991);
101. *Grande cidade ou as aventuras e desventuras de Luzia e seus 3 amigos; A* (Cacá Diegues, 1966);
102. *Guerra conjugal* (Joaquim Pedro de Andrade, 1975);
103. *Hammett: Mistério em Chinatown* (*Hammett*, Wim Wenders, 1982);
104. *Homem da Capa Preta; O* (Sergio Rezende, 1986);
105. *Homem do ano* (José Henrique Fonseca, 2003);
106. *Homem que copiava; O* (Jorge Furtado, 2003);
107. *Homem que não estava lá; O* (*The man who wasn't there*, Joel Coen, 2001);
108. *Homem que virou suco; O* (João Batista de Andrade, 1980);
109. *Hora da estrela; A* (Suzana Amaral, 1985);
110. *Hora mágica; A* (Guilherme de Almeida Prado, 1998);
111. *Idade da Terra; A* (Glauber Rocha, 1980);
112. *Ilha das Flores* (Jorge Furtado, 1989);
113. *Império do desejo; O* (Carlos Reichenbach, 1980);
114. *Incompreendidos; Os* (*Les quatre cents coups*, François Truffaut, 1959);

115. *Inconfidentes; Os* (Joaquim Pedro de Andrade, 1971);
116. *Inocência* (Walter Lima Jr., 1983);
117. *Intocáveis; Os* (*The untouchables*, Brian de Palma, 1987);
118. *Invasor; O* (Beto Brant, 2002);
119. *Janela indiscreta* (*Rear window*, Alfred Hitchcock, 1954);
120. *Jango* (Silvio Tendler, 1984);
121. *Jogo de cena* (Eduardo Coutinho, 2007);
122. *Laura* (Otto Preminger, 1944);
123. *Lili, a estrela do crime* (Lui Farias, 1988);
124. *Limite* (Mário Peixoto, 1931);
125. *Lobo atrás da porta; O* (Fernando Coimbra, 2014);
126. *Los Angeles: Cidade proibida* (*L.A. confidential*, Curtis Hanson, 1997);
127. *Lua de cristal* (Tizuka Yamasaki, 1990);
128. *Lúcio Flávio, passageiro da agonia* (Hector Babenco, 1977);
129. *Mad Max* (George Miller, 1979);
130. *Mar de rosas* (Ana Carolina, 1977);
131. *Margem; A* (Ozualdo Candeias, 1967);
132. *Marvada carne; A* (André Klotzel, 1985);
133. *Massacre da serra elétrica; O* (*The Texas chain saw massacre*, Tobe Hooper, 1974);
134. *Matador; O* (Marcelo Galvão, 2017);
135. *Mate-me por favor* (Anita Rocha da Silveira, 2015);
136. *Matou a família e foi ao cinema* (Júlio Bressane, 1969);
137. *Memórias do cárcere* (Nelson Pereira dos Santos, 1984);
138. *Meteorango Kid, herói intergaláctico* (Andre Luis Oliveira, 1969);
139. *Meu tio matou um cara* (Jorge Furtado, 2005);
140. *Migrantes* (João Batista de Andrade, 1973);
141. *Mona Lisa* (Neil Jordan, 1986);
142. *Mulher de todos; A* (Rogério Sganzerla, 1969);
143. *Nhô Anastácio chegou de viagem* (Júlio Ferrez, 1908);
144. *Noite paraguaias* (Aloysio Raulino, 1981);

145. *Noite vazia* (Walter Hugo Khouri, 1964);
146. *Nosferatu no Brasil* (Ivan Cardoso, 1971);
147. *Nunca fomos tão felizes* (Murilo Salles, 1984);
148. *Olho mágico do amor; O* (José Antonio Garcia e Ícaro Martins, 1981);
149. *Onde andarás Dulce Veiga?* (Guilherme de Almeida Prado, 2007);
150. *Ópera do malandro; A* (Ruy Guerra, 1985);
151. *Orfeu* (Cacá Diegues, 1999);
152. *Orfeu do carnaval* [ou *Orfeu negro*] (*Orphée noir*, Marcel Camus, 1959);
153. *Pacto de sangue* (*Double indemnity*, Billy Wilder, 1944);
154. *País de São Saruê; O* (Vladimir Carvalho, 1971);
155. *Palhaço; O* (Selton Mello, 2011);
156. *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984);
157. *Perfume de gardênia* (Guilherme de Almeida Prado, 1992);
158. *Personal shopper* (Olivier Assayas, 2016);
159. *Pink flamingos* (John Waters, 1972);
160. *Pixote in memoriam* (Felipe Bristo e Gilberto Topeczewski, 2007);
161. *Pixote: a lei do mais fraco* (Hector Babenco, 1981);
162. *Poderoso chefão; O* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972);
163. *Pra frente, Brasil* (Roberto Farias, 1982);
164. *Psicose* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960);
165. *Pulp fiction: Tempo de violência* (*Pulp fiction*, Quentin Tarantino, 1994);
166. *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015);
167. *Quem matou Pixote?* (José Jofilly, 1996);
168. *Quilombo* (Cacá Diegues, 1984);
169. *Relíquia macabra* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941);
170. *Retrato de mulher; Um* (*The woman in the window*, Fritz Lang, 1944);
171. *Reza a lenda* (Homero Olivetto, 2016);
172. *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955);
173. *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957);
174. *Romance* (Sergio Bianchi, 1988);
175. *Romance da empregada* (Bruno Barreto, 1987);

176. *Romance policial* (Jorge Durán, 2014);
177. *Salimbancos trapalhões; Os* (J. B. Tanko, 1981);
178. *Santiago* (João Moreira Salles, 2007);
179. *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1972);
180. *São Paulo, Sinfonia da Metrópole* (Adalberto Kemeny e Rodolfo Rex Lustig, 1929);
181. *São Paulo, sociedade anônima [ou São Paulo S/A]* (Luiz Sérgio Person, 1965);
182. *Sargento Getúlio* (Hermano Penna, 1983);
183. *Segredo da múmia; O* (Ivan Cardoso, 1982);
184. *Selvagem da motocicleta; O* (*Rumble fish*, Francis Ford Coppola, 1983);
185. *Sermões: A história de Antônio Vieira* (Júlio Bressane, 1989);
186. *Sete vampiras; As* (Ivan Cardoso, 1986);
187. *Signo do caos; O* (Rogério Sganzerla, 2003);
188. *Sin City: A cidade do pecado* (*Sin City*, Robert Rodriguez e Frank Miller, 2005);
189. *Sin City: A dama fatal* (*Sin City: A dame to kill for*, Robert Rodriguez e Frank Miller, 2014);
190. *Sombras da vida* (*A ghost story*, David Lowery, 2017);
191. *Sonho de valsa* (Ana Carolina, 1987);
192. *Spirit: O filme; The* (*The Spirit*, Frank Miller, 2008);
193. *SuperOutro* (Edgard Navarro, 1989);
194. *Taras de todos nós; As* (Guilherme de Almeida Prado, 1981);
195. *Taxi driver* (Martin Scorsese, 1976);
196. *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967);
197. *Terra estrangeira* (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995);
198. *Tolerância* (Carlos Gerbase, 2000);
199. *Trapalhões na Serra Pelada; Os* (J. B. Tanko, 1982);
200. *Trem para as estrelas; Um* (Cacá Diegues, 1987);
201. *Tropa de elite* (José Padilha, 2007);
202. *Tropa de elite 2: o inimigo agora é outro* (José Padilha, 2010);
203. *Veludo azul* (*Blue velvet*, David Lynch, 1986);
204. *Vera* (Sergio Toledo, 1986);

- 205. *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963);
- 206. *Vidas sem rumo* (*The outsiders*, Francis Ford Coppola, 1983);
- 207. *Wholes* (Cecílio Neto, 1991);
- 208. *Xangô de Baker Street; O* (Miguel Faria Jr, 2001).

Apêndice B – Séries televisivas citadas nesta tese

1. *Auto da Compadecida; O* (Guel Arraes, 1999);
2. *Vigilante rodoviário; O* (Ary Fernandes, 1961-1967).

ANEXOS

ANEXO A – Lista dos 100 melhores filmes brasileiros, divulgada pela Abraccine em 2015 (primeira versão)

1. Limite (1931), de Mario Peixoto
2. Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964), de Glauber Rocha
3. Vidas Secas (1963), de Nelson Pereira dos Santos
4. Cabra Marcado para Morrer (1984), de Eduardo Coutinho
5. Terra em Transe (1967), de Glauber Rocha
6. O Bandido da Luz Vermelha (1968), de Rogério Sganzerla
7. São Paulo S/A (1965), de Luís Sérgio Person
8. Cidade de Deus (2002), de Fernando Meirelles
9. O Pagador de Promessas (1962), de Anselmo Duarte
10. Macunaíma (1969), de Joaquim Pedro de Andrade
11. Central do Brasil (1998), de Walter Salles
12. Pixote, a Lei do Mais Fraco (1981), de Hector Babenco
13. Ilha das Flores (1989), de Jorge Furtado
14. Eles Não Usam Black-Tie (1981), de Leon Hirszman
15. O Som ao Redor (2012), de Kleber Mendonça Filho
16. Lavoura Arcaica (2001), de Luiz Fernando Carvalho
17. Jogo de Cena (2007), de Eduardo Coutinho
18. Bye Bye, Brasil (1979), de Carlos Diegues
19. Assalto ao Trem Pagador (1962), de Roberto Farias
20. São Bernardo (1974), de Leon Hirszman

21. Iracema, uma Transa Amazônica (1975), de Jorge Bodansky e Orlando Senna
22. Noite Vazia (1964), de Walter Hugo Khouri
23. Os Fuzis (1964), de Ruy Guerra
24. Ganga Bruta (1933), de Humberto Mauro
25. Bang Bang (1971), de Andrea Tonacci
26. A Hora e a Vez de Augusto Matraga (1968), de Roberto Santos
27. Rio, 40 Graus (1955), de Nelson Pereira dos Santos
28. Edifício Master (2002), de Eduardo Coutinho
29. Memórias do Cárcere (1984), de Nelson Pereira dos Santos
30. Tropa de Elite (2007), de José Padilha
31. O Padre e a Moça (1965), de Joaquim Pedro de Andrade
32. Serras da Desordem (2006), de Andrea Tonacci
33. Santiago (2007), de João Moreira Salles
34. O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro (1969), de Glauber Rocha
35. Tropa de Elite 2 – O Inimigo Agora é Outro (2010), de José Padilha
36. O Invasor (2002), de Beto Brant
37. Todas as Mulheres do Mundo (1967), de Domingos Oliveira
38. Matou a Família e Foi ao Cinema (1969), de Julio Bressane
39. Dona Flor e Seus Dois Maridos (1976), de Bruno Barreto
40. Os Cafajestes (1962), de Ruy Guerra
41. O Homem do Sputnik (1959), de Carlos Manga
42. A Hora da Estrela (1985), de Suzana Amaral
43. Sem Essa Aranha (1970), de Rogério Sganzerla
44. SuperOutro (1989), de Edgard Navarro
45. Filme Demência (1986), de Carlos Reichenbach

46. À Meia-Noite Levarei Sua Alma (1964), de José Mojica Marins
47. Terra Estrangeira (1996), de Walter Salles e Daniela Thomas
48. A Mulher de Todos (1969), de Rogério Sganzerla
49. Rio, Zona Norte (1957), de Nelson Pereira dos Santos
50. Alma Corsária (1993), de Carlos Reichenbach
51. A Margem (1967), de Ozualdo Candeias
52. Toda Nudez Será Castigada (1973), de Arnaldo Jabor
53. Madame Satã (2000), de Karim Ainouz
54. A Falecida (1965), de Leon Hirzman
55. O Despertar da Besta – Ritual dos Sádicos (1969), de José Mojica Marins
56. Tudo Bem (1978), de Arnaldo Jabor (1978)
57. A Idade da Terra (1980), de Glauber Rocha
58. Abril Despedaçado (2001), de Walter Salles
59. O Grande Momento (1958), de Roberto Santos
60. O Lobo Atrás da Porta (2014), de Fernando Coimbra
61. O Beijo da Mulher-Aranha (1985), de Hector Babenco
62. O Homem que Virou Suco (1980), de João Batista de Andrade
63. O Auto da Compadecida (1999), de Guel Arraes
64. O Cangaceiro (1953), de Lima Barreto
65. A Lira do Delírio (1978), de Walter Lima Junior
66. O Caso dos Irmãos Naves (1967), de Luís Sérgio Person
67. Ônibus 174 (2002), de José Padilha
68. O Anjo Nasceu (1969), de Julio Bressane
69. Meu Nome é... Tonho (1969), de Ozualdo Candeias

70. O Céu de Suely (2006), de Karim Ainouz
71. Que Horas Ela Volta? (2015), de Anna Muylaert
72. Bicho de Sete Cabeças (2001), de Laís Bondanzky
73. Tatuagem (2013), de Hilton Lacerda
74. Estômago (2010), de Marcos Jorge
75. Cinema, Aspirinas e Urubus (2005), de Marcelo Gomes
76. Baile Perfumado (1997), de Paulo Caldas e Lírío Ferreira
77. Pra Frente, Brasil (1982), de Roberto Farias
78. Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia (1976), de Hector Babenco
79. O Viajante (1999), de Paulo Cezar Saraceni
80. Anjos do Arrabalde (1987), de Carlos Reichenbach
81. Mar de Rosas (1977), de Ana Carolina
82. O País de São Saruê (1971), de Vladimir Carvalho
83. A Marvada Carne (1985), de André Klotzel
84. Sargento Getúlio (1983), de Hermano Penna
85. Inocência (1983), de Walter Lima Jr.
86. Amarelo Manga (2002), de Cláudio Assis
87. Os Saltimbancos Trapalhões (1981), de J.B. Tanko
88. Di (1977), de Glauber Rocha
89. Os Inconfidentes (1972), de Joaquim Pedro de Andrade
90. Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver (1966), de José Mojica Marins
91. Cabaret Mineiro (1980), de Carlos Alberto Prates Correia
92. Chuvas de Verão (1977), de Carlos Diegues
93. Dois Córregos (1999), de Carlos Reichenbach
94. Aruanda (1960), de Linduarte Noronha

95. Carandiru (2003), de Hector Babenco
96. Blá Blá Blá (1968), de Andrea Tonacci
97. O Signo do Caos (2003), de Rogério Sganzerla
98. O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias (2006), de Cao Hamburger
99. Meteorango Kid, Herói Intergaláctico (1969), de Andre Luis Oliveira
100. Guerra Conjugal (1975), de Joaquim Pedro de Andrade (*)
101. Bar Esperança, o Último que Fecha (1983), de Hugo Carvana (*)

(*) Empatados na última colocação, com o mesmo número de pontos.

ANEXO B – Lista dos 100 melhores filmes brasileiros, divulgada pela Abraccine em 2016, no livro (segunda versão)

1. Limite (1931), de Mario Peixoto
2. Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964), de Glauber Rocha
3. Vidas Secas (1963), de Nelson Pereira dos Santos
4. Cabra Marcado para Morrer (1984), de Eduardo Coutinho
5. Terra em Transe (1967), de Glauber Rocha
6. O Bandido da Luz Vermelha (1968), de Rogério Sganzerla
7. São Paulo S/A (1965), de Luís Sérgio Person
8. Cidade de Deus (2002), de Fernando Meirelles
9. O Pagador de Promessas (1962), de Anselmo Duarte
10. Macunaíma (1969), de Joaquim Pedro de Andrade
11. Central do Brasil (1998), de Walter Salles
12. Pixote, a Lei do Mais Fraco (1981), de Hector Babenco
13. Ilha das Flores (1989), de Jorge Furtado
14. Eles Não Usam Black-Tie (1981), de Leon Hirszman
15. O Som ao Redor (2012), de Kleber Mendonça Filho
16. Lavoura Arcaica (2001), de Luiz Fernando Carvalho
17. Jogo de Cena (2007), de Eduardo Coutinho
18. São Bernardo (1974), de Leon Hirszman
19. Bye Bye, Brasil (1979), de Carlos Diegues
20. Assalto ao Trem Pagador (1962), de Roberto Farias
21. Noite Vazia (1964), de Walter Hugo Khouri
22. Iracema, uma Transa Amazônica (1975), de Jorge Bodansky e Orlando Senna
23. Os Fuzis (1964), de Ruy Guerra

24. Ganga Bruta (1933), de Humberto Mauro
25. Bang Bang (1971), de Andrea Tonacci
26. A Hora e a Vez de Augusto Matraga (1968), de Roberto Santos
27. Rio, 40 Graus (1955), de Nelson Pereira dos Santos
28. Edifício Master (2002), de Eduardo Coutinho
29. Memórias do Cárcere (1984), de Nelson Pereira dos Santos
30. Tropa de Elite (2007), de José Padilha
31. O Padre e a Moça (1965), de Joaquim Pedro de Andrade
32. O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro (1969), de Glauber Rocha
33. Serras da Desordem (2006), de Andrea Tonacci
34. O Invasor (2002), de Beto Brant
34. Santiago (2007), de João Moreira Salles
34. Tropa de Elite 2 – O Inimigo Agora é Outro (2010), de José Padilha
37. Todas as Mulheres do Mundo (1967), de Domingos Oliveira
38. Matou a Família e Foi ao Cinema (1969), de Julio Bressane
39. Dona Flor e Seus Dois Maridos (1976), de Bruno Barreto
40. Os Cafajestes (1962), de Ruy Guerra
41. O Homem do Sputnik (1959), de Carlos Manga
42. A Hora da Estrela (1985), de Suzana Amaral
43. Sem Essa, Aranha (1970), de Rogério Sganzerla
44. Filme Demência (1986), de Carlos Reichenbach
44. SuperOutro (1989), de Edgard Navarro
46. À Meia-Noite Levarei Sua Alma (1964), de José Mojica Marins
47. Terra Estrangeira (1996), de Walter Salles e Daniela Thomas

48. Rio, Zona Norte (1957), de Nelson Pereira dos Santos
49. A Mulher de Todos (1969), de Rogério Sganzerla
50. Alma Corsária (1993), de Carlos Reichenbach
51. A Margem (1967), de Ozualdo Candeias
52. Madame Satã (2000), de Karim Ainouz
52. Toda Nudez Será Castigada (1973), de Arnaldo Jabor
54. A Falecida (1965), de Leon Hirzman
55. Ritual dos Sádicos (1969), de José Mojica Marins
56. Tudo Bem (1978), de Arnaldo Jabor (1978)
57. A Idade da Terra (1980), de Glauber Rocha
58. Abril Despedaçado (2001), de Walter Salles
58. O Grande Momento (1958), de Roberto Santos
60. O Lobo Atrás da Porta (2014), de Fernando Coimbra
61. O Beijo da Mulher-Aranha (1985), de Hector Babenco
62. O Homem que Virou Suco (1980), de João Batista de Andrade
63. O Auto da Compadecida (1999), de Guel Arraes
63. O Cangaceiro (1953), de Lima Barreto
65. A Lira do Delírio (1978), de Walter Lima Junior
66. O Caso dos Irmãos Naves (1967), de Luís Sérgio Person
66. Ônibus 174 (2002), de José Padilha
68. O Anjo Nasceu (1969), de Julio Bressane
69. Meu Nome é... Tonho (1969), de Ozualdo Candeias
69. O Céu de Suely (2006), de Karim Ainouz
71. Que Horas Ela Volta? (2015), de Anna Muylaert
72. Bicho de Sete Cabeças (2001), de Laís Bondanzky

- 73. Tatuagem (2013), de Hilton Lacerda
- 74. Estômago (2010), de Marcos Jorge
- 75. Cinema, Aspirinas e Urubus (2005), de Marcelo Gomes
- 76. Baile Perfumado (1997), de Paulo Caldas e Lício Ferreira
- 77. Pra Frente, Brasil (1982), de Roberto Farias
- 78. Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia (1976), de Hector Babenco
- 79. O Viajante (1999), de Paulo Cezar Saraceni
- 80. Anjos do Arrabalde: As Professoras (1987), de Carlos Reichenbach
- 80. Mar de Rosas (1977), de Ana Carolina
- 80. O País de São Saruê (1971), de Vladimir Carvalho
- 83. A Marvada Carne (1985), de André Klotzel
- 84. Sargento Getúlio (1983), de Hermano Penna
- 85. Amarelo Manga (2002), de Cláudio Assis
- 85. Inocência (1983), de Walter Lima Jr.
- 87. Os Saltimbancos Trapalhões (1981), de J.B. Tanko
- 88. Di (1977), de Glauber Rocha
- 89. Os Inconfidentes (1972), de Joaquim Pedro de Andrade
- 90. Cabaret Mineiro (1980), de Carlos Alberto Prates Correia
- 90. Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver (1966), de José Mojica Marins
- 92. Carandiru (2003), de Hector Babenco
- 92. Chuvas de Verão (1977), de Carlos Diegues
- 92. Dois Córregos (1999), de Carlos Reichenbach
- 95. Aruanda (1960), de Linduarte Noronha
- 95. Blá Blá Blá (1968), de Andrea Tonacci

- 97. O Palhaço (2011), de Selton Mello
- 98. O Signo do Caos (2003), de Rogério Sganzerla
- 99. O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias (2006), de Cao Hamburger
- 100. Meteorango Kid, Herói Intergaláctico (1969), de Andre Luis Oliveira

Observação: Além da exclusão de *Guerra conjugal* e *Bar Esperança*, o último que fecha e do acréscimo de *O palhaço*, é possível perceber, comparando as duas versões das listas da Abraccine, que alguns filmes mudaram de posição. Além disso, na versão final, divulgada no livro, filmes que ficaram empatados dividem a mesma numeração/classificação, embora sejam ordenados em ordem alfabética.

ANEXO C – Lista final de votação dos melhores filmes brasileiros pelos críticos de cinema da Abraccine (ou convidados pela Abraccine), com 201 títulos

1. Limite (1931), de Mario Peixoto
2. Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964), de Glauber Rocha
3. Vidas Secas (1963), de Nelson Pereira dos Santos
4. Cabra Marcado para Morrer (1984), de Eduardo Coutinho
5. Terra em Transe (1967), de Glauber Rocha
6. O Bandido da Luz Vermelha (1968), de Rogério Sganzerla
7. São Paulo S/A (1965), de Luís Sérgio Person
8. Cidade de Deus (2002), de Fernando Meirelles
9. O Pagador de Promessas (1962), de Anselmo Duarte
10. Macunaíma (1969), de Joaquim Pedro de Andrade
11. Central do Brasil (1998), de Walter Salles
12. Pixote, a Lei do Mais Fraco (1981), de Hector Babenco
13. Ilha das Flores (1989), de Jorge Furtado
14. Eles Não Usam Black-Tie (1981), de Leon Hirszman
15. O Som ao Redor (2012), de Kleber Mendonça Filho
16. Lavoura Arcaica (2001), de Luiz Fernando Carvalho
17. Jogo de Cena (2007), de Eduardo Coutinho
18. São Bernardo (1974), de Leon Hirszman
19. Bye Bye, Brasil (1979), de Carlos Diegues
20. O Assalto ao Trem Pagador (1962), de Roberto Farias
21. Noite Vazia (1964), de Walter Hugo Khouri
22. Iracema, uma Transa Amazônica (1975), de Jorge Bodansky e Orlando Senna
23. Os Fuzis (1964), de Ruy Guerra
24. Ganga Bruta (1933), de Humberto Mauro
25. Bang Bang (1971), de Andrea Tonacci
26. A Hora e a Vez de Augusto Matraga (1968), de Roberto Santos
27. Rio, 40 Graus (1955), de Nelson Pereira dos Santos

28. Edifício Master (2002), de Eduardo Coutinho
29. Memórias do Cárcere (1984), de Nelson Pereira dos Santos
30. Tropa de Elite (2007), de José Padilha
31. O Padre e a Moça (1965), de Joaquim Pedro de Andrade
32. O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro (1969), de Glauber Rocha
33. Serras da Desordem (2006), de Andrea Tonacci
34. O Invasor (2002), de Beto Brant
35. Santiago (2007), de João Moreira Salles
36. Tropa de Elite 2 – O Inimigo Agora é Outro (2010), de José Padilha
37. Todas as Mulheres do Mundo (1967), de Domingos Oliveira
38. Matou a Família e Foi ao Cinema (1969), de JulioBressane
39. Dona Flor e Seus Dois Maridos (1976), de Bruno Barreto
40. Os Cafajestes (1962), de Ruy Guerra
41. O Homem do Sputnik (1959), de Carlos Manga
42. A Hora da Estrela (1985), de Suzana Amaral
43. Sem Essa Aranha (1970), de Rogério Sganzerla
44. Filme Demência (1986), de Carlos Reichenbach
45. Super Outro (1989), de Edgard Navarro
46. À Meia-Noite Levarei Sua Alma (1964), de José Mojica Marins
47. Terra Estrangeira (1996), de Walter Salles e Daniela Thomas
48. Rio, Zona Norte (1957), de Nelson Pereira dos Santos
49. A Mulher de Todos (1969), de Rogério Sganzerla
50. Alma Corsária (1993), de Carlos Reichenbach
51. A Margem (1967), de Ozualdo Candeias
52. Madame Satã (2000), de Karim Ainouz
53. Toda Nudez Será Castigada (1973), de Arnaldo Jabor
54. A Falecida (1965), de Leon Hirzman
55. O Despertar da Besta – Ritual dos Sádicos (1969), de José Mojica Marins
56. Tudo Bem (1978), de Arnaldo Jabor (1978)
57. A Idade da Terra (1980), de Glauber Rocha
58. Abril Despedaçado (2001), de Walter Salles

59. O Grande Momento (1958), de Roberto Santos
60. O Lobo Atrás da Porta (2014), de Fernando Coimbra
61. O Beijo da Mulher-Aranha (1985), de Hector Babenco
62. O Homem que Virou Suco (1980), de João Batista de Andrade
63. O Auto da Compadecida (1999), de Guel Arraes
64. O Cangaceiro (1953), de Lima Barreto
65. A Lira do Delírio (1978), de Walter Lima Junior
66. O Caso dos Irmãos Naves (1967), de Luís Sérgio Person
67. Ônibus 174 (2002), de José Padilha
68. O Anjo Nasceu (1969), de JulioBressane
69. Meu Nome é... Tonho (1969), de OzualdoCandeias
70. O Céu de Suely (2006), de Karim Ainouz
71. Que Horas Ela Volta? (2015), de Anna Muylaert
72. Bicho de Sete Cabeças (2001), de Laís Bondanzky
73. Tatuagem (2013), de Hilton Lacerda
74. Estômago (2010), de Marcos Jorge
75. Cinema, Aspirinas e Urubus (2005), de Marcelo Gomes
76. Baile Perfumado (1997), de Paulo Caldas e Lírío Ferreira
77. Pra Frente, Brasil (1982), de Roberto Farias
78. Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia (1976), de Hector Babenco
79. O Viajante (1999), de Paulo Cezar Saraceni
80. Anjos do Arrabalde: As Professoras (1987), de Carlos Reichenbach
81. Mar de Rosas (1977), de Ana Carolina
82. O País de São Saruê (1971), de Vladimir Carvalho
83. A Marvada Carne (1985), de André Klotzel
84. Sargento Getúlio (1983), de Hermano Penna
85. Amarelo Manga (2002), de Cláudio Assis
86. Inocência (1983), de Walter Lima Jr.
87. Os Saltimbancos Trapalhões (1981), de J.B. Tanko
88. Di (1977), de Glauber Rocha

89. Os Inconfidentes (1972), de Joaquim Pedro de Andrade
90. Cabaret Mineiro (1980), de Carlos Alberto Prates Correia
91. Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver (1966), de José Mojica Marins
92. Carandiru (2003), de Hector Babenco
93. Chuvas de Verão (1977), de Carlos Diegues
94. Dois Córregos (1999), de Carlos Reichenbach
95. Aruanda (1960), de Linduarte Noronha
96. BláBláBlá (1968), de Andrea Tonacci
97. O Palhaço (2011), de Selton Mello
98. O Signo do Caos (2003), de Rogério Sganzerla
99. O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias (2006), de Cao Hamburger
100. Meteorango Kid, Herói Intergaláctico (1969), de Andre Luis Oliveira
101. Guerra Conjugal (1975), de Joaquim Pedro de Andrade
102. Bar Esperança, o Último que Fecha (1983), de Hugo Carvana
103. Conterrâneos Velhos de Guerra (1990), de Vladimir Carvalho
104. O Mandarim (1995), de Júlio Bressane
105. A Dama do Lotação (1978), de Neville d’Almeida
106. Branco Sai, Preto Fica (2014), de Adirley Queirós
107. Porto das Caixas (1962), de Paulo Cesar Saraceni
108. Nós que Aqui Estamos por Vós Esperamos (1999), de Marcelo Masagão
109. Casa de Areia (2005), de Andrucha Waddington
110. Nunca Fomos Tão Felizes (1984), de Murilo Salles
111. Cleópatra (2007), de Júlio Bressane
112. Recife Frio (2009), de Kleber Mendonça Filho
113. Febre do Rato (2011), de Cláudio Assis
114. Vera (1986), de Sérgio Toledo
115. O Desafio (1965), de Paulo César Saraceni
116. Menino de Engenho (1965), de Walter Lima Jr
117. Como Era Gostoso o Meu Francês (1970), de Nelson Pereira dos Santos
118. O Cheiro do Ralo (2006), de Heitor Dhalia
119. Memórias de um Estrangulador de Loiras (1971), de Julio Bressane

120. O Prisioneiro da Grade de Ferro (2003), de Paulo Sacramento
121. Orfeu Negro (1959), de Marcel Camus
122. Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo (2009), de Karim Ainouz e Marcelo Gomes
123. Zézero (1974), de Ozualdo Candeias
124. Elena (2012), de Petra Costa
125. O Homem Que Copiava (2003), de Jorge Furtado
126. A Dama do Cine Shanghai (1988), de Guilherme de Almeida Prado
127. Viagem ao Fim do Mundo (1968), de Fernando Coni Campos
128. Carnaval Atlântida (1952), de José Carlos Burle
129. Carlota Joaquina, Princesa do Brazil (1995), de Carla Camurati
130. Notícias de uma Guerra Particular (1999), de João Moreira Salles
131. Cão sem dono (2007), de Beto Brant e Renato Ciasca
132. O Ébrio (1946), de Gilda de Abreu
133. Faroeste Caboclo (2013), de René Sampaio
134. A Família do Barulho (1970), de Julio Bressane
135. Filme de Amor (2003), de Julio Bressane
136. O Império do Desejo (1980), de Carlos Reichenbach
137. A Queda (1978), de Ruy Guerra
138. Rainha Diaba (1974), de Antonio Carlos Fontoura
139. A Casa Assassinada (1971), de Paulo César Saraceni
140. 2 Filhos de Francisco (2005), de Breno Silveira
141. Anahy de las Misiones (1997), de Sérgio Silva
142. A Herança (1970), de Ozualdo Candeias
143. Viagem aos Seios de Duília (1964), de Carlos Hugo Christensen
144. O Que se Move (2012), de Caetano Gotardo
145. Câncer (1972), de Glauber Rocha
146. Carnaval no Fogo (1949), de Watson Macedo
147. Matar ou Correr (1954), de Carlos Manga
148. Baixio das Bestas (2006), de Cláudio Assis
149. Anjos da Noite (1987), de Wilson Barros

150. Triste Trópico (1974), de Arthur Omar
151. O Canto da Saudade (1952), de Humberto Mauro
152. Carro de Bois (1974), de Humberto Mauro
153. Eros – O Deus do Amor (1981), de Walter Hugo Khouri
154. Olho Mágico do Amor (1981), de José Antonio Garcia e Ícaro Martins
155. Um Céu de Estrelas (1996), de Tata Amaral
156. Moscou (2009), de Eduardo Coutinho
157. Cidadão Boilesen (2009), de Chaim Litewski
158. Boca de Ouro (1963), de Nelson Pereira dos Santos
159. É Tudo Brasil (1997), de Rogério Sganzerla
160. O Fim e o Princípio (2005), de Eduardo Coutinho
161. O Cangaceiro Trapalhão (1983), de Daniel Filho
162. A\$untina das Américas (1976), de Luiz Rosenberg Filho
163. O Segredo da Múmia (1982), de Ivan Cardoso
164. A Velha a Fiar (1964), de Humberto Mauro
165. Lilian M. – Relatório Confidencial (1975), de Carlos Reichenbach
166. Eu Sei que Vou Te Amar (1986), de Arnaldo Jabor
167. Desmundo (2003), de Alain Fresnot
168. Este Mundo É um Pandeiro (1946), de Watson Macedo
169. Hoje Eu Quero Voltar Sozinho (2014), de Daniel Ribeiro
170. Lúcia McCartney, uma Garota de Programa (1971), de David Neves
171. Festa (1989), de Ugo Giorgetti
172. Doméstica (2012), de Gabriel Mascaro
173. Sermões - A História de Antônio Vieira (1989), de Júlio Bressane
174. Estranho Encontro (1958), de Walter Hugo Khouri
175. Praia do Futuro (2014), de Karim Ainouz
176. Garrincha, Alegria do Povo (1962), de Joaquim Pedro de Andrade
177. O Menino e o Mundo (2014), de Alê Abreu
178. Nem Sansão, nem Dalila (1954), de Carlos Manga
179. O Vampiro da Cinemateca (1977), de Jairo Ferreira
180. Nome Próprio (2007), de Murilo Salles

181. Eles Voltam (2011), de Marcelo Lordello
182. As Amoras (1969), de Walter Hugo Khouri
183. Os Monstros de Babaloo (1971), de Eliseu Visconti
184. Copacabana me Engana (1968), de Antônio Carlos da Fontoura
185. A Agonia (1976), de Julio Bressane
186. Aleijadinho (1978), de Joaquim Pedro de Andrade
187. Linha de Passe (2008), de Walter Salles e Daniela Thomas
188. Entreatos (2004), de João Moreira Salles
189. O Príncipe (2002), de Ugo Giorgetti
190. Vinil Verde (2004), de Kleber Mendonça Filho
191. O Homem da Capa Preta (1986), de Sergio Rezende
192. Tudo Azul (1952), de Moacyr Fenelon
193. Excitação (1976), de Jean Garrett
194. Muito Prazer (1979), de David Neves
195. Erêndira (1983), de Ruy Guerra
196. Ninjas (2009), de Dennison Ramalho
197. O Amuleto de Ogum (1974), de Nelson Pereira dos Santos
198. Na Carne e na Alma (2012), de Alberto Salvá
199. O que É Isso, Companheiro? (1997), de Bruno Barreto
200. Simonal – Ninguém Sabe o Duro que Dei (2009), de Calvito Leal, Cláudio Manoel e Micael Langer
201. Cuidado, Madame (1970), de Júlio Bressane