



Realismo e Realidade no Cinema Brasileiro - De *Rio,* *40 Graus* a *Cidade de Deus*

Juliana Sangion **1**

Resumo: O filme *Rio, 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos, completou 50 anos em setembro de 2005. Traçar o paralelo entre a obra do cineasta e o filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meireles - um marco do cinema brasileiro de pós-retomada, é a proposta do presente trabalho. Paralelo este, estabelecido a partir de considerações acerca das influências do neo-realismo no cinema brasileiro. As noções de realismo e realidade no cinema são levantadas para melhor compreensão do papel desempenhado pelos dois filmes. A análise considera o contexto em que estavam inseridos, suas aproximações e distanciamentos.

Palavras-chave: Cinema brasileiro, pós-retomada, neo-realismo, Rio, 40 Graus, Cidade de Deus

Abstract: The film *Rio, 40 Graus*, of Nelson Pereira dos Santos, completed 50 years in 2005, September. To establish a parallel between the film of Nelson Pereira dos Santos and the film *Cidade de Deus*, of Fernando Meireles - a landmark of the period known as the "after retaken" of brazilian cinema, , is the proposal of the present paper. Such proposal is established from considerations concerning the influences of neorealism in brazilian cinema. The notions of realism and reality on the movies are raised for better understanding of the role played by the two films. The analysis considers their context, approaches and distances.

Key words: brazilian cinema, After-retaken period, neorealism, Rio, 40 Graus, Cidade de Deus

1 Introdução

"Um filme não é apenas um testemunho da época, mas é capaz de nos transmitir sua imagem real", Marc Ferro.

Uma parte do cinema brasileiro pós-retomada trouxe de volta às telas a temática da exclusão social, da marginalidade, suas origens e seus reflexos. Temática essa, iniciada talvez com Humberto Mauro, em 1935, com *Favela de Meus Amores*, que tentava lançar um olhar não-folclórico nos espaços fora da

1 Mestranda em Multimeios pela Unicamp (Universidade estadual de Campinas), pós-graduada em Comunicação Institucional pela Universidade Autônoma de Barcelona - Espanha, graduada em Comunicação Social-Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Professora do curso de jornalismo do ISCA Faculdades - Limeira SP.

cidade burguesa. Temática que foi percorrida durante os anos 50 e 60 por diretores que se aventuraram em experiências neo-realistas e posteriormente, no Cinema Novo, e que lançaram sobre essa realidade um olhar diferente do atual.

O neo-realismo desempenhou papel fundamental junto a alguns cineastas brasileiros, os influenciou e acabou por interferir na maneira como o espectador percebia a realidade. O filme de estréia do diretor Nelson Pereira dos Santos, *Rio, 40 Graus* (1955), é um exemplo disso. A obra, que completou 50 anos no mês de setembro de 2005, se mantém viva e nos possibilita repensar o cinema brasileiro se comparada a cada lançamento que aborda a temática dos excluídos que vivem nos morros, favelas e periferia.

O filme de Nelson Pereira dos Santos mostrou o morro, os excluídos, - as alegrias e dissabores dessa gente - fundindo e vinculando a realidade deles com a própria realidade do Rio de Janeiro. De certa maneira, os excluídos eram assim, incluídos, contextualizados: eles eram a cidade e a cidade era o morro. Foi uma tentativa de Nelson Pereira de aproximar-se de um universo distinto sem julgamentos pré-concebidos. A favela no morro não aparece fechada em si, mas em contato com o resto da cidade. Assim como a música-tema do filme (*Eu sou o samba, a voz do morro sou eu mesmo sim senhor...*), *Rio, 40 Graus* deu voz ao morro, literalmente.

Ao contrário dessa abordagem, filmes da pós-retomada, como *Cidade de Deus* (Fernando Meireles, 2002), por exemplo, obtiveram reconhecimento por escancarar na tela uma parte da realidade atual brasileira de uma maneira bem diferente. O filme de Meireles se tornou o paradigma de representação da favela e da marginalidade.

A realidade de *Cidade de Deus* aparece "nua e crua", de maneira realista, diante dos olhos dos espectadores? Parece-nos que o tratamento dado às imagens e à montagem afasta o real do neo-realismo no cinema. A partir de uma fórmula que inclui estrutura narrativa não linear, muitos cortes e linguagem de videoclipe, num verdadeiro turbilhão imagético, *Cidade de Deus* se distancia da abordagem realista. Num primeiro momento, por trazer no elenco atores não-profissionais que inclusive são moradores da favela e por abordar um tema tão próximo da realidade de muitos brasileiros - o tráfico de drogas e a marginalidade - o filme nos remete ao real e se aproxima da obra de Nelson Pereira dos Santos, porém, após a análise do conteúdo estético e não-estético, *Cidade de Deus* se mostra como um contraponto ao filme *Rio, 40 Graus*.

Entender as características narrativas e a montagem desses dois filmes, considerando o contexto da cinematografia brasileira, em 1955 e chegando ao ano 2002, nos parece essencial para uma abordagem da questão "realismo x realidade" com maior profundidade.

Aproveitando o aniversário de 50 anos do filme de Nelson Pereira dos Santos, este trabalho pretende abordar a realidade no cinema enquanto prática social, o neo-realismo italiano e suas influências no cinema brasileiro, em especial no filme *Rio, 40 Graus*, relacionando esses temas com a linguagem proposta em *Cidade de Deus*.

"O cinema é uma prática social para aqueles que o fazem e para o público. Em suas narrativas e significados podemos identificar evidências do modo como nossa cultura dá sentido a si própria (...)" (Turner, 1997).

Começamos por lançar um olhar sobre a abordagem neo-realista italiana, que exerceu influência em diretores do cinema brasileiro a partir do final dos anos 40.

Neo-realismo italiano (1945-1952)

O neo-realismo italiano tem seu início associado ao filme *Roma, Cidade Aberta*, de Roberto Rossellini (1944-45). Apesar de haver divergências cronológicas, a maioria dos autores concorda que este estilo não sobreviveu na Itália após 1956. Embora não tenha durado muito tempo, a influência desse movimento em afirmar quais as relações que o cinema poderia ter com o mundo real foi grande. O neo-realismo italiano, que teve em Rossellini, De Sica e Zavattini seus principais expoentes, se caracterizou não tanto pelo modo de narrar (atores não profissionais, câmera na rua fora dos estúdios), mas muito mais pela maneira como abordava os problemas pelos quais passava a Itália da época: abertamente.

Os filmes neo-realistas pareciam documentários, com aspecto pouco iluminado e uso extensivo de cenas externas em lugar de filmagens nos estúdios.

O neo-realismo convidava à crítica, à uma atitude não evasiva e distanciada em relação à sociedade. Cenários artificiais davam lugar à paisagem italiana, onde o homem estava integrado. O neo-realismo italiano foi considerado o verdadeiro cinema para o povo, feito a partir de seu sofrimento e sacrifício.

Quando foi exibido pela primeira vez no Brasil, em 1947, *Roma Cidade Aberta* foi consagrado pela crítica. O público demonstrava entusiasmo pelas produções italianas, que se contrapunham às fórmulas desgastadas do cinema hollywoodiano, repetidas por aqui nas produções da Vera Cruz.

Naquela época, a Vera Cruz - surgida no final dos anos 40 - representava um marco, embora alguns cineastas fizessem sérias restrições aos filmes produzidos e à linha de atuação. Com a Vera Cruz e depois dela, houve grande melhora da qualidade técnica do cinema brasileiro. Mas cineastas como Nelson Pereira dos Santos atacavam as produções da Vera Cruz, que segundo eles eram incapazes de retratar com fidelidade a realidade brasileira, e defendiam um cinema nacional e popular.

Nesse contexto,

as idéias neo-realistas, entretantes, haviam entusiasmado também jovens críticos e futuros cineastas, muitos dos quais se preparavam para renovar o cinema brasileiro, e os haviam entusiasmado não só pelo humanismo que as impregnava, mas também porque eram a expressão de um cinema factível, de um modelo de cinema que, sem grandes aparatos técnicos, permitia resultados, no mínimo, satisfatórios. Não podendo alcançar as soluções técnicas do modelo hollywoodiano, aceitavam as soluções do cinema italiano. (Fabris, 1994).

Com a derrocada da Vera Cruz, já no final dos anos 50 (sua falência foi decretada em 59), as idéias do cinema neo-realista, como um cinema voltado às questões sociais, tornam a circular com maior intensidade. Entre os trabalhos que tiveram influência do neo-realismo italiano, destaca-se a produção independente do cineasta Nelson Pereira dos Santos, *Rio, 40 Graus*.

2

Rio, 40 Graus e o neo-realismo

O filme narra a estória de cinco vendedores de amendoim, moradores da favela do Morro do Cabuçu, na cidade do Rio de Janeiro, que levam o espectador até alguns pontos obrigatórios do Rio num domingo de sol: a Quinta da Boa Vista, a praia de Copacabana, o estádio do Maracanã, o Pão de Açúcar e o Corcovado. A partir da rotina dos garotos, o espectador é convidado a conhecer a realidade do morro e de seus moradores, transformando-a na própria realidade do Rio de Janeiro.

Em *Nelson Pereira dos Santos - Um olhar neo-realista?*, Mariarosa Fabris afirma que o diretor se vale de alguns postulados zavattinianos e rossellinianos, como a opção pelos deserdados de sorte - passando inclusive pela questão racial - e a escolha de uma técnica de filmagem que permitiu a captação mais imediata da realidade.

(...) o aspecto mais turístico da então capital federal, esse grande mito construído pelo cinema carioca e mesmo por produções estrangeiras, chocava-se com o olhar neo-realista que Nelson Pereira dos Santos lhe lançava. A cidade era ainda a protagonista, mas o diretor pretendeu dar vez e voz a outras personagens: a gente do povo. (Fabris, 1994: 82).

É importante destacar o esforço do diretor em dar uma visão menos folclórica ou idealizada aos habitantes e à própria cidade do Rio de Janeiro. Tentativa essa reconhecida por outros cineastas, como Glauber Rocha, que em sua *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (1963), comenta o empenho de Nelson Pereira dos Santos na busca de um cinema realista brasileiro, de um "neo-realismo carioca".

O próprio Nelson Pereira dos Santos declarou recentemente, por conta do aniversário de 50 anos do filme, que a realidade do morro naquela época era bem diferente da que temos agora.

A violência, hoje, faz parte do cotidiano do Rio e de outras cidades brasileiras. Em meados dos anos 50, quando filmei *Rio, 40 Graus*, não era assim. Havia solidariedade entre os moradores da favela. Nunca me passou pela cabeça refazer *Rio, 40 Graus*. Mas continuo achando que há solidariedade entre os favelados, afirmou Nelson Pereira dos Santos em entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo*, lembrada por Mariarosaria Fabris (25 setembro 2005: p D6).

A espontaneidade dos diálogos e das interpretações e a caracterização de cada personagem do morro, que parece natural, fazem com que o mundo popular seja vivido a partir de dentro pelo espectador e não apenas visto de fora. Apesar de não se tratar de um registro direto, o caráter de documento social do filme se mantém nos momentos em que a câmera capta distraidamente pedaços da realidade não elaborada, como o entorno das tomadas externas e alguns objetos do cotidiano.

A narrativa marca bem o contraste entre dois mundos: o dos ricos, com traços hipócritas e regido pelo dinheiro, e o dos pobres do morro, onde impera a solidariedade. Esse talvez seja o ponto mais polêmico do filme, já que a denúncia da desigualdade social vem revestida, muitas vezes, de uma preleção moral. Ao contrário das personagens do morro, os representantes da burguesia são retratados de maneira caricatural e exagerada, comprometendo o caráter realista e documental do filme.

Rio, 40 Graus traz várias seqüências que denunciam a exclusão social. Uma das mais sutis é aquela em que o casal de namorados Pedro e Judite caminham no calçadão do outro lado da praia de Copacabana e passam por uma vitrine com um grande painel da paisagem pela qual estão transitando, de maneira a sugerir que o casal se encontra, ao mesmo tempo, incluído e excluído da cidade do Rio. Estão excluídos quando se trata do "Rio cartão-postal".

De acordo com Mariarosa Fabris, o que predomina no filme é a constatação, a descrição de uma realidade. Foi apontada, sem dúvida, uma necessidade de transformação social, porém, os motivos que levarão àquela situação não são aprofundados no filme. Essa crítica foi a mesma feita ao diretor Zavattini por cineastas brasileiros, inclusive Nelson Pereira dos Santos, que afirmavam que não bastava denunciar os fatos, mas sim, apontar soluções.

O crítico Jean-Claude Bernardet, em *Trajectoria Crítica* (1978), apontou a dificuldade em realizar o que era uma vontade realista. Para ele, há uma tensão entre a vontade realista de Nelson Pereira dos Santos e a dificuldade de realização dessa vontade.

De qualquer maneira, o modo em que os planos e seqüências foram organizados, numa narrativa não-linear, seja talvez o grande mérito de *Rio, 40 Graus*, que sugere que a própria realidade não é homogênea, mas fragmentada e descontínua e daí nasce o espanto do espectador diante dela.

Apesar de sofrer clara influência do neo-realismo italiano e do neo-realismo soviético (em que a narrativa não está centrada em um herói), o filme de Nelson Pereira dos Santos, ao voltar os olhos à cidade do Rio de Janeiro, um tema tão nacional, tem uma originalidade e foi sem dúvida um marco no cinema brasileiro, precursor do que seria depois o Cinema Novo.

O cinema tem seus próprios códigos, suas convenções e métodos de estabelecer significado. É preciso considerar que a questão central nunca foi o que *é real*, e sim o que *é aceito* pelo telespectador como real.

A ideologia de um filme está presente muitas vezes, não sob a forma de declarações ou reflexões diretas sobre a cultura ou a sociedade, mas na estrutura narrativa e no estilo visual, na parte estética (Turner, 1997).

A introdução do som no cinema, por volta de 1927, facilitou a narrativa realista, porém, realismo, entendido aqui não como posição ideológica, mas estética. A reprodução do diálogo vinculava o cinema com a vida real. A indústria cinematográfica passou a estabelecer convenções para que a edição dos diálogos produzisse o significado esperado nos telespectadores.

Já a introdução da cor no cinema não sugeria realidade, mas o oposto. A idéia de inserir a cor era a de ornamentar, já que o recurso era utilizado quase sempre para efeitos especiais em fantasias. Isso mostra como nossa leitura do cinema pode ser condicionada. Como afirma Ed Buscombe em *Sound and Color* (1977), na época da introdução da cor no cinema, as imagens em preto e branco eram o real para o telespectador. Com o passar do tempo e a evolução da tecnologia, esse recurso foi sendo assimilado pela indústria cinematográfica e passou a ser uma das convenções do cinema.

A velocidade, ou ritmo da edição, também é uma convenção que dá sentido ao filme. Os documentários tendem a utilizar menos a edição do que os filmes narrativos, da mesma maneira que os filmes realistas.

No realismo, a edição era necessária no sentido de contribuir para a ilusão de que o filme se desdobrava naturalmente, sem intervenção do cineasta. Graeme Turner lembra que alguns filmes mais recentes de Andy Warhol chegam a evitar a edição para que as câmeras registrem a realidade sem qualquer mediação.

Porém, alguns teóricos e cineastas, como o russo Sergei Eisenstein, questionaram a idéia de que o cinema registrava ou reproduzia imagens do mundo real. Eisenstein propunha que o cinema era um meio de comunicação que podia transformar o real, com sua linguagem própria e modo próprio de produzir sentido.

O debate sobre formalismo/realismo domina grande parte dos textos mais tradicionais sobre a teoria do cinema: seria possível entender o cinema e falar sobre ele a partir de sua unidade artística (formal) ou a partir de sua relação com o mundo que está tentando capturar em suas imagens (realismo). Atualmente, a abordagem dos estudos sobre cinema passa pelo entendimento de cinema não apenas como arte, mas como prática social.

Portanto, além de convenções estéticas, é preciso destacar também a relação do cinema com a sociedade, com a História e com a cultura. As interferências entre cinema, história e realidade são muitas. Toda sociedade recebe as imagens em função de sua própria cultura, como observado por Eisenstein.

Segundo Marc Ferro, após a multiplicação das câmeras Super 8, o cinema se tornaria cada vez mais ativo enquanto agente de tomada de consciência social. O autor destaca que para isso, a sociedade não deveria ser apenas um objeto de análise a mais nas mãos dos que chamou de "militantes-cameramen", mas encarregar-se de si mesma. Seria a passagem de filmes *de militantes para filmes militantes*.

A partir do entendimento de alguns pontos essenciais, abordados acima, já é possível fazer o contraponto entre *Rio, 40 Graus* e *Cidade de Deus*. A aproximação entre as duas obras já foi mencionada por críticos de cinema anteriormente. Para Cléber Eduardo, crítico da Revista Época, *Cidade de Deus* recorre a conceitos do neo-realismo italiano, com elenco formado por intérpretes do povo, tema de emergência social, filmagem em cenários reais, mas os funde com soluções estéticas que "enfeitam" o relato.

Cidade de Deus talvez seja o neto *fashion*, tatuado e cheio de *piercing* de *Rio, 40 Graus*, onde o pobre é o outro, um estrangeiro distante (Eduardo, 2002). O filme esvazia a idéia de contraste e permite ao espectador se sentir distante da realidade retratada. Ao contrário, o filme de Nelson Pereira dos Santos evita enfeites narrativos para falar de pobreza dentro de um contexto cheio de contrastes.

Ivana Bentes, pesquisadora de cinema e professora da UFRJ, usou o termo "novo-realismo" latino-americano pra referir-se à *Cidade de Deus*, numa alusão aos traços neo-realistas do filme, em texto publicado pelo jornal O Estado de São Paulo em agosto de 2002. De acordo com a pesquisadora, o realismo do filme estaria presente nas seqüências que chama de "rituais de iniciação à violência e ao ódio", como as que mostram jovens traficantes se matando entre si.

Ambos os filmes estiveram envolvidos em polêmicas por ocasião de seus lançamentos. *Cidade de Deus* foi alvo de críticas, mas teve importância reconhecida como um marco do cinema nacional contemporâneo, principalmente após ter sido indicado em quatro categorias para concorrer ao Oscar, em março de 2004. *Rio, 40 Graus* foi censurado pelo governo da época e não foi sucesso de público. Em setembro de 1955, o chefe do Departamento Federal de Segurança Pública, coronel Geraldo de Menezes Cortez, proibiu a exibição em território nacional, alegando que o filme mostrava delinqüentes, viciosos e marginais, cuja conduta era até certo ponto, enaltecida e apresentava estórias que não possuíam qualquer conclusão de ordem moral, dentre outros motivos.

A proibição gerou polêmica e desencadeou movimentos em prol da liberação do filme, que só aconteceu em dezembro de 1955 pela Justiça Federal.

O filme de Fernando Meirelles mostra a evolução da violência na favela carioca de *Cidade de Deus* por meio do tráfico de drogas. A narrativa é em primeira pessoa, a partir da estória de Buscapé, um garoto que decide não seguir o caminho da criminalidade, que acabou tirando a vida de seu irmão mais velho. A estória de Buscapé é o fio condutor de outras biografias, diferentes da sua: a de colegas que se tornam jovens traficantes.

Apesar de a estória ser contada em primeira pessoa, a partir do ponto de vista de uma personagem, temos na narrativa a primeira aproximação com *Rio, 40 Graus*: várias estórias paralelas de jovens da favela. Mas diferentemente do filme de Nelson Pereira dos Santos, em *Cidade de Deus* os garotos raramente deixam o mundo da favela para penetrar na cidade do Rio de Janeiro. De fato, esta é uma das críticas mais contundentes ao filme *Cidade de Deus*: em nenhum momento ele contextualiza o problema do tráfico de drogas ou mostra suas origens nos problemas sociais pelos quais passa o Brasil.

Se em *Rio, 40 Graus* a seqüência da praia de Copacabana cruza a trajetória dos vendedores de amendoim com a boa vida fútil da burguesia carioca, numa crítica às diferenças sociais, *Cidade de Deus* mostra a favela de maneira totalmente isolada do resto da cidade, como um território autônomo. Apesar disso, como citado anteriormente, a crítica à burguesia no filme de Nelson Pereira dos Santos aparece um tanto estereotipada e caricaturizada, o que acaba por comprometer o caráter mais realista da narrativa.

Ambos os filmes coincidem em não apontar saídas para o problema abordado. Assim como *Rio, 40 Graus* recebeu críticas na época de sua exibição, o filme de Fernando Meirelles também foi muito criticado pelo mesmo motivo.

O pesquisador Jean Claude Bernardet, que em 1955 afirmou que a obra de Nelson Pereira dos Santos ficou mais na vontade de fazer algo realista, rebateu as críticas feitas à abordagem estética em *Cidade de Deus*, durante um debate realizado em setembro de 2002, no espaço Unibanco de Cinema em São Paulo. Ele disse que a presença da periferia e da favela é uma presença temática que não tem nada a ver com a estética. "Muitas coisas mudaram do Cinema Novo pra cá e temos dificuldade de reciclar os parâmetros de pensamento. O esforço seria pensar hoje e não à luz de 37 anos", completou Bernardet. (in: Sousa, 2004).

A maior parte das críticas feitas ao filme de Fernando Meirelles na época do lançamento referia-se aos reflexos negativos da "forma" sobre o conteúdo, com pouco ou nenhum apelo reflexivo. Para muitos críticos de cinema, *Cidade de Deus* é um filme puramente descritivo, quando por abordar um tema de grande relevância social para o país, deveria induzir o espectador à reflexão. Maria do Rosário Caetano, da Revista de Cinema, afirmou que apesar de servir como "alarme" e ser inclusive de utilidade pública, o filme "abraça perigosamente o ritmo do cinema de ação hollywoodiano" (Caetano, 2002) e que em determinada altura da narrativa, o público fica de tal forma tomado pela dinâmica, que se esquece que ali estão representados brasileiros que fazem parte da nossa realidade.

Ana Paula Sousa, da Revista de Cinema, afirma que: "Ao colocar técnicas experimentadas na publicidade e no videoclipe a serviço de uma narrativa competente, o filme catalisou os desejos de parte da geração da chamada retomada, que era fisgar o público por meio de filmes comerciais com personalidade. A reboque dessa eficácia, porém, vem a questão ética" (Sousa, 2004).

Se partirmos do pressuposto que, enquanto espectadores, aceitamos como real o que é esteticamente próximo da nossa cultura e realidade, *Cidade de Deus*, com seus cortes frenéticos e imagens de videoclipes vai de encontro a isso.

O crítico Inácio Araújo, do Jornal Folha de S. Paulo, observou durante o debate no Espaço Unibanco de Cinema que: "(...) estamos na rabeira tecnológica, ao contrário do que acontecia nos anos 60. Entre a retomada e o Cinema Novo, mudou praticamente tudo: o público, a câmera, o som. Os novos cineastas têm que trabalhar num esquema de tentativa e erro buscando linguagens que vão ao encontro desse público. Nesse contexto, o videoclipe pode ser incorporado à linguagem cinematográfica sem que isso seja, necessariamente, um problema" (in: Sousa, 2004)

No mesmo debate, o pesquisador Ismail Xavier abordou a questão da relação entre a velocidade com que as informações são passadas ao espectador e a reflexão. Ele afirma costumar criticar a velocidade porque "ela entra mesmo no fluxo e não provoca reflexão", mas diz que não se pode tornar isso um dogma (in: Sousa, 2004).

Rio, 40 Graus foi um experimento não apenas quanto à forma, que dialogava com abordagens neo-realistas, mas também com relação à maneira de produzir. Buscou nas cotas uma alternativa às grandes produções da Vera Cruz, quase sempre próximas da fórmula holywoodiana. O filme não foi sucesso de público, mas influenciou positivamente o cinema brasileiro e levou ao que mais tarde seria o movimento do Cinema Novo.

Com exceção dos exageros caricaturais sobre a burguesia e um olhar quase ingênuo sobre a favela, podemos afirmar que *Rio, 40 Graus* falou sobre a realidade de uma maneira realista ou neo-realista. No filme de Nelson Pereira dos Santos, realismo e realidade se fundem. Podemos pensar no filme como proposta de uma tomada de posição coletiva, mais do que saídas individuais.

Já *Cidade de Deus* teve por trás a estrutura de grandes empresas, como a Globo Filmes, o glamour de ter sido indicado em quatro categorias ao Oscar de 2004; foi sucesso de público, mas amplamente criticado pelo excesso de violência - não apenas de conteúdo, mas violência das imagens também. Porém, essa é a linguagem audiovisual atual, com ritmo frenético, esse é o realismo, um novo realismo, um ultra realismo. Os códigos e signos da linguagem cinematográfica hoje são esses ou serão esses.

Assim como em *Rio, 40 Graus*, de 1955, *Cidade de Deus* testa, experimenta uma nova forma de aproximação com o público. É interessante notar que na época do lançamento de *Rio, 40 Graus*, o padrão eram os filmes de Hollywood e o público reagiu mal ao novo formato proposto por Nelson Pereira dos Santos. Falar de favela, de povo, de exclusão, então, era algo novo.

Hoje, o tema é extremamente abordado pela mídia e a maneira encontrada pelo diretor de *Cidade de Deus* para despertar interesse foi uma linguagem atual, no ritmo atual. Para o público de hoje, muitos cortes, câmera girando em 360º e ritmo de videoclipe são o realismo no cinema.

Vimos como a introdução da cor no cinema, por exemplo, não sugeria, no início, um realismo, diferentemente de hoje em dia. Antes, a edição com poucos cortes, numa idéia quase de não-edição, sugeria uma postura mais realista. Hoje, com tantos impulsos audiovisuais, a velocidade de informações e imagens é o próprio realismo. A fórmula de Nelson Pereira dos Santos talvez parecesse ingênuo hoje.

Com relação à mera descrição de uma realidade, como crítica aos dois filmes objetos desta análise, entendo que considerando o que muitos teóricos já afirmaram a respeito da influência do cinema enquanto agente transformador da realidade e até em função de se tratar de arte, seria impossível negar que ambas as obras exercem influência no espectador, de maneira a despertá-lo para a questão da exclusão social, da marginalidade e da violência.

De alguma maneira, não sabemos se a desejada, já que um diretor nunca tem e nem deve ter poder sobre a influência de sua obra, como afirma o diretor russo Andrei Tarkovski, estes filmes despertam algum sentimento em relação à exclusão.

Finalizo com a idéia de que *Rio, 40 Graus* e *Cidade de Deus* nos deixam, pelo menos, um pensamento: numa sociedade que transforma excluídos em marginais e bandidos, a violência surge como novo folclore urbano e não apenas no cinema, mas nos programas de TV de fim de tarde, nos telejornais, nos jornais, na música e em outras formas de arte. Trata-se de uma via de mão dupla: ao mesmo tempo que têm seu mundo escancarado pela mídia, os excluídos também se valem dela para se incluírem na sociedade que os marginaliza. Os excluídos não precisam mais ser julgados, estereotipados. Precisam de espaço, de inclusão, de voz.

- BERNARDET, Jean-Claude (1978). *Trajetória Crítica*. São Paulo: Polis.
- BUSCOMBE, E (1985). *Sound and Colour*. B. Nichols.
- FABRIS, Mariarosaria (1994). *Nelson Pereira dos Santos: Um Olhar Neo-realista?*. São Paulo: Edusp.
- FERRO, Marc (1992). *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra.
- RAMOS, Fernão (1987). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora.
- ROCHA, Glauber (1963). *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- TARKOVSKI, Andrei (1998). *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes.
- TURNER, Graeme (1997). *Cinema como Prática Social*. São Paulo: Summus.

Artigos de revistas, jornais e internet

- BENTES, Ivana. O Estado de São Paulo. 31 de agosto de 2002: Caderno 2
- CAETANO, Maria do Rosário. Revista de Cinema. Agosto de 2002, edição 29. Consultado em <http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao29/cidadedededeus/index.shtml>, em setembro de 2005
- EDUARDO, Cléber. Revista Época, edição 223, 26 de agosto de 2002. Consultado em <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT373958-1661,00.html>, em setembro de 2005
- FABRIS, Mariarosaria. O Estado de São Paulo. 25 de setembro de 2005: página D6
- SOUSA, Ana Paula. Revista de Cinema. Fevereiro de 2004, edição 31. Consultado em <http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao31/estetica/index.shtml>, em setembro de 2005