

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO E BIBLIOTECONOMIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL -
MESTRADO

LARA LIMA DE OLIVEIRA PAIVA

O EU E O OUTRO NA REPRESENTAÇÃO FÍLMICA DA FAVELA:
UMA ANÁLISE DE *5X FAVELA: AGORA POR NÓS MESMOS*, *CINCO*
VEZES FAVELA E *CIDADE DE DEUS*

Goiânia
Abril, 2011

LARA LIMA DE OLIVEIRA PAIVA

O EU E O OUTRO NA REPRESENTAÇÃO FÍLMICA DA FAVELA:
UMA ANÁLISE DE *5X FAVELA: AGORA POR NÓS MESMOS*, *CINCO*
VEZES FAVELA E *CIDADE DE DEUS*

Pesquisa apresentada como exigência para conclusão do Mestrado 2009 do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás.

Área de concentração: Comunicação, Cultura e Cidadania

Linha de pesquisa: Mídia e Cultura

Orientadora: Prof^a. Dra. Maria Luiza Mendonça

Goiânia
Abril, 2011

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação na (CIP)
GPT/BC/UFG**

P149e Paiva, Lara Lima de O.
O eu e o outro na representação fílmica da favela [manuscrito]
uma análise de 5X Favela: Agora por Nós Mesmos e Cidade de
Deus / Lara Lima de O. Paiva. – 2011. 149f.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Luiza M. Mendonça.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia, 2011.

Bibliografia.

Anexos.

1. Cinema brasileiro. 2. Hegemonia. 3. Representação. 4.
Favela. I. Título.

CDU: 791(81)

LARA LIMA DE OLIVEIRA PAIVA

O EU E O OUTRO NA REPRESENTAÇÃO FÍLMICA DA FAVELA:
UMA ANÁLISE DE *5X FAVELA: AGORA POR NÓS MESMOS*, *CINCO*
VEZES FAVELA E *CIDADE DE DEUS*

Dissertação defendida no Curso de Mestrado em Comunicação da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do grau de Mestre, aprovada em _____ de _____ de _____, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof^a. Dra. Maria Luiza Martins de Mendonça - UFG
Presidente da Banca

Prof. Dr. Magno Luiz Medeiros da Silva - UFG

Prof^a. Dra. Denise Maria Cogo - Unisinos

Agradecimentos

Aos meus pais, pelo incentivo e apoio para que eu persistisse na busca pela transformação de meus sonhos em realidade. Em especial à minha mãe, que sempre incentivou meu desenvolvimento intelectual, e ao meu avô, Antônio Flávio Lima (*in memoriam*), que sempre foi minha referência como estudioso e pesquisador.

Ao Renato, pelo carinho e compreensão em todos os momentos desta caminhada.

À Prof^a Dra. Maria Luiza Martins de Mendonça, pela orientação, apoio e, principalmente, pela amizade que se estabeleceu durante a minha vida acadêmica.

À todos aqueles que, direta ou indiretamente, participaram da construção desta pesquisa.

Resumo

Este estudo faz a análise fílmica dos longa-metragens *5X Favela – Agora por nós mesmos* (2010), *Cinco Vezes Favela* (1962) e *Cidade de Deus* (2002), buscando verificar se existem diferenças entre os diferentes olhares sobre determinados grupos (classe média e moradores da favela) sociais e entre estes e o olhar desses grupos sobre si mesmos. Os filmes em questão representam o mundo da favela sob duas perspectivas: pelo olhar do Outro (visão externa) e pelo olhar sobre si mesmo (visão interna). Assim, este estudo busca verificar se o filme não-hegemônico reforça os estereótipos apresentados nos filmes *mainstream*, se os questiona ou se simplesmente propõe uma outra visão sobre os aspectos culturais e sociais da realidade da favela e do mundo que a circunda. A partir da perspectiva dos Estudos Culturais, do processo construtivo das identidades culturais, dos sistemas de representação e da formação do imaginário social por influência da mídia no mundo contemporâneo, esta pesquisa usará os sistemas de representação para analisar a apresentação dos personagens e a posição do social que tanto eles como produtores e diretores ocupam e a forma de apresentação dos temas e de alguns diálogos, quando se fizer necessário.

Palavras-chave: cinema brasileiro, hegemonia, representação, favela.

Abstract

This study makes a analyses of feature-length films *5X Favela – Agora por nós mesmos* (2010), *Cinco Vezes Favela* (1962) and *Cidade de Deus* (2002) in order to verify if there are differences between the way different social groups see one another. Those films represent the *favelas* (slums) from two perspectives: by the outsiders' and the insiders' point of view. So, it tries to verify if the non-hegemonic films emphasize the stereotypes created and emphasized from the mainstream films, if they contest them or simply show a different point of view about the cultural and social aspects of the *favela* and social world around it. From the Cultural Studies perspective, from the process of creating cultural identities, from the representations systems and from the media's influence on the social imaginary in the contemporary world, this study uses the representation systems to analyse how the characters are shown, which social position they and the directors occupy in the film; and if necessary the way the themes and the dialogues are shown.

Keywords: Brazilian film, hegemony, representation, *favela*.

SUMÁRIO

1 – A IDENTIDADE CULTURAL DO POVO BRASILEIRO NO CONTEXTO DA FAVELA.....	8
2 – OS ESTUDOS CULTURAIS E AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS EM TEMPOS DE GLOBALIZAÇÃO.....	15
2.1 Cultura e Estudos Culturais.....	15
2.2 Tempos de globalização: das diásporas à diversidade cultural.....	23
2.3 A formação das identidades na era da globalização.....	29
2.4 A formação dos estereótipos na construção das representações sociais.....	37
2.4.1 Construção de identidades e política de representação: o “eu” é convalidado pelo olhar do Outro.....	42
3 – CINEMA E IMAGINÁRIO SOCIAL.....	48
3.1 O cinema na construção das identidades culturais e do imaginário social.....	48
3.2 O cinema brasileiro – um pouco de sua história e de seu trânsito pelo mundo.....	60
4 – AS TRÊS VISÕES DA FAVELA.....	74
4.1 Categorias de análise.....	81
4.2 Análise dos filmes.....	83
4.2.1 – Filme <i>5X Favela – Agora por nós mesmos</i>	83
4.2.2 - Filme <i>Cinco Vezes Favela</i>	107
4.2.3 – Filme <i>Cidade de Deus</i>	117
5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	125
5.1 – Uma mesma realidade, três visões e três objetivos.....	126
6 – FICHAS TÉCNICAS DOS FILMES.....	130
REFERENCIAS.....	137
ANEXOS.....	144

1. A IDENTIDADE CULTURAL DO POVO BRASILEIRO NO CONTEXTO DA FAVELA

O Brasil é um país relativamente novo diante da história mundial e desde seu descobrimento sempre foi alvo de olhares exploradores, críticos e curiosos. Dentre suas inúmeras peculiaridades, o país desperta atenção¹ por sua extensão territorial, dotada de uma riqueza e uma beleza natural incomuns, pela miscigenação de raças, pela diversidade (riqueza) cultural e pela forma com que as diferentes culturas e raças se relacionam entre si. Sobre isso, Gilberto Freyre (embora criticado, hoje, por muitos sociólogos por ter afirmado ser a democracia racial incontestável), em seu livro *Casa-grande e Senzala*, enfatiza a diversidade cultural do Brasil como uma vantagem e liberta o país do sentimento de inferioridade racial que vigorava até então. Segundo ele, “a miscigenação que largamente se praticou aqui corrigiu a distância social que doutro modo se teria conservado enorme entre a casa-grande e a mata tropical; entre a casa-grande e a senzala” (FREYRE, 1995, p. 01).

É importante destacar que, embora a questão racial no Brasil até hoje seja alvo de estudos, discussões e, inclusive, de disputa de poder, a diversidade racial e cultural do Brasil é vista por muitos estudiosos muito mais como enriquecedora – o mito da democracia racial – do que como segregadora, como acontece, por exemplo, em outros países da América Latina e nos Estados Unidos (SKIDMORE, 2001).

O Brasil ainda chama a atenção² de vários outros países do mundo pela corrupção na política, por ser um país onde os governantes usam e abusam do poder sob olhar de um povo pouco politizado (diante da realidade de outros países da América Latina e do mundo). Para Da Matta (apud CORDEIRO; COUTO, 2000, p. 94-95), a ideologia que prevalece no país é a da malandragem, com a desobediência às leis e o culto ao malandro. Ele explica que a malandragem,

¹ Ver: AMANCIO, 2000; CORDEIRO; COUTO, 2000; RIBEIRO, 1995; SKIDMORE, 1994; FREYRE, 1995, e os filmes-documentário *Olhar Estrangeiro*, de Lúcia Murat (2005) e *O Povo Brasileiro*, de Isa Grinspum Ferraz, adaptação da obra de Dacy Ribeiro, 2000.

² Conforme citado na nota 1.

dentre outros valores contraditórios da cultura brasileira, era a maneira que o povo brasileiro encontrava de “aculturar-se ao universalismo imposto pelos Estados Unidos num mundo exclusivista e ferozmente liberal” (apud CORDEIRO; COUTO, 2000, p. 94-95). Ao falar sobre a malandragem, Da Matta (1986, p.66) define ainda que existe no Brasil e na cultura brasileira, duas formas do que ele chama de navegação social. Uma delas é o “jeitinho”: que auxilia o indivíduo a circular “nas entrelinhas do autoritário ‘não pode’”, ajudando-o a criar formas de articular o que “não pode”(proibição por parte das leis) e o que “pode” (aquilo que ele solicita, que lhe dá prazer). Ainda segundo ele (1986, p.67), os indivíduos usam da “relação pessoal, da regionalidade, do gosto, da religião” etc. para resolver a situação onde o jeitinho é necessário pra torná-la menos injusta, ou seja, bom pra todos. Já a segunda forma de navegação social é a malandragem, um tipo de “jeitinho” aprimorado, utilizado pelos brasileiros como a “arte de sobreviver nas situações mais difíceis.” (1986, p.67) Da Matta (1986, p.68) define o malandro como a personagem nacional que tem criatividade, expediente e esperteza para saber criar histórias e tomar partidos de determinadas situações.

A possibilidade de agir como malandro se dá em todos os lugares. Mas há uma área onde certamente ela é privilegiada. Quero referir-me à região do prazer e da sensualidade, zona onde o malandro é o concretizador da boêmia (...) Aquela existência que permite desejar o máximo de prazer e bem-estar, com um mínimo de trabalho e esforço. (1986, p.68,69)

Ainda segundo ele, o malandro é aquele que “dizem que cada homem é um caso e cada caso deve ser tratado de modo especial.”(1986, p.70)

É um papel social que está à nossa disposição para ser vivido no momento em que acharmos que a lei pode ser esquecida ou até mesmo burlada com certa classe ou jeito. (1986, P.69)

O Brasil ainda é conhecido pelas discrepâncias sociais que existem no país, onde riqueza e pobreza andam lado a lado, e pelos valores e predicados muitas vezes controversos e/ou ambíguos que formam a cultura brasileira – igualdade e hierarquia, riqueza (de dinheiro ou de diversidade cultural), povo alegre, malandro, sociável, caridoso, individualista, sexualizado, arruaceiro, desorganizado etc.

Um dos aspectos que caracterizam o Brasil, país “subordinado” em relação aos continentes “desenvolvidos”, é a existência de favelas, presentes nas

representações feitas tanto pelo cinema estrangeiro, como no filme *Orfeu Negro* (1959), de Marcel Camus, como pelos próprios filmes brasileiros, como será mostrado mais adiante.

Assim, as características brasileiras e os aspectos culturais do país mais ressaltados desde o seu descobrimento³ em 1500 vêm sendo contados e difundidos pela história e hoje, com a ajuda da tecnologia e, de maneira mais dinâmica, pela mídia. Como o Brasil foi colonizado por Portugal, à época um país não civilizado do ponto de vista eurocêntrico⁴, sua história começa a ser contada pelo outro e é esse olhar do outro que inicialmente delimita a(s) identidade(s) cultural(ais) brasileira(s). Lembrando ainda que o olhar sobre a cultura brasileira, considerando a ordem mundial, desde então foi um olhar hegemônico, inicialmente dado pela sua condição inicial de colônia e, posteriormente, pela sua condição de subordinação, diante da visão eurocêntrica do mundo (SHOHAT; STAM, 2006).

Assim, a constituição das várias identidades culturais brasileiras sempre foi uma questão muito polêmica, pela dificuldade de delimitá-las em um dado período histórico, o mesmo ocorrendo no que diz respeito às diversidades cultural, racial e social brasileiras e à diversidade de olhares curiosos de cientistas, intelectuais e exploradores sobre o país. Cientistas e escritores brasileiros e estrangeiros vêm, desde o século XIX, tentando delinear como as diferentes identidades culturais que compõem a cultura brasileira foram construídas no decorrer do seu processo histórico, para delimitá-las na perspectiva atual, segundo a óptica dos próprios brasileiros: como os diferentes grupos sociais se veem, como se identificam, em quem se reconhecem e em quem reconhecem a diferença. Desde o início do processo de colonização do Brasil, suas identidades culturais são delimitadas pelo olhar do outro, de forma edênica.

³ Embora se tenha conhecimento de que o Brasil existia e era habitado pelos índios antes do descobrimento (1500), sua história, conforme conhecida hoje, só tomou forma a partir da chegada dos portugueses ao Brasil.

⁴ A ideia de civilização, sob esse ponto de vista, implica uma certa ordem que está sendo muito contestada hoje em dia. Ver: STAM (2003, 2006).

Segundo Holanda (2000), um dos grandes intelectuais brasileiros a estudar a cultura brasileira e tentar delimitar sua(s) identidade(s), desde os tempos coloniais o Brasil sempre foi definido como um “Paraíso Terral”, onde as terras são frutíferas e os nativos, inocentes e longevos, além de não conhecerem a maldade. Essa imagem paradisíaca do Brasil pode ser vista na carta de Bartolozzi, de 1502 (apud HOLANDA, 2000, p. 301): “[...] a abundância e o viço das plantas e flores em nossas matas, o suave aroma que delas emana, e ainda o sabor das frutas e das raízes, chegam a sugerir ao florentino a impressão da vizinhança do Paraíso Terral.” Ainda segundo Holanda, essa imagem do Brasil era justamente o oposto das imagens que se tinha do mundo antigo.

Enquanto no Velho Mundo a natureza avaramente regateava suas dádivas, repartindo-as por estações, só beneficiando os previdentes, os diligentes, os pacientes, no paraíso americano ela se entregava de imediato em sua plenitude, sem a dura necessidade – sinal de imperfeição – de ter de apelar para o trabalho dos homens. Como nos primeiros dias da Criação, tudo aqui era dom de Deus, não era obra do arador, do ceifador ou do moleiro. (HOLANDA, 2000, p. X-XI)

Cabe ressaltar que nem sempre esse Outro que tenta descrever as várias facetas da cultura brasileira e das características dos diversos grupos da sociedade brasileira é necessariamente aquele que está alheio e/ou que pertence a uma outra cultura (estrangeira). Existem, dentro do próprio país, olhares “de fora” (de um Outro), que também tentam ressaltar determinadas características como se fossem universais.

Assim, constata-se que os aspectos culturais foram influenciados e legitimados pela visão do Outro (aquele que observa, mas não vivencia o dia a dia da cultura brasileira) durante os muitos anos da história do Brasil. Diante dessa realidade, este estudo busca contribuir para que se compreenda melhor como grupos não-hegemônicos, por meio da mídia cinema, são representados pelo olhar do “Outro” e pelo seu próprio olhar⁵.

⁵ Não se trata aqui de autorrepresentação no sentido etnográfico do termo, mas da representação de um grupo por ele mesmo, e não segundo a visão de outros. No caso, os moradores da favela representam sua própria vida, seu cotidiano, em vez de serem representados segundo a visão de cineastas que pertencem a outro grupo social.

Sabe-se que a mídia cinema opera com estereótipos para a construção das representações sociais, contribuindo assim para a construção dos processos de identificação. Nesse sentido, este estudo busca também identificar se o cinema brasileiro não-hegemônico (representado pelos grupos minoritários) reconstrói ou reforça algumas características dos grupos sociais inicialmente delineadas pelo olhar do Outro (representado pelos grupos hegemônicos, com os filmes *mainstream*⁶), e, em caso afirmativo, como isso é feito.

É importante destacar que não existe uma única identidade brasileira, e sim várias identidades, várias características culturais brasileiras, que variam conforme o momento histórico, o grupo social, a região do país etc., e que a mídia, no caso o cinema, ajuda a construir a imagem na qual o povo brasileiro tende a se reconhecer. Por caracterizar-se como um produto cultural de entretenimento, de fácil entendimento e acesso, o cinema fascina o público ao reproduzir na tela a ficção travestida de realidade, o mundo “real” com o qual as pessoas se identificam ou identificam uma realidade (previamente ‘conhecida’) e, dessa maneira, na maioria das vezes, introjetam valores ali expostos ou reforçados. Portanto, o cinema atua em seu importante papel de construtor das identidades culturais.

Para este estudo, o cinema foi especialmente escolhido por ser uma indústria que vem crescendo significativamente nos últimos tempos, atingindo grande público, e por ser um dos produtos culturais brasileiros mais disseminados no exterior⁷, principalmente nos festivais de cinema.

Embora com alguns períodos de crises, o cinema brasileiro vem, desde a década de 1950⁸, se desenvolvendo e disputando o espaço de reconhecimento

⁶ Consideram-se “filmes *mainstream*” aqueles de grande bilheteria, que demandam grandes produções, ou seja, filmes com orçamento maior e dirigidos por cineastas de renome no mercado, como José Padilha e/ou a própria Rede Globo, por meio da Globo Filmes.

⁷ As novelas brasileiras da Rede Globo também são produtos bastante disseminados no exterior, mas se concentram em países de língua portuguesa ou espanhola, como Portugal. Para outras informações, consultar: http://66.102.1.104/scholar?hl=pt-BR&lr=&q=cache:3LXEJoU5_E8J:reposcom.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/18430/1/R0301-1.pdf+cinema+representa%C3%A7%C3%A3o+da+imagem+da+mulher+brasileira.

⁸ Segundo o crítico de cinema Carlos Alberto Mattos, o primeiro prêmio que o cinema brasileiro recebeu foi em 1953, quando o filme *Sinhá Moça*, de Tom Payne, foi premiado no Festival de

nacional e internacional, contribuindo, assim, para a construção (reformulação ou reforço) da imagem de sua cultura e de suas identidades culturais no imaginário social dos espectadores brasileiros e estrangeiros. Sabe-se que a representação repercute na subjetividade dos indivíduos, que se reconhecem ou não nela. Por isso, há a necessidade de se verificar que aspectos convergem ou divergem nas representações de uma mesma realidade (no caso, a favela) no cinema brasileiro, sob a perspectiva de diferentes grupos sociais. Essa relação entre representação, imaginário e construção de identidade será discutida mais detalhadamente no 2º Capítulo (itens 2.3 e 2.4).

Assim, diante desta fase de significativo crescimento pela qual o cinema brasileiro vem passando e de sua crescente conquista do mercado nacional e internacional (principalmente após o “cinema de retomada”), esta pesquisa tentou identificar como determinados aspectos de grupos não-hegemônicos são representados pela filmografia brasileira, bem como conhecer as especificidades do cinema não-hegemônico, ou seja, ela vem avaliar as divergências e convergências entre as representações sociais de determinados aspectos culturais brasileiros apresentados por dois diferentes grupos sociais: o olhar do grupo que representa uma visão hegemônica da sociedade, o Outro (visão externa), e o olhar próprio, sobre si mesmo, de determinados grupos minoritários. Pormenorizadamente, para atingir a esse objetivo, esta pesquisa tentou identificar possíveis diferenças entre o olhar do Outro (não moradores da favela) e o olhar de si mesmo (moradores da favela) nos filmes em questão; assim como as possíveis divergências e convergências que estes filmes apresentam com relação aos estereótipos dos grupos retratados;

Para isso, o objeto de estudo foi principalmente o filme *5X Favela – Agora por nós mesmos* (2010), que foi produzido pelos próprios moradores da favela. E, para complementar, foram analisados os filmes *Cinco Vezes Favela* (1962) e

Veneza. Após isso, em 1963, com o filme *O pagador de promessas*, o Brasil disputou o prêmio de melhor filme estrangeiro no Oscar. Disponível em: <<http://www.universia.com.br/materia/materia.jsp?materia=15419>>. Acesso em: 21 mar. 2009.

Cidade de Deus (2002), filmes estes em que a favela é retratada pelo olhar do Outro (visão externa).

Baseado no estudo teórico do tema e de uma breve análise dos filmes aqui analisados, foram levantadas alguns preceitos que nortearam o desenrolar desta pesquisa, sendo eles: no filme não-hegemônico, a representação da sociedade ou do(s) grupo(s) em questão é diferente da que é construída pelos filmes *mainstream*; existem estereótipos mesmo quando se trata de uma autorrepresentação e eles se repetem; e ainda, entre os diferentes grupos sociais existem diferenças de representação dos mesmos aspectos da realidade cultural brasileira.

Por fim, diante de tudo que foi delineado acima, este estudo busca ser relevante tanto para o cinema brasileiro, para a área acadêmica e para a sociedade brasileira como um todo. Para o cinema, ele busca pensar / compreender a imagem que o cinema hegemônico e não-hegemônico projeta sobre alguns aspectos da cultura brasileira e contribuir com outras reflexões sobre a representação que fazem de determinados aspectos da cultura brasileira para si mesmo e para o Outro. Refletir sobre a forma como o cinema brasileiro contribui para a formação do imaginário social do povo brasileiro⁹ e do estrangeiro sobre a cultura brasileira e sua influência sobre as relações que se estabelecem tanto entre o próprio povo brasileiro, em seus diferentes aspectos culturais, quanto entre a cultura brasileira e as outras culturas do mundo. Para a academia, ele busca oferecer outras reflexões sobre as várias identidades culturais brasileiras, diferentes e/ou complementares às apresentadas pela visão hegemônica, ou seja, a que é construída pelo olhar dos cineastas e da classe média, que são as pessoas que fazem parte da indústria cinematográfica brasileira. Visa ainda: mostrar como o próprio povo brasileiro, representado aqui pelos moradores da

⁹ Esta pesquisa não se propõe a fazer um estudo de recepção, embora se entenda que este seria de grande contribuição para os resultados deste trabalho. Embora se saiba da insuficiência de estudos de recepção sobre o cinema nas universidades brasileiras, vale lembrar que eles são longos e exigem altos investimentos, o que limita a sua realização na área acadêmica, dadas a exigência por produtividade e a escassez de recursos. Sobre os estudos de recepção cinematográfica no Brasil, ver: MASCARELLO, Fernando. Mapeando o inexistente: os estudos de recepção cinematográfica, por que não interessam à universidade brasileira? *UNIREVISTA*, v.1, n. 3, Julho 2006.

favela, se vê e se mostra para o público em geral; como ele enxerga e vivencia sua realidade, e como utiliza o contexto do espetáculo criado pelo cinema hegemônico para se mostrar, se (re)afirmar na sociedade nacional e mundial. E, finalmente, para a sociedade, a intenção é mostrar como esta nova perspectiva aqui apresentada contribui para a construção das identidades culturais brasileiras, sob uma visão holística da sociedade, na qual todos são representados a partir da sua própria visão e da visão do Outro.

2. OS ESTUDOS CULTURAIS E AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS EM TEMPOS DE GLOBALIZAÇÃO

2.1. Cultura e Estudos Culturais

Os principais conceitos que fundamentarão este trabalho advêm da corrente teórica dos Estudos Culturais, que investiga as diferentes formas de manifestações culturais que existem na sociedade. É na esfera cultural que se desenrolam as disputas materiais e simbólicas, as políticas de representação e os processos de representação de diferentes grupos e/ou culturas. Assim, é nessa esfera que emergem os conceitos de multiculturalismo, interculturalismo e hegemonia, fundamentais para a estruturação deste estudo.

Originada na Inglaterra nos anos 1960, essa corrente vem desde então se disseminando pelo mundo e, no caso do Brasil, a data oficial de sua chegada é 1998 (CEVASCO, 2003, p. 173). Por se basear na ideia de cultura, um significante de práticas vivas e jamais inacabadas, essa corrente também está em constante processo de construção, pois estuda a cultura e as práticas culturais em seu processo de (re)construção, transformação, ou seja, estuda a cultura em suas práticas cotidianas, em seu contexto histórico, buscando entender as práticas e os significados que dela emergem. É importante destacar que, para este estudo, o conceito de cultura limita-se aos fenômenos relacionados aos meios de comunicação de massa, que são o objeto desta pesquisa.

Para que se possa entender o que é cultura, devemos partir do princípio de que ela é um processo vivo, que regula, constrói, dá significados à vida dos

indivíduos e que também, no sentido inverso, é construída, regulada e recebe significados a partir da ação humana. Assim, é perceptível nos conceitos de cultura essa volatilidade, ou seja, o terreno híbrido pelo qual ela circula para se adaptar aos diferentes contextos históricos.

Para Hall (2009, p. 128),

A cultura não é uma prática; nem apenas a soma descritiva dos costumes e 'culturas populares (*folkways*)' das sociedades, como ela tende a se tornar em certos tipos e antropologia. Está perpassada por todas as práticas sociais e constitui a soma do inter-relacionamento das mesmas.

A cultura é “o conhecimento implícito do mundo pelo qual as pessoas negociam maneiras apropriadas de agir em contextos específicos” (EAGLETON, 2005, p. 55). E, para complementar, Storey (2003, p. 132) apresenta uma definição de cultura que a associa à ideia de consumo: “Cultura não é algo que já está pronto e que nós consumimos; cultura é aquilo que fazemos nas diversas práticas da vida cotidiana, incluindo o consumo. O consumo faz parte do fazer a cultura...”¹⁰

No cenário atual, a cultura se posiciona não somente em seu papel de dar significado às práticas sociais dos indivíduos, de organizar sua vida social em diferentes contextos históricos, mas também com seu novo papel social de “apaziguar e organizar a anarquia do mundo real, os conflitos e disputas sociais” (CEVASCO, 2003, p. 14). A cultura agora se torna palco principal para as diferentes performances das disputas simbólicas de poder. Isso ocorre porque, com o desenvolvimento da sociedade, da ciência, da indústria e com o período marcado pelo Iluminismo, o homem começa a tomar consciência de sua condição de produtor e transformador do meio em que vive. Assim, a religião perde sua força controladora, apaziguadora das tensões sociais, passando essa função para as mãos da cultura.

Cevasco (2003, p. 11) denomina esse momento como “Era da Cultura”, caracterizada pelo “predomínio dos meios de comunicação de massa e pelo desvio do conflito político e econômico para o cultural”. Assim, é nesse cenário que surgem os Estudos Culturais, que visam a compreender e a criticar, para

¹⁰ Tradução livre da autora.

desconstruir, como a cultura (mais especificamente as produções culturais, em especial, os usos da mídia) se articula na manutenção do poder hegemônico, propondo uma nova filosofia de maior equidade na vida social: a valorização das culturas populares, a ruptura da ideia de uma só cultura dominante (hegemônica) – a melhor, a verdadeira cultura – a igualdade de usos e acessos aos meios de comunicação pelos diferentes grupos da sociedade, a valorização das diferenças, a riqueza da diversidade cultural etc.

Segundo Escosteguy (2004, p. 138-139), o eixo principal de pesquisa dos Estudos Culturais são “as relações entre a cultura contemporânea e a sociedade, isto é, suas formas culturais, instituições e práticas culturais, assim como suas relações com a sociedade e as mudanças sociais”. Tendo como precursores Richard Hoggart, Raymond Williams, E.P.Thompson e, mais tarde, a importante participação de Stuart Hall, os Estudos Culturais (CEVASCO, 2003; ESCOSTEGUY, 2004; HALL, 2009) têm como principal objetivo a mudança econômica e social, ou seja, a luta por uma cultura comum, na qual todos sejam produtores e consumidores de uma cultura unificada. Os Estudos Culturais se referem à cultura unificada no sentido de uma cultura que seja de acesso de todos tanto para o consumo quanto para a produção, quebrando a “regra” da cultura elitizada onde um grupo produz a cultura e outro a consome.

O objetivo é deselitizar e democratizar a cultura exclusivista, para que todos tenham o direito de produzi-la e transformá-la. Os teóricos dos Estudos Culturais criticaram a posição cultural vigente até então, na qual uma minoria dominante era produtora de uma cultura consumida pela maioria dominada. Acreditavam eles que as desigualdades sociais são representadas no campo cultural e auxiliariam na manutenção do poder hegemônico cultural, ou seja, era consumido pela sociedade somente o que o grupo dominante determinava, desconsiderando as várias outras formas de cultura existentes. Segundo Cevasco (2003, p. 56),

Os estudos culturais, na acepção de Raymond Williams, são a codificação disciplinar dessas percepções. Trata-se de uma forma de oposição às práticas e disciplinas vigentes: longe de ser a província de uma minoria, começou a ser ensinada, como veremos, em aulas de extensão para trabalhadores. Além dos textos da herança cultural, que

deveriam ser de todos, seu campo se estende para abranger todas as formas de significação, incluindo as ditas populares e de massas.

Ainda segundo a autora (2003, p. 64), a posição teórica defendida pelos Estudos Culturais é a de que a arte e a sociedade deveriam estar / andar em conjunto, “como processos que têm diferentes maneiras de se materializar, na sociedade e na arte.”

Os Estudos Culturais após 1968, segundo Escosteguy (2004, p. 142),

[...] transformaram-se numa força motriz da cultura intelectual, de esquerda. Assim, enquanto movimento intelectual, tiveram um impacto teórico e político que foi além dos muros acadêmicos, pois, na Inglaterra, constituíram-se numa questão de militância e num compromisso com mudanças sociais radicais.

Dessa forma, percebemos as raízes da posição crítica dos Estudos Culturais no marxismo e na Escola de Frankfurt, porém, sob uma perspectiva bem menos determinista e mais compreensiva em relação à capacidade de analisar a produção cultural. Conforme Williams (1979, p. 140), “a inserção das determinações econômicas nos estudos culturais é sem dúvida a contribuição especial do marxismo”. E, sobre isso, Escosteguy (2004, p. 144) explica que

Os Estudos Culturais atribuem à cultura um papel que não é totalmente explicado pelas determinações da esfera econômica. A relação entre o marxismo e os Estudos Culturais inicia-se e desenvolve-se através da crítica de um certo reducionismo e economicismo daquela perspectiva, resultando na contestação do modelo base-superestrutura. A perspectiva marxista contribuiu para os Estudos Culturais no sentido de compreender a cultura na sua “autonomia relativa”, isto é, ela não é dependente das relações econômicas, nem seu reflexo, mas tem influência e sofre consequências das relações político-econômicas.

Em termos gerais, o marxismo¹¹ defendia uma inversão nas posições de poder: tentava articular uma movimentação política, mediante a tomada de consciência, para que a classe proletária assumisse o comando político e econômico e invertesse a ordem vigente, mantendo-se assim as relações de desigualdade. Segundo Hall (2009, p. 191), além dos conceitos de cultura, ideologia, linguagem e simbólico, que o marxismo não abordava, os Estudos

¹¹ Ver: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

Culturais não pregam uma inversão das relações de poder, mas sim uma interdependência das posições hierárquicas (baixo e alto e vice-versa). Hall (2009, p. 210-211) usa a metáfora carnavalesca de Bakhtin para explicar isso, afirmando que essa interdependência não se apresenta como uma simples inversão de posições (o baixo no lugar do alto), em que se preserva a estrutura binária de dominantes e dominados. O alto e o baixo se misturam e são interdependentes.

No carnaval de Bakhtin, é precisamente a pureza dessa distinção binária que é transgredida. O baixo invade o alto, ofuscando a imposição à ordem hierárquica; criando, não simplesmente o triunfo de uma estética sobre a outra, mas aquelas formas impuras e híbridas do 'grotesco'; revelando a interdependência do baixo com o alto e vice-versa, a natureza inextricavelmente mista e ambivalente de toda a vida cultural, a irreversibilidade das formas, símbolos, linguagens e significados culturais... (HALL, 2009, p. 211)

Já para a Escola de Frankfurt, de onde surge o conceito de Indústria Cultural¹² (conceito bastante atual, por caracterizar-se como uma crítica à sociedade do consumo, que visa o lucro a todo custo, a partir da transformação da cultura em mercadoria)¹³, os indivíduos eram completamente manipulados no nível do imaginário e não tinham como se defender nesse processo: “[...] a indústria cultural inegavelmente especula sobre o estado de consciência e inconsciência de milhões de pessoas às quais ela se dirige...” (ADORNO, 1975, p. 288).

Embora os teóricos dos Estudos Culturais acreditem no conceito de indústria cultural e na sua influência sobre os indivíduos, eles sabem que esse processo não é tão determinista. Os Estudos Culturais consideram que, embora os indivíduos não sejam completamente manipulados pela indústria cultural (mídia), é ela (o emissor) que define o tipo de informação (produto cultural) a ser veiculado. O emissor determina a que conteúdos os indivíduos terão acesso,

¹² O conceito foi desenvolvido por Adorno e Horkheimer no ano de 1947, em substituição ao termo “cultura de massa”, que, segundo eles, significa uma cultura que surge espontaneamente das massas. A indústria cultural se refere a algo mais complexo, em que tudo é movido pelo imediatismo do lucro, gerando uma produção em série dos produtos culturais, transformados em mercadorias para sua comercialização (destinados ao consumo das massas). (ADORNO, 1975, p. 287-288)

¹³ Ver: COHN, Gabriel. A atualidade do conceito de indústria cultural. In: MOREIRA, Albert S. (Org) *Sociedade global: cultura e religião*. Petrópolis/RJ: Editora Vozes; São Paulo: Universidade S. Francisco, 1998, p. 11-26.

como se dará esse acesso etc. Portanto, a indústria cultural pode não determinar o que pensar, mas pode influenciar os indivíduos sobre o que pensar, pois, na maioria das vezes, detêm a iniciativa do processo, ou seja, são vozes dos grupos hegemônicos.

Ao contrário da Escola de Frankfurt, que aplica o conceito de hegemonia referindo-se à dominação, os Estudos Culturais retomam-no pela análise da mediação, ou seja, analisam a hegemonia através dos meios de comunicação, ou seja, estudam como os indivíduos se apropriam de diferentes conteúdos culturais e como os reelaboram (MENDONÇA, s/d, p. 8). Segundo a autora, hegemonia

[...] significa a capacidade que as classes dominantes possuem de dirigir através do consenso, e não do uso da coerção e da força (embora sejam usadas quando se faz necessário), a vida intelectual, cultural e social de uma determinada sociedade, e se manter no poder exatamente pelo fato de que as ideias que circulam na sociedade são aquelas do interesse das classes dominantes (ou das frações de classes que compõem o bloco histórico). (MENDONÇA, s/d, p. 3)

Os Estudos Culturais percebem a produção cultural como a nova ordem econômica. Segundo Cevalco (2003, p. 135), a cultura hoje

[...] funciona de forma simbiótica com o capital: a produção de mercadorias serve a estilos de vida que são criações da cultura, e até mesmo a alta especulação financeira se apóia em argumentos culturais, como o da 'confiança' que se pode ter em certas culturas nacionais ou as mudanças de 'humor' que derrubam índices e arrasam economias. A produção cultural também se tornou econômica, orientada para a produção de mercadorias: basta pensar nos investimentos que funcionam como garantias do interesse, por exemplo, nas grandes produções hollywoodianas, com distribuição assegurada em acordos internacionais.

A maioria das produções culturais brasileiras tende a reproduzir as relações hegemônicas de poder (neocolonialismo) e é na esfera da mídia, local em que essas produções culturais são produzidas e disseminadas com grande facilidade, que, com base nos Estudos Culturais, começa-se a perceber/analisar como ela trata os diferentes grupos culturais. Na era pós-colonial, com as políticas multiculturalista, de identidade e de diferença, e com a diversidade cultural advinda, em especial, da globalização, o problema das disputas de poder não é mais apenas ser ou não representado, de estar ou não presente na mídia, e sim como estar, como ser representado.

Hall (2009, p. 245), ao discorrer sobre os processos de codificação e decodificação que ocorrem na arena da mídia¹⁴, afirma que nesse processo de significação, a audiência (receptores) e os que estão no poder (emissores) não ocupam o mesmo lugar, pois estes últimos têm uma leitura preferencial, por serem os construtores dos textos veiculados pela mídia, ou seja, têm o domínio da codificação. Eles podem indicar a maneira como querem que seus textos sejam lidos – “leia-me dessa forma” –, conduzindo o processo de decodificação.

A leitura preferencial é uma tentativa da mídia, nem sempre bem-sucedida, de hegemonizar a audiência. O sonho de poder desses grupos midiáticos é ter uma audiência passiva, sobre a qual exerçam sua hegemonia, de tal forma que cada significado comunicado seja entendido de uma única maneira. Porém, para Hall (2009, p. 345), embora exista uma codificação, ela não apaga os outros sentidos possíveis da decodificação. E é exatamente neste ponto que esta pesquisa se ancora: como determinados grupos sociais se representam (se codificam) na mídia (cinema), contribuindo para a formação de sua imagem no imaginário social da sociedade? Que imagem eles passam de si mesmos para o público? Essa imagem difere das outras?

É nessa relação entre ser representado, se representar na mídia e como / para quem ser representado que os Estudos Culturais e os estudos pós-coloniais se complementam. Enquanto os Estudos Culturais propõem a deselitização da cultura – de tal forma que todos tenham o direito de ser produtores e consumidores da cultura e o direito e a oportunidade de se representar (estar presente) na mídia –, os estudos pós-coloniais partem de uma outra e complementar perspectiva, analisando essas “outras” e “novas” formas de representação e o modo como as relações de hegemonia cultural se instalam ali. Configuram-se agora as relações simbólicas de disputa de poder na esfera cultural.

Sobre as novas formas de relação de poder na sociedade, Spivak e Gunew (1993, p. 194) afirmam que a questão agora não é mais os chamados grupos

¹⁴ Embora esses conceitos tenham sido elaborados por Hall (2009) em estudo sobre a mídia televisão, isso não impede que o repliquemos para as outras mídias, já que o processo é o mesmo.

subalternos falarem de si, terem voz, e sim saber sobre quem os ouve. Ou seja, esses grupos hoje se veem e se movem na sociedade, mas a grande questão é como eles querem e como podem ser vistos por essa sociedade. Uma das principais críticas à política multiculturalista recai sobre a ajuda que dá aos grupos hegemônicos para que sejam veladas as diferenças, permitindo, assim, que continuem delimitando o lugar de fala dos grupos subalternos. Apesar de os grupos subalternos terem o direito à fala reconhecido, os grupos hegemônicos ainda mantêm o controle sobre o que escutam e como devem escutar essas outras vozes.

[...] eles escolhem que partes querem escutar, e o que fazer com esse material; e o que parece acontecer em termos bem cruéis, no contexto do multiculturalismo, é que certas pessoas são eleitas rapidamente para falar por todos os imigrantes: em termos de fundação e em termos de disseminação de seus trabalhos etc. Como resultado, você não escuta [tem conhecimento] o resto, por que 'nós os ocultamos', e aqueles poucos que falam por eles funcionam como um álibi bem seguro. (SPIVAK; GUNEW, 1993, p. 194)¹⁵

Hall (2009) afirma ainda que nesse período pós-colonial, as lutas entre as forças sociais nativas, decorrentes da diversidade cultural, foram deslocadas para a esfera interna das sociedades descolonizadas, ou entre estas e o mundo como um todo. Nas sociedades contemporâneas, muitas lutas sociais têm se deslocado para o território da cultura e das políticas de representação, por exemplo, os movimentos negro, feminista e GLSBTT, entre outros. Hall (2009, p. 96-115) diz que o pós-colonialismo é marcado como o tempo da diferença, um período que só se preocupa com as questões de identidade do sujeito, e, portanto, só a partir dele consegue explicar o mundo.

Dadas essas ambivalências do termo pós-colonial, alguns autores, como Shohat e Stam (2006, p. 77), o criticam, propondo sua substituição por um novo termo: neocolonialismo. Acreditam que o primeiro termo camufla as relações coloniais de poder existentes ainda hoje e/ou algumas consequências do período colonial na contemporaneidade. Para eles, o termo neocolonial é mais apropriado,

¹⁵ Tradução livre da autora.

pois significa o ressurgimento do colonialismo sob outros disfarces, uma hegemonia geopolítica.

Hall (2009, p. 103) complementa:

Já a transição para o 'pós-colonial' é caracterizada pela independência do controle colonial direto, pela formação de novos Estados-Nação, por formas de desenvolvimento econômico dominadas pelo crescimento do capital local e suas relações de dependência neocolonial com o mundo desenvolvido capitalista, bem como pela política que advém da emergência de poderosas elites locais que administram os efeitos contraditórios do subdesenvolvimento.

Assim, os termos pós-colonial / neocolonial representam novas formas de relações de poder no mundo capitalista globalizado, no qual o poder está também na esfera cultural.

2.2. Tempos de globalização: das diásporas à diversidade cultural

Após o período colonial, assiste-se ao que se chama de diásporas (fim do século XIX) e em seguida ao desenvolvimento das tecnologias, à abertura dos mercados para circulação de capital, à globalização. A busca por oportunidades, os períodos de crises e as guerras obrigaram as pessoas a deixar seus países de origem e a migrar para outros locais ao redor do mundo, principalmente para os países do primeiro mundo. Esse movimento colocou em declínio o modelo de cultura nacionalista ou centro-periferia. Segundo Hall (2009, p. 45), os modelos antigos, fechados, unitários e homogêneos de "pertencimento cultural" foram substituídos por um processo mais amplo e complexo, que está transformando a cultura no mundo: "o jogo da semelhança e da diferença."

Ainda de acordo com Hall (2009, p. 57), a globalização, por sua característica de integração/unificação, tem uma tendência dominante à homogeneização cultural, dadas as hibridizações culturais e as manipulações das produções culturais dos grupos dominantes. Porém, ela não pode impedir a atuação de forças contrárias, como as formações subalternas da diferença. Portanto, o paradoxo da era da globalização é justamente o fato de as culturas parecerem semelhantes entre si, ao mesmo tempo em que assistimos a uma proliferação / exaltação da diferença. Embora as culturas subalternas ainda

permaneçam na periferia da sociedade, elas nunca tiveram a visibilidade que têm agora e usam isso para se expor, mostrar suas diferenças, falar, buscar posições diferentes daquelas encontradas na periferia, tentando influenciar, mudar a forma como são vistas na sociedade. A questão é: como esse processo ocorre e como esses grupos se articulam e articulam as produções culturais na tentativa de mostrar a sua versão de suas características culturais e de sua realidade?

O pensamento eurocêntrico, principal força ideológica dominante no mundo desde os tempos pós-coloniais, consiste na concepção do mundo a partir do ideário europeu, ou seja, a Europa é o centro do mundo e dela surgem todas as ideias, inclusive a ideia de civilização¹⁶, os valores etc., que o “resto” do mundo deve assimilar e assumir como seu sem questionamentos, desconsiderando-se quaisquer outras possibilidades de verdades que venham a surgir. Shohat e Stam (2006, p. 20-23) definem o eurocentrismo como uma tentativa de reduzir a diversidade cultural do mundo a uma única perspectiva, a europeia, dividindo o mundo entre o “Ocidente e o resto”, o “nós e eles”. A Europa se vê a partir dos seus pontos positivos e aos outros, a partir dos pontos negativos. Em teoria, esse pensamento eurocêntrico deveria ter também desaparecido após o período de colonização, mas, como dito anteriormente, as consequências da colonização não desapareceram com o fim do período, e sim assumiram novas formas (simbólicas) de poder.

Ainda segundo Shohat e Stam (2006, p. 19), essa visão de mundo é tão natural na vida dos indivíduos que já faz parte do senso comum. Ela começa a aparecer na própria educação, partindo do pressuposto de que a história, a filosofia, a literatura etc. do mundo são as europeias, restringindo a verdade do mundo à verdade da Europa.

¹⁶ Santos (s/d, p. 4), referindo-se aos estudos de Norbert Elias sobre o processo civilizatório, diz que a ideia de civilização é a autoproclamação do modelo ocidental de “comportamentos individuais e coletivos para outros povos e culturas do mundo”. Ele cita também Burke, que defende o conceito de civilização “como uma espécie de transição entre os limites do constrangimento e da vergonha”, enquanto Elias, um pioneiro na discussão desse tema, defendia-o como “a ascensão do autocontrole como uma forma de integração social”. Sobre o conceito de civilização, ver: ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizatório*. 2 v., Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, e ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. *Os Estabelecidos e os Outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

Os traços residuais de dominação europeia axiomática dão forma à cultura comum, à linguagem do dia-a-dia e aos meios de comunicação, engendrando um sentimento fictício de superioridade nata das culturas e dos povos europeus. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 20)

Apesar de o mundo hoje ser constituído por nações multiculturais, esse pensamento hegemônico continua imperando e sendo reforçado por vários sistemas que “controlam” a cultura, por exemplo, a mídia. Porém, como já explicado, ao contrário do que ocorria no período colonial, hoje se tem a oportunidade de mudar esse pensamento hegemônico, uma vez que se passa por um período de tentativa de reformulação das concepções de mundo, de uma crítica ao período colonial, de homogeneização, ou seja, um período no qual se busca a valorização das diferenças, da diversidade cultural. “Quase todas as nações são e sempre foram multiculturais no sentido que elas contêm uma variedade de culturas e, normalmente, de línguas e dialetos”¹⁷ (DURING, 2005, 154).

Sobre a diversidade cultural, Parekh (2000, p. 168) afirma que “a diversidade cultural cria um clima onde as diferenças culturais podem se engajar num diálogo benéfico mútuo.”¹⁸ Portanto, a ideia de cultura homogênea, pura, intacta não mais existe, uma vez que elas se misturaram, se hibridizaram, criando novas práticas culturais, colocando assim em crise (ou ao menos em questionamento) a visão eurocêntrica de mundo. Porém, essa “convivência” entre as diferenças culturais não ocorre, na maioria das vezes, de forma harmônica. Ela é constantemente perpassada por lutas simbólicas e por disputas de poder entre o “eu” e o “outro”, tanto para a manutenção da hegemonia vigente quanto para a contestação desta, na tentativa de se estabelecer novas formas de relação de poder ou de construir uma maior equidade entre as diferenças culturais. Assim, no intuito de controlar / governar as diferenças culturais e possibilitar uma “convivência harmônica” nessas nações multiculturais, os governos vêm adotando uma política conhecida como multiculturalista, que nada mais é do que uma

¹⁷ Tradução livre da autora.

¹⁸ Tradução livre da autora.

tentativa de superação da visão eurocêntrica e do controle das supremacias. Para Xavier (apud SHOHAT; STAM, 2006, p. 13),

O multiculturalismo [...] defende a idéia de que as diversas culturas devem perceber as suas limitações no cotejo com as respectivas alteridades, e devem saber reconhecer-se no estranhamento. Enfim, devem estar preparadas para novas formas de interação [...].

E, para complementar, Stam (2003, p. 297) afirma que “o projeto multiculturalista (opondo-se ao fato multicultural) compreende a história do mundo e a vida social contemporânea da perspectiva da igualdade racial dos povos com relação ao status, à inteligência e aos direitos”. O autor ressalta ainda que uma das variantes mais radicais do multiculturalismo “luta pela descolonização da representação, não somente nos artefatos culturais, como nas relações de poder entre as comunidades” (STAM, 2003, p. 297).

Por ser uma política ainda em processo de construção / experimentação, o conceito de multiculturalismo vem sofrendo constantes adaptações aos diferentes cenários culturais em que é proposto, e, principalmente por estar no meio de uma “disputa” política de poder, tem críticos e defensores. A principal crítica a essa política se dirige à sua contribuição para o desfacelamento do modelo cultural-nacionalista. Segundo Hall (2009), os críticos afirmam que a busca da diferença e o “culto da etnicidade” são uma ameaça ao “universalismo e neutralidade do estado liberal, comprometendo a autonomia pessoal, a liberdade individual e a igualdade formal” (HALL, 2009, p. 51). Acrescenta, ainda, que essa política, ao legitimar os direitos de grupos, acaba por subverter o sonho de uma nação.

During (2005, p. 156) acrescenta que as críticas ao multiculturalismo se dão por ele propor soluções culturais a problemas políticos por meio da promoção do reconhecimento e da liberdade, em vez de pelo poder e pela igualdade econômica. Assim, segundo ele, os críticos afirmam que os governos promovem o multiculturalismo para exibir sua tolerância, em vez de promover as diferenças, pois o multiculturalismo mantém as diferenças culturais no seu espaço (distantes) ao considerar as culturas não como instituições dinâmicas, mas como fixas na sua tradição (DURING, 2005, p.156).

Žižek, um dos maiores críticos do multiculturalismo, afirma que ele

[...] promove a eurocêntrica distância e/ou respeito às culturas locais não-europeias. Isto é, o multiculturalismo é uma forma inconfessada, invertida, auto-referencial de racismo, um 'racismo que mantém as distâncias': 'respeita' a identidade do Outro, o concebe como uma comunidade 'autêntica' e fechada em si mesma, respeito da qual ele, o multiculturalista, mantém uma distância assentada sobre o privilégio de sua posição universal. [...] O respeito multicultural pela especificidade do Outro não é senão a afirmação da própria superioridade.¹⁹ (ŽIŽEK, 2007, p. 56-57)

Assim, essa crítica ao multiculturalismo se dá no sentido de que o reconhecimento da diferença acontece como forma de reafirmação da cultura hegemônica, em que o discurso do reconhecimento, da aceitação e do respeito ao Outro nada mais é do que a própria negação da existência de relações de poder. O multiculturalismo nada mais é, portanto, do que uma forma disfarçada de manter e reafirmar as relações de poder na sociedade.

[...] o multiculturalismo é a demonstração da homogeneização sem precedentes do mundo atual. [...] O preço que acarreta esta despolitização da economia é que a esfera mesma da política, em certo modo, se despolitiza: a verdadeira luta política se transforma em uma batalha cultural pelo reconhecimento das identidades marginais e pela tolerância com as diferenças. Não surpreende, então, que a tolerância dos multiculturalistas liberais torna-se presa em um círculo vicioso que simultaneamente concede DEMAIS E POUCO DEMAIS à especificidade cultural do Outro.²⁰ (ŽIŽEK, 2007, p. 59; destaques do autor)

Em contrapartida, o teórico canadense Kymlicka (2001, p. 152) defende a política multiculturalista, pois considera seus postulados nobres e sinceros para a criação de uma sociedade mais inclusiva e justa. O autor (2001, p. 154-155) considera errôneas as críticas de alguns teóricos de que o multiculturalismo esteja promovendo a formação de guetos e tribos em algumas sociedades, e, em vez da ideia de integração, esteja promovendo o repúdio, a separação da sociedade, cultural e linguisticamente. Acredita que essa política esteja exaltando as diferenças entre as diferentes raças e nacionalidades. Na visão de Kymlicka, esses críticos estão analisando o multiculturalismo isoladamente, como se fosse a única política governamental a afetar a integração dos imigrantes. Shohat e Stam

¹⁹ Tradução livre da autora.

²⁰ Tradução livre da autora.

(2006, p. 25) também apresentam o multiculturalismo como uma política positiva para a descolonização do mundo.

[...] a posição multiculturalista implica o entendimento da história do mundo e da vida social contemporânea a partir da perspectiva de igualdade fundamental dos povos em seu potencial, importância e direitos. O multiculturalismo descoloniza as representações [...] principalmente quanto às relações de poder entre diferentes comunidades.

Contudo, sobre a política multiculturalista, esta pesquisa parte da visão de Hall (2009, p. 52), que acredita que, apesar de todas suas falhas e das críticas que recebe, ela é válida para expor a diversidade cultural e a integração dos diferentes grupos numa mesma sociedade. A imagem que a cultura brasileira transmite para si mesma e para o mundo é de ser multiculturalista, sendo, por isso, referência para o mundo de país onde as relações entre os diferentes grupos culturais e sociais se estabelecem em “harmonia”.²¹ O cinema brasileiro representa isso?

Conforme dito anteriormente, o paradoxo da globalização, com a homogeneização e exaltação das diferenças, levanta questões de extrema importância para pensar a cultura, os diferentes grupos sociais, suas manifestações culturais e a maneira como se apresentam na sociedade, fazendo usos dos diferentes sistemas de representação aos quais podem ter acesso, dentre eles, as mídias. Em tempos de globalização e da política multiculturalista, que oferecem aos indivíduos, ao menos na teoria²², “direitos” iguais de manifestações culturais, de defesa e manutenção de suas diferenças, assiste-se a uma disputa simbólica de poder pela hegemonia cultural, com o uso da mídia. “Globalização pode ser usada tanto para confirmar ou ajudar a desconstruir culturas locais; ela pode tanto ajudar a manter / reafirmar um grupo-cultura no seu

²¹ No Brasil e no mundo vigora o mito da democracia racial brasileira, que é discutido por vários estudiosos em todo o mundo. Sobre esse tópico, ver: RIBEIRO, 1995, e SKIDMORE, 2001.

²² Kymlicka (2001) descreve a política multiculturalista como todos os direitos e deveres dos cidadãos e do Estado, enquadrando as diferenças culturais em normas / regulamento. Cabe aqui questionar essa política multiculturalista: ela aceita as diferenças culturais somente a partir de um regulamento? Cada um no seu espaço? E onde ficam as práticas, as adaptações do dia a dia na cultura? Elas não são toleradas por que não estão regulamentadas?

lugar tanto quanto pode fazer com que ele se sinta um *outsider*²³ (STOREY, 2003, p.157).

Assim, embora se esteja falando de um processo de exaltação das diferenças, pode-se pensar na globalização como uma força contrária a ele, e que, embora tenha o poder de desconstruir a hegemonia vigente (visão eurocêntrica), tenta propor / institucionalizar uma nova forma de relação de poder: a americanização da cultura como um processo de redução do mundo ao ideário americano, o “American ‘global village’” (STOREY, 2003, p. 153), amparada pelos meios de comunicação, pela indústria hollywoodiana. Ainda segundo Storey (2003, p. 153-156), “de acordo com esse cenário, a globalização é uma bem-sucedida imposição global da cultura Americana...”²⁴, que considera como estrangeiro (o Outro - *outsider*) todos aqueles que forem de diferentes nacionalidades e também de diferentes classes, etnias, gênero, sexualidade, geração etc., ou seja, todos aqueles que representem uma diferença social na cultura hegemônica. Hollywood²⁵ nos ensina o que pensar sobre os outros e sobre nós mesmos, inclusive silenciando os grupos minoritários. Esse silenciamento não significa necessariamente a exclusão desses grupos ou de suas representações da mídia, mas sim uma representação controlada, conforme os interesses dos grupos de poder.

Segundo Shohat e Stam (2006, p. 450), ainda continua sendo muito difícil para as minorias o ato de falar por si mesmas, pois quem está no poder não quer dividi-lo. Portanto, quando os detentores do poder veem-se ameaçados, eles negam a existência das diferenças, mediante o silenciamento dessas vozes.

2.3. A formação das identidades na era da globalização

Neste cenário de globalização, no qual o “livre” trânsito do capital e de pessoas leva a um intercâmbio cultural mais intenso, à hibridização das culturas,

²³ Tradução livre da autora.

²⁴ Tradução livre da autora.

²⁵ Sobre isso, ver o filme *The celluloid closet*, 2001. (Diretores: Epstein, Jeffrey Friedman)

ao surgimento das sociedades multiculturais e da política multiculturalista e, portanto, da mercantilização da cultura, transformando-a num terreno de disputas de poder, os debates e as tentativas de conceituação das identidades nacionais / culturais emergem com toda a força.

O conceito de identidade está diretamente ligado à história, pois os indivíduos tentam reafirmar suas identidades buscando referências no passado. Porém, ao fazerem isso, eles acabam por construir novas identidades (WOODWARD, 2000, p. 11-12). É por isso que se pode dizer que as identidades não são fixas e estão em constante processo de reformulação, de acordo com a cultura e com o contexto histórico. Para Bauman (2005), um dos principais teóricos do mundo pós-moderno que estuda a construção sócio-histórica das identidades, existe uma diferença entre as identidades nacionais e as demais.

Diferentemente delas, que não exigiam adesão inequívoca e fidelidade exclusiva, a identidade nacional não reconhecia competidores, muito menos opositores. [...] identidade nacional objetivava o direito monopolista de traçar a fronteira entre 'nós' e 'eles'. (BAUMAN, 2005, p. 28)

As identidades, que anteriormente eram associadas com exclusividade ao antigo modelo de cultura nacionalista, neste novo cenário começam a ser permeadas por uma infinidade de outras identidades, transformando-as. As identidades se tornaram volúveis, adaptando-se aos diferentes contextos históricos. De uma maneira mais objetiva, define-se identidade como o que caracteriza o indivíduo, situando-o no mundo e dando sentido à sua vida. Assim, ela só existe e só faz sentido quando interpretada em um contexto. Segundo Hall (1996, p. 4),

[...] as identidades são construídas dentro, e não fora, do discurso. Nós precisamos entendê-las como produções dentro de um lugar e período histórico específico, dentro de uma formação discursiva e prática específica, por práticas enunciativas específicas.²⁶

During (1995, p. 125) afirma que é nesse contexto pós-colonial que as nações vítimas do domínio imperialista têm a oportunidade de (re)construir sua

²⁶ Tradução livre da autora.

identidade nacional, “livres” das imagens impostas pelos colonizadores. O autor enfatiza ainda que “o desejo pós-colonial é o desejo de comunidades descolonizadas por uma identidade... Obviamente, ele está diretamente ligado ao nacionalismo, para aquelas comunidades que são, normalmente, não sempre, nações”²⁷ (DURING, 1995, p.125). Recorrendo a Bhabha (1998), teórico que estuda as diferenças culturais, During (2005, p. 14) afirma que as identidades subalternas sempre representaram as identidades imaginadas pelos colonizadores e que, por isso, pode-se dizer que os tempos pós-coloniais representam a “oportunidade” para esses grupos imaginarem a própria identidade.²⁸

Sob o colonialismo, a identidade subalterna não é uma pura expressão dela mesma. Antes disso, a identidade dos grupos subalternos é uma articulação de práticas significativas que imitam e deslocam conceitos (ou discursos) articulados pelos colonizadores.²⁹ (DURING, 2005, p. 14)

Porém, não negando as origens, e sim as transformando, Hall (1996) afirma que nesse processo de (re)construção das identidades coloniais existe, sim, um retorno às origens coloniais e que elas estão ligadas aos processos de representação, à tomada da consciência de como somos representados, de como somos imaginados e de como nos autorrepresentaremos.

Então eles parecem evocar suas origens num passado histórico ao qual eles ainda têm relação. Na verdade, identidades estão relacionadas aos arquivos históricos, línguas e à cultura muito mais no processo de tornar-se do que ser: não é o caso de ‘quem nós somos’ ou ‘de onde viemos’, é muito mais no sentido do que nos tornaremos, como nós temos sido representados e como isso influencia em como nós devemos nos representar. Identidades são então constituídas dentro, não fora das representações.³⁰ (HALL, 1996, p. 4)

Assim, chega-se ao ponto onde todas as identidades se ancoram e tomam forma: os sistemas de representação. Segundo Woodward (2000, p. 8-9), o conceito de identidade é simbólico e, portanto, relacional. Simbólico, porque a

²⁷ Tradução livre da autora.

²⁸ Isso será discutido mais à frente quando se discorrerá sobre as representações de algumas características identitárias brasileiras.

²⁹ Tradução livre da autora.

³⁰ Tradução livre da autora.

identidade adquire sentidos a partir dos sistemas de representações (amparados pelo 'Circuito da Cultura') e do contexto social no qual está inserida; e relacional, porque sua existência pressupõe a existência do "outro", da diferença que a legitima: sou brasileira porque não sou inglesa ou japonesa, por exemplo. Ainda segundo a autora, a identidade pressupõe duas características distintas e opostas: a de equivalência (quando um se reconhece no outro) e de diferenciação (um só constitui sua identidade porque reconhece no outro a diferença). Nisso se resume o jogo da semelhança e da diferença abordado acima.

A partir desses conceitos de identidade até aqui propostos, entra-se em detalhes sobre cada um desses pontos, para que se possa compreendê-la melhor. O fato de a identidade estar relacionada aos sistemas de representação significa que é a partir deles que se constrói a visão de mundo dos indivíduos, que dão sentido ao mundo e a eles mesmos, e que constroem sua identidade dentro de determinado contexto. Assim, como a identidade está relacionada ao processo cultural, os indivíduos têm a possibilidade de assumir diferentes identidades, dependendo do contexto (cultural / sócio-histórico) em que estão inseridos (WOODWARD, 2000, p. 27). Essa relação entre identidade e cultura é representada por Hall (1997, p. 30), ao definir cultura como "[...] a soma de diferentes sistemas de classificação e diferentes formações discursivas aos quais a língua recorre a fim de dar significado às coisas". Assim, segundo Woodward (2000, p. 17-41), é com esses sistemas classificatórios (dentre eles, as representações) que a cultura nos permite construir os significados do mundo e de nossa experiência e, assim, damos sentido a ele a partir de uma concepção ideológica – construída – da realidade e do indivíduo.

Tendo em vista o conceito relacional de identidade, no qual o olhar do outro é imprescindível para a construção do eu, devemos considerar que esse olhar do outro também pode tanto legitimar uma identidade quanto colocá-la em uma posição estereotipada, como forma de afirmação de uma posição hegemônica. A alteridade é uma peça-chave para que uma identidade seja autenticada e reconhecida pela sociedade como um todo.

Certos teóricos da identidade, desde Hegel até G.H. Mead, frequentemente caracterizavam a identidade pessoal em termos de reconhecimento mútuo, como se a identidade de uma pessoa dependesse do reconhecimento de outras, em combinação com a validação dada por essa pessoa a esse reconhecimento. (KELLNER, 2001, p. 295)

Essa relação entre o “eu” e o “Outro” é bem caracterizada quando se observam as relações entre grupos subordinados e os hegemônicos, ou seja, entre os “*insiders*” e os “*outsiders*” (ELIAS; SCOTSON, 2000). Segundo Neiburg (apud ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 8), essa é uma relação de interdependência, na qual “as categorias estabelecidas e os *outsiders* se definem na sua relação que as nega e que as constitui como identidades sociais”. A maneira como os grupos subordinados são percebidos pelos hegemônicos – o olhar do outro – é uma construção sócio-histórica, a partir de uma visão eurocêntrica de mundo (SHOHAT; STAM, 2006). Esta, por sua vez, busca a manutenção do poder hegemônico e utiliza a mídia, entre outras instituições, para a disseminação dos valores dessa cultura hegemônica.

O outro é uma constituinte de nossa identidade; por conseguinte, nos últimos tempos é bem comum a personagem ser determinada pelo ‘outro’; ela depende dos outros para o reconhecimento e, portanto, para o estabelecimento de sua identidade pessoal. (KELLNER, 2001, p. 296)

Como exemplo desse olhar do outro, tem-se como referência as identidades nacionais ou culturais. Embora tenham perdido a exclusividade na demarcação das fronteiras entre “eu” e “eles”, diante da infinidade de opções às quais o indivíduo é exposto nos tempos modernos, as identidades nacionais ou culturais não perderam por completo seu espaço. Ainda são determinantes das diferenças, principalmente no que se refere à busca emancipatória de grupos minoritários e/ou à manutenção da hegemonia vigente.

A afirmação da identidade e a enunciação da diferença traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais, assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais. A identidade e a diferença estão, pois, em estreita conexão com as relações de poder. (SILVA, 2000, p. 81)

Nas sociedades contemporâneas, a construção das identidades dos indivíduos, no intuito de manter a nação sólida, passou das mãos do Estado para o mercado e este, por sua vez, utiliza a cultura como determinante das identidades, como reguladora social (BAUMAN, 2005, p. 34-35; HALL, 1997). Segundo Canclini (1993, p. 23), em tempos de globalização, o objetivo é entender como as identidades nacionais, étnicas e regionais se reconstituem quando da hibridização das culturas.

Repensar hoje as identidades nacionais supõe questionar as formas em que os Estados as representam. Ao mesmo tempo, é necessário rebater a rapidez com que os neoliberais transferem a responsabilidade de contar a história e a identidade a monopólios empresariais, e reduzem a circulação dos relatos a seu consumo em lugares atomizados. O debilitamento do Estado-nação deveria abrir a possibilidade de que muito mais vozes e imagens – locais e transnacionais – crêem em cenários públicos plurais, para discutir como vamos mudando e em que direção desejamos mudar [...] (CANCLINI, 1993, p. 28-29)

Canclini (1993, p. 33) também afirma que a identidade hoje é uma definição tanto socioespacial quanto sociocomunicacional:

Ou seja, uma definição que articule os referentes locais, nacionais e também das culturas pós-nacionais que cada vez em maior grau configuram as identidades em todas as partes e reestruturam o significado das marcas locais ou regionais estabelecidas a partir de experiências territoriais distintas.³²

A relação cultura e espaço hoje se dá de forma dinâmica na medida em que estes hoje funcionam como pontos de hibridização das culturas e não mais barreiras culturais.

As identidades culturais são demarcadas nas sociedades a partir da forma como são representadas e imaginadas, ou seja, como compõem o imaginário social dos indivíduos. Woodward (2000, p. 24) cita como exemplo o “Orientalismo”³³, que representa a

³¹ Tradução livre da autora.

³² Tradução livre da autora.

³³ A respeito do conceito de “Orientalismo”, ver: SAID, Edward. *Orientalism*. London: Random House, 1978.

[...] tendência da cultura ocidental a produzir um conjunto de pressupostos e representações sobre o 'Oriente', que o constrói como uma fonte de fascinação e perigo, como exótico e, ao mesmo tempo, ameaçador. Said [Edward Said, ativista da causa palestina] argumenta que as representações sobre o Oriente produzem um saber ocidental sobre ele – um fato que diz mais sobre medos e as ansiedades ocidentais do que sobre a vida no Oriente [...]

Ou seja, esse conjunto de pressupostos e representações é formado a partir de concepções / estereótipos que o indivíduo, como sujeito de uma cultura, cria sobre outra cultura, para demarcar diferenças e delimitar as relações de poder. Ainda segundo Woodward (2000, p. 39), as identidades construídas a partir da demarcação das diferenças podem ser feitas de duas formas: por meio de sistemas simbólicos de representação ou por meio de formas de exclusão. Sobre essa capacidade de exclusão (poder de silenciamento ou de determinar as representações), Hall (1996) afirma que o processo de identificação possui uma

[...] capacidade de excluir, de deixar de fora [...] Toda identidade tem às suas margens, um excesso, algo a mais. A unidade, a homogeneidade interna, que se refere à identidade como algo 'nascido com' não como algo natural, mas como construído para servir-lhe, toda identidade é nomeada com o seu necessário, mesmo como o outro silenciado, que 'sobra'.³⁴ (1996, p. 5)

E, ainda, que

Identidades são, assim como sempre foram, as posições que o sujeito é obrigado assumir mesmo sabendo [...] que são representações, que representações são sempre construídas a partir das 'faltas', pelas divisões, pelo lugar do outro e desse modo nunca serão adequadas – idênticas – ao sujeito ao qual elas se referenciam / se baseiam.³⁵ (1996, p. 6)

Assim, os sistemas de representação são articulados por e conforme os interesses dos grupos de poder, atribuindo significados aos grupos identitários. Silva (2000, p. 83) afirma que “fixar uma determinada identidade como norma é uma das formas privilegiadas de hierarquização das identidades e das diferenças”. E acrescenta ainda que representar significa dizer: “a identidade é isso” (SILVA, 2000, p. 91). Isso se exemplifica na relação entre o Brasil e o mundo, ou melhor, na imagem que o mundo (os estrangeiros) tem do Brasil. O imaginário social do

³⁴ Tradução livre da autora.

³⁵ Tradução livre da autora.

estrangeiro sobre o Brasil é composto por imagens de um país sem regras, de povo bonito e alegre, mulheres com a sexualidade à flor da pele, “terra de ninguém”, festeiro, religioso, de comportamento instintivo, o “Novo Mundo” etc. (AMANCIO, 2000; SKIDMORE, 2001).

Por outro lado, no mundo pós-colonial, ou pós-moderno, o assunto que está bastante em voga é como os diferentes grupos hoje, não mais sob a influência direta dos colonizadores, utilizam os diferentes sistemas de representação para construir sua imagem / identidade. Na verdade, o principal tópico é o que se denomina exaltação da diferença, em oposição aos tempos de colonização, em que se tentava transformar o Outro (colonizado) à imagem e semelhança do colonizador. Tudo isso, no entanto, deve ser considerado em suas devidas proporções, uma vez que as diferenças não eram completamente apagadas para que as relações de dominação e subalternidade pudessem se manter. During (1987 apud HUTCHEON, 1995, p. 132) resume isso dizendo que “o pós-modernismo vem sendo caracterizado como ‘o pensamento que se recusa a transformar o Outro no mesmo’³⁶. Hall (2009, p. 320) afirma que, atualmente, a vida cultural, especialmente no Ocidente, está sendo transformada pelas culturas marginais.

Dentro da cultura, a marginalidade, embora permaneça periférica em relação ao *mainstream*, nunca foi um espaço tão produtivo quanto é agora, e isso não é simplesmente uma abertura, dentro dos espaços dominantes, à ocupação dos de fora. É também o resultado de políticas culturais da diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento e novos sujeitos no cenário político cultural.

Nesse sentido, devemos ressaltar o papel dos novos movimentos sociais – a política das identidades – na sociedade pós-colonial / pós-moderna, com o objetivo de questionar o papel das identidades tidas como “naturais”, argumento utilizado pelos colonizadores para impor sua representação sobre o Outro, para promover a inclusão social de grupos marginalizados por meio da afirmação da

³⁶ Tradução livre da autora.

sua identidade e da construção de uma política da diferença como uma alternativa à opressão (WOODWARD, 2000, p. 33-37).

West (1993, p. 204), por sua vez, afirma que

As novas políticas culturais da diferença não são nem simplesmente oposições para contestar a ordem vigente (ou a ordem masculina) pela inclusão nem uma transgressão na cena ultramoderna de chocar audiências burguesas. Ao invés disso, elas são articulações distintas de talentosos (e normalmente privilegiados) contribuintes / construtores da cultura que desejam se associar às pessoas desmoralizadas, desmobilizadas, despolitizadas e desorganizadas para dar poder e possibilitar a ação social e, se possível, promover uma revolução coletiva em prol da liberdade, democracia e individualidade.³⁷

Ainda segundo West (1993, p. 214), essa nova política da cultura da diferença tenta quebrar / desconstruir a imagem que os anos de influência europeia formaram sobre as raças e os gêneros, influenciando assim a construção de imagem (ideológico) que se tem do “eu”, dos outros e do mundo.

2.4. A formação dos estereótipos na construção das representações sociais

Conforme a análise feita até agora, entende-se que a concepção de mundo, a construção das identidades e o reconhecimento do “eu” e do Outro se dá a partir das representações sociais. Segundo Silva (2000, p. 91), “[...] a representação é um sistema linguístico e cultural: arbitrário, indeterminado e estreitamente ligado às relações de poder”. É por meio das representações que os indivíduos conseguem articular as relações do poder simbólico dentro da sociedade, ou melhor, por meio dos significados produzidos pelas representações.

Woodward (2000, p. 17-18) destaca que

[...] é por intermédio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência, àquilo que somos e àquilo que podemos nos tornar: Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar.

Dessa forma, a cultura utiliza os sistemas de representação para se articular na sociedade, seja numa tentativa de regulação social, para reforçar,

³⁷ Tradução livre da autora.

legitimar um significado já existente que normalmente reforça os valores hegemônicos, e/ou para contestar os valores hegemônicos, a ideologia vigente, buscando a emancipação de grupos subordinados (KELLER, 2001).

Assim, é justamente nessa possibilidade de regulação social que a cultura utiliza as representações sociais para construir estereótipos negativos, reforçando o discurso eurocêntrico / hegemônico, demarcando as fronteiras simbólicas entre “nós” e “eles”, entre o *insider* e o *outsider*. De acordo com Freire Filho (2005, p. 22), os estereótipos funcionam como organizadores do mundo social, a partir não da liberdade de pensamento, de comunicação, mas sim da manutenção das relações de poder, de desigualdade e de exploração, e do reforço do comportamento hostil.

Podem-se definir os estereótipos como fórmulas fixas, simplificações, preconceitos sobre determinado assunto ou grupo social e que são incorporados pelos indivíduos sem reflexão. Portanto, são conceitos formulados a partir de representações que a própria cultura estabelece previamente por eles, normalmente reforçando valores hegemônicos. Segundo Amancio (2000, p. 137), o pensamento estereotipado é uma “[...] imagem ou opinião aceita sem reflexão por uma pessoa ou um grupo e exprime um julgamento simplificado, não variável e às vezes falso sobre tal grupo ou sobre algum acontecimento”. Freire Filho (2005, p. 23) completa dizendo que o estereótipo “encoraja [...] um conhecimento intuitivo sobre o Outro”. E Elias e Scotson (2000), em seus estudos sobre as relações de dominação e subordinação entre dois grupos sociais na Inglaterra, afirmam que estereotipar é uma arma para a manutenção da superioridade social e, ainda, que

Afixar o rótulo de ‘valor humano inferior’ a outro grupo é uma das armas usadas pelos grupos superiores nas disputas de poder, como meio de manter sua superioridade social. Nessa situação, o estigma social imposto pelo grupo mais poderoso ao menos poderoso costuma penetrar na auto-imagem deste último e, com isso, enfraquecê-lo e desarmá-lo. (ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 24)

Referindo-se ao discurso colonialista (pensamento eurocêntrico) e aos estereótipos criados para sustentá-lo, Shohat e Stam (2006, p. 269) afirmam que a

construção do estereótipo é a generalização de uma característica negativa para todo o grupo, e que os colonizadores “[...] projetam os povos colonizados como ‘todos iguais’, qualquer comportamento de um membro da comunidade oprimida é imediatamente generalizado como típico, algo que aponta para uma eterna essência negativa”. Ainda segundo eles (2006, p. 269), esse discurso colonialista resume os grupos subalternos a um grupo grande, porém homogêneo, e, em contrapartida, quando se refere a ele mesmo (grupo hegemônico) se representa como um grupo diversificado.

Assim se forjam ideias sobre grupos nacionais e sobre minorias culturais, desvalorizando-os e reforçando a imagem de diferença e inferioridade. A representação social desses grupos seria construída a partir de um conjunto de opiniões que o estereótipo cristalizaria em um único elemento: pela generalização que atribui os mesmos traços a todos aqueles que forem designados pela mesma palavra e pela mesma simplificação extrema desses traços. (AMANCIO, 2000, p. 139)

Devemos levar em consideração que a construção dos estereótipos se dá, normalmente, a partir dos interesses dos grupos de poder, no sentido de legitimar normas e valores advindos das classes que estão no poder (FREIRE FILHO, 2005, p. 23), pois são esses grupos que têm o poder de representar, de controlar a cultura na sociedade (HALL, 1997). A esse respeito, Shohat e Stam (2006, p. 270) afirmam que “[...] a questão crucial em torno dos estereótipos e distorções está relacionada ao fato de que grupos historicamente marginalizados não têm controle sobre sua própria representação”. E é nesse sentido que esta pesquisa argumenta: hoje, com a possibilidade de acesso desses grupos marginalizados aos sistemas de representação (à mídia), eles têm a oportunidade de controlar a sua representação, ou melhor, de desconstruir os estereótipos negativos que foram construídos em torno de sua imagem pelos grupos de poder? Esse controle existe realmente e, em caso afirmativo, como ocorre?

Muitos dos estereótipos contemporâneos foram construídos ao longo do processo histórico e, principalmente, “são inseparáveis da longa história do discurso colonialista” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 290). Ainda segundo eles (2006, p. 200), o discurso colonial representa os colonizados como “bestas selvagens”, dada

[...] a sua incapacidade de controlarem sua libido, de se vestirem apropriadamente, de construírem habitações outras que não cabanas de barro parecidas com ninhos e tocas. O discurso colonial estabeleceu um elo entre ‘indivíduos selvagens e animais silvestres’, ambos criaturas ferozes vagando em ‘terras não-habitadas’.

Os autores ressaltam ainda que esse discurso associa a América Latina, em especial a mulher, à paixão, à violência, ao calor tropical, e adota retóricas contraditórias e diversas, “[...] que variam de acordo com a região, o período histórico e com as necessidades ideológicas do momento” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 201). Amancio (2000, p. 140), em seu estudo sobre as representações da cultura brasileira no cinema estrangeiro, afirma que são sempre as de um país do carnaval, que possui religiões exóticas e natureza abundante, como a Amazônia, cujo povo é emigrante, exilado, visitante, com travestis, mulheres sensuais, sexualidade à flor da pele e de comportamento transgressor. Existe ainda a figura (estereótipo negativo) do mulato brasileiro, citado por Shohat e Stam (2006, p. 307), que afirmam que, “no Brasil, a figura do mulato é rodeada por um conjunto diferente de conotações preconceituosas, como, por exemplo, a idéia de que o mulato é metido ou preconceituoso.”

Rubens Machado (1992, p. 199 apud AMANCIO, 2000, p. 35) reforça que

[...] as duas grandes matizes do estereótipo do brasileiro no exterior são a indústria do turismo e o noticiário da imprensa internacional. Nos últimos anos esse segundo pólo tem eclipsado sobremaneira a boa imagem fornecida pelo primeiro. O estereótipo positivo, o da terra do carnaval, do samba e do futebol, das mulheres sorridentes e curvilíneas, da natureza tropical ensolarada, pródiga e desfrutável, é claro que persiste como imagem sólida, atávica... Quanto à imagem negativa difundida nos noticiários, carrega-se nas tintas unicamente o país da violência, da criminalidade desenfreada, do descabro das autoridades, da miséria, do descaso pelo social e sobretudo de um péssimo convívio com a natureza [...].

Todos esses e muitos outros estereótipos negativos compõem o imaginário social (ideologia) das sociedades ocidentais contemporâneas, determinando / influenciando assim as relações que se estabelecem entre os diferentes grupos dentro do próprio país e entre a cultura brasileira e as outras culturas. Em tempos pós-coloniais, as relações de poder assumem novas formas e, de acordo com a ordem mundial vigente (visão eurocêntrica e/ou de hegemonia americana –

hollywoodiana), a cultura brasileira continua sendo vista como uma cultura subordinada, ainda que essa relação venha sofrendo mudanças, principalmente no cenário político e econômico. Todavia, este estudo se refere, em especial, à esfera ideológica, que leva mais tempo do que as esferas política e econômica para ser desconstruída.

Segundo Shohat e Stam (2006, p. 289) e Stam (2003, p. 302), o estudo de estereótipos revela padrões opressivos de preconceito, que à primeira vista se apresentam como algo aleatório e natural, e mostra também como esses estereótipos podem formar uma imagem negativa de suas vítimas, ou seja, alimentam o imaginário social dos indivíduos que a eles são expostos. Segundo esses teóricos, os estereótipos são uma forma de “controle” social, para a manutenção \ conquista da hegemonia vigente.

Assim, o estudo dos estereótipos nos permite compreender o campo simbólico da ideologia, no qual as ideias estão num processo vivo de articulação e desarticulação (HALL, 2009, p. 307). O processo de construção ideológica ocorre dentro do processo de significação e ressignificação (HALL, 2009), ou seja, as ideias não surgem do nada, elas surgem da realidade e, dentro das representações, recebem “novas” significações. Com isso, vão moldando o imaginário social de determinada sociedade.

Hall (2009, p. 250) entende por ideologia

[...] os referenciais mentais – linguagens, conceitos, categorias, conjunto de imagens do pensamento e sistemas de representação – que as diferentes classes e grupos sociais empregam para dar sentido, definir, decifrar e tornar inteligível a forma como a sociedade funciona.

Portanto, estudar os estereótipos para entender a ideologia é uma ótima forma para tentar conscientizar a sociedade das relações de poder que a circundam.

2.4.1. Construção de identidades e política de representação: o “eu” é convalidado pelo olhar do Outro

Partindo agora para o objeto de estudo deste trabalho, as representações dos diferentes grupos sociais, é importante destacar aqui alguns aspectos da cultura e das identidades brasileiras, a partir de sua representação e autorrepresentação na arte, na mídia e especificamente no cinema. Essas autorrepresentações de aspectos da realidade e da cultura brasileira refletem: a concepção que a sociedade brasileira tem de si mesma, a que os diferentes grupos sociais têm de si e dos outros e a concepção que gostaria que o Outro tivesse.

Conforme dito anteriormente, na história do Brasil, a cultura e as identidades sempre estiveram permeadas pelo olhar e pela influência do Outro. Schwarz (2000, p. 30) afirma que a definição da cultura brasileira é a de um campo que, embora estruturado, vasto e heterogêneo, difere do campo cultural europeu, embora use seu vocabulário. Segundo ele, a cultura brasileira é definida pela diferença, pela comparação e pela distância entre os dois campos.

Porém, existe uma não conformidade entre a representação social de grande parte da população brasileira e o que se conhece sobre seu contexto, pois, ao tentar reproduzir sua realidade, a cultura brasileira está sempre realocando as ideias europeias num sentido impróprio (SCHWARZ, 2000, p. 25-29). Sobre isso, Bhabha (2001) afirma que, no processo duplo de identificação que existe nas relações coloniais, o existir, para o indivíduo, é se colocar em relação com o Outro, tanto no olhar quanto na sua posição social.

É sempre em relação ao lugar do outro que o desejo colonial é articulado: o espaço fantasmático da posse, que nenhum sujeito pode ocupar sozinho ou de modo fixo, e, portanto, permite o sonho da inversão dos papéis [...] A fantasia do nativo é precisamente ocupar o lugar do senhor enquanto mantém seu lugar de rancor *vingativo* do escravo. [...] Não é o Eu colonialista nem o Outro colonizado, mas a perturbadora distância entre os dois que constitui a figura da alteridade colonial – o artifício do homem branco inscrito no corpo do homem negro. É em relação a esse objeto impossível que emerge o problema liminar da identidade colonial e suas vicissitudes. (BAHBHA, 2001, p. 76)

Por muito tempo, em vez de tentar explicar e entender sua cultura por ela mesma, os intelectuais e muitos daqueles que refletem sobre a cultura brasileira

tenderam a valorizar o Outro e a usá-lo como referência de si próprio, esquecendo-se de que a riqueza, a originalidade e a explicação de sua cultura estão justamente no fato de ser resultado de uma mistura, algo único e original. Schwarz (1984, p. 30) afirma que a realidade nacional é bastante diferente do “prestígio ideológico dos países que lhe servem de modelo”, explicando, com isso, a falta de valorização do nacional – no caso, da sua produção cultural – por parte dos próprios brasileiros. Ainda segundo ele, a produção intelectual no Brasil demonstra desinteresse pelo seu passado, pelas reflexões anteriores, mas, em contrapartida, valoriza as produções recentes dos países avançados.

É importante ressaltar que essa discriminação da produção nacional ocorre também no campo do cinema (tópico que será discutido mais à frente), que desde o seu surgimento enfrentou grandes dificuldades, pois o público o considerava de baixa qualidade, em comparação com o cinema norte-americano. Na verdade, isso não é “mérito” só do Brasil, pois ocorre também em muitos países do terceiro mundo, o que acaba reforçando a hegemonia hollywoodiana (SHOHAT; STAM, 2006, p. 271).

Nas décadas de 1960 e 1970, os intelectuais brasileiros tentaram, com suas produções culturais, tirar esse sentimento de inferioridade dos brasileiros e valorizar as produções nacionais, mostrando a realidade brasileira que valorizava a diversidade e a excentricidade do país. Schwarz (1984, p. 38), referindo-se ao Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade, de 1928, diz que nele o autor “[...] propunha uma postura cultural irreverente e sem sentimento de inferioridade, metaforizado na deglutição do alheio: cópia sim, mas regeneradora”. É interessante ainda destacar o que Glauber Rocha diz, em seu texto *A Estética da Fome* (1965), sobre a, até então, situação colonizada das artes no Brasil diante do mundo:

[...] até hoje, somente mentiras elaboradas da verdade (os exotismos formais que vulgarizaram os problemas sociais) conseguiram se comunicar em termos quantitativos, provocando uma série de equívocos que não terminam nos limites da arte, mas contaminam, sobretudo, o terreno geral político. Para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só interessam na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo [...].

De certa forma, mesmo após a independência do Brasil, a cultura brasileira ainda sofria a influência do período colonial, ao valorizar mais o que vinha de fora e deixar em segundo plano o que era nacional. Nisso se configura uma nova forma de relação de poder no período pós-colonial: o neocolonialismo.

No caso da literatura, pode-se dizer que a produção cultural brasileira tem início quando o Império Português começa a entrar em crise, no período de 1870 a 1889. Essa produção cultural brasileira surge na tentativa de representar o país e seu povo, cuja identidade, até então, era definida somente pela perspectiva do Outro (estrangeiro). Nesse cenário, segundo Skidmore (2001, p. 72), a literatura brasileira era pouco original e seguia o modelo europeu, que via o Brasil como um apêndice tropical (pouco desenvolvido) da Europa. Na verdade, desde então, os intelectuais brasileiros (e estrangeiros) vêm tentando exaustivamente definir a(s) identidade(s) cultural(ais) do Brasil.

Com o início do Brasil República (1889 a 1901), os intelectuais brasileiros já começam a pensar numa definição de sua identidade, mas ainda sob os moldes europeus. De acordo com Skidmore (2001, p. 54), as pessoas que compunham a elite brasileira “[...] abrigavam um compromisso curiosamente despegado quanto à sua própria nacionalidade [...] pensavam sobre o Brasil apenas quando queriam explicá-lo aos franceses”. E referindo-se a Eduardo Prado – intelectual que se dedicava a definir a identidade do brasileiro –, diz que ele “pintava um quadro favorável do papel que imigrantes europeus poderiam ter na América portuguesa. Estava ajudando a ‘vender’ o Brasil” (SKIDMORE, 2001, p. 55). Assim, nessa época, a elite brasileira defendia a volta do Brasil Império e, por isso, usava a sua produção cultural para valorizar os “antigos” colonizadores europeus. Prado (apud SKIDMORE, 2001, p. 59) afirmava que, com o fim do Império, o Brasil perderia sua identidade, pois acreditava que os republicanos haveriam de imitar os modelos políticos estrangeiros. Skidmore (2001) destaca o importante papel de Prado na definição da identidade cultural do brasileiro e do conceito de nacionalidade, considerado o mais adequado para o futuro do país nos debates dos anos 1890.

[Prado] Percebeu corretamente que os brasileiros podiam começar a definir a sua identidade apenas decidindo o que não eram. Havia três direções diferentes para a busca de modelos de nacionalidade. Primeiro, havia as repúblicas irmãs da América espanhola, com as quais o Brasil partilhava uma tradição de colonização ibérica. Segundo, havia os Estados Unidos. Terceiro, havia a Europa, da qual o Brasil havia herdado grande parte da sua cultura. Prado descartou a América espanhola, com a possível exceção da Argentina e do Chile, como não tendo nada a ensinar ao Brasil exceto as consequências nocivas da violência política, da desintegração territorial e da impotência frente aos Estados Unidos. Quanto aos Estados Unidos, Prado temia e lutava contra a imitação brasileira daquele vizinho do norte. Alertava que tal imitação poderia resultar apenas na perda da soberania política e cultural do Brasil bem como na sua virtual absorção pela agressiva civilização ianque. (SKIDMORE, 2001, p. 65)

Em 1900, Nabuco, outro intelectual brasileiro de prestígio, publica o livro *Minha formação* e, dentre as várias ideias sobre o Brasil, ressalta a contradição da cultura brasileira, “síntese e tendências particularistas e universalistas”, e o fascínio do país pelo mundo e pelo outro. “Sou antes um espectador do meu século do que do meu país; a peça é para mim a civilização, e se está representando em todos os teatros da humanidade, ligados hoje pelo telégrafo” (NABUCO, 1900 apud SANTIAGO, 2004, p. 12). O telégrafo, para Nabuco, era o meio de contato com a Europa, onde estariam as bases para a identidade brasileira e onde ele busca informações sobre o Brasil (SANTIAGO, 2004, p. 12-14).

Nesse cenário, a geração de Machado de Assis vem com o mesmo objetivo de definir a identidade brasileira. Santiago diz que, em 1872, o escritor propõe que se deve conhecer a cultura brasileira primeiro pelo seu exterior, para depois se voltar para o seu interior; porém, explica que ela não reside no exterior.

Para Machado, [...] essa exteriorização do nosso *interior* (nativismo) nada mais é do que a farsa ridícula do paraíso tropical. Para o Brasil poder se exteriorizar artisticamente é primeiro necessário que acate antes o que lhe é *exterior* em toda sua concretude. A consciência da nacionalidade estará menos no conhecimento do seu *interior*, estará mais no complexo processo e interiorização do que lhe é exterior, isto é, do que lhe é estrangeiro, mas que não lhe é estranho pelo efeito a colonização europeia. (SANTIAGO, 2004, p. 17)

Já no período do Modernismo (1922), o intelectual brasileiro Mário de Andrade defende o “abrasileiramento do Brasil”, contrapondo o pensamento

eurocêntrico das elites brasileiras e propondo a questão da multiplicidade das culturas populares (apud SANTIAGO 2004, p. 23-25). Segundo Santiago, Mário de Andrade trabalha com o conceito de saudade (palavra que só existe na língua portuguesa) para explicar justamente esse deslocamento que o brasileiro sente de sua própria realidade. “Daí, segundo Mário, a necessidade que o jovem brasileiro tem de ‘sentir e viver o Brasil não só na sua realidade física, mas na sua emotividade histórica também’” (SANTIAGO, 2004, p. 24). Na defesa do “abrasileiramento do Brasil”, Mário de Andrade criticava Nabuco por pregar que os brasileiros vivam a realidade da Europa:

Moléstia de Nabuco é isso de vocês [brasileiros] andarem sentindo saudade do cais do Sena em plena Quinta da Boa Vista e é isso de você falar de um jeito e escrever covardemente colocando o pronome carolinamichaelismente. (ANDRADE apud SANTIAGO, 2004, p. 25)

Ainda de acordo com Santiago, Mário de Andrade acreditava em duas concepções de primitivo brasileiro: uma pejorativa, que representava a identificação com o estrangeiro, e outra que valorizava o “mergulho” nas características culturais brasileiras. Ele acreditava ser primitivo (no sentido pejorativo) aquele brasileiro que valorizava a Europa, afirmando que, para tornar-se nacional, ele teria de deixar esse tipo de comportamento (SANTIAGO, 2004, p. 26). Mário de Andrade acreditava que um outro tipo de primitivismo (segundo a concepção positiva) devia ser valorizado para se encontrar a identidade nacional. Referindo-se a ele e a Antônio Cândido, Santiago (2004, p. 26-27) destaca:

Os modernistas brasileiros reencontram ‘a influência europeia por um mergulho no detalhe brasileiro’. Ou, como diria o próprio Mário em 1925: ‘certa aparência de primitivismo do Modernismo brasileiro provém de que nós em dia resolvemos ter coragem da nossa ingenuidade’. Continua Cândido: ‘O mulato e o negro são definitivamente incorporados como temas de estudo, inspiração, exemplo. O primitivismo é agora fonte de beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura’.

Na década de 1930, em especial na literatura, continua essa valorização do nacional, por meio da valorização do passado histórico brasileiro, porém, agora com foco na luta contra a injustiça social e retratando, em especial, a realidade da região Nordeste do país. “A produção artística deixa de ser fermento inaugural do

multiculturalismo [...] e passa a vir atrelada à crítica da estrutura econômica da sociedade [...]” (SANTIAGO, 2004, p. 31).

Ainda com relação a esse período histórico, não se pode deixar de citar um intelectual brasileiro mundialmente conhecido: Gilberto Freyre. Embora tenha sido criticado pelo seu método de pesquisa – expresso em livros que fizeram sucesso no Brasil e no mundo, dentre eles, *Casa-grande e Senzala* (1933) –, Freyre mudou a imagem que o povo brasileiro tinha de si mesmo e a que possuía no exterior (SKIDMORE, 2001, p. 14). Como dito anteriormente, o povo brasileiro, sobretudo os intelectuais, sentia um fascínio pelo Outro e se desvalorizava ao buscar no Outro sua identidade. O povo brasileiro era resultado de uma combinação de raças, um povo mestiço e, por isso, sentia certo “complexo” de inferioridade racial. Assim, nessa época, o livro *Casa-grande e Senzala* apresenta a diversidade brasileira como uma vantagem (SKIDMORE, 2001, p. 12-13).

Se as décadas de 1920 e 1930 são marcadas por uma produção artística brasileira que rejeita os valores eurocêntricos, em prol da identidade nacional (SANTIAGO, 2004, p. 27), nos anos 1940, com a produção teórica de Caio Prado Jr., o país assiste a uma desaceleração do processo de emancipação nacional liderado pelos modernistas na década de 1920. A atenção agora estava voltada para o fato de a colonização portuguesa fazer parte desse processo. Assim, no ano de 1942, Prado propõe explicar a história do Brasil a partir da ênfase à sua colonização pela Europa (SANTIAGO, 2004, p. 32).

No período da ditadura militar no Brasil (década de 1960 até meados dos anos 1980), a visão dos intelectuais brasileiros sobre o país muda radicalmente, passando a ser mais negativista, em consequência da repressão e censura por parte dos militares (SANTIAGO, 2004, p. 38). Embora uma descrição mais detalhada sobre esse momento (no que se refere à produção cinematográfica brasileira) seja feita mais à frente, cabe destacar aqui que essa visão negativista do Brasil é representada nos filmes brasileiros desse período (Cinema Novo), que retrataram uma realidade “nua e crua” do país, com o objetivo de denúncia social e política.

Não desconsiderando as outras formas de produções artísticas, a partir do próximo capítulo esta pesquisa tratará das representações do Brasil e do seu povo no cinema brasileiro, por ser esse seu objeto de estudo e também porque foi a partir da década de 1950, com o Cinema Novo, que o cinema brasileiro começa a tomar forma e a se destacar tanto dentro quanto fora do país (CALDAS; MONTORO, 2006). Esse ponto será discutido no item 3.2.

Assim, pode-se perceber que a tentativa de delimitação das características identitárias brasileiras sempre estiveram atreladas às relações de poder que se estabelecem na sociedade ocidental e, neste caso, esta pesquisa irá analisar se os discursos da mídia cinema influenciam as relações de poder entre os diferentes grupos sociais da sociedade brasileira, e, em caso afirmativo, como são estabelecidas.

3. O CINEMA E O IMAGINÁRIO SOCIAL

3.1. O cinema na construção das identidades culturais e do imaginário social

Os tempos da globalização, também caracterizados como a era da informação, só foram possíveis com o desenvolvimento das tecnologias, em especial com o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa. Eles permitiram uma maior facilidade na difusão da informação nos quatro cantos do mundo, auxiliando no processo de construção das identidades, uma vez que, em tempos diaspóricos, conforme visto anteriormente, o processo não está atrelado com exclusividade à nação / cultura. Assim, a função da mídia na sociedade contemporânea é a de contribuir para a construção das identidades dos sujeitos e a formação do imaginário social, auxiliando ou não uma maior integração global.

Não se pode mais pensar a mídia fora do contexto cultural, ou seja, pensá-la fora do processo de construção da cultura. Se a mídia atua no processo de construção das identidades e esse processo é cultural, então também atua, antes disso, na construção, formação e disseminação da cultura na sociedade contemporânea. Sobre o papel da cultura hoje e sua relação com a mídia, Hall (1997, p. 35) afirma que “quanto mais importante [...] se torna a cultura, tanto mais significativas são as forças [Estado, mídia, política, economia, mercado] que a

governam, moldam e regulam”. Ele enfatiza que, se a cultura hoje atua em seu papel de reguladora social, então, regular a cultura é uma forma de ter o “poder” de regular / influenciar o mundo nas mãos (HALL, 1997, p. 40). E é justamente nesse papel de regulação social da cultura e nas estruturas que existem por trás dela, neste caso a mídia, que este estudo se concentra, no sentido de identificar como ela atua na formação da(s) identidade(s) cultural(ais) do brasileiro, na formação e disseminação de rótulos (estereótipos) sobre ele.

Freire Filho (2005, p. 24) afirma que, na construção das identidades, é de fundamental importância pensar os meios de comunicação de massa como “fonte de difusão e legitimação de rótulos”, a partir dos interesses dos “grupos de poder”. Os interesses desses grupos se dão, em especial, com a objetivação do lucro, uma vez que, no mundo contemporâneo, a lógica em vigor é a do capital; portanto, o principal objetivo da manutenção dos valores hegemônicos para a dominação ideológica é a obtenção do lucro. E nisso se resume a ação da indústria cultural: a mídia transforma a cultura em mercadoria, de forma a influenciar a sociedade a um modo de vida que “siga” seus interesses comerciais. O objetivo dela é construir “modelos de comportamento” (grupos de consumo) para facilitar a produção, a disseminação e, portanto, o consumo de produtos culturais em massa. Assim, devemos pensar a mídia em seu papel de construtora de “modelos” identitários do que é ser, por exemplo, brasileiro, africano, homem, mulher, bonito, feio etc., a partir das representações sociais, ferramenta que ela utiliza para promover uma relação / interação entre a tela (o virtual) e o real: “Quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade” (SILVA, 2000, p. 91).

A mídia constrói modelos “aceitáveis”, a partir da utilização das representações que promovem uma relação com o real, com os quais os indivíduos constroem suas identidades e formam suas concepções de mundo, de si e do Outro. Segundo Freire Filho (2005, p. 21),

Por intermédio dos filmes [...], noticiários [...], anúncios, as identidades da cultura fornecem descrições textuais e visuais daquilo que é conveniente em matéria de personalidade, aparência, conduta moral e cívica, postura política, relacionamento afetivo e comportamento sexual – modelos e

recursos simbólicos a partir dos quais os consumidores podem construir o seu senso do que significa ser ‘maduro’, ‘civilizado’, ‘vitorioso’, ‘atraente’, ‘cool’, ‘in’, ‘fashion’...

Há muito tempo o papel da cultura da mídia³⁸ vem sendo discutido e reconhecido como relevante para reforçar e/ou propor valores e comportamentos socialmente aceitos. Hoje a mídia, ao regular a cultura, assume o seu papel de reguladora social, papel este que, em tempos anteriores, já esteve nas mãos da política e da religião. Deve-se isso ao fato de o período atual ser definido como a “Era da Cultura” (CEVASCO, 2003, p. 11) ou o “Circuito da Cultura” (SILVA, 2000, p. 17), conforme citado anteriormente. Nesse sentido, Goffman (1995) reforça a influência que as instituições, por meio das representações, têm na vida dos indivíduos.

Toda atividade de um indivíduo se passa num período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre estes alguma influência. [...] Quando o indivíduo se apresenta diante dos outros, seu desempenho tenderá a incorporar e exemplificar os valores oficialmente reconhecidos pela sociedade. (GOFFMAN, 1985, p.29)

Isso ocorre porque o conteúdo de uma representação, para significar, ou seja, para fazer sentido e assim compor o imaginário social de determinada sociedade, precisa de antemão incorporar os valores preexistentes nela, como forma de facilitar a “digestão” do conteúdo. Segundo Hall (2009, p. 343), “a mídia capta o universo discursivo”, ou seja, ela codifica o que já está aí, ela representa o real e o ressignifica. E ainda que o processo de codificação seja a transformação de um significado que já existe, ou seja, cada produção é baseada num sentido que já existe, cada produção pode ser a transformação de um significado já existente, pois “o momento da codificação não surge do nada” (HALL, 2009, p. 343).

Uma das mídias que mais se aproxima da realidade, ou ainda, que cria ilusões de realidade, que por vezes acaba por confundir o espectador nesta

³⁸ A cultura da mídia é a cultura produzida pelos meios de comunicação para sustentar e disseminar os interesses dos grupos de poder, enquadrando os indivíduos em grupos de consumos, para a obtenção do lucro a partir de uma nova hegemonia (ou neocolonialismo) – a hegemonia da mídia (ou ainda hollywoodiana) (KELLNER, 2001).

dualidade entre representação e realidade, é o cinema. Segundo Luz (2002, p. 131),

A arte do filme é mais que o processo ideológico de produção de sujeito. A arte é autoprodução de sujeito, sob a modalidade do jogo poético. A obra de arte empenha o sujeito na atividade imaginária de constituição de si mesmo e do outro. Reino da liberdade possível, a arte anuncia, sem realizar, uma experiência de comunicabilidade e universalidade a qual antes reforça que inibe a autonomia e a radical singularidade do sujeito que ela constitui, na sua relação com o que não se é.

O autor diz também que o objetivo estético do filme é propor, ao mesmo tempo, “uma experiência de mundo e de sujeito” (LUZ, 2002, p. 139).

[...] a experiência do filme permite evidenciar, a partir de uma perspectiva analítica, a questão de um psiquismo historicamente datado e situado. No cinema, no processo industrial de produção simbólica, a experiência fílmica seria o espaço no qual essa questão transita. (LUZ, 2002, p. 140)

Seguindo essa mesma linha de raciocínio, Mulvey (1983, p. 452) afirma que o cinema narrativo rejeita o olhar da câmera e da plateia e subordina o olhar do cinema aos espectadores, “com o objetivo consciente de eliminar sempre a presença da câmera intrusa e impedir uma consciência distanciada da plateia”. Todo o discurso cinematográfico – falas, enquadramentos, iluminação, figurino, cenários, personagens etc. – constitui uma rede de signos para a produção de significados, quando interpretados de acordo com o contexto sócio-histórico em que está inserido. Essa rede de signos só existe porque o cinema, ao apresentar “visões da realidade”, o faz em “bases factuais implícitas” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 263). E sobre isso, Kuhn (1994, p. 82) afirma que

O cinema é peculiarmente propenso a transmitir a aparência de ‘naturalidade’, por causa das suas específicas qualidades significantes, em especial pelo fato de que a imagem fílmica, ao fundamentar-se no potencial do registro da fotografia juntamente com a projeção de uma imagem aparentemente móvel, apresenta toda a aparência de ser ‘uma mensagem sem código’, uma duplicação não mediatizada do ‘mundo real’.³⁹

³⁹ Tradução livre da autora.

Sobre os processos de identificação no cinema, Aumont (1995, p. 235), referindo-se a Etienne Souriau, filósofo francês com estudos sobre a estética, afirma que

[...] os fatos espectatoriais prolongam-se bem além da duração da projeção: integram principalmente a impressão do espectador quando sai do filme e todos os fatos que se referem à influência profunda exercida em seguida pelo filme, seja pela lembrança, seja por uma espécie de impregnação produtora de modelos de comportamento.

Isso ocorre porque o cinema é uma “máquina de produzir imaginário” (AUMONT, 1995, p. 236), e essa produção do imaginário se dá a partir do processo de identificação do espectador no cinema.

O filme reencontra, portanto, ‘a imagem sonhada, enfraquecida, diminuída, aumentada, aproximada, deformada, obsedante, do mundo secreto para onde nos retiramos, tanto na vigília como no sono, dessa vida maior que a vida onde dormem os crimes e os heroísmos que jamais realizamos, onde se afogam nossas decepções e germinam nossos desejos mais loucos. (POISSON apud AUMONT, 1995, p. 237)

O processo de identificação é um processo de regressão narcísica, que permite ao espectador satisfazer seus desejos na tela, sem necessariamente experienciar na prática (na vida real) as situações ali mostradas.

A identificação é uma regressão do tipo *narcísico*, na medida em que permite restaurar no eu o objeto ausente ou perdido e negar, por essa restauração narcísica, a ausência ou a perda. É o que faz Guy Rosolato [médico psiquiatra que estudou os processos da psique humana] dizer que a identificação ‘dá ao sujeito a possibilidade de se satisfazer sem recorrer ao objeto exterior (em um narcisismo absoluto) as relações com o outro’. (AUMONT, 1995, p. 254)

Aumont (1995, p. 255), todavia, continua afirmando que o processo de identificação é perigoso, pelo fato de suspender o juízo e o espírito crítico do espectador, e que isso sempre foi um problema para os cineastas que queriam produzir filmes para instigar os espectadores à ação, a uma conscientização.

Aumont (1995, p. 260) fala também sobre a existência de dois tipos de identificação proporcionados pelo cinema: a primária e a secundária, sendo a primeira a identificação que o espectador tem com seu próprio olhar, quando ele “se sente o foco da representação, como sujeito privilegiado, central e

transcendental”. Já a identificação secundária no cinema é a identificação que ocorre com a narrativa, ou seja, com a cultura: “[...] nessa captação do sujeito pela narrativa, por qualquer narrativa, algo que depende de uma identificação primordial para a qual qualquer história contada é um pouco de nossa história” (AUMONT, 1995, p. 262-263).

Já para Ellsworth (2001), os processos de identificação no cinema estão também relacionados ao que ela chama de “modos de endereçamento”. Além dos processos de codificação da mensagem cinematográfica, ou seja, a transformação de um conteúdo que já existe em uma mensagem codificada, repleta de significados sócio-históricos que irão influenciar na construção da identidade / ideologia do espectador, Ellsworth (2001, p. 14) diz que a estruturação da narrativa de um filme é baseada em “quem” os verá, ou seja, “os filmes visam e imaginam determinados públicos.”

[...] a maioria das decisões sobre a narrativa estrutural de um filme, seu acabamento e sua aparência final são feitos à luz de pressupostos conscientes e inconscientes sobre ‘quem’ são seus públicos, o que eles querem, como eles vêem os filmes, que filmes eles pagam pra ver no próximo ano, o que os faz chorar ou rir, o que eles temem, e quem eles pensam que são, em relação a si próprios, aos outros e às paixões e tensões sociais e culturais do momento. (ELLSWORTH, 2001, p. 14)

Para a autora, modo de endereçamento é um conceito que se baseia na relação particular que um determinado público estabelece com a história e o sistema de imagem do filme.

[...] para que um filme funcione para um determinado público, para que ele chegue a fazer sentido para uma espectadora, ou para que ele a faça rir, para que a faça torcer por um personagem, para que um filme a faça surpreender [...], a espectadora deve entrar em relação particular com a história e o sistema de imagem do filme. (ELLSWORTH, 2001, p. 14)

Conforme visto anteriormente, pode-se dizer que existe uma relação entre o processo de decodificação de que nos fala Hall e o modo de endereçamento, uma vez que este indica ao espectador o modo pelo qual ele deve ler o filme (ELLSWORTH, 2001, p. 17).

O modo de endereçamento é um processo de estruturação que funciona na relação entre o filme e seus espectadores, fazendo com que estes se identifiquem

com as posições de sujeito representadas no filme (ELLSWORTH, 2001, p. 15-17). Para um filme significar para o espectador, ele tem de atingir a “posição-de-sujeito”, ou seja, estar em sintonia com o sujeito, com seus desejos e suas aspirações, expectativas e gratificações (ELLSWORTH, 2001, p. 15).

[...] o modo de endereçamento de um filme torna-se apenas um dentre os muitos que compõem o cotidiano de um determinado espectador ou espectadora. A posição que um espectador ou uma espectadora ‘assume’ em relação a um filme, e a partir da qual ele ou ela dá sentido ao filme e dele extrai prazer, muda drasticamente, dependendo dos (conflitantes) modos de endereçamento que possam estar disponíveis. (ELLSWORTH, 2001, p. 23)

Os modos de endereçamento, as posições-de-sujeito disponíveis nos filmes, estão diretamente relacionados às relações de poder na sociedade, ou seja, aos interesses comerciais do filme. O desejo do modo de endereçamento é “controlar, tanto quanto possível, como e a partir de onde o espectador ou a espectadora lê o filme” (ELLSWORTH, 2001, p. 24). O filme encoraja os espectadores a assisti-lo a partir da posição que ele indica e os recompensa por isso mediante o prazer da narrativa.

Abstratamente ou não, os filmes parecem ‘convidar’ os espectadores reais a essas posições e encorajá-los, ao menos imaginariamente, a assumir e a ler o filme a partir de lá. E os espectadores parecem ser ‘recompensados’ (com prazer da narrativa, com finais felizes, com experiências coerentes de leitura) por ‘assumir’ e agir a partir daquela posição imaginária, à medida que interpretam o filme. (ELLSWORTH, 2001, p. 39)

Embora a resposta do público esteja fora do controle do modo de endereçamento, sabemos que é a indução a uma interpretação (“leia-me dessa forma”) que contribui para a formação ideológica do espectador sobre determinado aspecto. O imaginário social dos espectadores vai sendo transformado / construído a partir desse espaço cinematográfico (mídia), articulado pelas forças dominantes na sociedade. Ainda segundo Ellsworth (2001), apesar do modo de endereçamento não controlar as respostas do público, ele tenta manipular esse espaço volátil que circula entre o filme e seu público. “Nos filmes, a volatilidade desse espaço é reconhecida e explorada em favor do lucro comercial e do valor de entretenimento” (ELLSWORTH, 2001, p. 44-45).

Conforme dito anteriormente, o modo de endereçamento está ligado às relações de poder e mudança social, e, por isso, é um conceito altamente relevante na análise cinematográfica, uma vez que analisa “como o processo de fazer um filme e o processo de ver um filme se tornam envolvidos na dinâmica social mais ampla e em relações de poder” (ELLSWORTH, 2001, p. 24-25).

Assim, é a partir da assunção de determinadas posições-de-sujeito, da relação direta com o público, da reprodução do mundo real, que o cinema atua na construção da identidade cultural do sujeito, ou seja, na construção do imaginário social de determinada sociedade. Conforme as críticas que o filme *The celluloid closet* (2001) faz à indústria cinematográfica, é a partir dos filmes que construímos nossa visão de mundo, nossos conceitos e valores, ou seja, é a partir deles que aprendemos a nos comportar na vida real⁴⁰. “Eles são historinhas. São as fábricas de nossas vidas. Eles nos ensinam o que é a glória, a tragédia, o maravilhoso, o engraçado sobre as experiências do nosso dia-a-dia”⁴¹ (*The celluloid closet*, 2001). E, ainda, “suas ideias sobre quem você é não vêm somente do seu interior. Elas vêm da cultura. E nessa cultura, elas vêm dos filmes. Nós aprendemos com os filmes o que significa ser homem ou mulher, o que significa ter sexualidade [...]”⁴² (*The celluloid closet*, 2001)

Baseado no que o próprio filme diz sobre a indústria cinematográfica, De Lauretis (1984, p. 37) afirma que

O cinema vem sendo estudado com um aparato de representação, uma máquina de imagem desenvolvida para construir imagens ou visões da realidade social e o lugar do espectador nele. Mas, como o cinema está diretamente engajado na produção e reprodução de significados, valores e ideologia, tanto na sociabilidade quanto na subjetividade, é melhor compreendê-lo como uma prática significante, um trabalho de semiose: um trabalho que produz efeitos de significados e percepção, auto-imagens e posições de sujeito para todos os envolvidos, produtores e

⁴⁰ Não se pretende, com essa citação, dizer que o processo de formação do imaginário social se reduz ao cinema, mas acredita-se que as notas desse filme enriquecem, exemplificam muito bem a força que a indústria cinematográfica tem na sociedade contemporânea.

⁴¹ Tradução livre da autora.

⁴² Tradução livre da autora.

espectadores; e assim um processo semiótico sob o qual o sujeito está constantemente engajado, representado e inscrito na ideologia.⁴³

Porém, deve-se levar em consideração que nem sempre a representação consegue transpor para a linguagem audiovisual o verdadeiro contexto sociocultural ou o grupo representado. Isso ocorre porque a obra audiovisual, qualquer que seja ela, não é propriamente mostrada, mas sim representada. Sobre o cinema, Bakhtin (apud SHOHAT; STAM, 2006, p. 264-265) diz que este não se refere à realidade, mas representa seus discursos e suas linguagens. Ele ainda afirma que o cinema, como arte, é “[...] uma rede de signos endereçados por um sujeito ou sujeitos constituídos historicamente para outros sujeitos constituídos socialmente, todos imersos nas circunstâncias históricas e nas contingências sociais.”

A linguagem cinematográfica incorpora o texto, os enquadramentos de câmeras, o jogo de luzes, o cenário etc., e, assim, a representação está condicionada por diferentes fatores. Ela apenas aborda fragmentos da realidade como parte do conteúdo proposto, mas não pode se comprometer a fazer uma cópia idêntica do todo, uma vez que variáveis como contexto histórico, valores ideológicos, dentre outros, estão em constante movimento e não podem ser “enquadradas” dentro de uma só perspectiva.

O cinema é uma mídia que atrai, segura e fascina o espectador, pois, com a criação da “impressão de realidade”, ele cria um mundo imaginário, “[...] como forma de antecipação da resolução de uma história anteriormente conhecida, e como forma de uma reintegração social” (GUBERNIKOFF, 2004, p. 176). O cinema permite ao espectador experienciar o mundo num plano virtual, oferecendo-lhe situações mais planejadas e controladas do que na vida real.

No cinema, texto e aparato são uma coisa só. É a partir da interconexão dos dois que se cria o significado cinematográfico. O que se percebe é que o discurso é “reconstruído” na interação com o sujeito receptor, que vai ao cinema com sua própria bagagem cultural. O espectador, assim, interage com o filme “completando-o” nas suas elipses e ausências ou mesmo “usurpando” o ponto de vista do narrador na câmera subjetiva ou no campo e contra-campo. Ele reconstrói o seu *próprio filme*, através de um processo de identificação com aquilo que acontece na tela.

⁴³ Tradução livre da autora.

(GUBERNIKOFF, 2004, p. 177)

Existe, porém, conforme enfatizado acima, uma interação entre o cinema e o espectador, na qual um complementa o discurso do outro. Portanto, pode-se afirmar que a construção do imaginário social ocorre também no sentido inverso, ou seja, o discurso cinematográfico também é influenciado pelos espectadores, uma vez que, para que a identificação entre filme e plateia ocorra, ou melhor, para que a plateia se reconheça ou reconheça a realidade nos filmes, ela precisa identificar seus valores ideológicos neles, precisa estar “preparada” para assimilar o conteúdo proposto pelo filme. Por isso, podemos dizer que as plateias dominantes acabam por exercer um tipo de hegemonia indireta sobre a própria construção do conteúdo do filme (SHOHAT; STAM, 2006, p. 274).

Sobre a hegemonia no cinema no mundo contemporâneo, o discurso cinematográfico que impera é o hollywoodiano. Shohat e Stam (2006) chamam de neocolonialismo cinematográfico a hegemonia que o cinema hollywoodiano exerce no mundo atual, disseminando valores dominantes, enfraquecendo as outras indústrias cinematográficas nacionais e “transformando o mundo numa ‘American global village’”⁴⁴ (SHOHAT; STAM, 2006, p. 272). Segundo Mulvey (1983, p. 439), o cinema hollywoodiano “sempre se restringirá a uma *mise en scene* formal que reflete uma concepção ideológica dominante do cinema”. O autor acrescenta ainda que “as preocupações formais desse cinema (clássico) refletem as obsessões psíquicas da sociedade que a produziu”. Um exemplo bastante interessante a esse respeito é o filme *The celluloid closet*⁴⁵ (2001), que, conforme já citado anteriormente, representa uma crítica específica ao cinema hollywoodiano, aos seus ensinamentos do que é certo ou errado, de quem somos e quem é o outro etc., a partir da ideologia dominante. “Hollywood, o grande criador de mitos, ensina pessoas ‘normais’ ao que pensar sobre os gays e os gays

⁴⁴ Conforme citado na nota 24.

⁴⁵ Embora o filme se refira primordialmente aos grupos homossexuais (excluídos socialmente), podemos transpor essa mesma realidade de marginalização para todos os outros grupos considerados marginais por essa mesma indústria. Um ponto sobre o filme que deve ser enfatizado é o fato de ser um documentário e de os personagens serem todos membros dessa indústria cinematográfica hollywoodiana: atores, diretores, escritores etc.

ao que pensar sobre eles mesmos. Ninguém escapa à sua influência”⁴⁶ (*The celluloid closet*, 2001).

Assim, o cinema hegemônico hollywoodiano, segundo Marchetti (1991, p. 278), “[...] tem o poder de definir as diferenças, de marcar os limites entre os grupos sociais e de reforçar uma ideologia dominante”⁴⁷. Diante dessa hegemonia, que ocorre num contexto global, os países do terceiro mundo (em especial) são enfraquecidos (SHOHAT; STAM, 2006, p. 272), pois suas representações continuam sujeitas ao olhar dominante e discriminador dos grupos dominantes. E, para agravar essa situação, essa hegemonia muitas vezes é reforçada pelos próprios países do terceiro mundo, ao discriminarem suas próprias produções culturais⁴⁸ (SHOHAT; STAM, 2006, p. 271).

Segundo as representações dos grupos minoritários no cinema de Hollywood, Shohat (1991, p. 225) afirma que

Assumindo um papel quase etnográfico, o cinema hegemônico hollywoodiano encarrega-se de falar pelas culturas ‘marginais’, bloqueando a possibilidade de auto-representação. Filmes que se referem às comunidades ‘subalternas’ direcionam-se presumivelmente a um espectador ‘sem etnia’, com o objetivo de iniciá-lo (ele ou ela) numa cultural ‘alheia’ (estrangeira).⁴⁹

Em especial sobre as culturas latino-americanas, o discurso cinematográfico hollywoodiano as apresenta como uma coisa só (embora exista a heterogeneidade), reduzindo ao mínimo suas inúmeras diferenças culturais e, dessa forma, reforçando a ideia de exotismo que as circunda.

Os países e as nações latino-americanas são reduzidas a um rótulo cultural estereotipado, projetado como uma única entidade apesar das suas inúmeras diferenças. No filme *Flying down to Rio* (1933), brasileiros usam os sombreros mexicanos, dançam o tango argentino, falam com

⁴⁶ Tradução livre da autora.

⁴⁷ Tradução livre da autora.

⁴⁸ O cinema brasileiro, embora venha adquirindo bastante repercussão nacional, principalmente a partir a década de 1990, ainda é um cinema discriminado por boa parte a população brasileira. Ver: CALDAS; MONTORO, 2006; CAETANO, 2005; ORICCHIO, 2008.

⁴⁹ Tradução livre da autora.

um sotaque muito carregado de nacionalidade ambígua, que não é nem espanhol nem português.⁵⁰ (SHOHAT, 1991, p. 227)

Todavia, como dito anteriormente, neste cenário de globalização e de suas inúmeras consequências políticas, sociais e econômicas na sociedade global, assiste-se ao surgimento de novos movimentos sociais que questionam o pensamento hegemônico e tentam propor uma alternativa a eles, ou seja, existe uma tentativa de emancipação dos grupos minoritários da sociedade. Entre eles, o que interessa aqui são as políticas das identidades que estão em constante luta pela autorrepresentação.

De acordo com Shohat e Stam (2006, p. 445), os meios audiovisuais, e mais recentemente a Internet, estão associados a uma atmosfera dominada por essas políticas das identidades e pelas questões de autorrepresentação a respeito de quem fala, quando, como e em nome de quem. Ou seja, os grupos minoritários estão utilizando a mídia para falar por si mesmo e, na maioria das vezes, tentando mudar essa condição em que se encontram. Porém, deve-se ter consciência de que mesmo tendo a possibilidade de falar, esses grupos ainda têm de negociar um espaço na mídia.

Segundo Marchetti (1991, p. 278), “as mídias alternativas existem, mas são marginais e afastadas das grandes audiências. Apesar do acesso à indústria existir, a entrada nela subentende-se uma certa negociação para aceitação, ao menos a um certo grau, com a cultura dominante”⁵¹. Assim, a possibilidade de poder falar não basta, uma vez que os grupos de poder ainda têm grande influência na disseminação desses discursos na mídia, ou seja, o interlocutor para o qual os grupos minoritários falam ainda é uma questão problemática. Porém, por motivos de delimitação temática e extensão desta pesquisa, isso não será discutido aqui.⁵²

⁵⁰ Tradução livre da autora.

⁵¹ Tradução livre da autora.

⁵² Uma das principais queixas de cineastas brasileiros é a dificuldade de distribuição e exibição de seus filmes. As grandes distribuidoras são estrangeiras e privilegiam os filmes feitos conforme o modelo hollywoodiano.

Conseguir se mostrar para o grande público por meio da mídia passou a ser uma tarefa quase que “obrigatória” para esses grupos minoritários, diante das inúmeras possibilidades que as novas tecnologias oferecem para sua representação ou autorrepresentação. Nesse sentido, convém indagar aqui se na prática esses grupos cumprem esse propósito ou acabam se rendendo aos valores hegemônicos, reforçando-os “inconscientemente”, por incorporarem a ideologia dominante como sua verdade ou no intuito de se inserirem na lógica da indústria cultural como um produto comercial vendável. Pode-se indagar, especificamente, sobre o caso do cinema brasileiro não-hegemônico, sobre a imagem que ele “constrói” de determinados aspectos da realidade / cultura brasileira⁵³ a partir de sua própria narrativa.

Para finalizar, convém destacar a afirmação de Shohat e Stam (2006, p. 399) sobre a relação entre a produção cinematográfica nacional e a cultura nacional. “Todo filme é produto de uma indústria nacional, é falado em uma língua nacional, retrata situações nacionais e recicla intertextos nacionais. Todo filme [...] projeta uma imaginário nacional”. Portanto, cabe aqui indagar: que tipo de imaginário social o cinema brasileiro não-hegemônico ajuda a construir de sua própria cultura?

3.2. O cinema brasileiro – um pouco de sua história e de seu trânsito pelo mundo

Embora o problema central desta pesquisa não seja a evolução e a inserção do cinema brasileiro no mercado nacional e internacional, vale aqui contextualizá-lo para compreender o cinema brasileiro contemporâneo, que é o objeto de estudo deste projeto.

O cinema brasileiro, desde o fim do século XIX, vem criando forma e buscando representar a cultura e o povo brasileiro em suas inúmeras facetas.

⁵³ Para este estudo, não serão esgotadas as infinitas e complexas caracterizações que delimitam o Brasil, até porque as realidades / cultura brasileira apresentam variações, inclusive em relação ao período histórico. Como os filmes a serem analisados têm em comum a representação do mundo / realidade da favela, optou-se por estudar algumas características desta realidade, que serão abordadas mais adiante.

Mais que mero reflexo, desde seu início entre nós o cinema foi convocado a representar o país e seu povo: sua exuberante natureza tropical, seus costumes civilizados ou exóticos, as personalidades marcantes, os acontecimentos característicos. No cinema, o Brasil pôde ser identificado sucessivamente à sua elite 'civilizada', à sua 'boa gente', às 'camadas ou categorias sociais exploradas e oprimidas', à 'classe média dos grandes centros urbanos', às 'minorias e seus movimentos reivindicatórios'. Modalidades ideológicas, mais que objetivos de lucro, moldaram o contorno dos diferentes ciclos de nossa descontinua produção cinematográfica. (LUZ, 2002, p. 123)

Mesmo sob a influência dominante do cinema hollywoodiano, o cinema brasileiro sempre teve essa característica de representação de seus aspectos nacionais. Segundo Galvão e Bernardet (1983), o cinema brasileiro se realiza ao transpor para a tela seus usos e costumes, suas belezas naturais, seus acontecimentos e personalidades, e explicam que o fato de “possuir nacionalidade”, para o cinema brasileiro, está diretamente “vinculado ao fato de mostrar o que é ‘nosso’” (GALVÃO; BERNARDET, 1983, p. 18). Ainda segundo os autores, ao fazer isso, o cinema brasileiro está mostrando seu povo e, portanto, além de seu aspecto nacional, é também um cinema popular.

Se o problema de ‘ser nacional’ no cinema brasileiro é algo que, como vimos, se propõe muito cedo, a preocupação com o ‘ser popular’ é tardia – ou pelo menos parece. É claro que, quando expressa nos filmes, a busca de um cinema nacional, da ‘brasilidade’, deve acabar resultando também na descrição do ‘povo brasileiro’ – que faz do nacional um caminho para o popular. (GALVÃO; BERNARDET, 1983, p. 29)

Segundo Luz (2002, p. 125), seja pelo tema, pela forma ou por ambos, o Brasil é um problema para o cinema brasileiro,

[...] que quer – e se quer, é porque ainda não o faz – representar o país e sua relação com o país. Representar como delegação: junto aos próprios brasileiros, sempre em falta quando se trata de sua realidade, e junto aos estrangeiros, que ignoram, desprezam ou são complacentes com essa realidade. Representar como ideação: pensar o que nos é característico e traduzir em linguagem audiovisual, de maneira crítica, mas generosa, a matéria-prima de nossa experiência histórica, escrita por nossas elites de maneira pomposa e grotesca.

Assim, em termos gerais, essa representação do Brasil pelo cinema brasileiro segue duas tendências: “a representação do Brasil rural e a do Brasil urbano” (GALVÃO; BERNARDET, 1983, p. 25), que podem ser observadas ao longo de sua história.

Apesar da história do cinema brasileiro ter início em 1898 (CALDAS; MONTORO, 2006, p. 26), para fins deste estudo, que trata do cinema brasileiro contemporâneo (após o cinema de retomada), será feita uma breve descrição da história do cinema brasileiro somente a partir do fim da década de 1940, período no qual ele começa a se estruturar melhor, tanto no que se refere à linguagem e à forma quanto ao público, e a tornar-se um pouco mais conhecido no mercado nacional e internacional.

A década de 1940⁵⁴ foi um período marcado pelas chanchadas (musicais carnavalescos) no cinema brasileiro, que, embora de maneira tímida e ingênua, faziam denúncias sociais. A chanchada foi um gênero cinematográfico produzido com baixo orçamento, com estética e conteúdo pobres e banais e que no fim dessa década, e intensificando-se no fim da década de 1950, passou a receber cada vez mais críticas da elite brasileira.

Na metade da década de 1950, o cinema brasileiro abre espaço para as “narrativas do homem comum”, promovendo uma aproximação do mercado consumidor com os filmes brasileiros. Esse cinema aproxima o mundo sofisticado das telas de cinema da vida cotidiana do povo brasileiro (empregadas domésticas, donas de casa, migrantes nordestinos etc.) e isso fez com que a bilheteria do cinema brasileiro nessa época atingisse resultados poucas vezes alcançados (embora ele representasse somente 6% do mercado de exibição na época). A década de 1960 foi a década em que surgiu o Cinema Novo, um cinema idealizado por cineastas e intelectuais brasileiros. O Cinema Novo era um cinema politicamente engajado em causas sociais, que produzia obras sérias e que usava a cultura audiovisual como forma de instigar a crítica e a conscientização do povo brasileiro. Ele opunha-se às características da narrativa clássica e não se preocupava em atingir o sucesso de público (bilheteria). Vale destacar aqui que foi no período do Cinema Novo que o filme *O Pagador de Promessas* foi premiado como melhor filme no festival de Cannes de 1963. Isso representou a consagração

⁵⁴ Todas as informações a seguir foram retiradas de CALDAS; MONTORO, 2006, p. 71-74-76-78-81-88-102.

do cinema brasileiro internacionalmente, uma vez que o país já havia recebido vários outros prêmios internacionais.

Embora o Cinema Novo não seja o período de estudo deste trabalho, faz-se necessário aqui um maior detalhamento sobre essa época, uma vez que, segundo Bentes (2007), para entender a evolução do cinema brasileiro é preciso entender alguns quesitos do Cinema Novo. A autora ressalta que “os filmes de maior bilheteria do cinema brasileiro foram todos beber em temas caros ao Cinema Novo (*Central do Brasil*, *Orfeu*, *Eu, tu, eles* e recentemente *Cidade de Deus*), obtendo assim uma aceitação e entrada internacionais” (BENTES, 2007, p. 244-245).

O Cinema Novo foi para o Brasil o que Shohat e Stam (2006, p. 355- 356) chamaram de Cinema Terceiro-Mundista, ou os “Novos cinemas” do terceiro mundo, que emergiram a partir da crise dos impérios europeus no pós-guerra e da emergência dos Estados nacionais do Terceiro Mundo. Um cinema anti-imperialista, independente, militante e provocante, que não buscava necessariamente a satisfação do público e apresentava rejeição “às tradições cinematográficas comerciais”.

Diante do historicismo eurocêntrico, os diretores do Terceiro Mundo e das minorias reescreveram suas próprias histórias, tomando o controle das próprias imagens e falando com suas próprias vozes. Não que tais filmes substituam as ‘mentiras’ europeias com uma verdade pura e inquestionável, mas propõem ‘contraverdades’ e ‘contranarrativas’ informadas por uma perspectiva anticolonialista, recuperando e reforçando os eventos do passado em um amplo projeto de remapeamento e renomeação. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 358)

Conforme Bentes (2007, p. 245), esse cinema tinha o “[...] objetivo de evitar a folclorização da miséria e [...] colocava uma questão fundamental: como criar uma ética e uma estética para essas imagens de dor e revolta?” Em diferentes momentos, Bentes (2007) e Glauber Rocha (1965) afirmaram que as imagens de Brasil transmitidas pelo cinema brasileiro eram clichês, “verdades” folclorizadas, vulgarizadas, vitimizadas e exotizadas, ou melhor, imagens de Brasil que satisfaziam aos olhares curiosos, nostálgicos e exploradores dos estrangeiros (ex-colonizadores).

Sobre a miséria da América Latina em geral, Rocha (1965) diz: “[...] o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria, não como um sintoma

trágico, mas apenas como um dado formal em seu campo de interesse”. Bentes (2007), referindo-se ao texto de Glauber Rocha, *Estética da Fome*, diz que foi um “[...] texto corajoso contra certo humanismo piedoso, contra as imagens clichês da miséria que até hoje alimentam o circuito da informação internacional”. À época da publicação do texto, Glauber Rocha (1965) afirmou que ele foi escrito dado o seu compromisso com a verdade, com a discussão da miséria como um problema político e que o Cinema Novo teve grande importância internacional.

Dessa forma, é em resposta à “estética da fome”, a essa vitimização da miséria proposta pelas imagens clichês do cinema brasileiro até então, que Glauber Rocha (1965) propõe uma “estética da violência”:

Do Cinema Novo: uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizada sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que explora.

Sobre essa “estética da violência”, Bentes (2007, p. 244) complementa dizendo que é uma estética voltada para “[...] violentar a percepção, os sentidos e o pensamento do espectador, para destruir os clichês sobre a miséria: clichês sociológicos, políticos e comportamentais”. E continua: “Não se trata da violência estetizada ou explícita do cinema de ação. Mas uma carga de violência simbólica, que instaura o transe e a crise em todos os níveis.”

Ainda durante o período cinemanovista, surge no Brasil o chamado Cinema Marginal, com uma proposta que fugia dos padrões de seriedade e do cunho sociopolítico do Cinema Novo. O Cinema Marginal se aproxima mais da narrativa clássica e dos padrões do cinema norte-americano, além do apelo erótico que o ajudava a se aproximar do público (CALDAS; MONTORO, 2006, p. 102). No fim da década de 1960, surge o gênero cinematográfico brasileiro conhecido como pornochanchada, um tipo de comédia misturada com erotismo e que vinha conquistando mercado. Seu objetivo era ampliar a indústria cultural (CALDAS; MONTORO, 2006, p. 110-111). O Cinema Novo começa a definir em 1973 e acaba na década seguinte.

A década de 1980 foi uma década de crise para o cinema brasileiro, em especial por causa do momento de crise política e econômica pela qual passava o país: o fim do regime militar. Nesse período houve redução tanto do número de salas de exibição quanto de público, e o gênero que se sustentava nesse momento era a pornochanchada, por seu baixo custo de produção, o que contribuiu para popularizar o cinema no Brasil (CALDAS; MONTORO, 2006, p. 121-148).

A década seguinte, década de 1990, foi um período em que o presidente do país, Fernando Collor de Melo, adota medidas de impacto em todas as áreas, inclusive na cultura, suspendendo os mecanismos de apoio cinematográfico, inclusive fechando a Embrafilme. Nessa época também surge o cinema de Retomada. Segundo Caldas e Montoro (2006, p. 156), o momento da retomada (a partir de 1992) do cinema brasileiro foi caracterizado por uma série de incentivos à produção cinematográfica / cultural brasileira, dentre eles, a regulação da atividade audiovisual em 1992, que permitia o apoio de pessoas físicas e empresas com o benefício do abatimento de imposto; a lei do audiovisual em 1993, que oferecia benefícios fiscais para o capital privado investido; a instituição, pelo Ministério da Cultura, do Prêmio de Resgate do Cinema Brasileiro, que representou um investimento de 13 milhões de reais em 90 projetos; e uma nova tentativa de relacionamento entre Estado e representantes do setor audiovisual, que, com todas essas crises anteriores, estavam com relações estremeçadas.

Ainda segundo Caldas e Montoro (2006), esse período da retomada tinha como foco, desde o início, marcar presença nos mercados interno e externo, criando assim um cinema diversificado, com “maior profissionalização da atividade, investimentos em roteiros, em preparação de atores, capacitação de mão-de-obra e finalização” (CALDAS; MONTORO, 2006, p. 262).

Esse cinema diversificado se refere tanto à diversificação de sua forma quanto de seu conteúdo, que tem como eixo principal a representação da história do Brasil em suas múltiplas identidades, mediante a produção de “[...] imagens de um Brasil incompleto, imperfeito e que patina nas próprias falhas dessa identidade

disforme” (CALDAS; MONTORO, 2006, p.158-159). Sobre isso, Xavier (1998b, p. 129) afirma que o cinema brasileiro

[...] vive a sua radicalidade e/ou assume as mais caras estratégias mercadológicas ou insiste em criar novas aberturas, outros cinemas. Entre essas aberturas, o cinema contemporâneo aponta para uma estética da fragmentação, ou seja, para uma tendência a multiplicar a estrutura narrativa em inúmeros fragmentos sucessivos ou simultâneos que indicam o incessante exterior da imagem que vemos, uma espécie de extra-campo que, como pura exterioridade, se instala no interior da imagem.

Ainda segundo Xavier (1998a, p. 83-83), a diversidade no cinema brasileiro sempre existiu, porém só naquele momento estava sendo transformada em valor. Como exemplo, ele cita a descentralização da produção cinematográfica no país, que proporciona diferentes estilos, diferentes olhares, ou seja, a própria diversidade no cinema brasileiro.

Segundo Caldas e Montoro (2006, p. 158),

A busca de comunicação com o público dessa mistura de gerações da retomada, presa na embaraçada perspectiva, criou distorções que refletem nos filmes. A dura realidade brasileira se expressa nesse cinema evidenciando outra particularidade: cada projeto deve devanear, não encontrando melhores soluções para seus próprios problemas, e acaba não dialogando com os outros, caindo na máxima – *cada um por si*. Mas a conquista do público é, sim essencial. Só com a assimilação e participação do espectador é que o filme consegue existir como obra, não só como valor comercial, mas, acima de tudo, como um fenômeno cultural.

Apesar de essa diversificação da forma e do conteúdo ser uma característica do cinema de Retomada, ao representar um país onde a contradição é sua essência, Oricchio (2008, p. 153) conseguiu delimitar algumas linhas de força na produção cinematográfica brasileira, tais como :

[...] a recuperação da história nacional em *Carlota Joaquina, Brava gente Brasileira* [...]; a releitura dos espaços míticos como o sertão e a favela (*Corisco e Dadá, (...), Orfeu*); a questão do abismo de classes sociais e a violência urbana (*O invasor, (...), Como nascem os anjos*); a reinterpretação da luta armada (*Lamarca, O que é isso companheiro?*); o reposicionamento da identidade nacional em um mundo globalizado (*Policarpo Quaresma...*) etc.

Caldas e Montoro (2006, p.71-158-248-249), afirmam que o cinema brasileiro sempre enfrentou dificuldades de conquistar o público – com exceção do

gênero das chanchadas brasileiras nos anos 1940, que foram muito populares – e na década de 1990 isso não foi diferente. Porém, com a diversificação de temas e formas e com um cinema mais voltado para a espetacularização da realidade, o cinema de Retomada focou sua produção no chamado cinema de mercado. Com o objetivo de conquistar o público brasileiro, que até então tinha como parâmetro o cinema norte-americano, o cinema de Retomada se reformula e se adequa ao gosto espetacular do mercado.

Segundo Caetano (2005, p. 294), a vontade dos cineastas desse cinema contemporâneo é a de “fazer filmes que dialoguem com o público, que fechem o círculo”. Nesse sentido, não se pode deixar de citar a importância da entrada da Rede Globo de Televisão⁵⁵ na área cinematográfica, com a Globo Filmes, para o crescimento do público do cinema no Brasil. Com a ajuda da máquina de publicidade (que é a própria emissora de TV - Rede Globo), os filmes da Globo Filmes têm atingido um dos maiores sucessos de público que o cinema brasileiro já teve nos últimos tempos (ORICCHIO, 2008, p. 144). Segundo Caldas e Montoro (2006), a tendência do cinema brasileiro é de grande crescimento. Os autores afirmam que:

Um dos piores anos brasileiros (depois de 1990) foi 1997, quando apenas 52 milhões de ingressos foram vendidos. Desde então, o mercado de cinema já dobrou e atingiu em 2004 o total de 114,7 milhões de ingressos vendidos (variação positiva de 120,6% em apenas sete anos). Da mesma forma, o número de produções tem crescido e o cinema brasileiro voltou a receber prêmios internacionais e a atrair investidores [...]. (CALDAS; MONTORO, 2006, p. 282)

Ainda segundo os autores (2006, p.169-249-269), o Brasil é o 18º produtor de filmes no mundo; esteve entre os finalistas de melhor filme nos Oscar de 1996 a 1999 e produziu mais de 200 longas na última década, sendo que, destes, 155 foram produzidos nos últimos cinco anos da década (MALKIN-FONTECCHIO, 2009, p. 61).

Retornando às raízes que o cinema contemporâneo (cinema de Retomada) possui no Cinema Novo, cabe aqui detalhar um pouco a relação que se

⁵⁵ Sobre a importância da mídia televisão no Brasil, ver: ORTIZ, Renato. *A moderna tradição na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

estabelece entre esses dois períodos. Embora parte do cinema contemporâneo remeta ao Cinema Novo, ele se apresenta sob uma nova roupagem. Também no que diz respeito ao tema representado pelas duas épocas, apesar de ser praticamente o mesmo – a realidade social brasileira (pobreza, violência urbana, contrastes regionais e criminalidade) –, o cinema de Retomada se voltou principalmente para as favelas, no que se refere à violência e sua relação com as gangues do narcotráfico (MALKIN-FONTECCHIO, 2009, p. 61).

Enquanto o Cinema Novo retrata o sertão e a favela, no intuito de chocar, de mostrar a verdade, numa denúncia política da realidade brasileira, rejeitando a vitimização e a folclorização das imagens de pobreza e violência do país, o cinema de Retomada, em rejeição a essa ideia, parte para o “cinema de espetáculo”, ou ainda, um cinema de “cosmética da fome”, meramente contemplativo, no qual a miséria é um elemento típico diante do qual “não há nada a fazer” (BENTES, 2007, p. 244-245).

A idéia, rejeitada nesses filmes, de expressar o sofrimento e o intolerável em meio a uma bela paisagem, ou de glamorizar a pobreza, ressurgiu em alguns filmes contemporâneos, filmes em que a linguagem e fotografia clássicas transformam o sertão num jardim ou museu exótico, a ser ‘resgatado’ pelo grande espetáculo. [...] um discurso que valoriza o ‘belo’ e a ‘qualidade’ da imagem, ou ainda, o domínio da técnica e da narrativa clássicas. Um cinema ‘internacional popular’ ou ‘globalizado’ cuja fórmula seria um tema local, histórico ou tradicional, e uma estética ‘internacional’. O sertão torna-se então palco e museu a ser ‘resgatado’ na linha de um cinema histórico-espetacular ou ‘folclore-mundo’ pronto para ser consumido por qualquer audiência. (BENTES, 2007, p. 245)

Bentes (apud XAVIER, 1998a, p. 109) faz duas generalizações sobre o cinema contemporâneo: a primeira, a de que ele cria uma “nova estetização da violência”⁵⁶, na qual há uma nova teatralização da violência, dentro de uma sociedade sem leis, códigos e ética, e “diante da qual só resta uma espécie de se deixar levar pela sua deriva, se deixar levar pelo acaso e pelas pulsões deste contexto violento diante das crises das grandes utopias, dos grandes imperativos, das grandes crenças” (BENTES apud XAVIER, 1998a, p. 109). A segunda

⁵⁶ Diferente daquela pensada por Glauber Rocha e que tinha uma função pedagógica, pois representava o intolerável, no intuito de despertar uma ética e uma política possíveis.

generalização se refere ao multiculturalismo nesse cinema brasileiro contemporâneo, que trabalha a relação do local com o global, do nacional com o internacional. Ainda segundo Bentes (apud XAVIER, 1998a, p. 110), o cinema brasileiro contemporâneo está criando uma marca, mostrando o contexto atual do país, a tensão do global e do local, da violência, da ética, da inserção do país no mercado globalizado, tanto na dramaturgia quanto na estética.

Paralelamente às proposições de Ivana Bentes, Xavier (1998a) diz que o cinema contemporâneo é a representação da última das três tendências em que o cinema brasileiro pode ser classificado: a “feudalização” das cidades onde se retratam o mandonismo, os jogos de poder, o patrão, a ausência de leis (estado) ou a presença (ao menos a tentativa) residual do estado, a possibilidade do direito de vida e morte, o embate pessoa a pessoa, a ausência da noção de cidadania⁵⁷.

Seria ainda atual essa tendência do cinema brasileiro que Xavier apontou há 12 anos? O cinema contemporâneo ainda apresentaria uma contemplação e conformação com as imagens de miséria e violência do país, como produto da indústria cultural na qual o público é um mero espectador passivo desse espetáculo cinematográfico?

É o próprio espetáculo da impotência e do ‘sem saída’ que interessa, uma transformação e banalização do trágico tornado *fait divers* e folhetim. Não há mais sentido, só imagens. E é através das imagens que esses personagens e seus territórios podem desejar uma fugaz existência, sem qualquer promessa de redenção ou de integração. (BENTES, 2007, p. 250)

O cinema dos anos 1990 apresenta uma “pobreza consumível”, no qual o sertão e a favela são transformados num “jardim exótico” (BENTES, 2007, p. 242), no intuito de atrair o público de massa para uma contemplação de surpresa, horror e nostalgia.

A favela é o cartão-postal às avessas, uma espécie de museu da miséria, etapa histórica, não superada, do capitalismo e os pobres, que deveriam, dada toda produção de riquezas do mundo, estar entrando em extinção,

⁵⁷ As três tendências de que o autor fala são: a tematização do sertão, do cangaço (ponto forte do Cinema Novo); o retrato do drama doméstico e, por fim, o retrato da “violência urbana, a feudalização das grandes cidades, a criação de territórios, a ausência do estado, a substituição do estado por grupos que funcionam como divisores de territórios” (XAVIER, 1998a).

são parte dessa estranha 'reserva', 'preservada' e que a qualquer momento sai do controle do Estado e explode 'ameaçando' a cidade. (BENTES, 2007, p. 248-249)

Ainda segundo a autora (2007, p. 247), as imagens da favela, da violência e da miséria são também usadas pelo cinema contemporâneo por estarem presentes no contexto da globalização e fazerem parte da cultura das massas, o que não deixa de ser um chamariz para o público e assim tentar romper com o “eterno” problema de público do cinema brasileiro. Como já se sabe, a cultura das massas propõe um divertimento contemplativo, rápido e com a resolução da trama no final do filme, não deixando o espectador voltar pra casa com aquela angústia de ter de refletir sobre a realidade social do mundo, sobre que atitude tomar diante da dura “realidade” representada na tela. Assim, esses filmes contemporâneos proporcionam justamente o que Bentes (2007) chama de “mero gozo espetacular da violência”, sendo esta o “novo folclore urbano”. Araújo (2008, p. 187) fala justamente sobre a mudança do cenário dos filmes brasileiros na última década e sugere que a cidade do Rio de Janeiro,

'Cidade maravilhosa', das canções e dos cenários espetaculares de diversos filmes estrangeiros e nacionais, da 'garota de Ipanema', das areias de Copacabana, está mudando sua imagem, seja para os brasileiros, seja para os estrangeiros. A favela está se tornando não só cenário de filmes, mas também protagonista.

A maioria dos filmes contemporâneos foca o “espetáculo do extermínio dos pobres se matando entre si” e não relaciona a violência e/ou a pobreza com as elites, com a classe média (empresários, banqueiros, comerciantes) (BENTES, 2007, p. 249). Vale lembrar que o principal público consumidor desses filmes é essa classe média⁵⁸, não tão diretamente afetada pelos problemas de violência e miséria do país. Segundo Caetano, Valente, Melo et al. (2005, p. 31),

[...] torna-se natural que aqueles filmes que obtiveram efetiva repercussão e sucesso nas bilheterias [com o público de classe média] tenham se apropriado de um discurso sobre a pobreza ou sobre o Outro da classe média contando, invariavelmente, com a figura de um mediador cuja função era justamente a de sutura, de conectar o mundo retratado

⁵⁸ Com o aumento do preço dos ingressos de cinema na década de 1990 e a concentração das salas de cinema em shopping centers, o cinema tornou-se um meio de entretenimento elitizado (BENTES, 2007, p. 246).

ao universo dos espectadores. Tratou-se de fazer uma experiência com esse Outro não uma imersão efetiva, mas antes uma inscrição 'segura' do espectador de classe média no universo narrativo de cada filme: o Buscapé de *Cidade de Deus*, que desde o início se percebe dissociado daquele espaço; o médico de *Carandiru*, figura desdramatizada e altruísta, depuração exemplar do brasileiro médio [...]

Segundo Autran (2005, p. 169), essa opção de omitir a classe média dos problemas brasileiros apresentados nos filmes é fundamental porque “[...] ela harmoniza o filme com a própria visão que a classe média brasileira tem de suas relações com as problemáticas de fundo social: denega-se qualquer papel à sua participação mais profunda.”

Nos anos 1990, o cinema de ficção apresenta raros cenários de reconciliação ou integração entre a favela e o restante da cidade, o contexto é o confronto ou a cumplicidade apenas no crime, cada vez mais explícito. [...] É através das imagens violentas que os novos marginalizados ferem e violentam o mundo que os rejeitou, é através das imagens que são demonizados pela mídia, mas também é pela imagem que se apropriam da mídia e de seus recursos, sedução, glamorização, performance, espetáculo, para existirem socialmente. (BENTES, 2007, p. 249)

Nessa temática do espetáculo da violência, da falta de “poder” do Estado sobre a sociedade, da falta de leis, com o espetáculo dos pobres se matando entre si, e da omissão da classe média no contexto dos filmes, pode-se destacar aqui dois grandes sucessos de público, produzidos por membros da classe média brasileira e/ou por membros do grupo hegemônico desta sociedade e que retratam sua visão sobre os grupos subordinados – o olhar do Outro. Sobre *Carandiru* (2003), que retrata um episódio verídico da história brasileira, o assassinato de 111 presos no presídio que dá nome ao longa-metragem, localizado em São Paulo/SP, Fausto (2005, p. 103) afirma ser um filme que se posiciona ao lado dos marginalizados, dando voz a eles e suprimindo os policiais. O autor ainda afirma que, apesar de representar um fato verídico, o filme não se propõe a buscar as razões do acontecido e que “a idéia de Brasil que o filme contém está menos na cadeia como uma pequena representação do país por causa dos presos do que na maneira como se conduzem as coisas no país” (FAUSTO, 2005, p. 103). E isso é representado quando, na cena final, o prédio do Carandiru é implodido, significando que

[...] assuntos delicados, como o problema das instituições penitenciárias em todos os seus desdobramentos, a saber, a correção dos indivíduos desviantes, a violência policial etc., são resolvidos com a destruição do lugar, como se fosse aquela construção específica a causa/casa da violência e do fracasso de uma organização oficial. (FAUSTO, 2005, p. 103)

Já o filme *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, representa a realidade de uma favela no Rio de Janeiro chamada Cidade de Deus e o drama dos moradores que vivem do crime, do tráfico, e sua relação com a polícia. Caldas e Montoro (2006, p. 165) afirmam que esse filme tem uma proposta de narrativa diferenciada, que usa técnicas advindas do videoclipe.

Mesmo imagens rústicas simplificadas aspiram a essa aura de tratamento, estilizada, de luz marcante, altos contrastes e cores saturadas. Desperta uma nova estética idílica, que entorpece o espectador por meio de particular síntese narrativa em explosiva dissociação num ritmo cadenciado, passando uma overdose de sensações.

O próprio diretor Fernando Meirelles afirma que *Cidade de Deus* foi um filme feito para que a classe média pudesse conhecer a realidade das favelas no Brasil, da qual ela mesma finge não ser responsável (MALKIN-FONTECCHIO, 2009, p. 72).

Foi com o cinema de “retomada” na década de 1990, quando a produção cinematográfica brasileira aumentou significativamente, que o cinema brasileiro começa a adquirir representatividade tanto dentro do próprio país⁵⁹ quanto internacionalmente⁶⁰. Utilizando, na maioria das vezes, uma temática realista⁶¹,

⁵⁹ Alguns filmes brasileiros com recorde de público: *Central do Brasil* (1998), com quase 1,2 milhão de espectadores; *Cidade de Deus* (2002), com mais de 3 milhões de expectadores; *Carandiru* (2003), com mais de 4,5 milhões; *Se eu fosse você* (2006), com mais de 3,5 milhões; *Tropa de Elite* (2007), com mais de 2,4 milhões. Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br>>. Acesso em: 13 jun. 2009.

⁶⁰ Em 2008, o filme *Tropa de Elite* ganhou o Urso de Ouro no Festival de Berlim; em 2002/2003, o filme *Cidade de Deus* colecionou prêmios dos festivais de Cannes (França), Bafta (Inglaterra), Havana (Cuba) etc; *Central do Brasil*, em 1998/1999, ganhou Urso de Ouro (Melhor Filme), Urso de Prata (Melhor Atriz: Fernanda Montenegro) e o Prêmio de Melhor Filme (Júri Ecumênico) no Festival de Berlim. Isso sem falar em filmes como *O Pagador de Promessas* (1963), premiado no Festival de Cannes em 1963; *O Cangaceiro* (1953), premiado em Cannes em 1953; *Sinhá Moça* (1953), premiado no Festival de Veneza em 1953. Embora o Brasil, até o momento, não tenha ganhado ainda nenhuma premiação do Oscar, já recebeu inúmeras indicações: em 1963, *O pagador de promessas* foi indicado para a categoria de melhor filme estrangeiro; em 1996, o filme

voltada principalmente para sua realidade social, o cinema brasileiro começa a chamar a atenção do espectador dentro e fora do país. “*Carandiru, Cidade de Deus* e *Tropa de Elite* são exemplos de filmes bem sucedidos e premiados, não só pelas suas montagens, mas também pela sua estética, ‘estética do subdesenvolvimento’”, afirma Araújo (2008, p.187), ao falar sobre as imagens estereotipadas e reducionistas de Brasil no exterior.

Araújo (2008, p. 188) diz também que, nos últimos anos, a tendência do cinema brasileiro tem sido a de se aproximar da “realidade” e dos problemas sociais e atribui duas razões para que isso esteja ocorrendo:

[...] uma delas sendo o surgimento das teorias pós-colonialistas e dos estudos culturais, com ênfase nas minorias, e a outra sendo o desejo de vencer prêmios em festivais no exterior, dialeticamente podem explicar a procura de cenários antes pouco explorados e agora tão popularizados. A favela como ponto turístico e como tema de exploração da pobreza e da violência pode provocar argumentos válidos e questionamentos sobre políticas internas que tanto atraem o espectador estrangeiro.

É importante destacar aqui o comentário da americana Malkin-Fontecchio (2009) ao analisar os filmes brasileiros *Cidade de Deus* e *Orfeu*, uma vez que esta pesquisa analisa justamente como as imagens de Brasil do cinema brasileiro constroem o imaginário social do estrangeiro.

[...] os filmes repetem a maioria dos estereótipos positivos e negativos sobre as favelas. Contudo, o problema da questão racial e a discriminação social que estão por trás desses estereótipos e que criam as condições para a existência da favela em primeiro lugar permanecem camuflados. Este é o problema camuflado que a classe média quer negar e ambos os filmes permitem que eles continuem nesse estado de negação. (MALKIN-FONTECCHIO, 2009, p. 72-73)

O quatrilho estava presente; em 1998 foi a vez de *O que é isso companheiro?*; em 1999 foi o filme *Central do Brasil*; em 2002, com *Cidade de Deus*, disputa os prêmios técnicos, com indicações para Melhor Direção, Melhor Montagem, Melhor Roteiro Adaptado e Melhor Fotografia. Disponível em: <<http://www.universia.com.br/materia/materia.jsp?materia=15419>>. Acesso em: 21 mar. 2009.

⁶¹ O crítico de cinema Carlos Alberto Mattos afirma: "É só voltar no tempo e verificar quais os filmes que tiveram maior repercussão internacional. 'O Cangaceiro', falava da vida no sertão. 'Cidade de Deus', da problemática da favela e da desigualdade social, 'Tropa de Elite', do tráfico e da violência no Rio de Janeiro". Disponível em: <<http://www.universia.com.br/materia/materia.jsp?materia=15419>>. Acesso em: 21 mar. 2009.

As imagens de Brasil representadas nos filmes estão repletas de significações sobre os diferentes e ricos aspectos da cultura brasileira e só mediante uma análise cinematográfica podem ser “revelados” e discutidos.

4. AS TRÊS VISÕES DA FAVELA

A análise dos filmes deste estudo, como foi dito anteriormente, buscará conhecer como é retratado o universo da favela, verificar se existem diferenças entre o olhar do Outro (visão externa, representada pelos filmes *mainstream*) e o olhar dos próprios grupos subordinados (visão interna, representada pelos filmes não-hegemônicos) sobre si mesmos, seu dia a dia e sua cultura. O que se pretende, portanto, é verificar se existem divergências e/ou convergências entre as representações desses dois grupos sobre uma mesma realidade.

Neste estudo os filmes são considerados como discursos, ou seja, busca-se entendê-los como parte do processo formador do imaginário social, uma vez que, como dito antes, o cinema não é uma cópia do real.

[...] o que ali se expressa é que os filmes são ‘encenações sociais’, formas de se olhar e conceber as sociedades que expressam valores e avaliações a respeito de como se recortar e interpretar o mundo, mas muito mais do que formas de falar diretamente sobre o mundo em si. (JORGE, 2009, p. 9)

Parte-se também do princípio de que, em um filme, a sociedade não é mostrada, porém, encenada, pois ele

[...] opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em partes seu reflexo, mas também sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um ‘contramundo’ etc.). Reflexo ou recusa, o filme constitui um ponto de vista sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo. (VANOYE; GOLLOT-LÉTÉ, 2002, p. 56)

Com base no estudo de Marina Jorge (2009, p. 20) sobre as formas de representação da cultura popular no cinema brasileiro dos anos 1990, esta pesquisa também não tem a ilusão de encontrar o povo brasileiro nos filmes

analisados, e sim as construções que lhe são atribuídas, ou seja, identificar alguns traços que fazem parte de um imaginário sobre o que sejam os brasileiros.

Essa compreensão do discurso se dá no objetivo de ler o filme (falas, enquadramento, iluminação, vestuário, gestos etc.), a partir dos significados dos sentidos que emergem do texto quando interpretados em seu contexto sócio-histórico, sentidos esses muitas vezes implícitos e que contribuem para a formação do imaginário social do público. Esse discurso contemplado / reforçado pelos filmes é o que reflete a concepção hegemônica do que seja a sociedade e suas noções de mundo, de realidade. Porém, é importante observar que aquilo que parece ser natural, ou um dado da natureza, nada mais é do que um processo histórico confirmado por instituições culturais ao longo do tempo. Assim, a indústria cultural, ao regular seu discurso, reproduz o pensamento hegemônico, e o discurso cinematográfico é tanto regulado pela visão / cultura hegemônica quanto regulador desta, uma vez que, ao representá-la, ele acaba reforçando-a.

Conforme Vanoye e Goliot-Lété (2002, p. 15), analisar um filme compreende duas etapas: a primeira é o ato de decompor o filme em todos os elementos que o constituem. “Parte-se, portanto, do texto fílmico para ‘desconstruí-lo’ e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. Essa desconstrução pode, naturalmente, ser mais ou menos aprofundada, mais ou menos seletiva segundo os desígnios da análise”. A segunda etapa é o estabelecimento de ligações entre os elementos que estão isolados, para compreender como eles se ligam, interagem, para formar o todo que significa: “reconstruir o filme ou o fragmento” (VANOYE; GOLIOT-LIÉTÉ, 2002, p. 15). O ato da decomposição é o ato de descrever para compreender.

Partindo desse princípio, esta pesquisa buscará, mediante análise fílmica, identificar temas, formas de tratamento, diálogos, vilões e heróis, problemas etc. De forma complementar, visa ainda identificar os sentidos que emergem das diferentes formas de representação, dos diferentes olhares sobre um mesmo aspecto cultural e uma mesma realidade que sustentam os filmes e a ideologia sobre as imagens de Brasil. Para isso se valerá das proposições da Análise do

Discurso, em especial no que diz respeito à identificação de conteúdos ideológicos.

A ideologia representa a saturação, o efeito de completude que, por sua vez, produz o efeito de 'evidência' [...] na ideologia não há ocultação de sentidos (conteúdos), mas apagamento do processo de sua constituição. (ORLANDI, 2007b, p. 66)

Ainda sobre ideologia, a autora afirma que

[...] o sentido que se sedimenta é aquele que, dadas certas condições, ganha estatuto dominante. A institucionalização de um sentido dominante sedimentado lhe atribui o prestígio de legitimidade e este se fixa, então, como centro: o sentido oficial (literal). (ORLANDI, 1996b, p. 162)

Segundo ORLANDI (1996b, p. 56), “mais do que informações, um texto está prenhe de sentidos, e, no caso da indústria cultural, mais do que informações existem a persuasão, o nivelamento da opinião e a ideologia do sucesso”. Assim “ninguém lê num texto o que quer, do jeito que quer e para qualquer um. Tanto quanto a formulação (emissão), a leitura (compreensão) também é regulada. No entanto, ler [...] é saber que o sentido pode ser outro” (ORLANDI, 1996a, p. 12).

O cinema, ao pretender representar a realidade (ainda que sob a forma de ficção), estabelece uma relação recíproca entre a sociedade (mundo) e as imagens de Brasil, fazendo com que ela tenda a se constituir de forma similar.

Embora haja outras formas bem mais complexas e técnicas de se fazer uma análise de um filme⁶², este estudo, por questões de tempo e foco, se propõe a fazer dois níveis complementares de análise. Em primeiro lugar, uma análise fílmica focada na identificação de temas, na relação entre personagens, na posição social que eles ocupam na trama (o bandido, o herói, por exemplo), na caracterização dos personagens, das vestimentas, na apresentação de problemas, alguns diferentes usos de câmera, como o uso de *close* (denotando emoção, valorização) e de plano aberto (mostrando o contexto), os usos de

⁶² Em seu livro *A linguagem cinematográfica* (2003), Marcel Martin fala sobre os diferentes aspectos que compõem o filme e que, portanto, significam. Além dos diálogos, os tipos de enquadramento, de movimento de câmera, de profundidade de campo, de iluminação, de efeitos sonoros, a montagem das cenas, o vestuário, o cenário, a cor etc., tudo isso significa, de forma a compor a(s) mensagem(s) do filme.

imagens / jogo de luzes claras e escuras, dentre outros. E, como recurso apenas complementar, a Análise do Discurso será utilizada (à medida que as falas forem muito significativas para a compreensão) para compreender certas expressões, falas, silenciamentos, e para auxiliar a identificar o local social de enunciação (produtor, diretor, personagens). Segundo STAM (2003, p. 306), “uma alternativa metodológica à abordagem dos estereótipos e distorções miméticos é pensar menos em termos de imagem e mais em termos de vozes e discursos”. Isso quer dizer que é por trás do discurso (falado ou silenciado) que se podem perceber os aspectos culturais que muitas vezes não se manifestam explicitamente, verificar onde estão as raízes, as bases do que ali se manifesta.

Orlandi (1996a, p. 117) afirma que a Análise do Discurso é um método de interpretação que atribui sentido ao texto; sua função é a de explicitar os processos significativos e os mecanismos de produção dos sentidos que ali estão em vigor. Para a análise dos filmes, não só os textos, mas também o que é falado ou expressado diretamente significam, pois o silêncio (ou as formas de silêncio) também compõe o discurso, uma vez que ele não significa a ausência de sentido. Orlandi (2007a, p. 47) enfatiza ainda que “[...] o silêncio significa esse ‘nada’ se multiplicando em sentidos: quanto mais falta, mais silêncio se instala, mais possibilidades de sentidos se apresentam”. A autora ainda complementa que “[...] o silêncio não se reduz à ausência de palavras. [...] como não se pode, por outro lado, recuperar o sentido do silêncio só pela verbalização” (ORLANDI, 2007a, p. 67). Assim, a leitura das formas de silêncio pode ter muitos significados, principalmente na busca por uma compreensão mais profunda do imaginário social de uma determinada sociedade, levantando temas / situações que ela nega / omite de determinado contexto, como o caso dos filmes *mainstream*, que normalmente silenciam certos aspectos da favela.

Para que se possa ter esse tipo de visão do filme, como já foi dito anteriormente, a análise fílmica e a Análise do Discurso serão realizadas no intuito de desvendar seus sentidos conotados. O discurso do filme não é o texto em si; portanto, não é um meio de expressão fechado ou completo, e sim a própria relação entre vários textos, “[...] com suas condições de produção (os sujeitos e a

situação), com o que chamamos sua exterioridade constitutiva (o interdiscurso: a memória do dizer)” (ORLANDI, 2007b, p. 54). Daí a sua característica de produtor de significados.

Os filmes selecionados para este estudo apresentam uma mesma temática: o mundo da favela no cenário urbano e sua relação com os demais segmentos da sociedade. Tendo como cenário o espaço urbano brasileiro, esses filmes exemplificam melhor o mundo moderno, tomando-se por base o que XAVIER (1998a, p. 88), conforme já citado anteriormente, fala sobre a tendência do cinema brasileiro contemporâneo de retratar a “violência urbana, a feudalização das grandes cidades, a criação de territórios, a ausência do estado, a substituição do estado por grupos que funcionam como divisores de territórios.”

Optou-se ainda por filmes produzidos após o cinema de retomada, especificamente entre os anos de 2002 e 2010⁶³ (com exceção do filme *Cinco Vezes Favela*, de 1962, que foi selecionado porque o filme atual, *5X Favela – Agora por nós mesmos*, de 2010, remete a ele), período que representa a atualidade na vida de favelas.

O foco deste estudo recaiu sobre filmes de ficção que representassem enredos “realistas” do Brasil, o que contribui de maneira mais significativa para dar a impressão de real e vivido ao espectador e para a formação de seu imaginário social sobre o Brasil.

Assim, foram escolhidos três filmes para análise mais aprofundada: o principal deles é *5 X Favela - Agora por nós mesmos* (2010) e os outros dois, analisados para corroborar a análise do primeiro, são *Cinco Vezes Favela* (1962) e *Cidade de Deus* (2002). O primeiro filme foi escolhido por ter sido uma

⁶³ Este período foi escolhido também por ser marcado por uma significativa participação do Brasil nos festivais de cinema internacional. Como dito anteriormente, após o cinema de retomada, o Brasil vem aumentando sua participação nos festivais internacionais de cinema (JOHNSON, 2010, p. 9-10). Só em festivais internacionais de cinema ocorridos nos anos de 2004 e 2005, o Brasil recebeu 57 indicações e 16 premiações (Anexos 1-4), coisa que antes acontecia bem mais esporadicamente. Entre as indicações ao Oscar, o Brasil foi indicado em 1963 com *O pagador de promessas*; em 1996 com *O quatrilho*; em 1998 com *O que é isso Companheiro*; em 1999 com *Central do Brasil* e em 2002 com *Cidade de Deus*. O Brasil também foi premiado em outros (nota 60) festivais internacionais.

produção recente e os outros dois, como possível contraponto em termos de representação.

O filme *5 X Favela - Agora por nós mesmos* (2010) apresenta cinco histórias diferentes sobre a realidade das favelas do Rio de Janeiro, representadas a partir da perspectiva dos próprios moradores da favela, ou seja, uma perspectiva não-hegemônica. Esse filme foi escolhido para este estudo por representar o olhar dos próprios moradores da favela, (dos “de dentro”), olhar este oposto ao representado nos filmes *mainstream*, que fizeram uso estratégico da espetacularização da violência para atrair o público. Apesar disso, sua temática é a mesma de vários outros⁶⁴ filmes *mainstream* produzidos até então (mundo da favela) e que foram sucesso de bilheteria dentro e fora do país. Lançado no Brasil no segundo semestre de 2010, *5 X Favela - Agora por nós mesmos* já recebeu sete prêmios⁶⁵, até o presente momento.

O filme *Cinco Vezes Favela* (1962), produzido no período do Cinema Novo, representa a mesma temática de seu sucessor, porém a partir da perspectiva do olhar do outro (visão externa). Nele, cinco jovens da classe média universitária brasileira representam cinco histórias diferentes sobre a realidade das favelas do Rio de Janeiro, realidade à qual não pertenciam. Os diretores deste filme são Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, Marcos Farias, Leon Hirszman e Carlos Diegues (este último produtor / diretor de *5X Favela – Agora por nós mesmos*).

É importante destacar que *Cinco Vezes Favela* foi produzido pelo CPC⁶⁶ - Centro Popular de Cultura, entidade criada em 1961 por intelectuais de esquerda

⁶⁴ Entre eles, *Orfeu* (1999), *Cidade de Deus* (2002), *Carandiru* (2003), *Cidade dos Homens* (2007), *Tropa de Elite* (2007), *Salve Geral* (2009), *Tropa de Elite 2* (2010).

⁶⁵ Este filme recebeu no Festival de Paulínia de 2010 os prêmios de Melhor Filme, Melhor Ator Coadjuvante (Marcio Vitto), Melhor Atriz Coadjuvante (Dila Guerra), Melhor Roteiro (Rafael Dragaud), Melhor Montagem (Quito Ribeiro) e Melhor Trilha Sonora (Guto Graça Melo). No exterior recebeu prêmio no 19º Festival de Cinema de Biarritz (França) e foi exibido no Festival de Cannes (França), fora da competição. Disponível em: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:nKJ_ZT9s6V4J:cinema.cineclick.uol.com.br/index.php/filmes/ficha/nomefilme/5x-favela-agora-por-nos-mesmos/id/16450+premio+filme+5x+favela-agora-por-nos+mesmos&cd=6&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: 08 jan. 2011.

⁶⁶ As informações a seguir foram retiradas de: GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as

e fechada em 1964, logo após o golpe militar. Carlos Diegues foi um dos fundadores do CPC, cujo objetivo era produzir produtos culturais de fácil entendimento a todos os grupos sociais e que retratassem a realidade do país; promover mobilização política e conscientização dos grupos sociais (das classes operárias, em especial) de sua condição social, e assim promover uma revolução social no país. O objetivo era desalienar e desenvolver a sociedade a partir da tomada de consciência de todos os grupos sociais, principalmente os menos favorecidos socialmente, que até então atuavam sob uma condição de dependência e subdesenvolvimento com relação aos mais favorecidos.

O CPC era uma entidade ligada à UNE (União Nacional dos Estudantes) e, embora sua forma principal de atuação fosse o teatro de rua, atuava também por meio da música, das artes plásticas, do cinema e da filosofia. Além de *Cinco Vezes Favela*, o CPC promoveu também o documentário *Isso é Brasil*, assim como várias outras atividades, como festivais, exposições etc.

Já o filme *Cidade de Deus*⁶⁷ (2002) retrata a realidade da favela de mesmo nome, surgida no Rio de Janeiro nos anos 1960. Produzido por um renomado cineasta brasileiro, Fernando Meirelles, esse filme foi escolhido para este estudo por ter alcançado grande sucesso de bilheteria no Brasil (mais de três milhões de espectadores) e no mundo e por ter sido o pioneiro, no período pós-retomada, na abordagem do tema violência nas favelas urbanas no Brasil. *Cidade de Deus*⁶⁸

políticas culturais do centro popular de cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). **Rev. Bras. Hist.** v. 24 n. 47, São Paulo, 2004, e RIBEIRO, Maria Luísa Santos. *História da educação brasileira: a organização escolar*. Campinas, SP: Autores Associados, 2007. p. 173. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882004000100006&script=sci_arttext> e <http://books.google.com.br/books?id=mF5OagRZINoC&pg=PA172&lpg=PA172&dq=cpc+teatro+de+oportunidade&source=bl&ots=CbUpW0j8ir&sig=rs72qtXOnNMGtCnFIOMOJLIWlqw&hl=ptBR&ei=UqSgTeSNEI7ogQew2LTaBQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=8&ved=0CEQQ6AEwBw#v=onepage&q&f=false>, respectivamente. Acesso em: 19 fev. 2011.

⁶⁷ Disponível em: <<http://www.listal.com/list/filmes-brasileiros-de-grande-repercussao>> e <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Cidade_de_Deus_\(filme\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Cidade_de_Deus_(filme))>. Acesso em 17/10/2010. E do site: <<http://cidadedededeus.globo.com/premios.htm>>. Acesso em: 12 jan. 2010.

⁶⁸ *Cidade de Deus* recebeu também 56 prêmios e 25 indicações nacionais e internacionais. Entre eles têm-se: Prêmio Adoro Cinema 2002 (Melhor Filme, Melhor Vilão - Leandro Firmino da Hora - e

representou um marco na história cinematográfica brasileira, levando o tema da violência espetacularizada a ser tratado com significativa relevância, influenciando futuras produções, como *Carandiru*, *Cidade dos Homens*, *Tropa de Elite* e *Salve Geral*.⁶⁹

4.1. Categorias de análise

Embora os três filmes a serem analisados se enquadrem em uma mesma temática, para um maior rigor metodológico e para que se atinjam todos os objetivos desta pesquisa optou-se por criar algumas categorias que servissem como guias na análise fílmica, sem, entretanto, funcionar como um engessamento prévio. Todavia, esse cuidado em nada impede que muitos aspectos não mencionados surjam a partir das análises dos filmes.

Segundo Bardin, a categorização é

[...] uma operação de classificação de elementos constitutivos de um conjunto, por diferenciação e, seguidamente, por reagrupamento segundo o gênero (analogia), com critérios previamente definidos. As categorias são rubricas ou classes, as quais reúnem um grupo de elementos (unidades de registro) sob um título genérico. (1979, p.117 *apud* GOMES, 2007, p. 88)

Melhor Coluna - Francisco Russo), Prêmio SESC 2002 (Melhor Filme pelo Público, Melhor Filme pela Crítica, Melhor Diretor pelo Público, Melhor Diretor pela Crítica), Prêmio ABC 2003 (Melhor direção de fotografia, Melhor direção de arte, Melhor Som). Em 2002 recebeu inúmeras premiações no Festival de Havana (Cuba). Em 2003 foi premiado como filme de Melhor edição em BAFTA (Reino Unido); como Melhor filme estrangeiro no British Independent Film Awards (Reino Unido); como Melhor filme e Melhor diretor no Festival de Cartagena (Colômbia); como Melhor filme estrangeiro no NYFCC Awards (EUA) e como Melhor filme em língua estrangeira no Satellite Awards. Além disso, recebeu indicações no Globo de Ouro (EUA) em 2003; ao Bodil (Dinamarca), em 2004; e ao Independent Spirit Awards (EUA) e ao Oscar (EUA) também em 2004.

⁶⁹ Cabe ainda salientar que *Cidade de Deus* e, posteriormente, *5X Favela – Agora por Nós Mesmos*, trabalharam em parceria com o “Núcleo de Audiovisual Nós do Morro”. Esse núcleo foi criado em 1995, a partir do Grupo Nós do Morro, fundado em 1986, com o objetivo de dar aos moradores do Morro do Vidigal acesso à arte e à cultura. *Cidade de Deus* convidou o grupo Nós do Morro para selecionar e treinar atores para atuar e o elenco de *5X Favela – Agora por Nós Mesmos* são atores membros desse grupo. Disponível em:

<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:xqaPWmGmKtAJ:cinenosdomorro.blogspot.com/2009/05/entrevista-fernando-meirelles-porcavi.html+nós+do+morro+fernando+meireles&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br&client=safari&source=www.google.com.br> e <http://www.nosdomorro.com.br>. Acesso em: 11 abr. 2011.

A esse respeito, Gomes (2007, p. 88-89) afirma que se deve seguir um mesmo critério para a elaboração de categorias de análise, além de se levar em consideração que elas devam ser

[...] (a) exaustivas (estas devem dar conta de todo o conjunto do material a ser analisado; se um determinado aspecto não se enquadrar nas categorias, devemos formular outra categorização); (b) exclusivas (isso significa que um aspecto do conteúdo do material analisado não pode ser classificado em mais de uma categoria); (c) concretas (não serem expressas por termos abstratos que trazem muitos significados); (d) adequadas (em outras palavras, a categorização deve ser adaptada ao conteúdo e ao objetivo a que se quer chegar).

Com base nessas proposições e no objeto de estudo desta pesquisa, foram definidas as categorias que servirão de guia para a decomposição dos filmes em partes e, em seguida, para a interpretação analítica deles. É importante deixar claro que não se trata de “enquadrar” os filmes dentro dessas categorias. Como elas foram extraídas de estereótipos existentes na filmografia conhecida e na mídia, considerou-se que poderiam auxiliar na detecção de alguns temas recorrentes. Por exemplo:

a) Relação da favela com a anomia

Como é mostrada a relação da favela e do seu morador com as leis que regem a sociedade?

b) Relação da favela com a malandragem

Segundo Da Matta (1986), a figura do malandro brasileiro é a descrição do perfil do homem esperto, que tem expediente para tirar proveito das situações que aparecem e habilidade para driblar as dificuldades da vida. Qual a imagem que os filmes passam do malandro e da malandragem? Existem diferenças entre as representações do malandro nos filmes *mainstream* e nos filmes não-hegemônicos? Ele é uma figura importante na favela?

c) Relação da favela com o “Outro” – os demais segmentos da sociedade

Em geral, os moradores da favela são vistos pelo restante da sociedade como os estranhos, aqueles que não pertencem ao seu meio social. Pode-se dizer que

existem dois mundos diferentes? Ou, ainda, indagar sobre quem ocupa a posição de vilão e de herói? Nos filmes, pretende-se observar como são construídos os heróis e os vilões, no sentido de avaliar a imagem do morador da favela.

d) Relação da favela com ela mesma

Os moradores da favela no relacionamento com os seus iguais. Como ocorre a relação entre os moradores da favela? Nos filmes pretende-se buscar o perfil dos moradores da favela e saber como é o relacionamento entre eles.

4.2. Análise dos filmes

Os filmes foram analisados a partir das categorias elaboradas acima. Embora sempre com atenção voltada para outros significados que possam emergir, primeiramente será feita uma descrição das partes do filme que se referem a cada categoria e em seguida, a análise e a interpretação do que foi descrito, com algumas descrições de cenas para exemplificar.

O que se pretende investigar, aqui, é se existem diferenças nas representações de determinados grupos sociais a partir do lugar social que ocupam na sociedade, ou seja, se os moradores e os não moradores têm olhares diferentes sobre uma mesma realidade, no caso, a realidade da favela. Caso existam essas diferenças, verificar como elas são representadas e o que é reforçado em um e outro olhar.

4.2.1. Filme *5x Favela – Agora por nós mesmos* (2010)

O filme é dividido em cinco episódios, que representam situações do dia a dia da vida na(s) favela(s) do Rio de Janeiro.

Episódio 1 – *Fonte de Renda* (Duração: 21min. Direção: Manaíra Carneiro e Wagner Novais)

Maycon, protagonista do episódio e estudante de Direito, trabalha numa padaria da comunidade (favela) com muita dedicação. Ele ajuda no sustento da

casa onde mora com a mãe e o irmão mais novo e se dedica aos estudos para dar um futuro melhor a eles e à sua comunidade.

Os moradores da favela são apresentados como pessoas que têm obrigações (trabalho, sustento da família), sonhos (se formar, melhorar sua condição de vida), desejos (ajudar amigos e família) e frustrações (falta de oportunidades na vida, dinheiro para ir à faculdade), como quaisquer outras. Pelas representações, percebe-se que ali vivem os mais variados grupos de pessoas: estudantes, trabalhadores, pessoas honestas, bandidos, traficantes, policiais, crianças, que nos filmes *mainstream* são reduzidos a uma representação estereotipada do bandido. Assim, percebe-se que, embora na comunidade (favela) existam diferentes grupos que dividem um mesmo espaço, eles não podem ser reduzidos aos bandidos e traficantes, pois estes são um dos grupos que compõem a diversidade social do local. Percebe-se aqui uma tentativa de rompimento com a visão hegemônica da favela: grupo heterogêneo reduzido aos bandidos.

Esse perfil de morador da favela pode ser percebido na cena descrita abaixo.

Cena 1

00:06:00 – 00:07:14min

Na sala de aula do curso de Direito, Edu (colega de Maycon e representante da classe média) se apresenta para a turma dizendo que está cursando Direito porque seus pai, avô e bisavô eram advogados: “Se eu não fosse advogado, eu seria deserddado” (risos dele e da turma). Enquanto Edu fala, Maycon entra na sala e se senta. A câmera, que antes estava em *close* no rosto de Edu, muda seu enquadramento para plano geral, mostrando a sala de aula cheia de alunos e Maycon (representante da favela) se inserindo nesse novo meio. Quando Maycon começa a falar, a câmera fecha o plano em seu rosto (2º plano focado) e no de seu amigo Edu (1º plano desfocado). “Bom, eu não tenho parente na Justiça, muito pelo contrário, eu sou o primeiro da minha família a entrar pra faculdade. Onde eu moro o certo e o errado se misturam, é difícil saber o lado da lei. Eu tenho vontade de ajudar minha comunidade, de ajudar as pessoas que eu

conheço desde pequeno... é isso". Durante sua fala, a câmera muda de ângulo, mostrando-o de perfil em primeiro plano e, como plano de fundo, alguns de seus colegas, entre eles duas loiras e dois outros jovens de pele clara, cabelos escuros, bem vestidos e que olham para Maycon com um olhar distante, como se não se identificassem com sua realidade. Alguns prestam atenção à sua fala, outros não, mas todos demonstrando alheamento à realidade dele. Maycon parece ser o único mulato da turma.

Nesta cena, os risos da turma após a fala de Edu representam a falta de maturidade e consciência com que os estudantes de classe média chegam à faculdade e tomam as decisões em suas vidas. Essa falta de maturidade revela que eles não tiveram experiências (vivências) ao longo de suas vidas que exigissem deles uma preocupação com seu futuro e com a sociedade. A mudança de enquadramento da câmera para plano geral, quando Maycon entra na sala, passa uma ideia de opressão, ou seja, a ideia de que Maycon é minoria ali (espaço onde a maioria dos alunos vivencia a mesma realidade com a de Edu, ou pelo menos parecida com ela, e, portanto, bem diferente da de Maycon). A câmera em plano geral representa que Maycon está sozinho nesse novo meio e que precisa conquistar seu espaço. E isso é o que ele faz ao demonstrar desenvoltura e firmeza na sua fala, não tendo vergonha de expor sua condição socioeconômica diante de todos, o que é enfatizado pelo novo enquadramento de câmera (plano fechado e focado na imagem de Maycon).

Representando ainda as contradições entre os dois mundos (favela e classe média), que ali dividem o mesmo espaço, em quase toda a fala de Maycon a câmera, que está em plano fechado, coloca-o em segundo plano (com foco) e Edu em primeiro plano (imagem desfocada).

As relações entre os moradores de comunidade (favela) e a classe média são apresentadas aqui de maneira contraditória. O protagonista Maycon representa o mundo da comunidade (favela), e a faculdade, os professores e os colegas de faculdade representam a classe média. Embora Maycon pertença ao grupo dos que vivem em uma comunidade, ele tem um bom relacionamento com

seus colegas da faculdade pertencentes à classe média, tratando-os de “igual para igual”, não se sentindo inferior nem se menosprezando pela sua posição social (pobre e morador de favela). Apesar de ter consciência de que sua vida e a dos colegas são diferentes, fala com naturalidade da sua realidade na comunidade (favela) e de suas dificuldades na vida, tem desenvoltura na fala e no seu posicionamento diante dos colegas. Por outro lado, no que se refere à relação da classe média com Maycon (representante da favela), embora seus colegas o tratem com respeito e se relacionem com ele de “maneira natural”, percebe-se que a imagem que têm da favela e dos seus moradores é estereotipada, como será descrito mais adiante.

É importante salientar que a principal ligação entre Maycon (da comunidade) e seus colegas de faculdade (classe média) é a droga. Portanto, esse episódio induz a acreditar que um dos fatores que contribui para que Maycon se aproxime do grupo de classe média (participar dos grupos de trabalho, ser convidado para festas, conseguir um estágio com o pai de Edu) é o fato de ele ser o fornecedor de drogas. Se não fosse esse o elo / interesse, talvez essa relação tão próxima entre eles não perdurasse.

Maycon representa no filme justamente o oposto do estereótipo do bandido morador da favela dos filmes *mainstream*: estudante, trabalhador e dedicado à família, Maycon é o melhor aluno do curso de Direito, representante da turma na formatura, disputado pelos colegas para os grupos de trabalho, até porque era o único que se esforçava para estudar, pois precisava provar por tudo e para todos seu potencial, sua capacidade. Não tinha ninguém para ajudá-lo e, ao contrário de seus colegas (filhos de pais ricos), era elogiado pelos próprios moradores da favela, por seu padrinho (ex-policia), pelos professores e colegas do curso etc. como “o futuro da comunidade”. Maycon é o exemplo de que na favela não existem somente bandidos, mas, sobretudo, pessoas de boa índole, caráter e que almejam condições melhores de vida, a ser conquistadas de maneira honesta. Remetendo-se à teoria, Maycon representa a luta contra-hegemônica dos grupos minoritários na tentativa de conquista de um espaço de maior visibilidade e mobilidade na sociedade.

Ainda com base na cena descrita acima, a favela é apresentada como um espaço regido por leis próprias, independentes das do Estado (que “regula” o restante da sociedade), leis estas que tornam esse espaço confuso e desconfortável, inclusive aos olhos dos próprios moradores, conforme sugere a fala de Maycon: “Onde eu moro, o certo e o errado se misturam. É difícil saber o lado da lei...” Percebe-se que esse é um dos motivos que levam Maycon a estudar Direito (curso direcionado para o conhecimento das leis que regulam o Estado) para ajudar sua comunidade, sua família, a se inserirem na sociedade. A ideia de favela como um espaço perigoso e com leis próprias é, inclusive, representada por meio da alienação / receio que os “Outros” personagens (classe média) demonstram, referindo-se a ela como um lugar “perigosão”, “sinistro” (fala de Edu a Maycon), onde só existem bandidos. Edu demonstra isso também numa outra passagem do episódio, quando repreende Maycon por não ter-lhe conseguido a droga que pretendia levar em sua viagem a Angra. Diante da alegação de Maycon de que não havia levado porque tinha polícia na favela, disse-lhe: “... tu tem medo de polícia, cara... tu é da favela...” Nesta fala, Edu (representante da visão da classe média) reproduz a ideia de que a favela é um espaço de bandidos, onde as leis do Estado – representado pela polícia – não têm vigor.

Essa imagem de criminalidade da favela é mostrada aqui como um dos aspectos que compõem suas diversas realidades, porém não o único. O tráfico de drogas é apresentado como uma atividade que nem todos os moradores da favela apoiam ou dela participam. Isso pode ser identificado pela posição resistente de Maycon em entrar para esse mundo, pela sua insatisfação pelo tempo que permaneceu nele, pela sua feição séria durante os “trâmites” de compra e venda da droga e pela fala do padrinho de Maycon, representado neste episódio por um homem mais velho, de cabelos grisalhos, vestimenta simples (camisa branca de manga curta), porém limpa, passando a impressão de ser uma pessoa serena e honesta, conforme descrito na sequência a seguir:

Cena 2**00:17:10 – 00:18:25min**

O padrinho de Maycon, que é um ex-policial aposentado e morador da comunidade, chama-o para uma conversa ao vê-lo passar apressado pela rua. Ele diz que escutou “umas coisas” a respeito de Maycon e que não gostou. Maycon diz que não sabe o que é e nega qualquer coisa que tenham falado. O padrinho avisa para ele se cuidar, num tom repressivo.

Apesar de ser um jovem honesto e trabalhador e de até então não haver se envolvido no crime e no mundo das drogas, Maycon acaba se envolvendo (após uma inicial resistência), por sugestão de seu colega Edu, que parece se aproximar dele apenas para conseguir drogas. Maycon faz o papel de “aviãozinho”, levando drogas da favela para seus colegas de faculdade, em sua maioria, pessoas de classe média. O tráfico de drogas na favela é representado em poucas cenas deste episódio e numa delas dois jovens, escorados num muro, numa rua da favela com pouca iluminação, conversam sobre os bens que arrecadam dos compradores (viciados) como forma de pagamento. A representação do tráfico de drogas é feita mediante o jogo de cenas rápidas (cortes de câmera rápidas), que mostram como a droga sai das mãos dos traficantes para as mãos da classe média, sendo Maycon o protagonista dessa sequência de cenas. No momento do “escambo” (compra e venda), a câmera dá *closes* nas mãos de Maycon e nas dos traficantes, e posteriormente novamente nas mãos de Maycon e nas de seus colegas da classe média. Nesses momentos, os rostos dos envolvidos não aparecem, somente *closes* nas mãos (com iluminação precária) repassando a droga. A iluminação precária significa que há algo errado e perigoso com aquela situação representada; os enquadramentos de câmera, como o *close* nas mãos dos personagens durante o repasse da droga, a não identificação dos rostos dos envolvidos e a velocidade do jogo de câmera (troca de cenas) representam a rapidez com que a criminalidade se espalha por toda a sociedade, mostrando também que a classe média, embora queira se omitir (negar), é a grande responsável por isso.

Neste episódio, o vilão é representado pela classe média (amigos de faculdade de Maycon) que financia o tráfico de drogas e estimula os moradores da

favela a se corromperem por dinheiro, colocando em risco suas vidas e as de seus familiares. A figura do vilão é ainda enfatizada numa das cenas finais do episódio, quando o irmão de Maycon é hospitalizado por ter consumido às escondidas a cocaína que ele só havia comprado por insistência de Edu.

Outro ponto que ressalta das representações do papel desempenhado por Maycon é sua habilidade de circular livremente entre dois mundos diferentes (favela e classe média), de se relacionar com os diferentes grupos sociais e articular uma relação entre eles (tráfico de drogas). Essa habilidade representa o malandro: uma pessoa “viva”, esperta, que aproveita as oportunidades da vida de maneira racional e dribla as dificuldades da vida. Essa representação do malandro retoma a definição de Da Matta (1968), citada anteriormente, caracterizando como malandragem uma estratégia de vida.

No decorrer deste episódio, outras representações são feitas sobre as contradições existentes na sociedade, contrapondo a favela à classe média e ao governo. Isso pode ser exemplificado na cena em que Maycon não consegue usar o transporte público para ir à faculdade. Ao entrar no ônibus, ele não consegue passar na catraca eletrônica por não ter créditos (dinheiro) suficientes para o bilhete. Quando pede ajuda ao motorista para que possa entrar sem pagar porque quer ir estudar, este se nega, informando que não poderá ajudá-lo por causa da presença de câmeras (sistema de vigilância) dentro dos ônibus que monitoram seu trabalho.

Cena 3

00:11:15 – 00:12:32min

Após Maycon descer do ônibus, a câmera abre em plano geral, mostrando o ônibus saindo do ponto de parada (deixando Maycon para trás) e a lateral do veículo, onde havia um adesivo grande com a imagem do Cristo Redentor de braços abertos. Quando o ônibus passa, Maycon está ao fundo, no ponto de ônibus, e atrás dele, a favela.

O enquadramento de câmera em plano geral nesta cena mostra o isolamento, a solidão, a sensação de abandono de Maycon diante da situação de exclusão social a que é submetido (não conseguir entrar no ônibus por falta de dinheiro). A ironia e a contradição desta cena estão na imagem do Cristo Redentor que aparece na lateral do ônibus, justamente após Maycon sentir-se excluído. Contrariamente ao que acaba de acontecer, a imagem de Cristo, representando a cidade e o governo do Rio de Janeiro, seria o símbolo do acolhimento de todos os cidadãos, no qual o Rio de Janeiro representa a cidade onde todos têm os mesmos direitos e oportunidades. Enfim, não é isso o que acontece com Maycon.

É importante destacar que, no decorrer de todo o episódio, um jogo de cenas intercalando as duas realidades (ora uma imagem da favela, ora uma imagem do mundo da classe média – faculdade, boate) demonstra a relação de interdependência entre esses dois mundos, onde um tem um importante papel sobre o desenvolvimento do outro. Os cortes de uma cena para outra são bruscos, passando uma ideia de movimento, ou seja, embora sejam duas realidades diferentes / opostas, elas mantêm uma relação de reciprocidade, apesar de isso não estar explícito e ser muitas vezes omitido. Como exemplos, podem-se citar as seguintes cenas: Maycon saindo do emprego na padaria da favela no fim da tarde versus Maycon entrando na faculdade apressado ou correndo para pegar o ônibus para a faculdade; amigos de Maycon encomendando a droga na faculdade versus Maycon comprando a droga na favela e repassando-a para seus colegas na faculdade.

Outra cena que ilustra bem esse ponto é a discussão que Maycon tem com Edu na escada da faculdade. Ambos disputam forças a partir das diferentes oportunidades de vida que tiveram, sendo que Edu usa como argumentos para sua superioridade só coisas que o dinheiro pode comprar: educação diferenciada, jogos tipo *Play Station*, enquanto Maycon usa como argumentos a liberdade, as experiências que a vida nas ruas da favela ensinam aos indivíduos, tornando-os mais aptos para enfrentar as dificuldades do dia a dia, coisas que o dinheiro não pode comprar.

Cena 4**00:21:47 – 00:22:30min**

Maycon diz a Edu: “Tu já jogou bola na rua, cara? Tu não teve infância”. Edu responde: “Eu não jogava futebol de rua cara, eu fui campeão de torneio de escola bilíngue...” Maycon retruca: “Meu irmão tem quatro anos de idade, meu irmão..., ele joga... sabe o que é pião? Sabe que é bola de gude? Meu irmão joga, você não joga”. Edu revida: “É... teu irmão não tinha *Play Station*...” Maycon responde: “Você não tem anticorpos, cara. Tua mãe fica lá bolada se... se você sair na rua e ficar doente, ficar com gripe”. E Edu fala: “E tu agora vai ficar tirando onda de fudido...” (risos como som de fundo, o que representa que outros integrantes da turma estavam escutando a discussão).

As risadas sem sujeito ao fundo desta cena representam a voz de todos, e, no caso, a voz da classe média, inclusive dos próprios espectadores, que estão tão “cegos” quanto Edu para enxergar / entender o que Maycon quer dizer quanto à sua alienação. Maycon tenta mostrar a Edu (e também aos espectadores) que a vida na favela (vista por Edu como pior do que a sua, no sentido econômico) pode ser melhor no sentido de preparar o indivíduo para o mundo, para circular nos diferentes mundos com mais habilidade, tirando proveito (no bom sentido) de ambas as partes e construindo para si e para os outros uma vida melhor.

Vale ainda destacar que, enquanto o papel do vilão cabe à classe média (conforme mostrado acima), o papel do herói é protagonizado pelos moradores da favela, representados por Maycon, que, apesar de todas as dificuldades e obstáculos da vida, consegue ser o primeiro da sua comunidade a cursar uma faculdade e se formar. É o que mostra a cena no final do episódio: Maycon é o orador e representante da turma, e aparece na cena em 1º plano e a turma, em 2º. O herói aqui é o malandro da favela, habilidoso para driblar as dificuldades da vida e conseguir ascender socialmente de maneira honesta, ou seja, faz da malandragem uma estratégia de vida.

Dessa forma, neste episódio, a relação entre a favela e a anomia se estabelece no sentido de mostrar que no espaço social da favela existe, sim, o

lado criminoso e perigoso, mas que ele não representa a realidade da maioria de todos dali. Existem pessoas honestas e extremamente capacitadas, que merecem a atenção e o respeito dos Outros. Já a relação da favela com a malandragem se dá no sentido de caracterizar o malandro como aquela pessoa que faz da malandragem uma estratégia de vida, que aprendeu a driblar as dificuldades de maneiras versáteis e que, ao mesmo tempo, não tem o intuito de lesar ninguém. Tudo que consegue e faz é de maneira honesta. A relação da favela com o Outro é representada, aqui, como uma relação superficial, que se estabelece a partir de interesses, e que se mantém a partir das contradições, ou seja, favela e classe média se opõem e existem nas suas interdependentes relações. E por fim, a relação entre a favela com ela mesma se estabelece no sentido de mostrar a diversidade social que nela existe e de quebrar o estereótipo de que todos ali são bandidos.

Episódio 2 – *Arroz com feijão* (Duração: 17min. Direção: Rodrigo Felha e Cacau Amaral)

Wesley e Orelha, protagonistas deste episódio, são dois meninos moradores da favela. Além deles, outros moradores também fazem parte desse quadro de personagens, como os pais de Wesley, e são mostrados como pessoas que levam uma vida simples, humilde e honesta.

O pai de Wesley sai cedo de casa todos os dias para trabalhar e assim garantir o sustento da família. Ele e sua mulher fazem planos de construir um quarto para Wesley, que dorme na sala, e para isso economizam nas despesas da casa, cortando a carne das refeições diárias. Aparentemente, a mãe de Wesley não trabalha fora de casa, mas parece ser uma mulher dedicada à casa, ao marido e ao filho.

A favela é apresentada como um lugar tranquilo, de construções modestas e cheio de gente na rua, que se cumprimenta, passeia, trabalha etc. Percebe-se que seus moradores são pessoas solidárias (como é o caso de Orelha, que ajuda o Wesley a conseguir dinheiro para fazer uma surpresa em casa), sonhadoras, esperançosas, trabalhadoras, persistentes e pacíficas. Outras imagens da favela,

filmadas de fora (a distância e em plano geral), também a apresentam como um lugar calmo e ao mesmo tempo isolado do resto da cidade. Assim, a imagem que se tem da favela, a partir dessas cenas, é a de um lugar calmo e tranquilo para se viver, mas excluído da cidade.

Wesley e Orelha são meninos espertos, aos quais, apesar da pouca idade, a vida (na favela e nas cidades) já ensinou a “se virarem” sozinhos. O objetivo deles neste episódio é conseguir R\$ 5,00 para comprar um frango e presentear o pai de Wesley com um jantar (com carne) no seu aniversário. Para conseguir isso, eles se sujeitam às mais diferentes situações: vão para a cidade sozinhos, andam por todo lado em busca de uma forma de arrumar dinheiro (fazendo algum tipo de trabalho), enfrentam as dificuldades do mundo das ruas (maldade das pessoas, falta de atenção dos Outros para com eles etc.), planejam o roubo de um frango etc.

Em sua primeira tentativa de conseguir o dinheiro, eles vão para as ruas da cidade vigiar carros. Quando surge o primeiro “freguês”, eles pedem-lhe para vigiar o carro e ficam felizes quando o dono do veículo permite. Além de vigiar o carro, os meninos, para demonstrar que estão dispostos a fazer mais do que o combinado, a se dedicarem, a fazer por merecer o dinheiro que pretendem ganhar, lavam o carro com o maior capricho. Enquanto lavam o veículo, conversam com entusiasmo sobre os planos com o dinheiro que ganharão ali: “Cara, já pensou se a gente ganha R\$ 4,00?”

Quando o dono do carro chega com sua mulher, os meninos estão felizes e esperançosos e os rodeiam, esperando receber algum dinheiro pelo seu trabalho.

Apesar de ter reparado que os meninos lavaram o carro direitinho e elogiá-los por isso, o dono do veículo acaba com a empolgação dos garotos ao não honrar o seu compromisso de remunerá-los, representando a indiferença da classe média e do restante da sociedade com os sonhos e as expectativas dos moradores da favela.

Cena 1**00:31:44 – 32:31min**

Ao chegar para buscar o carro, o dono o vê limpinho e elogia o trabalho dos meninos. Ele entra no carro, enquanto os meninos esperam do lado de fora o dinheiro (pagamento). A câmera mostra em plano fechado os garotos do lado de fora do carro (um de cada lado) e o motorista e sua esposa já dentro do veículo procurando algum trocado para dar-lhes. A iluminação da cena está sobre os dois meninos, enquanto a iluminação interna no carro (onde se encontram os outros dois personagens) é fraca. Por não ter dinheiro trocado, o dono do carro dá R\$ 0,50 para Wesley, dizendo-lhe que voltará no dia seguinte. A câmera dá um *close* na mão do dono do carro segurando a moeda e dando-a para Wesley. Depois disso, a câmera muda seu enquadramento para o plano fechado e mostra os quatro personagens da cena como anteriormente, porém, com foco em Wesley e no dono do carro. Wesley, que está em 1º plano, olha para sua mão (para a moeda) com decepção e, enquanto isso, o motorista fecha o vidro do carro. A câmera dá um *close* no reflexo da imagem (rosto) de Wesley na janela do carro, mostrando sua decepção, e em seguida seu olhar triste e desesperançoso em direção ao dono do veículo. A cena muda para Wesley e Orelha andando e conversando sobre o ocorrido. Wesley diz: “Pô, só R\$ 0,50... tem gente pra caramba na cidade e ninguém pode dar uma força.”

Nesta cena, o garoto sente-se ignorado pelo dono do carro (que representa a sociedade em geral), vê seus sonhos frustrados e percebe a atitude indiferente, negligente e desrespeitosa da sociedade para com eles. Isso é representado quando a câmera enquadra em *close* a moeda de R\$ 0,50 e mostra o dono do carro fechando o vidro e dizendo que volta no outro dia. Percebe-se que a frustração dos meninos diante da atitude do dono do carro aconteceu pela falta de valorização de seu trabalho duro e honesto e ainda pela sua ingenuidade (pelo fato de ainda serem muito jovens, quase crianças) em acreditar que os outros serão capazes de compreender suas dificuldades. O olhar desesperançoso que

Wesley levanta em direção ao dono do carro quer dizer: “Ei, você não se importa comigo? O que eu consigo comprar com R\$ 0.50?”

Após esse fato, Wesley e Orelha andam tristes e desanimados pela calçada, e o primeiro reclama da falta de consideração e compaixão das pessoas da cidade (que têm dinheiro) para com seu problema. Ele reforça ainda, na sua fala final descrita acima, o sentimento de exclusão social a que os moradores da favela estão sujeitos, sentindo-se ignorados pela multidão, como se não existissem.

Logo em seguida, os meninos presenciam o dono de um caminhão que transportava cavalos ante a iminência de ser multado por ter deixado seus animais sujarem o passeio público. Eles identificam naquela situação uma nova oportunidade de ganhar o dinheiro de que tanto precisam e oferecem ajuda ao dono do caminhão. Orelha olha para Wesley e fala: “Tá pensando a mesma ideia do que eu?” (ambos dão um sorriso “esperto” um para o outro, felizes por terem tido essa ideia brilhante em uma hora tão oportuna). Pode-se dizer que a figura do malandro é representada aqui pela habilidade de enxergar e aproveitar de situações que o dia a dia lhe proporciona, driblando as dificuldades da vida. Os meninos se mostram hábeis para circular entre o mundo da favela e da cidade, enfrentando todos os riscos desta, contra os quais, teoricamente, as crianças não estariam preparadas para enfrentar. A malandragem, representada aqui como uma estratégia de vida por crianças, mostra que, no mundo da favela, as pessoas são ensinadas desde cedo a se virarem sozinhas, a driblar as situações mais inusitadas que a vida lhes apresenta, num instinto de sobrevivência.

Wesley e Orelha limpam toda a calçada e ganham R\$ 5,00 cada um pelo trabalho. Os meninos ficam radiantes e saem comemorando, porém, a vida lhes “prega mais uma peça”.

Cena 2

00:34:38 – 35:13min

Wesley e Orelha caminham felizes pela calçada, comemorando pelo dinheiro que haviam ganhado. Porém, eles são abordados por um grupo de estudantes de

classe média, que andam no sentido contrário ao deles na calçada. Os estudantes são jovens de pele clara, cabelos lisos e escuros, vestem camiseta de uniforme, calça jeans e tênis (a câmera dá um *close* rápido nos tênis dos estudantes). Antes do encontro entre os meninos da favela e o grupo de classe média, é apresentada uma sequência de imagens a partir de um jogo de câmera mostrando ora os meninos da favela brincando com o dinheiro, ora o grupo de estudantes conversando entre si. Quando os dois grupos se encontram, os estudantes intimidam (são mais velhos e mais altos) os meninos da favela, tomando-lhes o dinheiro, empurrando-os, dando-lhes tapas na cabeça e dizendo para que voltem para a favela. A câmera enquadra a imagem de Wesley em *close* e depois em *plongée*, olhando com medo para os outros meninos, enquanto estes são enquadrados em *contra-plongée*. Wesley e Orelha não reagem.

Esta cena representa a relação de inferioridade com que os moradores da favela são percebidos pela sociedade. Os estudantes da classe média (representantes da sociedade, do Outro) representam aqui os vilões da história, ao menosprezar, desrespeitar e excluir socialmente os meninos da favela, não permitindo que eles circulem livremente pelas cidades. A sequência de cenas que mostra ora os meninos da favela brincando com o dinheiro, ora o grupo de estudantes conversando entre si deixam subentendido que, na visão da sociedade, esses dois grupos não pertencem a um mesmo mundo e não podem dividir o mesmo espaço.

Essa sequência de imagens induz também o espectador a entender que, no encontro entre os dois grupos, haverá um embate e vencerá o mais forte. A força na sociedade é representada aqui pelo dinheiro (a câmera dá *close* nos tênis dos estudantes), pela quantidade de pessoas que tinha o grupo de estudantes uns cinco ou seis – até porque estavam em seu ambiente) e pelo posicionamento de câmera *plongée* e *contra-plongée*⁷⁰, que desfavorece os moradores da favela e favorece os estudantes, respectivamente.

⁷⁰ *Plongée* é um posicionamento de câmera de cima para baixo, oprimindo o indivíduo, representando-o como um ser inferior socialmente, reprimido. Já o *contra-plongée* é um

Quando os estudantes dizem para os meninos voltarem para a favela, na verdade estão dizendo que eles não são bem-vindos na cidade, não pertencem àquele espaço e que a eles é reservado um local na insignificância, na periferia, onde não incomodam ninguém. A atitude dos estudantes de classe média mostra a arrogância e o sentimento de superioridade que os Outros têm em relação aos pobres – moradores da favela. Estes são representados como pessoas retraídas em relação aos moradores da cidade, pois sabem de sua condição de “minorias” social num mundo no qual a maioria dominante é a minoria que tem dinheiro e poder. Nesta cena e na cena em que o dono do carro dá R\$ 0,50 para Wesley, a relação entre a favela e o Outro é uma relação de desigualdade, na qual a favela é representada numa posição social inferior, dependente e sujeita às atitudes deste.

Após esse segundo golpe que recebem da sociedade, os meninos retornam desolados para casa (favela) e sem perspectivas de atingir seus objetivos de maneira honesta. Como última tentativa (e única opção), Wesley e Orelha resolvem roubar um frango num estabelecimento da favela. Embora seja algo ilícito e criminoso aos olhos das leis do Estado, o roubo foi mostrado como uma atitude inocente. A inocência dessa atitude errada se deu pelo fato de os protagonistas serem crianças, por estarem sempre sorrindo e brincando, por terem sonhos e por agirem sem intenções de lesar o próximo, pois têm um motivo “nobre” para tal: presentear o pai de Wesley em seu aniversário. Na verdade, o que se percebe neste episódio é que o roubo foi a única solução que a própria sociedade lhes deixou após virar-lhes as costas.

Além da inocência e da pureza dos dois garotos (representando o perfil dos moradores da favela), a sua boa índole e a intenção de não querer lesar o próximo são expressas pelo sentimento de remorso que Wesley teve ao saber o quanto seu pai tinha sofrido quando era criança ao ver seu pai apanhar do vizinho por ter-lhe roubado um frango para dá-lo de comida à sua família. Esse sentimento de remorso fez com que Wesley adotasse uma atitude de reparação de seus erros: devolver o frango roubado.

posicionamento de câmera de baixo para cima, que engrandece o indivíduo, o exalta e passa a impressão de superioridade. Para mais informações, ver: MARTIN, 2003, p. 40-44.

Assim, os heróis da história são representados aqui pelos moradores da favela ao lutarem por seus sonhos, enfrentarem todas as dificuldades da vida e por terem a capacidade de reconhecer seus erros e deles se retratarem.

Neste episódio, as relações da favela com as leis (ou a falta delas), com o malandro, com os “Outros” e com ela mesma se estabelecem no sentido de mostrar como os moradores da favela se sentem diante das dificuldades para realizar seus sonhos mais simples, de se relacionar com o Outro e vê-lo virando as costas para suas expectativas. A favela aqui é representada como um espaço à parte, que não se integra ao resto da cidade pela barreira social imposta entre os dois espaços. Apesar disso, a favela é mostrada como um lugar onde as pessoas têm vivência, boa índole e que almejam atenção e oportunidade para se integrar à sociedade e ter uma vida melhor.

Episódio 3 – *Concerto para violino* (Duração: 17min. Direção: Luciano Vidigal)

Os três personagens principais deste episódio são Ademir, Marcinha e Jota. Amigos na infância e por uma fatalidade do destino (morte dos pais de Ademir), eles se separaram quando Ademir teve de se mudar da favela para a casa da tia, que morava em outro lugar. O reencontro deles acontece já na fase adulta e numa situação complicada. Este episódio mostra os destinos que a vida de cada um tomou: Marcinha era violinista (e moradora da favela), Ademir, policial e Jota, um dos bandidos da favela em que Marcinha morava.

O perfil dos moradores da favela é apresentado, em especial, por esses três personagens, que caracterizam a diversidade dos indivíduos que moram ali, ou que dali saíram (caso de Ademir). Os três foram criados, teoricamente, no mesmo local, tiveram as mesmas oportunidades, mas tomaram rumos na vida completamente distintos. Isso vem quebrar a ideia que os filmes *mainstream* passam de que na favela só existem bandidos, que os indivíduos “criados ali são produtos do meio, ou seja, se a favela é apresentada como um meio corrupto, “sujo”, só pode criar indivíduos com as mesmas características.

Jota, na figura do bandido, representa que na favela existem, sim, pessoas com esse perfil, que prejudicam os outros, e que muitas vezes escolhem esse

caminho por vontade própria, por ser o mais fácil e por não terem vontade de mudar. Marcinha, na figura da artista (violinista) e também de namorada de Jota, representa que na favela existem pessoas que valorizam a arte, a cultura, enfim, as práticas eruditas que os Outros acreditam ser incompatíveis com os moradores da favela: pessoas sem cultura, sem estudo e sem capacidade intelectual. E, por fim, Ademir, na figura do policial, representa a origem de muitos policiais, que vêm a polícia como uma das carreiras que permitem a entrada “mais fácil” de pessoas pobres e também porque muitas vezes são pessoas que não concordam com as práticas irregulares existentes tanto na favela quanto no restante da sociedade, que têm o sentimento de justiça (embora nem sempre possam colocá-lo em prática) e que querem lutar por um mundo melhor. Pode-se dizer que esses três perfis de indivíduos representantes dos moradores da favela representam os mesmos perfis de indivíduos que se encontram no restante da sociedade, ou seja, a mesma diversidade social que existe na favela existe no restante da cidade, e, por isso, é errado estereotipar a favela como um lugar exclusivamente de bandidos.

O enredo deste episódio gira em torno do objetivo de Ademir (na figura do policial) de conseguir recuperar as armas que foram roubadas da delegacia onde trabalha. Após uma conversa com um bandido da favela, Ademir descobre que o responsável pelo roubo das armas foi Jota, seu amigo de infância. A relação entre bandido (representante da favela) e polícia (representante da sociedade e da lei) se estabelece aqui de forma pacífica e amigável, pois ambos têm interesses em comum: apanhar o bandido Jota. Enquanto Ademir queria recuperar as armas que estavam com Jota, o outro bandido queria apanhá-lo para tomar a parte do morro que estava sob seu comando.

Por este episódio, percebe-se que, dentro do território da favela, as leis são outras que não as da cidade e que a polícia tem de se submeter a elas, como neste caso. Polícia e bandido estavam interessados em “trabalhar em parceria”, havia respeito (um não interferia na gestão do outro sem sua permissão) e, ao mesmo tempo, cautela, pois as leis as quais ambos obedeciam, fora dessa relação eram praticamente opostas. Isso é caracterizado na fala do bandido, ao

explicar para seus homens que, nessa operação de captura de Jota, eles subiriam o morro acompanhados pela polícia: "... é polícia e bandido juntos..." Como Ademir era o representante da polícia, portanto, de uma instituição rígida e inflexível e que representa a ordem do Estado ali, ele demonstrava, em suas atitudes (falava pouco, parecia estar sempre desconfiado e esperando que algo de inesperado acontecesse) e no seu olhar, mais cautela / receio na parceria estabelecida com o bandido, até porque estava em território sobre o qual não tinha controle: a favela.

Este episódio representa ainda a disputa de poder / território entre os bandidos da favela e mostra como eles medem forças entre si e como funciona a lei da intolerância para traidores, para aqueles que se recusam a colaborar com a facção, além de sua impiedade, sua violência na busca do poder e do dinheiro.

Jota e seu inimigo (que se junta ao policial para sua captura) representam a bandidagem na favela. As representações de violência são feitas em cenas que mostram os bandidos submetendo à tortura e ao assassinato as pessoas da favela que não colaboraram com informações sobre o esconderijo de Jota. As cenas de tortura (tiros nos pés, nas mãos, espancamentos, queimaduras) e assassinato, embora sejam representações violentas, não foram produzidas no sentido de espetacularizar a violência na favela; são representações rápidas, que duram poucos segundos, mostrando as leis da favela e a intolerância dos bandidos. A polícia (representada por Ademir) nada faz diante das leis da favela (violência); apenas presencia espantado as cenas de tortura e morte, mostrando-se impotente diante dessa ordem do crime que rege a favela.

Neste episódio, a impotência da polícia (da ordem do Estado) em fazer vigorar suas leis no espaço da favela se deve à sua inoperância em outros sentidos, já que a sociedade / Estado reserva à favela um espaço às suas margens, mantendo-a distante o suficiente para não interferir no espaço da sociedade e, simultaneamente, perto o suficiente para controlar suas ações, sua distância. Assim, por esse distanciamento / marginalização, a favela cria oportunidades para que apareçam novas formas de organização, comércio de armas, leis e forças de proteção.

Ainda que a violência nas favelas não tivesse sido pensada como uma possível categoria de análise deste estudo, nem ter sido um ponto enfatizado nos outros episódios, cabe destacá-la aqui por fazer parte da representação espetacularizada da favela, especialmente nos filmes *mainstream*. A representação da violência, neste caso, ao contrário da que é mostrada pelos filmes *mainstream*, é menos espetacularizada, mas nem por isso é menos realista. A violência, aqui, foi representada não como um espetáculo para agradar as expectativas do público (o que não significa que não tenha atingido esse resultado, embora isso não esteja em questionamento aqui), mas para mostrar como funcionam as leis da favela.

A polícia, quando no território dos bandidos, é representada como uma instituição impotente e facilmente corruptível diante do poder dos bandidos e das leis da favela. Ademir, além de fornecer uniformes policiais aos bandidos, para que estes pudessem se disfarçar e entrar no território do inimigo, também recebe propina deles.

Cena 1

00:46:05 – 47:17min

Ademir (policial e amigo de infância de Jota) conversa com o bandido inimigo de Jota sobre o roubo de armas que ocorreu em sua delegacia e ele lhe informa que o responsável foi seu desafeto. Como o policial precisa recuperar as armas e o inimigo de Jota quer dominar seu território na favela, este propõe que se unam (polícia e bandido) para subir o morro e “apanharem” Jota. Ademir teria de ceder uniformes da polícia como disfarce para o bandido e seus homens e receberia dinheiro em troca. O bandido fala: “Trezentão... Tu pega tuas armas, eu prendo o morro... todo mundo ri, só os ‘bundão’ que chora... trezentão, cumpade...” Em seguida, Ademir recebe do bandido um “bolo” de notas como pagamento...

Desta forma, neste episódio, a relação da favela com a corrupção, com a bandidagem e com o Outro se estabelece no sentido de mostrar que tanto a favela quanto a polícia (representante da sociedade) estão envolvidas num esquema de

corrupção no país, criado e facilitado pela própria sociedade, ao excluir e ignorar os problemas da favela. Na relação da favela com ela mesma, as representações dos três protagonistas citados acima mostram que a diversidade social no local é a mesma que existe no restante da sociedade, na qual existem tanto pessoas do bem quanto do mal. Essa diversidade é um ponto enfatizado aqui e em outros episódios, mostrando a favela como um lugar que “acolhe” todos os grupos e raças, onde todos são aceitos com uma certa igualdade, desde que obedeçam à hierarquia da favela, normalmente regida pela violência. A favela, como local que reúne diversos grupos, corresponde ao que foi citado anteriormente sobre a repercussão da diversidade cultural no mundo contemporâneo, sobre a valorização das diferenças.

Segundo os autores que debatem sobre isso (XAVIER apud SHOHAT; STAM, 2006; DURING, 2005, dentre outros), as culturas estão se hibridizando e criando formas de valorização de suas peculiaridades, em substituição à tentativa de homogeneização cultural que até então vigorava. Assim, o mundo da favela representa o espaço onde a diversidade cultural se manifesta de maneira natural e moderna, embora ali também imperem formas / tentativas de estabelecimento de relações de poder.

Episódio 4 – *Deixa voar* (Duração: 16min. Direção: Cadu Barcellos)

No início do episódio, quatro jovens amigos saem da escola conversando. São três rapazes, que moram em uma favela, e uma garota, Carol, que mora no morro do Alemão. Esses dois locais de moradia dos jovens são separados apenas por uma ponte. Um outro jovem aparece na cena e chama um dos três meninos para conversar. A cena se desenrola da seguinte maneira:

Cena 1

00:59:50 – 1:00:04min

Os outros três amigos começam a falar sobre o rapaz que chamou um deles para conversar. Pela fala, percebe-se que o rapaz é morador do morro onde Carol mora

(que é inimigo da favela onde os outros meninos moram): “Na moral, esse maluco é sinistro”. Carol responde: “Nada a ver, o cara é tranquilo”; e o outro menino retruca: “Tranquilo, o quê? O primo do cara é o maior bandidão”. A menina defende novamente: “Não é porque o primo dele é bandido que ele também é, Rafa. Tem que saber separar as coisas”.

Esta cena mostra que na favela moram tanto bandidos quanto pessoas de bem, e que estas não podem ser ignoradas. A fala de Carol representa uma tentativa de romper com a ideia reducionista dos filmes *mainstream*, que submetem a favela ao estereótipo de lugar habitado apenas por bandidos. Percebe-se também que Carol demonstra maturidade e firmeza na sua fala e, ao “repreender” seus amigos por seus pensamentos estereotipados e preconceituosos, ela passa um recado aos espectadores de maneira sutil, instigando-os a refletir e até a questionar as imagens rotuladas que recebem da sociedade, da mídia.

A partir da cena anterior e de outras deste episódio, percebe-se que a favela é um lugar onde moram tanto bandidos quanto pessoas honestas, crianças, jovens e adultos que seguem suas vidas normalmente, sem necessariamente estarem atreladas à bandidagem e ao crime. Nas várias cenas da favela, percebe-se que as pessoas ali têm bom relacionamento umas com as outras, se cumprimentam com alegria, estão sempre sorrindo, dançando, cantando (fazendo versos de músicas), as crianças frequentam a escola, brincam nas ruas etc. Além disso, percebe-se também que a favela é um ambiente calmo, onde as pessoas podem transitar sem receios, o que evidencia a tentativa de romper com o mito, apresentado nos filmes *mainstream*, da favela como um lugar misterioso, perigoso e de leis próprias, onde só os moradores podem ter acesso, enquanto que os Outros devem evitar uma aproximação. Para mostrar isso, segue a descrição da última cena do filme.

Cena 2**01:15:13 – 01:15:18 min**

Flávio, morador do lado oposto ao de Carol no morro do Alemão, nunca havia se atrevido, até então, a atravessar a ponte que liga os dois lados, mas foi obrigado a enfrentar o medo e ir até lá para buscar a pipa de seu amigo. Quando volta para o “seu morro” em companhia de Carol, a câmera os filma atravessando a ponte (que liga os dois lados da favela). Nesta cena, a câmera, em plano aberto, mostra a ponte ao fundo ligando duas partes daquele cenário (dois morros, no caso) e a voz de Carol soando ao fundo (voz sem sujeito): “Flávio, tu viu como é tranquilo?” E Flávio responde: “Oh, como é tranquilo...” Como trilha sonora de fundo desta cena, toca uma música calma, e a câmera fica parada na posição descrita acima por vários segundos.

As palavras de Carol, a experiência sem perigos que Flávio teve em sua visita ao morro do Alemão (que tanto temia por acreditar que lá só existiam pessoas perigosas e que por morar no outro morro seria discriminado), a câmera parada na imagem da ponte sem movimento e a música calma ao fundo induzem a uma atmosfera de paz e tranquilidade que representa o espaço da favela.

Neste episódio, a representação do Outro tem um sentido diferente da que é mostrada nos demais episódios, uma vez que há uma mensagem implícita e mais complexa sobre a relação do mundo da favela com os Outros. A cena descrita acima mostra essa relação e, ao que tudo indica, tem o intuito de desconstruir o estereótipo da favela como o lugar do perigo, inacessível e que não pertence à cidade. A ponte simboliza justamente a possibilidade de união entre esses dois mundos, se ambos (principalmente os não moradores) quebrarem o preconceito e começarem a se aproximar sem receios. A frase de Carol “... tu viu como é tranquilo?”, proclamada ao fundo da cena, e, portanto, uma voz sem sujeito, representa a voz de todos (a voz da cidade), como se estivesse instigando os espectadores (em especial a classe média) a abrirem os olhos para esse mundo que ignoram e desprezam, e “permitirem” sua integração na sociedade. A representação do Outro aqui é na verdade uma metáfora dupla e sutil, o que leva a supor a possibilidade desse Outro repensar seus conceitos.

Neste episódio, as relações da favela com ela mesma e com o Outro se dá no sentido de representá-la como um lugar que, apesar dos perigos, merece ser conhecido e explorado, ou melhor, integrado ao restante da sociedade. Um local muito folclorizado, mas que, na realidade, é igual a qualquer outro.

Episódio 5 – *Acende a luz* (Duração: 18min. Direção: Luciana Bezerra)

É véspera de Natal e a favela inteira está cuidando dos preparativos para as festas; o único problema é que os moradores estão sem energia. Como esse é um problema geral na favela, as pessoas compartilham as dificuldades e se ajudam mutuamente. As cenas que representam a favela mostram vizinhos conversando nas portas ou nos terraços das casas, nas ruas, todos em clima de festa. Aparentemente, as festas ali não acontecem somente em família, mas entre família e amigos, como se todos formassem uma só família: a comunidade. Os moradores da favela são mostrados como pessoas alegres, festeiras, solidárias, humildes, e que consideram qualquer pessoa que esteja ali como parte do grupo. Isso é percebido na cena em que Lopes (funcionário da companhia elétrica que foi ao local para restabelecer o sistema de fornecimento de energia) é tratado com carinho pelos moradores (após perceberem que ele está ali tentando ajudá-los), servindo-lhe lanche e convidando-o para a festa de Natal que estavam preparando.

Neste episódio, fica explícita a tentativa de mostrar como se dá a relação entre a favela e o Outro, representado aqui pelos funcionários da companhia de energia EletroRio (empresa pública), que representam as autoridades (o governo do Estado). No início do episódio, os primeiros funcionários da EletroRio que estavam na favela para resolver o problema vão embora sem resolvê-lo por completo, só porque é Natal e eles querem descansar. Na cena em que estão deixando a favela, os moradores tentam impedi-los de sair dali. Um dos funcionários da EletroRio diz (mente) para um morador: “Fica tranquilo que a gente tá indo buscar uma peça, certo?... a gente vai voltar...” e vira para o amigo que dirige o carro e diz: “Toca negão, toca, toca, toca.”

O descaso e a negligência das autoridades quanto à prestação dos serviços públicos (fornecimento de energia) é representada neste momento pela fala do funcionário descrita acima e pelo fato de abandonarem o serviço incompleto. É importante salientar que, durante sua fala, o funcionário da companhia não olha nos olhos dos moradores ao seu redor, demonstrando ansiedade e medo por estar mentindo. Por que os moradores da favela têm menos direitos do que o restante da população? Por que não têm direito a um Natal com luz? A preocupação do funcionário com ele mesmo, e não com os outros, representa justamente como as autoridades pensam: “se o problema não nos atinge, não é problema nosso”.

Depois que esses dois funcionários deixam a favela, a EletroRio envia outro funcionário para resolver o problema: Lopes. Ele chega à favela na companhia de um colega, que o pressiona para que termine rápido o serviço.

Cena 1

01:24:00 – 01:24:27min

Lopes (que está no alto do morro tentando resolver o problema de energia) liga para o colega que o espera lá embaixo na favela e diz: “Ninguém te falou que tava faltando uma peça?... Hein? Rapá, como é que eu vou sair daqui e deixar o pessoal sem luz?” O colega responde: “Tá maluco irmão? Hoje é Natal, velho!” Lopes responde: “Pô, é Natal aqui também, né?” E o outro diz: “Beleza, tu quer ficar aí tu fica, porque eu já larguei”. O colega de Lopes está escorado numa bancada que aparenta ser de um bar, pois assim que desliga o telefone ele vira para trás e pede uma “latinha”. Enquanto ele fala com Lopes ao telefone, a câmera fica parada, mostrando-o à esquerda da tela, em 1º plano, e em 2º plano, à direita da tela, a imagem da favela ao fundo.

A postura descompromissada do colega de Lopes é representada tanto pela sua fala quanto pela sua postura corporal, mostrando a negligência dos Outros (autoridades) em relação aos problemas na favela. A posição da câmera ao colocar em 2º plano a imagem da favela e em 1º plano, a imagem do funcionário da EletroRio em sua atitude negligente com relação aos problemas

dos moradores locais, representa o descaso e a distância que a favela está das questões que têm relevância para o resto da sociedade.

Lopes, indignado com a postura do colega e após esperar (sem sucesso) por horas para que a empresa mande a peça para resolver o problema da energia, ele resolve tomar uma atitude que burla as leis do estado: fazer um “gato” na energia. Lopes diz em voz alta: “Olha, eu vou tentar fazer uma coisa aqui que pode custar meu emprego... Quem não gostou que reclame lá na companhia”. Essa atitude de Lopes representa o “jeitinho” brasileiro, pois ele usa seus conhecimentos técnicos (porém, ilícitos) para ajudar a população da favela, encontrando uma saída que, embora burle as leis do país, satisfaz os interesses e as necessidades de determinado grupo, que não tem força nem prestígio social com as autoridades.

Esse “jeitinho”, a malandragem, é apresentado como uma atitude bem intencionada, visando a felicidade e o bem-estar de todos, uma tentativa heroica de solucionar um problema de responsabilidade de toda a sociedade (representada pelo governo), que vira as costas para a favela ao colocá-la e tratá-la como não integrante da cidade / sociedade. Assim, neste caso, a malandragem pode ser vista como o “jeitinho”, a habilidade de burlar as leis para satisfazer as necessidades dos indivíduos.

Neste episódio, a relação da favela com o Outro e com a malandragem se deu no sentido de mostrar que a favela desrespeita as leis do Estado quando lhe é negada a assistência que lhe é de direito, como se fosse a única solução e a única maneira de chamar a atenção da sociedade que a ignora. Já a relação da favela com ela mesma se dá no sentido de mostrar o espírito de união e a alegria com que as pessoas ali vivem, evidenciando que são pessoas de bem e, principalmente, que não estão preocupadas só com elas mesmas.

4.2.2. Filme *Cinco Vezes Favela* (1962)

Ao longo desses anos que separaram *Cinco Vezes Favela* de *5X Favela – Agora por nós* mesmos, houve mudanças substanciais, históricas, que incidiram sobre a sociedade como um todo e, obviamente, também sobre a favela e suas

condições de vida, e sobre as concepções que se tem desse espaço. Da mesma forma, também refletiram sobre o cinema nacional, tanto no que diz respeito às temáticas quanto às tecnologias, que permitiram produções próprias. A forma de pensar a política e o engajamento já não são mais os mesmos. Assim, devem-se considerar essas questões na abordagem dos filmes, em especial deste.

Como *Cinco Vezes Favela* é a primeira versão do filme analisado anteriormente, sua análise vem fazer um contraponto à anterior, no sentido de verificar se os significados que emergem das representações se alteram quando a posição social de diretores e personagens se inverte.

Segmento 1 – *O favelado* (Duração: 19min. Direção: Marcos Farias)

Neste segmento, os moradores da favela (chamados aqui de favelados) são mostrados como pessoas solitárias, de feições tristes e desesperançosas, que andam lentamente e sem firmeza, sempre de cabeça baixa, que procuram comida e demais mantimentos no lixo e que têm medo do Outro. A trilha sonora das cenas que mostram partes da realidade da favela também contribui para evidenciar essa tristeza e a tensão em que vivem as pessoas ali.

Os moradores da favela são mostrados como “pobres coitados”, indigentes, indolentes, inocentes, covardes e apáticos diante dos problemas da vida, embora às vezes possam ser perigosos e inconsequentes em suas atitudes. Ou seja, sabendo-se que este é um filme de denúncia social (produzido na década de 1960 pelo Cinema Novo, um cinema de denúncia), essa representação dos moradores da favela tem o intuito de chamar a atenção e despertar a consciência da sociedade, mostrando que os favelados são pessoas humilhadas, que não lhes são dadas oportunidades de crescimento na vida. O artigo de Glauber Rocha “Uma Estética da Fome” (1965) fala justamente sobre esse “miserabilismo”, representado pelas imagens da fome e da miséria, uma violência que o país e o mundo ocultava por meio do cinema de ricos (representava somente o mundo da burguesia: casas, carros de luxo etc.). Com seu compromisso com a verdade, o Cinema Novo opõe-se ao cinema que retratava o mundo dos ricos e da burguesia, optando pela denúncia social, transformando-a num problema político.

A personagem principal deste segmento é o representante do próprio título do segmento: “O favelado”. Ele apresenta todas essas características descritas acima e numa das primeiras cenas do segmento é humilhado por “capangas” cobradores de aluguel, que vão ao seu barraco (um local pequeno e bem simples), dão-lhe uma surra, ameaçam-no para que pague o aluguel do seu barracão e deixam-no jogado no chão. Nesta cena, os movimentos de câmera demonstram sua submissão diante dos homens (capangas). Estes são filmados em *contra-plongée*, conferindo-lhes superioridade sobre o favelado que está caído no chão. Para mostrar o favelado, a câmera desce ao nível do chão e o filma em posição de submissão aos homens que estão de pé.

Diante das tentativas frustradas de arrumar um emprego ou dinheiro para pagar o aluguel, o favelado perambula pelas ruas da cidade e da favela, cabisbaixo e sem ânimo. Ele para em uma banca de jornal (na cidade) e vê o dono dela com muito dinheiro nas mãos. O favelado demonstra intenções de roubar o dinheiro (olhando ora para o dinheiro, ora à sua volta para ver se alguém estava olhando), porém, quando o dono da banca percebe, levanta-se da cadeira e intimida o favelado com o olhar (demonstrando que está preparado pra enfrentá-lo). Diante disso, o favelado abaixa a cabeça, finge não ter acontecido nada e sai, olhando algumas vezes para trás em direção ao dono da banca, demonstrando medo, covardia e submissão. Nesta cena, ao mesmo tempo em que o favelado é representado como um indivíduo malandro (aqui se valendo da esperteza no sentido pejorativo⁷¹), “perigoso”, de quem os Outros (não favelados, moradores da cidade) devem evitar contato e sempre vigiar, ele é contraditoriamente representado como uma pessoa ignorante e sem astúcia.

Com base na cena descrita acima, é importante destacar que, neste segmento, as representações da corrupção e da malandragem se sobrepõem, ou seja, o bandido / o corrupto também é malandro, valendo-se das características

⁷¹ Da Matta (1986) caracterizou a malandragem como uma estratégia de vida e não entrou em detalhes quanto às intenções do malandro quando no uso dessa estratégia. Assim, para este trabalho, consideraremos malandro aquele que usa estratégias / artimanhas para driblar as dificuldades da vida, independentemente de ele ter boas ou más intenções.

deste no sentido pejorativo. Vale destacar que nem todo malandro é bandido / corrupto, assim como nem todo bandido é malandro.

Há ainda outro tipo de malandro na favela, que age premeditadamente, articulando tudo e todos à sua volta, em nome de seus interesses, sem se importar com as consequências de seus atos para os outros. Esse malandro é aquele que não trabalha, que é oportunista (no sentido pejorativo, pois lesa o outro) e que usa seu carisma para convencer as pessoas a agirem sob sua orientação. Neste segmento, ele é representado pelo homem que se diz “amigo” do favelado e que o convence a enganar o motorista de ônibus para roubá-lo. Na primeira vez que o favelado procura esse seu “amigo” em sua casa, ele o recebe de pijamas, embora já fosse de dia. O “amigo” demonstra estar muito disposto a ajudar o favelado, é agradável e usa sua mulher, jovem e sensual, como arma de sedução (objeto sexual) para convencer o favelado a entrar no “negócio” (roubo do motorista de ônibus) com ele. O jogo de sedução da mulher é mostrado quando ela entra na sala onde os dois homens estão conversando, pelo *close* nas suas pernas desnudas, enquanto está no colo do homem, e pela sua pose sensual (mostrada em plano fechado) ao deitar-se no sofá.

Ao contrário das representações do malandro mostradas no filme anterior, neste segmento ele é representado no sentido negativo, conferindo ao morador da favela o perfil daquele indivíduo que, em geral, quer tirar vantagem do outro a qualquer custo. Isso representa a visão hegemônica dos cineastas deste filme.

O favelado concorda em participar do golpe, e nele sua função era parar um motorista de ônibus para pedir-lhe informação e distraí-lo enquanto seu “amigo” roubava-lhe a carteira. Como esperado, o malandro (amigo) foge e deixa o favelado (inocente, bobo) para ser punido pela sociedade.

Quando o golpe é aplicado e os passageiros do ônibus (trabalhadores que aparentam ser de classe média, pelo tipo de vestimenta que usam, calça, camisa e sapato social) são avisados do assalto, eles descem do ônibus e perseguem o favelado, capturam-no e dão-lhe as devidas punições (recebe uma surra na rua e é levado para a prisão). Os passageiros do ônibus representam, aqui, a sociedade em seu poder de punir os desordeiros (favelado).

Nesta cena de punição, percebe-se a relação de submissão do favelado ao Outro (sociedade) e, apesar de sua inocência, é visto como alguém que tenta implantar a desordem e a corrupção na sociedade.

Esta cena da captura do favelado é apresentada no final do segmento e traz uma mensagem / conclusão para o ocorrido: pelas leis da sociedade, aqueles que tentam causar a desordem são punidos, independentemente dos motivos que os levaram a tal e de suas condições de vida. Assim, a sociedade – classe média é protagonista do papel de herói, ao tentar manter a ordem na sociedade, enquanto o favelado é o antagonista, no papel de vilão, de desordeiro.

O próprio nome deste segmento, “O favelado”, já significa uma relação de submissão e subordinação que ele tem em relação ao Outro, conotando também preconceito e estereotipização com que este trata o morador da favela. Vale lembrar que, apesar de ser um filme de denúncia social, ele foi produzido a partir da visão hegemônica da sociedade.

Neste segmento, as relações da favela com a anomia e a malandragem são apresentadas de forma a caracterizar o morador da favela como um indigente que deve ser mantido distante das cidades, por causar a desordem e despertar a desconfiança das pessoas que ali vivem. A relação da favela com o Outro é apresentada como uma relação de subordinação. Já a relação da favela com ela mesma apresenta o favelado como corrupto, inocente e indigente, que não tem amor próprio, que vive em condições sub-humanas e que deve ser visto com o sentimento de compaixão e pena pela sociedade. A hegemonia foi representada neste segmento, mostrando as diferentes posições sociais que a favela e o resto da sociedade ocupam, assim como se estabelece as relações de poder entre esses dois grupos.

Segmento 2 – *Zé da cachorra* (Duração: 19 min. Direção: Miguel Borges)

Este segmento apresenta a relação entre os moradores da favela e os grileiros (homens que “tomam” as terras dos moradores da favela). A princípio é uma relação que tenta se estabelecer em moldes amigáveis, porém percebe-se que os grileiros impõem certo respeito e receio, por causa de seu perfil

ameaçador. Os moradores da favela são apresentados como pessoas passivas, inocentes, humildes, que não conhecem seus direitos nem dão valor ao que é seu (terreno na favela onde podem morar).

Os vilões são representados pelos grileiros (especuladores imobiliários), homens desonestos, corruptos e que se aproveitam do medo e da ingenuidade dos moradores da favela para deles tirar proveito. A representação dos grileiros como vilões demonstra o intuito de fazer uma denúncia social (objetivo do cinema dessa época) quanto a esse tipo de exploração que os moradores da favela sofrem sem ter / saber onde reivindicar seus direitos. Em contrapartida, o herói da história é representado pelo morador Zé da Cachorra, o único a enfrentar os grileiros, a não se render ao suborno, tentando garantir os direitos de todos da favela. No início, Zé da Cachorra convence os moradores a não deixarem os grileiros tomar posse de suas terras, porém isso dura pouco, pois, mediante suborno, os grileiros os convencem a deixar o local. Embora Zé da Cachorra se veja sozinho nessa luta, ele não desiste e isso representa a desintegração das pessoas da favela, que não lutam por seus direitos e interesses, mostrando-se um grupo cada vez mais frágil e facilmente controlável.

Assim, neste segmento, as representações da favela enfatizam a relação dela com o Outro. A favela aqui é representada como um espaço onde as pessoas, em sua maioria, se deixam dominar pela força dos não pertencentes à favela e pelo dinheiro, desconhecendo seus direitos, portanto, abrindo mão de “sua vida”. A ênfase neste segmento é a exploração da favela por parte dos Outros – denúncia social. Vale ressaltar que a descrição deste segmento se deu de maneira breve por seu conteúdo não ser representativo quanto ao objeto de estudo desta pesquisa.

Segmento 3 – *Couro de gato* (Duração: 13min. Direção: Joaquim Pedro de Andrade)

Os moradores da favela são representados aqui, em sua maioria, por crianças que trabalham desde cedo para ajudar no sustento da casa. No início do segmento, elas aparecem carregando pesados baldes de água (subindo e

descendo o morro), engraxando sapatos ou oferecendo serviço de engraxate, vendendo produtos nas ruas e em restaurantes. Na maioria das vezes são ignoradas ou rejeitadas pelas pessoas que abordam. Um dos engraxates tem aparência desnutrida e veste uma roupa em mau estado de conservação. Essa representação é melancólica e piedosa, pois as crianças são apresentadas como “pobres coitadas” que têm que trabalhar em vez de estudar, que desempenham funções de adultos logo cedo. As imagens de favela são melancólicas e retratam a pobreza, a situação precária de vida das pessoas, enquanto a trilha sonora da maioria das imagens de favela é composta por uma música também triste, que remete à solidão e a situações difíceis.

O enredo deste segmento se refere à “corrida” das crianças da favela em época de carnaval. Elas fazem de tudo para capturar gatos e vendê-los, já que o couro do animal é utilizado na confecção de instrumentos para o carnaval. As crianças saem às ruas da favela e da cidade à procura de gatos e de momentos oportunos para capturá-los. Gatos de vizinhos, de senhoras da classe média, gatos “órfãos” nas ruas, nada escapa à habilidade das crianças da favela em capturá-los. Numa cena, um menino se aproveita da bondade e da inocência de uma senhora de classe média (que o convida para entrar em sua casa e oferece-lhe suco) para roubar seu gato de estimação.

Nestas cenas, os garotos representam a figura do malandro da favela, retratado aqui como aquele que é capaz de encontrar soluções nas situações difíceis da vida e que, acima de tudo, busca a satisfação de suas necessidades, desejos (mesmo que para isso tenha que prejudicar o outro, como é representado neste segmento). A malandragem aqui acontece quase que como num instinto de sobrevivência, pois as crianças têm a consciência de que o que fazem não é correto. Isso é mostrado nas cenas antes do roubo, quando eles esperam momentos oportunos, de distração das pessoas em volta para poder roubar o gato. O malandro, neste caso, é apresentado como aquele que, ao agir com esperteza e astúcia, lesa o outro em benefício próprio, porém, também como um indivíduo que assumiu essa postura porque a vida não lhe deu escolhas melhores.

A relação da favela com os Outros da sociedade se dá de forma a manter as relações de subordinação e distância que existem entre os dois grupos. Isso é representado pelo motorista da senhora que teve o gato roubado, que olha com desconfiança quando ela convida o garoto (da favela) a entrar em sua casa, insinuando que ele poderia ser perigoso. Além disso, essa relação é apresentada nas últimas cenas deste segmento conforme descrito a seguir.

Cena 01**00:47:51 – 00:48:27min**

Ao perseguirem os garotos ladrões de gatos, os policiais e a senhora, quando chegam em frente ao morro (favela) que os meninos estão subindo com muita agilidade e aptidão, ficam acuados e paralisados, sem saber o que fazer. Com gestos, a senhora tenta pedir para os policiais que a ajudem subindo o morro, mas eles recuam, ficam jogando a responsabilidade um para o outro e não se atrevem a subir. Lá de baixo, eles olham para cima (covardemente), e a câmera mostra um homem (favelado negro) que os olha com um semblante sério e imponente, intimidando-os a não subir o morro. A câmera também mostra os vários caminhos da favela, com entrada e saída para vários lugares.

O fato de os policiais e a senhora não subirem o morro representa que, na visão dos Outros (visão externa), aquele é um lugar inacessível, perigoso, desconhecido, do qual deve-se manter certa distância. Isso representa o mito da favela como um lugar intocável, onde bandidos e malandros se escondem. O homem da favela, nesta cena, representa uma barreira, impondo medo aos não moradores, caso se atrevam a entrar no território da favela, que é dele. Esse homem representa aqui o morador da favela como violento e perigoso. Nesta cena, os inúmeros caminhos da favela também simbolizam a complexidade do lugar, obscuro, de difícil compreensão para os não moradores.

Neste segmento, o vilão é representado pelos moradores da favela, que tumultuam a vida na cidade e se escondem na favela para não serem punidos.

As relações da favela com a malandragem são representadas principalmente no sentido pejorativo, como se os favelados se valessem dessa habilidade / estratégia buscando somente o benefício próprio, não se importando se o Outro será ou não lesado / enganado. Já a relação da favela com o Outro é apresentada de forma a mostrar o morador da favela como perigoso, aquele que deve ser temido e ser mantido afastado da cidade, na favela, lugar onde ele cria suas próprias leis, diferentes das que vigem na sociedade.

Segmento 4 – *Escola de Samba Alegria de Viver* (Duração: 23min. Direção: Carlos Diegues)

Este episódio representa o morador da favela como um indivíduo que não se preocupa com o trabalho e só se preocupa em “se divertir”. A grande diversão da favela, principalmente em época de carnaval (período em que se desenrola o episódio), é o desfile da escola de samba da favela na avenida. Os moradores e os líderes da escola se mobilizam para realizar o desfile e para arquitetar os trâmites por trás dele. Praticamente todo o episódio é passado ao som de samba e pessoas dançando nas ruas da favela.

Em meio a essa mobilização para o carnaval, são apresentadas outras situações, como a eleição do novo diretor da escola de samba da favela. O novo dirigente é mostrado negociando / articulando com pessoas influentes no desfile das escolas e que, aparentemente, “vendem-lhe” um espaço na avenida ou até a própria conquista do título de vencedor do carnaval. Essa negociação não fica bem clara (explícita) neste segmento, mas percebe-se que é uma articulação corrupta (suborno) para se conseguir o que o novo diretor quer. A partir disso, pode-se perceber, na figura desse corrupto, características do malandro, por usar das relações pessoais, do expediente ilícito para articular os seus interesses e o que a “lei” permite.

Uma outra cena apresentada neste segmento mostra o novo diretor da escola de samba da favela cobrando a participação de sua esposa na escola de samba da qual participa. Ela responde dizendo que não há motivos para estar lá “... pra quê, bater perna nesse barulho vazio... esquecer o que tá certo e o que tá

errado?”, diz a esposa Ele a critica dizendo que ela só quer saber de fábrica, sindicato, ou seja, de seu próprio trabalho. Pela discussão dos dois, percebe-se que é a mulher que paga a maior parte das despesas da casa (aluguel do barraco) com seu trabalho, enquanto o marido (aparentemente) não trabalha e está o tempo todo envolvido com a escola de samba. Isso mostra o morador da favela como apático e preguiçoso, como alguém que não se adequa às regras da sociedade, negando-se a ter um emprego que lhe garanta seu sustento e seu sucesso na vida. A personagem que representa a favela, mas que trabalha (esposa do diretor da escola de samba), é mostrada como uma pessoa pouco envolvida com as questões da favela. Ela revela a oposição entre o carnaval (momento de alienação) e o engajamento político.

Segmento 5 – *Pedreira de São Diogo* (Duração: 17min. Direção: Leon Hirszman)

Este último episódio mostra os trabalhadores de uma pedreira que fica sob uma favela. Muitos deles são moradores do local e se veem tristes e desesperançosos quando recebem, por um amigo, a notícia de que uma carga de 500kg será detonada na pedreira e isso destruirá também a favela. Embora o responsável pela autorização da detonação da carga saiba disso, sua ganância fala mais alto, assim como sua indiferença com os moradores da favela. A trilha sonora utilizada na maior parte deste segmento é uma música melancólica, que denota a tristeza dos trabalhadores (pelo trabalho árduo diário e pela possibilidade de perderem suas casas).

Diante dessa trágica notícia, os trabalhadores / moradores da favela se organizam como forma de protesto à explosão da carga. No momento marcado para a explosão, eles aparecem todos no alto da pedreira. Isso representa a força que os moradores da favela têm, ou seja, como é um filme de denúncia social, o que se demonstra aqui é a importância da tomada de consciência da condição, da força e da posição social dos pobres, para que eles possam conquistar espaço e respeito na sociedade. Durante essa cena final, na qual os moradores da favela se mobilizam e impedem a explosão da carga na pedreira, a música de fundo é um chorinho mais alegre, denotando a vitória dos moradores da favela.

4.2.3. Filme *Cidade de Deus* (2002)

(Duração: 2h15min. Direção: Fernando Meirelles)

O filme todo é narrado por Buscapé, fotógrafo de jornal e morador da favela Cidade de Deus. Ele narra a sua história a partir da história da favela, fazendo uma retrospectiva desde quando era criança.

No início do filme, Buscapé afirma que “a Cidade de Deus fica muito longe do cartão-postal do Rio de Janeiro”, pois era um lugar sem nenhuma infraestrutura e para onde eram levadas as famílias vítimas de enchentes e incêndios criminosos em outras favelas. Isso mostra o descaso do governo com essas pessoas, colocando-as sempre à margem, e já insinua uma certa excentricidade do lugar (bizarro, assustador, diferente), características estas apresentadas ao longo do filme.

A favela é mostrada como um lugar isolado, porém próximo da cidade, onde moram as pessoas excluídas da sociedade por não terem dinheiro, educação, por não conseguirem conviver com as normas sociais ditadas pela cidade, ou seja, pessoas que, em sua maioria, seguem as próprias regras da favela: a lei da criminalidade, do tráfico. Percebe-se que existe uma relação entre a favela e a cidade, porém, é uma relação que se estabelece quando há interesse de ambas as partes, não deixando de ser uma relação fria e temporária.

Os moradores da favela são apresentados como se fossem, em sua maioria, criminosos, ou pelo menos coniventes com o crime, analfabetos, pessoas instintivas e com a sexualidade aflorada.

A criminalidade é representada aqui como um grande espetáculo. A própria temática do filme gira em torno da violência e do crime, ao mostrar a favela como um espaço no qual a vida dos moradores se organiza em torno do mundo do crime. Todos estão envolvidos direta ou indiretamente e têm seus papéis sociais bem delimitados (Zé Pequeno e Cenoura são os traficantes e “donos do morro”; outros são “aviõezinhos” ou ocupam vários cargos dentro do tráfico, e tem ainda aqueles que atuam encobertando os criminosos etc.). A polícia (e a própria sociedade, representada pela classe média) tem uma participação imprescindível

nesse mundo do crime: a polícia encobertando o tráfico de drogas e a sociedade financiando-o mediante o consumo.

Os traficantes e criminosos dominam a favela pela força (violência) e pelo dinheiro. Estão sempre armados e em grupos, garantindo a “ordem” na favela, de acordo com leis impostas por eles mesmos, enfrentando tanto as pessoas do local (outros traficantes que tentam dominar o território alheio, pessoas / crianças que cometem pequenos delitos contra moradores e comerciantes, por exemplo) quanto os não pertencentes à favela (polícia, classe média, governo etc.), caso tentem abalar essa “ordem”. Ironicamente, essa mesma lei que ameaça a vida de todos na favela também protege, e isso é representado na fala de Zé Pequeno, traficante mais temido do local, que diz que sob o seu comando a favela tinha se tornado um dos lugares mais seguros para os moradores (e a voz de Buscapé, como narrador, complementa que a favela tinha ficado também mais segura para que a classe média fosse lá buscar a droga), pois quase não existia mais assalto. “Na minha favela ninguém rouba nem estupra, viado!”, diz Zé Pequeno para o inimigo Cenoura (traficante e “dono” de outro território da favela). Pode-se dizer que a espetacularização do crime é uma estratégia hegemônica usada para o reforço da imagem da favela como um local que deve ser mantido à margem da sociedade.

O filme mostra que os criminosos são temidos e respeitados pelos moradores e, inclusive, que são idolatrados pela imagem de onipotência que criam a partir de sua atuação (força, violência). Essa imagem de onipotência também é apresentada no filme como sendo a mesma que os não moradores da favela também têm e, por isso, não ousam desafiá-los. Essa idolatria é representada pela maioria das crianças da favela, que sonham vir a ser bandidos, ter poder, dinheiro, mulher etc. Desde pequenos, eles buscam trilhar esse caminho, como se fosse o único de sucesso e o mais respeitado, ou como se fosse a única forma de conseguir respeito e visibilidade dentro e fora da favela.

Durante todo o filme percebe-se criminosos correndo pela favela, matando pessoas, entre elas inocentes, inclusive crianças. O som de tiroteios soa quase como uma trilha sonora do filme, e o jogo de câmeras, com cenas rápidas, com

closes nas armas nas mãos de criminosos e moradores comuns, passa a ideia de um espetáculo protagonizado em tempo real. Durante as cenas de “guerra” travadas na favela, a sequência de imagens (em sua maioria com pouca iluminação) de pessoas baleadas, a correria dos marginais, o pânico dos demais, o som grave e abafado dos tiros representam a brutalidade dessa realidade, a ganância por poder dos criminosos e, ao mesmo tempo, a naturalidade com que todos da favela convivem com isso. É o que pode ser constatado na fala do narrador Buscapé: “Pra polícia, morador de favela é bandido e a gente se acostuma a viver no Vietnã”, como também na fala de um dos traficantes sobre a ganância dos bandidos, em meio a uma disputa entre dois grupos inimigos: “... tomar as bocas do inimigo pra ter mais dinheiro, pra comprar mais armas pra tomar todas as bocas do inimigo”. Uma outra fala mostra como é a formação dos bandidos na favela e a naturalidade com que isso é visto pelos moradores: um garoto (integrante do grupo do Zé Pequeno), quando repreendido por Mané Galinha (integrante do grupo de Cenoura) por estar no mundo do tráfico / crime, diz: “Que criança o quê? Eu fumo, eu cheiro, já matei e já roubei. Sô sujeito ‘home’”.

Apesar do gênero fílmico ser drama, por essas formas de representação, pela espetacularização das cenas de violência, pode-se enquadrá-lo na categoria ação. Além disso, o foco do filme na violência e na representação da favela como um lugar de leis “estranhas” e controversas diante das leis da sociedade (Estado) cria uma ideia da favela como um lugar misterioso, que deve ser contemplado a distância e com horror. A ideia que o filme passa é que ali estão todos os criminosos e as pessoas de má índole que não foram ensinadas a um convívio social nos moldes do restante da sociedade.

Na sequência descrita abaixo, que mostra o trecho “História de Zé Pequeno”, pode-se observar esse mundo de terror, no qual as regras da sociedade não se aplicam, e cujas pessoas que dela fazem parte devem ser temidas e afastadas da convivência dos outros. Além disso, percebe-se a relação da violência com a formação de crianças “criminosas” desde cedo e, assim, a idolatria do bandido na favela.

Cena 01**00:41:00 – 00:43:27min**

Dadinho (nome de Zé Pequeno quando criança) é o responsável pela chacina que aconteceu no motel – apresentada logo no início do filme. Dadinho entra no motel e mata com prazer todas as pessoas que estão ali. Seu objetivo não era roubá-las (como fizeram seus amigos), e sim matá-las. O narrador, Buscapé, define isso na frase: “Naquele dia, Dadinho matou sua vontade de matar”. Ao atirar nas pessoas, Dadinho dá uma risada prazerosa. Depois disso, uma sequência de cenas rápidas, com pouca iluminação, mostra Dadinho se aperfeiçoando no mundo do crime: matando várias outras pessoas (dando risadas) até atingir a fase adulta. Na maioria das cenas em que Dadinho mata as pessoas, a câmera o filma em *contra-plongée*, como se a arma estivesse apontada para a câmera e Dadinho estivesse rindo para o espectador, demonstrando seu prazer em destruir.

Nestas cenas, a risada de Dadinho representa a perversão com que os criminosos da favela agem, o grau de periculosidade que representam para a sociedade e por que devem ser temidos. São pessoas que agem instintivamente e que não conseguem viver em sociedade de maneira civilizada. O fato desta representação se dar a partir de uma criança mostra que a criminalidade já é intrínseca ao perfil dos moradores da favela, não sendo algo que se desenvolve só pelo meio, pois eles já nascem assim.

Isso ainda é apresentado na cena brutal em que um grupo de crianças armadas mata Zé Pequeno, e, após abandonarem o corpo, Buscapé corre para fotografá-lo. Como trilha sonora para esta cena tem-se uma música agitada (samba) mostrando que esse fato (assassinato) é algo tão natural e corriqueiro que nem merece uma dramatização maior, mas sim uma espetacularização, como a é feita no filme.

Outro ponto abordado neste filme que merece destaque é a representação da atuação da polícia na favela. Ela é mostrada como mais um grupo dentro da favela que atua em conformidade / parceria com a lei do crime. Além de não

cumprir seu papel social na manutenção da ordem, conforme as regras do Estado, ela age corruptamente, acobertando os criminosos tanto por não conseguir combatê-los como por receber propina deles. A atuação / poder da polícia apresentada no filme é bem amadora diante da estrutura e da organização criminosa das favelas. Quando a polícia chega à favela para combater o crime ou procurar algum criminoso, ela se apresenta em grupos pequenos (três ou quatro pessoas), enquanto os bandidos só andam em “bandos”. As armas dos bandidos são mais potentes que as dos policiais (ironicamente, é a própria polícia que fornece o arsenal de armas para os bandidos da favela, armas de guerra que ela mesma não pode usar em sua missão social). Os policiais são mostrados normalmente com o enquadramento da câmera em *plongée* (representando-os como inferiores, mais fracos e oprimidos pelos criminosos), enquanto o enquadramento de câmera para os bandidos é normalmente em *contra-plongée* (dando-lhes um ar imponente e de força). Além disso, os criminosos, na maioria das vezes, andam de cabeça erguida e com passos firmes, respaldados por suas armas. A representação da polícia como refém, oprimida pelos criminosos da favela, sugere que a lei do Estado está sujeita à lei do crime e, portanto, a favela representa uma ameaça à sociedade.

Na cena em que os policiais entram na favela para encontrar os responsáveis pelo assalto / chacina no motel, e assim dar uma satisfação à sociedade, eles são apresentados como membros de uma instituição corrupta e impotente, enquanto reduz os moradores da favela a seres animais, que não merecem seu respeito ou o da sociedade. Enquanto procura os bandidos “no mato”, um policial vira para outro e sugere que fiquem com o dinheiro do motel quando encontrarem os bandidos. Seu colega discorda e diz que o negócio dele é matar os bandidos, ao que o primeiro retruca: “Qual é... desde quando roubar preto ladrão é crime?” Após procurarem por toda a noite na favela e matarem inocentes, os policiais forjam que um marmiteiro (morto por eles) seria o responsável pelo assalto: colocam uma arma na mão do morto e combinam entre eles que a partir daquele momento ele seria o responsável pelo assalto.

Um outro momento que mostra a visão estereotipada que a polícia / sociedade tem dos moradores da favela, tomando-os como criminosos, seres de outro mundo, é a cena em que os policiais estão desvendando um outro assassinato e acham uma pessoa morta na beira da estrada. Um dos policiais diz: “O animal que fez isso só pode ter vindo de algum lugar: Cidade de Deus.”

Os moradores da favela, além de estereotipados como bandidos / criminosos, são ainda representados como malandros que buscam a satisfação de seus desejos a todo custo, que querem a vida boa, ter dinheiro às custas dos outros (enganando os outros, assaltando, vendendo drogas) e que não querem trabalhar. A primeira representação do malandro se dá na atuação entre Cabeleira (um dos bandidos envolvidos no assalto do motel) e Berenice (jovem que tinha abrigado Cabeleira em sua casa para não ser apanhado pela polícia). Na cena, Berenice lava a louça com vestido sensual e decotado (a câmera foco seu colo/seio insinuando sensualidade) enquanto Cabeleira está atrás dela observando-a e diz: “Você já ouviu falar em amor à primeira vista?” Cabeleira canta Berenice, ela tenta resistir às investidas, mas ao mesmo tempo joga charme e responde: “Malandro não ama, malandro sente desejo... Malandro não fala, malandro solta uma letra... Malandro não pára, malandro dá um tempo”. Depois disso, eles se beijam em uma cena de desejo e em cena seguinte aparecem na intimidade da cama. Berenice cobra que Cabeleira saia dessa vida de malandro (insinuando que ele só fica em casa, não trabalha, só faz coisa errada) e vá trabalhar. Cabeleira diz que trabalho não dá dinheiro e que seu objetivo é morar num sítio com Berenice, criar galinha e plantar pés de maconha. Assim, a figura do malandro no filme é associada à do ladrão, criminoso, aquele que não quer trabalhar, só fumar maconha. O malandro, neste filme, também é representado na personagem de Bené, um bandido muito carismático e gente boa que fazia parte da turma do Zé Pequeno. Ele é representado como um “criminoso do bem”, amigo de todo mundo, que circula em todos os territórios da favela com facilidade e que procura estabelecer a paz entre os grupos inimigos: cada um cuida da sua área como quer, sem a ameaça do outro. Quando Bené resolve sair do mundo do tráfico, ele diz para os amigos: “Vou morar num sítio, fumar maconha o dia inteiro,

escutar Raul Seixas...” Os próprios bandidos se referiam uns aos outros como malandros, como na fala de Cenoura sobre a morte de Bené: “Tu matou o malandro mais responsa da Cidade de Deus.”

No filme também é possível perceber como se estabelece o relacionamento entre a favela e o Outro – a sociedade, a classe média, a polícia etc. Essa relação entre esses dois mundos diferentes envolve um jogo de interesses e uma certa interdependência. Além da relação entre favela e polícia, já citada anteriormente, em que esta fornece armas, faz vista grossa para os crimes cometidos pelos moradores da favela, recebe propina dos bandidos e traficantes, existe ainda a relação entre os moradores da favela e a classe média. Embora a existência da classe média não seja o foco do filme, sua presença é marcada por algumas passagens, principalmente por ser uma das fontes de renda do tráfico de drogas. Numa passagem sobre o comando de Zé Pequeno na favela, Buscapé (narrador) fala que, com Zé Pequeno, a favela ficou mais segura, o que facilitou a entrada da classe média para buscar drogas.

Um dos representantes da classe média no filme é Thiago, morador da Zona Sul e frequentador da favela, que acaba ficando nas mãos dos traficantes por causa de seu vício em drogas. Ele e Bené estreitam ainda um relacionamento a base da troca de favores: Thiago compra as roupas de playboy (em lojas da Zona Sul) para Bené e este lhe paga com droga. Ao que o filme indica, a entrada de Bené na cidade, em lojas de playboy, não era bem-vinda e por isso ele usa Thiago para servir de ponte ao seu acesso à cidade. Isso representa a exclusão dos moradores da favela, como se eles precisassem de um passe, um contato, uma influência de alguém que tem acesso para entrar na cidade.

A estereotipização do morador da favela como bandido é evidenciada quando Buscapé, que trabalhava num supermercado fora da favela, é despedido e maltratado injustamente pelo seu chefe, que o chama de “favelado”. Ele o acusa de agir junto com uns meninos (que também eram moradores da favela) que roubaram o supermercado. Diante disso, Buscapé chega à conclusão que “honestidade não compensa neste país”, mostrando que a sociedade vê os moradores da favela como um grupo homogêneo, reduzido a bandidos.

A mídia no filme é apresentada como um meio sensacionalista e que também só se relaciona com as pessoas da favela quando há interesse em conseguir “um furo” de notícia. Isso é mostrado quando as fotos que Buscapé tirou de Zé Pequeno e sua turma são divulgadas (sem sua autorização) pela jornalista Marina. Esta, ao descobrir que Buscapé é o autor das fotos e que tem acesso à favela, o convence a conseguir mais fotos e ainda tem um relacionamento íntimo como ele, representando a relação de interesse entre favela e sociedade.

O encerramento do filme, após a morte de Zé Pequeno e de Buscapé ter conseguido fotografar toda a “guerra” na favela, deixa uma mensagem de que, na sociedade comandada pelos ricos e pela classe média, só é visto e valorizado, ou ao menos tem uma chance de não ser discriminado, quem age de acordo com suas regras. A sociedade usa a favela como bode expiatório para justificar a corrupção, o crime que ela mesma comete. Isso pode ser constatado na cena a seguir.

Cena 02

02:02:30 – 02:03:30min

Buscapé analisa as fotos que tirou durante a guerra na favela e decide qual delas irá divulgar na mídia: a de Zé Pequeno morto ou a da polícia recebendo propina de Zé Pequeno. Ele, como narrador, fala: “Se eu entregar só essa foto do bandido eu consigo trabalho. Com essa daqui (referindo-se à da polícia) eu fico famoso, vai sair até me capa de revista...” Ele continua analisando as fotos e pensa: “O Pequeno nunca mais vai me encher o saco (enquanto olha para o foto dele morto), mas, e a polícia (enquanto olha para a foto da policia)?” A imagem seguinte traz a capa do jornal com a foto de Zé Pequeno morto, e a música ao fundo diz: “... o caminho do bem...”

A trilha sonora desta cena final do filme ironiza a favela e a própria sociedade. Ela mostra a insignificância que a favela representa para a sociedade, sendo usada por esta como bode expiatório, lugar onde deposita toda sua podridão. “O caminho do bem” simboliza a apologia à corrupção, ao crime, de uma

maneira camuflada. A sociedade, de certa forma, é conivente, encoberta e estimula a criminalidade na favela que, por incrível que pareça, atua a seu favor: concentra e justifica toda a sua podridão num só lugar, longe dela. Então, o caminho do bem é fazer o que a classe média, a sociedade, quer, e seguir o caminho do mal é obedecer à lei da favela. Neste filme, o herói é representado pela sociedade que não faz parte do mundo sujo da favela, enquanto que esta faz o papel do vilão, sendo responsável pela desestabilização / desequilíbrio da sociedade, da ordem, do bem e que, por isso, deve ser mantida a distância.

O filme *Cidade de Deus* representa, de uma maneira espetacularizada, a relação da favela com a corrupção, com a malandragem, com o Outro e com ela mesma. O mundo da favela é mostrado como um antro de perdição, lugar onde as pessoas são perigosas e nada confiáveis, onde o conceito de certo e errado não é o mesmo conhecido pelo restante da sociedade. Um mundo onde as pessoas são ensinadas a matar e a morrer por muito pouco, um criatório de mentes / pessoas criminosas, que devem ser mantidas distantes da sociedade. Neste filme, a visão hegemônica de mundo é representada pela redução da diversidade cultural da favela ao grupo de criminosos e bandidos que por razões de segurança do restante da sociedade, deve ser afastada da convivência com os outros, por isso a manutenção do mundo favela como aparte.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

5.1. Uma mesma realidade, três visões e três objetivos

A partir da análise dos três filmes, pode-se perceber que diferentes visões dos grupos sociais sobre uma mesma realidade podem gerar diferentes formas de representação.

O filme *Cinco vezes favela* (1962), feito a partir da visão da classe média – intelectuais, representa uma visão exterior da favela, no intuito de fazer uma denúncia quanto àquela realidade, alheia, mas que incomoda os intelectuais quanto aos seus questionamentos sociais. Neste filme a corrupção e a bandidagem (pontos de relevância nos outros dois filmes analisados) não são muito bem caracterizados. Acredita-se que, por causa do período de produção do

filme (anos 1960), esses pontos não representassem na época, fonte relevante para a visão dos diretores / cineastas, uma vez que muitos outros filmes do Cinema Novo tinham como foco a denúncia social, a conscientização da sociedade diante das discrepâncias sociais. Em *Cinco vezes favela*, o morador da favela (favelado) é representado como um ser indolente e sem perspectivas de vida. O favelado do primeiro segmento (O Favelado) é o principal exemplo dessa indolência, um indivíduo sem vontade de viver, de trabalhar, apático e sem vontade de lutar pelos seus direitos. No segundo segmento (Zé da Cachorra), o favelado é representado pelo seu conformismo com a vida, aquele indivíduo facilmente subornável e guiado pelo interesse dos outros, sem força de vontade de viver ou lutar por suas terras (um lugar pra morar) contra os grileiros. No terceiro segmento (Couro de Gato), os favelados são representados por crianças com feições de tristeza e cansaço, “trabalhando” desde cedo (subindo e descendo o morro carregando baldes de água, engraxando sapatos etc.). No quarto segmento (Escola de Samba Alegria de Viver), o diretor da escola de samba da favela é o representante dessa indolência, ao ser representado como um indivíduo que não tem interesse no trabalho, que critica a mulher por trabalhar e lutar pelos direitos dos trabalhadores, e que só se preocupa em “negociar” formas para a escola de samba da favela desfilar e ganhar o concurso. E, por fim, no último segmento (Pedreira de São Diogo), os favelados são representados como trabalhadores sofridos e explorados pelos Outros. Assim, neste filme, o morador da favela é representado como vítima, uma pessoa explorada e sem consciência de sua situação, mas que em algumas situações se aproveitam da “bondade” e da “ingenuidade” dos outros em benefício próprio, para driblar uma situação difícil pela qual passa. Essa vitimização é percebida pelo enredo (trama) e pela aparência triste e sofrida das pessoas, pelas roupas sujas e mal conservadas e pela pouca fala (neste filme, os moradores da favela quase não falam, pois são apresentados mais por meio das imagens). A sociedade é representada como vilã, por sua omissão diante dessas discrepâncias sociais entre o seu mundo e o mundo da favela. A favela é representada ainda como um lugar misterioso, inacessível e, do ponto de vista do Outro, um lugar onde as

peças não são confiáveis, do qual deve se manter distância. Isso foi bem destacado no segmento 3, na cena final, quando os dois policiais e a madame ficam parados na beira da favela, sem coragem de entrar ali para resgatar os gatos roubados e punir as crianças – ladrões de gatos. Apesar de ser um filme de denúncia social e, portanto, um filme que busca integrar os marginalizados (moradores da favela) à sociedade, ele acaba reforçando alguns estereótipos negativos e reforçando o mito em torno da imagem da favela (reforço da visão hegemônica de mundo): lugar misterioso, desconhecido, com pessoas “estranhas”, não confiáveis, que não querem trabalhar e sem consciência política.

Já o filme *5X Favela – Agora por nós mesmos* (2010), feito a partir da visão dos próprios moradores da favela, retrata a realidade do local de forma mais realista e sem tanta espetacularização. O morador da favela é representado como aquele que tem sonhos e vontade de mudar de vida, caso de Maycon (episódio 1), Wesley e Orelha (episódio 2). Em todos os episódios percebe-se a caracterização de um povo unido e diversificado, ou seja, na favela moram pessoas de todos os tipos: brancos, negros, mulatos, trabalhadores, honestos, desonestos, bandidos, traficantes, estudantes, policiais etc. A diversidade social retratada neste filme é um ponto de destaque, por representar a favela como um meio que reúne num lugar só todas as características / perfis da sociedade brasileira, um espaço onde a riqueza cultural / social é um trunfo que ensina às pessoas que ali moram a arte de lidar com as diferenças. Um povo que aprendeu a driblar as leis da sociedade (por ver que nelas eles não tinham vez) e a criar as suas próprias leis para conseguir lutar por seus direitos, contra tudo e todos, como é representado por Maycon (episódio 1), na superação das dificuldades para poder estudar; por Wesley e Orelha (episódios 2), na realização de seu sonho de dar um jantar ao pai de Wesley; e pelos moradores da favela e Lopes (episódio 5), na resolução do problema da falta de energia na favela em noite de Natal. Um povo que incorpora estratégias de sobrevivência muito éticas no seu dia a dia, no qual a esperteza e a habilidade são qualidades usadas para driblar as adversidades / dificuldades da vida, como é representado nos episódios 1, 2, 3 e 5. A figura do malandro representada neste filme é ensinada pela vida, em nome da sobrevivência dos

moradores da favela, ou seja, eles não visam prejudicar / enganar o outro, e sim superar as dificuldades da vida e conquistar o espaço que lhes foi negado pela / na sociedade. A favela é um lugar onde existe corrupção, bandidos, tráfico de drogas e demais atividades ilícitas, porém esta não é a sua única realidade, nem isso a resume a um lugar completamente perigoso e constantemente em guerra. Os moradores da favela, neste filme, sentem-se excluídos da sociedade, mas nem por isso são representados como vítimas / reféns o tempo todo. Eles são representados como pessoas normais, que têm orgulho de suas origens e que buscam conquistar, aos poucos, seu espaço e o respeito dos Outros. São apresentados no filme como “guerreiros”, pessoas que têm gosto pela vida, que lutam por uma vida melhor e que, por isso, também merecem o respeito e a atenção da sociedade. Na visão dos produtores / diretores do filme, os heróis são os moradores da favela, que lutam por seu espaço na sociedade e que conseguem aceitar o outro e a diferença com mais naturalidade. Já os vilões são representados pela sociedade que exclui a favela e seus integrantes de maneira discriminatória. Este filme representa uma luta contra-hegemônica no intuito de valorizar as diferenças culturais ao invés de reduzi-las a estereótipos que contribuem para o reforço das disputas de poder entre os diferentes grupos sociais.

Por fim, o filme *Cidade de Deus* (2002), embora represente a mesma realidade – a favela dos dois filmes citados acima –, apresenta duas diferenças quanto a eles: sua representação se dá a partir da perspectiva hegemônica, dos não moradores da favela, da classe média, e parece haver mais espetacularização da violência do que denúncia social, embora seja possível que alguns espectadores possam ter essa percepção.

Ao contrário dos dois filmes, a abordagem da violência é o principal ponto de destaque em *Cidade de Deus*, que faz dela o grande espetáculo aos olhos dos espectadores. O uso da violência, neste filme, além de um atrativo para a bilheteria, contribui para a estereotipização da realidade da favela, criando sobre ela uma imagem com alguns exageros. Os moradores da favela, em grande parte, são bandidos e muitas vezes estes apresentam algumas características do

malandro, no sentido negativo e estereotipado, ou seja, aquele indivíduo que usa de sua esperteza e habilidades para trapacear e prejudicar os outros. Portanto, neste filme as características do bandido e do malandro muitas vezes se sobrepõem, enquanto a favela é apresentada como um espaço constantemente em guerra, onde as pessoas não dão valor à vida. Os não moradores da favela que a frequentam têm de se adequar à sua realidade e às suas leis: um espaço reservado ao crime, à violência, à contravenção e onde as leis da sociedade não vigoram. A favela é apresentada como um lugar onde a própria sociedade põe / exclui os que dela não fazem parte, para que se digladiem e resolvam seus problemas por ali mesmo, ou seja, um espaço onde o “errado” tem permissão para acontecer.

Cidade de Deus coloca a integração na sociedade como única forma de escapar do “mal” de que são vítimas os moradores da favela. A sociedade como salvação é representada especialmente no final de *Cidade de Deus*, representando “O caminho do bem”, ou seja, aquele que deve ser seguido por quem quiser ser aceito pela sociedade. Já o papel de vilão é o da própria favela, que desestabiliza a ordem da cidade, que corrompe os policiais e a classe média, que mata crianças e inocentes e que alicia menores a entrar para o crime.

Dessa forma, a partir dos três filmes, percebe-se a importância para a comunicação dos diferentes lugares da fala. Em *Cinco vezes favela*, o lugar da fala é de um grupo de intelectuais com vistas a conscientizar os “favelados” dos seus direitos, contra a exploração econômica etc. Já em *Cidade de Deus*, o lugar da fala é da classe média, num momento em que o cinema brasileiro estava se reerguendo (período pós-retomada), buscando a inserção no mercado através da conquista do público.⁷² Finalmente, em *5X Favela: Agora por nós mesmos*, o lugar da fala é reservado ao próprio morador da favela, que, embora reforce alguns estereótipos destacados em outros filmes brasileiros – hegemônicos, representa a diversidade presente nas favelas de forma menos espetacularizada e mais

⁷² Hoje em dia, a espetacularização da violência, do crime na favela é muitas vezes usada / reforçada para alavancar a bilheteria do filme. Nas leis do mercado, para promover um filme – produto cultural – é preciso representar a realidade a partir do que o público quer ver ou está preparado para ver.

realista, na tentativa de promover uma aproximação da favela com a cidade, ou ao menos tentar relativizar ou mostrar os motivos pelos quais a vida na favela é diferente da vida na cidade. Assim, pode-se dizer que o filme *5X Favela – Agora por nós mesmos* veio apresentar uma contrarresposta a essa onda de filmes (iniciada com *Cidade de Deus*⁷³) que espetacularizam a realidade (violência) da favela e que se concentram em representá-la reduzindo-a a violência, ao crime, à impunidade etc.

O importante para a democratização da comunicação não é apenas a forma como se distribuem (propaga) as possibilidades de "escolha" entre as diversas ofertas disponíveis, por exemplo, o que ler, ver e ouvir, e sim o direito à palavra, ou seja, o direito dos grupos não-hegemônicos produzirem e fazerem circular seus próprios discursos, nomearem a realidade segundo os termos de cada grupo ou segmento social. Em resumo, pode-se dizer que a autorrepresentação mostra a diversidade, as diferentes formas de se ver uma realidade, enquanto que a representação (feita pelos Outros) mostra imagens estereotipadas, redutoras e muitas vezes preconceituosas, contribuindo assim para a construção de barreiras sociais imaginárias entre os diferentes grupos que compõem a sociedade.

6. FICHA TÉCNICA DOS FILMES

Filme *5x Favela - Agora por Nós Mesmos*

Ficha Técnica⁷⁴

Título original: *5x Favela - Agora por Nós Mesmos*

Gênero: Drama

Duração: 01h43min

Ano de lançamento: 2010

Site oficial: <http://www.5xfavela.com.br>

Estúdio: Luz Mágica Produções / Globo Filmes / Videofilmes / Quanta / TeleImage

⁷³ Conforme citado nas notas 67 e 68.

⁷⁴ Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/5-x-favela-agora-por-nos-mesmos/>>. Acesso em: 22 nov. 2010.

Distribuidora: Sony Pictures Entertainment / RioFilme

Direção: Wagner Novais, Rodrigo Felha, Cacau Amaral, Luciano Vidigal, Cadu Barcellos, Luciana Bezerra, Manaíra Conforme citado Carneiro

Roteiro: Rafael Dragaud (coordenação), José Antônio Silva, Vilson Almeida de Oliveira, Rodrigo Cardozo, Cadu Barcellos e Luciana Bezerra

Produção: Cacá Diegues e Renata Almeida Magalhães

Música: Guto Graça Mello

Fotografia: Alexandre Ramos

Direção de arte: Pedro Paulo de Souza e Rafael Cabeça

Figurino: Inês Salgado

Edição: Quito Ribeiro

Elenco: Juan Paiva (Wesley), Pablo Vinícius (Orelha), Ruy Guerra (Seu Manoel), Flávio Bauraqui (Raimundo), Renata Tavares (Judite), Thiago Martins (Jota), Sílvio Guindane (Maicon), Cíntia Rosa (Márcia), João Carlos Artigos, Gregório Duvivier (Edu), Samuel de Assis (Ademir), Hugo Carvana (Dos Santos), Feijão (Tizil), Dandara Guerra (Sofia), Edyr Duqui (Mãe), Sarita Rodrigues (Mariete), Jayme del Cueto (Coronel), Renzo Arouch (Marlon), Vítor Carvalho (Flávio), Carlos Eduardo Nunes (Marlon), Luís Fernando (Buiu), Gleison Silva (Rafael), Joyce Lohanne (Carol), Luciano Vidigal (Pardal), Zózimo Bulbul (Homem do bar), Marcelo Mello (Alex), Márcio Vito (Lopes), Roberta Rodrigues (Renata), João Carlos Artigos (Cimar), Josanna Vaz (Angélica), Dila Guerra (Lica), Fátima Domingues (Maria)

Sinopse: *Episódio 1 - Fonte de Renda* (Direção: Manaíra Carneiro e Wagner Novais): Maicon (Sílvio Guindane) consegue realizar o sonho de passar no vestibular, mas logo se encontra apreensivo, dada sua incapacidade de arcar com os gastos com livros, alimentação e transporte. Ele fica então tentado a vender drogas para os colegas de faculdade, como forma de obter o sustento necessário para os estudos.

Episódio 2 - Arroz com Feijão (Direção: Rodrigo Felha e Cacau Amaral): para conseguir um quarto para o filho, os pais de Wesley (Juan Paiva) resolvem reduzir o cardápio diário a arroz com feijão. No aniversário do pai, o garoto se junta ao

amigo Orelha (Pablo Vinícius) para conseguir dinheiro, no intuito de comprar um frango como presente.

Episódio 3 - Concerto para Violino (Direção: Luciano Vidigal): quando crianças, Márcia (Cíntia Rosa), Jota (Thiago Martins) e Ademir (Samuel de Assis) fizeram um pacto de amizade eterna. Agora, com todos em torno dos 20 anos, Jota entrou para o tráfico de drogas, enquanto Ademir se tornou policial. O confronto entre os dois pode impedir que Márcia, agora violinista, realize o sonho de ganhar uma bolsa de estudos na Europa.

Episódio 4 - Deixa Voar (Direção: Cadu Barcellos): Flávio (Vítor Carvalho), de 17 anos, deixa que a pipa de um amigo voe. Para buscá-la, ele precisa ir à favela de uma facção rival. Mesmo com medo, ele decide buscar a pipa.

Episódio 5 - Acende a Luz (Direção: Luciana Bezerra): é véspera de Natal e o morro está sem luz há três dias. Como os técnicos da companhia de energia elétrica não conseguem resolver o problema, um deles é sequestrado pelos moradores locais. Eles decidem fazê-lo de refém até que a luz volte.

Filme Cinco Vezes Favela

Ficha Técnica⁷⁵

Título original: Cinco Vezes Favela

Gênero: Drama

Duração: 92min

Ano de lançamento: 1962

Tipo: Longa-metragem / P&B

Estúdio: Videofilmes / O2 Filmes

Distribuidores: Paris Filmes, Seleção de Filmes, Tabajara Filmes, Unida Filmes

Produtora(s): Centro Popular de Cultura da UNE, Instituto Nacional do Livro, Saga Filmes, Tabajara Filmes

⁷⁵ Disponível em: <http://www.epipoca.com.br/filmes_ficha.php?id=7172>. Acesso em: 18 jan. 2011.

Diretores: Miguel Borges (segmento "Zé da Cachorra"), Joaquim Pedro de Andrade (segmento "Couro de Gato"), Carlos Diegues (segmento "Escola de Samba Alegria de Viver"), Marcos Farias (segmento "Um favelado"), Leon Hirszman (segmento "Pedreira de São Diego").

Roteiristas: Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, Domingos de Oliveira, Carlos Diegues, Carlos Estevão, Marcos Farias, Leon Hirszman, Flávio Migliaccio.

Produção: Marcos Farias, Leon Hirszman, Paulo César Saraceni

Fotografia: Mário Carneiro, George Dusek, Özen Sermet

Direção de arte: Flávio Império

Elenco: Isabella, Flávio Migliaccio, Henrique Montes, Waldir Fiori, Alex Viany, Sérgio Augusto, Carlos Estevão, Waldir Onofre, Labanca, José Saenz, Paulo C. Barroso, Cecil Thiré, Peggy Aubry, Jandira Aguiar, Vera Santana, Claudio Bueno Rocha, Marina Carvalho, Maria da Graça, Abdias do Nascimento, Oduvaldo Viann Filho, Creston Portilho, Jorge Coutinho, Riva Nimitz, Henrique César, Napoleão Muniz Freire, Cosme dos Aantos, Cláudio Correa e Castro, Paulo Manhães, Milton Gonçalves, Glauce Rocha, Francisco de Assis, Sadi Cabral, Joel Barcellos, Zózimo Bulbul, Haroldo de Oliveira, Jair Bernardo, Aylton, Damião, Procópio Mariano, Paulinho, Sebastião.

Sinopse: *Segmento 1 – O Favelado* (Direção: Marcos Farias): João, desempregado e com esposa e filhos, está devendo o aluguel do barraco na favela. O proprietário do barraco e seus capangas aparecem num carro caro para a cobrança: invadem o barraco e o espancam, dando-lhe o prazo de um dia para quitar sua dívida, caso contrário, destruiriam o barraco. Desesperado, João pede um empréstimo a um pedreiro que não lhe pode atender. Durante sua caminhada pela cidade vê situações em que o roubo é propício. Por fim, pede dinheiro ao bandido "Pernambuco" e ambos resolvem assaltar um ônibus, mas o motorista reage. O comparsa foge com o dinheiro e João é perseguido pelo povo. Encurralado num beco, fere-se nos cacos de vidro do muro, apanha da multidão e é preso por dois policiais.

Segmento 2 – Zé da Cachorra (Direção: Miguel Borges): a família de Raimundo chega a uma favela num terreno grilado. O único barraco vazio, reservado para a guarda de materiais de construção, é do grileiro Bruno, que espera a valorização da área para construir mais barracos. Zé da Cachorra, espécie de líder do morro, coloca a família nesse barraco. Bruno marca reunião com uma comissão de favelados para resolver a situação da família que foi alojada em seu barraco e dá-lhe duas semanas para que ela arrume outra moradia. Quando retorna à favela, Zé da Cachorra autoriza que eles fiquem no barraco de Bruno, responsabilizando-se pelas consequências. O proprietário do terreno recebe um comunicado sobre a situação e interrompe o seu momento de lazer para falar com um homem que vem lhe fazer uma proposta. Em troca de financiamento que faria para sua campanha política, ele teria de expulsar os favelados. Dr. Ferreira procura Zé da Cachorra, mas Raimundo não participa. Uma comissão de favelados, sem Zé da Cachorra, procura o proprietário na mansão. Ele propõe uma indenização, desde que todos abandonem o local; Raimundo seria o primeiro a sair. Zé da Cachorra tenta convencer Raimundo e a comissão a ficar nos barracos. Ninguém concorda. De forma a manter a luta, Zé da Cachorra expulsa Raimundo do barraco e ocupa ele mesmo a casa do grileiro.

Segmento 3 – Couro de Gato (Direção: José Joaquim de Andrade): na época do carnaval, garotos da favela roubam gatos para vender, porque os couros desses animais são usados na confecção de tamborins pelas escolas de samba. São mostradas várias situações em que os gatos são alimentados e capturados; um dos garotos pega um gato angorá de uma madame; brinca e divide a sua comida com ele. Ele hesita em vendê-lo para o fabricante de tamborins, mas a fome se torna maior que o amor. Vende o gato e desce para a cidade com sua caixa de engraxate.

Segmento 4 – Escola de Samba Alegria de Viver (Diretor: Carlos Diegues): ao assumir a presidência da escola de samba um mês antes do desfile, Gazaneu recebe pressões da esposa, que evita participar da escola, e de credores que exigem o pagamento do empréstimo feito para a concretização do desfile, cujo samba-enredo é uma homenagem ao velho Rio de Janeiro boêmio. A mulher de

Gazaneu participa da vida sindical, ao contrário do marido, que considera a escola de samba como o centro da vida. Alguns homens acabam batendo no presidente e queimando a bandeira da escola, mas Gazaneu não se intimida e pede ao povo para todos fazerem um desfile “no sangue”. Desesperado com as dificuldades, um rapaz abandona a escola de samba, sob o olhar da mulher de Gazaneu.

Segmento 5 – Pedreira de São Diogo (Diretor: Leon Hirszman): homens trabalham numa pedreira na beira de um morro onde fica a favela em que moram. A encosta é explodida, avançando sobre o terreno próximo dos barracos. Os favelados são avisados de que novas explosões podem causar danos. A comunidade resolve se colocar na encosta, impossibilitando nova explosão; sem atitude, o encarregado desiste de explodir o morro.

Filme *Cidade de Deus*

Ficha Técnica⁷⁶

Título original: Cidade de Deus

Gênero: Drama

Duração: 02h15min

Ano de lançamento: 2002

Site oficial: <http://www.cidadededeus.com.br>

Estúdio: Videofilmes / O2 Filmes

Distribuidora: Lumière / Miramax Films

Direção: Fernando Meirelles

Roteiro: Bráulio Mantovani, baseado em romance de Paulo Lins

Produção: Walter Salles

Música: Antônio Pinto e Ed Côrtes

Fotografia: César Charlone

Direção de arte: Tulé Peake

Edição: Daniel Rezende

⁷⁶ Disponível em: <<http://cidadededeus.globo.com/>> e <<http://www.adorocinemabrasileiro.com.br/filmes/hotsites/cidadededeus/main2.htm#>>. Acesso em: 15 nov. 2010.

Elenco: Matheus Nachtergaele (Sandro Cenoura), Seu Jorge (Mané Galinha), Alexandre Rodrigues (Buscapé), Leandro Firmino da Hora (Zé Pequeno), Roberta Rodrigues (Berenice), Phellipe Haagensen (Bene), Jonathan, Haagensen (Cabeleira), Douglas Silva (Dadinho), Jefechander Suplino (Alicate), Alice Braga (Angélica), Emerson Gomes (Barbantino), Édson Oliveira (Barbantino - adulto), Luis Otávio (Buscapé - criança), Maurício Marques (Cabeção)

Sinopse: A principal personagem do filme Cidade de Deus não é uma pessoa. O verdadeiro protagonista é o lugar. Cidade de Deus é uma favela que surgiu nos anos 1960, e se tornou um dos lugares mais perigosos do Rio de Janeiro, no começo dos anos 1980. Para contar a estória do lugar, o filme narra a vida de diversos personagens, todos vistos sob o ponto de vista do narrador, Buscapé. Este, um menino pobre, negro, muito sensível e bastante amedrontado com a ideia de se tornar um bandido, mas também inteligente o suficiente para se resignar com trabalhos quase escravos.

Buscapé cresceu num ambiente bastante violento. Apesar de sentir que todas as chances estavam contra ele, descobre que pode ver a vida com outros olhos: os de um artista. Acidentalmente, torna-se fotógrafo profissional, o que foi sua libertação. Buscapé não é o verdadeiro protagonista do filme: não é o único que faz a estória acontecer; não é o único que determina os fatos principais. No entanto, não somente sua vida está ligada com os acontecimentos da estória, mas também é por meio da sua perspectiva que entendemos a humanidade existente em um mundo aparentemente condenado por uma violência infinita.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (Org.). *Comunicação e Indústria Cultural*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1975, p. 287-295.

AMANCIO, Tunico. *O Brasil dos gringos: imagens no cinema*. Niterói: Intertexto, 2000.

AUMONT, Jacques, et al. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papyrus, 1995. Coleção Ofício de Arte e Forma, Cap. 5.

AUTRAN, Arthur. A angústia de Narciso: imagens da classe média do documentarismo brasileiro. In: CAETANO, Daniel (org.) *Cinema brasileiro 1995-2005: revisão de uma década*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005, p. 167-177.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

CAETANO, Daniel. Fernando Meireles. In: _____ (org.) *Cinema brasileiro 1995-2005: revisão de uma década*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005, p.293-296.

_____, VALENTE, Eduardo; MELO, Luís Alberto R.; OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. 1995-2005: Histórico de uma década. In: CAETANO, Daniel (org.) *Cinema brasileiro 1995-2005: revisão de uma década*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005, p. 11-47.

CALDAS, Ricardo Wahrendorff; MONTORO, Tânia. *A evolução do cinema brasileiro no século XX*. Brasília: Casa das Musas, 2006.

CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Editora Bontempo, 2003.

CORDEIRO, Leny; COUTO José Geraldo (orgs.). *Quatro autores em busca do Brasil: entrevistas a José Geraldo Couto*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

DA MATA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p.63-72.

DE LAURETIS, Teresa. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotic, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

DURING, Simon. Postmodernism or Post colonialism Today. In: ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. (ed.) *Postcolonial studies reader*. London, New York: Routledge, 1995, p. 125-129.

_____. *Cultural Studies: a critical introduction*. London and New York: Routledge, 2005.

EAGLETON, Terry. *A idéia de cultura*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. *Os Estabelecidos e os Outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

ELLSWORTH, Elizabeth. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte : Autêntica, 2001, p. 07-76.

ESCOSTESGUY, Ana Carolina. Estudos Culturais: uma introdução. In: SILVA , Tomaz Tadeu da. (org.) *O que é afinal Estudos Culturais?* 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 133-166.

FAUSTO, Juliana. Que história contar? In: CAETANO, Daniel (org.) *Cinema brasileiro 1995-2005: revisão de uma década*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005, p. 99-107.

FREIRE FILHO, João. Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, n. 28, p. 18-29, dez. 2005.

FREYRE, GILBERTO. *Casa-grande e Senzala*. 30. ed. Rio de Janeiro: Record, 1995. (Prefácio à 1ª edição).

GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. *O nacional e o popular na cultura brasileira: Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985.

GOMES, Romeu. Análise e interpretação de dados de pesquisa qualitativa. In: MINAYO, Maria Cecília de Souza. *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. 26. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007, p. 79-108.

GUBERNIKOFF, Giselle. O Aparato Cinematográfico. *Comunicação: Veredas*, Ano III, n. 03, p.167-180, nov. 2004.

HALL, Stuart. Introduction: Who needs` Identity? In: _____.; DU GAY, Paul (ed.) *Questions of cultural identity*. London: Sage Publications, 1996. p. 1-17.

_____. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 22, n. 2 p. 17-46, jul./dez. 1997.

_____. *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. 1 ed. Atualizada. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. (Humanitas)

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso: Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense/ Publifolha, 2000.

HUTCHEON, Linda. Circling the Downspout of Empire. In: ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. (ed.) *Postcolonial studies reader*. London, New York: Routledge, 1995, p. 130-135.

JORGE, Marina Soler. *Cultura popular no cinema brasileiro dos anos 90*. 1. ed. São Paulo: Editora e Cultura/ FAPESP, 2009.

KELLNER, Douglas. *A Cultura da mídia*. São Paulo: EDUSC, 2001.

KUHN, Annette. *Women's Pictures: feminism and cinema*. 2nd ed. London: Verso, 1994.

KYMLICKA, Will. *Politics in the vernacular: nationalism, multiculturalism, and citizenship*. New York: Oxford University Press, 2001.

LUZ, Rogério. *Filme e subjetividade*. Rio de Janeiro: Contra-Capa Livraria, 2002.

MALKIN-FONTECCHIO, Tia. "The 'New Marginality': Representations of the *Favela* in Recent Brazilian Cinema". In: FRIEDMAN, Jonathan C. (ed.) *Performing Difference: Representations of "The Other" in the film and theater*. Maryland: UPA Inc.: 2009. p. 61-75. (Chapter Four).

MARCHETTI, Gina. Ethnicity, the Cinema and cultural studies. In: FRIEDMAN, Lester D. (ed.) *Unspeakable images: Ethnicity and the American Cinema*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1991, p. 277-307.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail. (org.) *A experiência do cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 435-453

ORICCHIO, Luiz Zanin. Cinema brasileiro contemporâneo (1990-2007). In: BATISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs.) *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas, SP: Papirus, 2008. p.139-156.

ORLANDI, Eni P. *Discurso e leitura*. 3. ed. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1996a. (Coleção Passando a Limpo).

_____. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. 4. ed. Campinas: Editora Pontes, 1996b.

_____. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007a.

_____. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. 5. ed. Campinas, SP: Pontes Editora, 2007b.

PAREKH, Bhikhu. *Rethinking multiculturalism: cultural diversity and political theory*. Cambridge, Mass., Harvard University Press., 2000.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: evolução e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTIAGO, Silviano. *Imagens do remediado*. In: SCHWARZ, Roberto. (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983, p. 31-34.

_____. *Atração do mundo – Políticas de globalização e de identidade na moderna cultura brasileira*. In: _____. *O cosmopolitanismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFGM, 2004, p.11-44.

SCHWARZ, Roberto. *Nacional por subtração*. In: _____. *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1984. p. 29-48.

_____. *As ideias fora do lugar*. In: _____. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, ed. 34, 2000. p. 9-31.

SHOHAT, Ella. *Ethnicities-in-Relation: Toward a multicultural reading of American cinema*. In: FRIEDMAN, Lester D. (ed.) *Unspeakable images: Ethnicity and the American Cinema*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1991, p. 215-250.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *A produção cultural da identidade e da diferença*. In: _____. (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000, p. 73-103.

SKIDMORE, Thomas E. *O Brasil visto de fora*. 2.e d. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty; GUNEW, Sneja. *Questions of multiculturalism*. In: DURING, Simon. *The Cultural Studies Reader*. London and New York: Routledge, 1993.

STAM, Robert. Multiculturalismo, raça e representação. In: _____. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papirus Editora, 2003, p. 294-307.

_____; SHOHAT, Ella. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: COSACNAIFY, 2006.

STOREY, John. *Cultural studies and the study of popular culture*. 2nd ed. Athens, Georgia: The University of Georgia, 2003.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 2. ed. Campinas: São Paulo, 2002. (Coleção ofício de arte e forma)

XAVIER, Ismail. Inventar as narrativas contemporâneas. *Revista Cinemais*, n.11, maio/junho, 1998^a, p. 79-120.

_____. O cinema brasileiro contemporâneo. *Revista Cinemais*, n.11, maio/jun., 1998b, p.127-132.

WEST, Cornel. The new cultural politics of difference. In: DURING, Simon. *The Cultural Studies Reader*. London and New York: Routledge, 1993. Part IV, p. 203-219.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979. Cap. 1 e 2.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000, p. 7-72.

ŽIŽEK, Slavoj. *En defensa de la intolerancia*. Madrid: Edicionessequitur, 2007.

Fontes eletrônicas

ADRIANO, Carlos. "5 x Favela - Agora Por Nós Mesmos" na visão de Cacá Diegues e dos sete diretores do filme. **Trópico**. 04 set. 2010. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/3209,1.shl>>. Acesso em: 22 nov. 2010.

ANCINE. **Festivais_Int_Filmes_Bras_Premio_2004_05; Filmes_Bras_Lista_Geral_Apoio_2006; Filmes_Premiados_2008 e Filmes_Premiados_2009**. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <larapaiva@hotmail.com>, em 01 dez. 2009.

ARAUJO, Denise Correa. Molduras urbanas: cenas do subdesenvolvimento. In: _____, FOSTER, David William. **Comunicação Visual: representações urbanas**

na **América Latina**, Porto Alegre: Editora Plus, p. 187-205, 2008. Disponível em: <http://mq.academia.edu/documents/0051/5162/visual_communication.pdf>. Acesso em: 31 out. 2010.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Revista Alceu**, v.8, n.15. p. 242-255, jul./dez. 2007. Disponível em: <http://www.publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/Alceu_n15_Bentes.pdf>. Acesso em: 07 set. 2010.

CANCLINI, Néstor Garcia. La Cultura Visual En La Epoca Del Posnacionalismo. ¿Quién nos va a contar la identidad? **Nueva Sociedad**. n.127, p. 23-31, Septiembre/Octubre 1993. Disponível em: <http://www.nuso.org/upload/articulos/2270_1.pdf>. Acesso em: 22 set. 2010.

GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do centro popular de cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). **Rev. Bras. Hist.** vol.24 no.47, São Paulo, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010201882004000100006&script=sci_arttext>. Acesso em 19 mar./2011.

JOHNSON, Randal. **O cinema brasileiro visto de fora**. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <larapaiva@hotmail.com>, em 7 jun. 2010.

MENDONÇA, Maria Luiza M. **Cultura e hegemonia em comunicação**. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <larapaiva@hotmail.com>, em 21 fev. 2011.

RIBEIRO, Maria Luísa Santos. **História da educação brasileira: a organização escolar**. Campinas, Sp: Autores Associados, 2007. p.173. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=mF5OagRZINoC&pg=PA172&lpg=PA172&dq=cpc+teatro+de+oportunidade&source=bl&ots=CbUpW0j8ir&sig=rs72qtXOnNMGtCnFIOMOJLIWIqW&hl=ptBR&ei=UqSgTeSNEI7ogQew2LTaBQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=8&ved=0CEQQ6AEwBw#v=onepage&q&f=false>. Acesso em 19 mar./2011.

ROCHA, Glauber. Uma Estética da Fome. 1965. Disponível em: <[HTTP://www.dhnet.org.br/desejos/textos/glauber.htm](http://www.dhnet.org.br/desejos/textos/glauber.htm)>. Acesso em: 07 set. 2010.

SANTOS, Andrea Paula dos. Trajetórias da História Social e da Nova História Cultural: cultura, civilização e costumes no cotidiano do mundo do trabalho. In: **IX Simpósio Internacional Processo Civilizador – Tecnologia e Civilização**. Anais 9. Ponta Grossa, Paraná, Brasil. Disponível em: <http://www.fef.unicamp.br/sipc/anais9/artigos/mesa_debates/art3.pdf>. Acesso em 22 nov. /2010.

Sites

Adoro Cinema Brasileiro <<http://www.adorocinemabrasileiro.com.br>>. Acesso em: 15 nov. 2010 e 22 nov. 2010.

Ancine: <<http://www.ancine.gov.br>>. Acesso em: 13 jun. 2009.

Cidade de Deus <<http://cidadededeus.globo.com/>>. Acesso em: 15 nov. 2010.

Site Universia: <<http://www.universia.com.br/materia/materia.jsp?materia=15419>>. Acesso em: 21 mar. 2009.

Wikipedia <http://pt.wikipedia.org/wiki/Tropa_de_elite>. Acesso em: 17 out. 2010.

Cineclick UOL
<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:nKJ_ZT9s6V4J:cinema.cineclick.uol.com.br/index.php/filmes/ficha/nomefilme/5x-favela-agora-por-nos-mesmos/id/16450+premio+filme+5x+favela-agora+por+nos+mesmos&cd=6&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: 08 jan. 2011.

Epipoca: <http://www.epipoca.com.br/filmes_ficha.php?idf=7172>. Acesso em: 18 jan. 2011.

Filmografia

5X Favela – Agora por nós mesmos. Diretor: Luciana Bezerra, Cacau Amaral, Rodrigo Felha, Wavá Novais, Manaíra Carneiro, Cadu Barcellos, Luciano Vidigal, 2010.

Cinco Vezes Favela. Diretor: Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Marcos Farias, Leon Hirszman, 1962.

O Povo Brasileiro, da obra de Darcy Ribeiro. Dirigido por Isa Grinspum Ferraz. 2000. 280min. DVD.

Olhar Estrangeiro. Dirigido por Lúcia Murat. Produzido por Taiga Filmes e Vídeo. 2005. Rio de Janeiro. 70min. DVD.

The celluloid closet. Directed by Rob Epstein and Jeffrey Friedman. Produced by Columbia TriStar Home Entertainment. 2001. California. 101min. DVD.

Cidade de Deus. Diretor: Fernando Meirelles, 2002.

ANEXOS

Anexo 1

Festivais Internacionais de Filmes Brasileiros 2004 e 2005

Filme	Duração	Diretor	Ano do Festival	Festival e Mostra	Premiação
500 Almas	LM	Joel Pizzini	2005	Festival de Torino - Fuori Concorso Detours	
A dignidade dos ninguém (Argentina, Brasil, Suíça)	LM	Fernando Pino Solanas	2005	Festival de Valladolid - Mostra Tiempo de Historia	
A Marca do Terror	LM	Ivan Cardoso	2005	Festival de Torino - Fuori Concorso Detours	
A Miss e o Dinossauro	LM	Rogério Sganzerla, Helena Ignez, Julio Bressane	2005	Festival de Torino - Homenagem a Rogério Sganzerla	
A Mulher de todos	LM	Rogério Sganzerla	2004	Festival de Torino - Homenagem a Rogério Sganzerla	
Árido movie	LM	Lírio Ferreira	2005	Festival de Veneza - Horizons	
As Irmãs (Brasil, Argentina e Espanha)	LM	Julia Solomonoff	2005	Festival de Valladolid	
Ato dos homens	LM	Kiko Goifman	2005	Festival Internacional de Locarno - Cinéastes du présent	
Brasileirinho (Brasil, Suíça, Finlândia)	LM	Mika Kaurismäki	2005	Pusan International Film Festival - Wide Angle	Prêmio de Melhor Produção
Brasileirinho (Brasil, Suíça, Finlândia)	LM	Mika Kaurismäki	2005	Festival de Valladolid - Mostra Tiempo de Historia	
Brasileirinho (Brasil, Suíça, Finlândia)	LM	Mika Kaurismäki	2005	Festival de Berlim - Forum 2005	
Cabra Cega	LM	Toni Venturi	2005	Festival de Mar del Plata	
Carandiru	LM	Hecto Babenco	2004	Miami Int'l Film Festival	Sundance/NHK International Filmmakers Award
Carandiru	LM	Hector Babenco	2004	44º Festival de Cartagena - Películas	
Carandiru	LM	Hector Babenco	2004	Sundance Film Festival - Park City	
Carandiru	LM	Hector Babenco	2004	47º Festival de São Francisco	
Casa de Areia	LM	Andrucha Waddington	2004	Sundance Film Festival - Park City	International Filmmakers Award - Melhor Roteiro
Casa de Areia	LM	Andrucha Waddington	2005	Toronto International Film Festival - Special Presentation	
Cazuza - O Tempo Não Pára	LM	Sandra Werneck e Walter Carvalho	2004	Palm Springs International Film Festival	
Cazuza - O Tempo Não Pára	LM	Sandra Werneck e Walter Carvalho	2004	Festival de Mar del Plata	
Celestre e Estrela	LM	Betse de Paula	2005	45º Festival de Cartagena - Películas	
Cidade Baixa	LM	Sergio Machado	2005	Festival de Cannes - Un Certain Regard	
Cidade de Deus	LM	Fernando Meirelles	2004	Oscar - Indicado a Melhor Roteiro Adaptado	FIPA D'OR
Cidade de Deus	LM	Fernando Meirelles	2004	Oscar - Indicado a Melhor diretor	
Cidade de Deus	LM	Fernando Meirelles	2004	Oscar - Indicado a Melhor Fotografia	

Cidade de Deus	LM	Fernando Meirelles	2004	Oscar - Indicado a Melhor Edição	
Cinema, Aspirinas e Urubus	LM	Marcelo Gomes	2005	Festival de Cannes - Un Certain Regard	Films in Progress Award
Cinema, Aspirinas e Urubus	LM	Marcelo Gomes	2005	San Sebastian International Film Festival	
Cinema, Aspirinas e Urubus	LM	Marcelo Gomes	2005	Festival de Havana	
Cinema, Aspirinas e Urubus	LM	Marcelo Gomes	2005	Pusan International Film Festival	
Contra Todos	LM	Roberto Moreira	2004	Festival de Berlim - Panorama	Silver Firebird Award
Contra Todos	LM	Roberto Moreira	2004	Melbourne International Film Festival	
Contra Todos	LM	Roberto Moreira	2004	Festival Internacional de Programa Audiovisual de Bairritz - FIPA	
Contra Todos	LM	Roberto Moreira	2004	40º Festival de Cinema de Chicago	
Contra Todos	LM	Roberto Moreira	2005	45º Festival de Cartagena - Películas	
Contra Todos	LM	Roberto Moreira	2005	48º Festival de São Francisco	
Copacabana Mon Amour	LM	Rogério Sganzerla	2004	Festival de Torino - Homenagem a Rogério Sganzerla	
Copacabana Mon Amour (Versão Restaurada)	LM	Rogério Sganzerla	2005	Festival de Torino - Homenagem a Rogério Sganzerla	
Crime delicado	LM	Beto Brant	2005	Festival de Toronto	
Crime delicado	LM	Beto Brant	2005	Toronto International Film Festival - Visions	
Deus é Brasileiro	LM	Cacá Diegues	2004	47º Festival de São Francisco	
Diário de um Mundo Novo	LM	Paulo Nascimento	2005	Festival de Mar del Plata	
Diários de Motocicleta (Argentina, Brasil, Chile, Peru, USA)	LM	Walter Salles	2004	Festival de Cannes - En compétition	
É proibido proibir	LM	Jorge Durán	2005	San Sebastian International Film Festival	Films in Progress Award:SIGNIS Award
Edifício Master	LM	Eduardo Coutinho	2004	47º Festival de São Francisco	
Estamira	LM	Marcos Prado	2005	Festival de Karlovy	Menção especial do Juri
Estamira	LM	Marcos Prado	2005	Miami Int'l Film Festival	
Fábio fabuloso	LM	Pedro Cezar, Ricardo Bocão e Antonio Ricardo	2005	Miami Int'l Film Festival	
Fala Tu	LM	Guilherme Coelho	2004	Festival de Berlim - Panorama	
Fala tu	LM	Guilherme Coelho	2004	Miami Int'l Film Festival	
Garrincha - A Estrela solitária	LM	Milton Alencar Jr.	2005	Festival Internacional de Cinema de Troia - Festroia	
Glauber o filme, o Labirinto do Brasil	LM	Silvio Tandler	2004	Festival de Cannes - Hors Compétition	
Justiça	LM	Maria Ramos	2004	Festival Internacional de Programa Audiovisual de Bairritz - FIPA	
Justiça	LM	Maria Ramos	2004	Rotterdam International Film Festival	
Justiça	LM	Maria Ramos	2005	Palm Springs International Film Festival	
Madame Satã	LM	Karim Ainouz	2004	44º Festival de Cartagena	
Mensageiras da luz - parteiras da Amazônia	LM	Evaldo Mocarzel	2004	Festival Internacional de Locarno - Semaine de la critique	

Narradores de Javé	LM	Eliane Caffé	2004	Rotterdam International Film Festival - Mostra Hubert Balls	
Narradores de Javé	LM	Eliane Caffé	2004	Festival de Mar del Plata	
Narradores de Javé	LM	Eliane Caffé	2004	XIX Festival Internacional de Cine de Guadalajara	
Nelson Freire	LM	João Moreira Salles	2005	48º Festival de São Francisco	
Nem tudo é verdade	LM	Rogério Sganzerla	2004	Festival de Torino - Homenagem a Rogério Sganzerla	
Nina	LM	Heitor Dhalia	2004	Melbourne International Film Festival	
O Abismo	LM	Rogério Sganzerla	2004	Festival de Torino - Homenagem a Rogério Sganzerla	
O Bandido da Luz Vermelha	LM	Rogério Sganzerla	2004	Festival de Torino - Homenagem a Rogério Sganzerla	
O Caminho das Nuvens	LM	Vicente Amorim	2004	44º Festival de Cartagena	
O Caminho das Nuvens	LM	Vicente Amorim	2004	47º Festival de São Francisco	
O Caminho das Nuvens	LM	Vicente Amorim	2004	Miami Int'l Film Festival	
O Diabo a Quatro	LM	Alice de Andrade	2004	Rotterdam International Film Festival - Seleção Oficial	
O Homem que copiava	LM	Jorge Furtado	2004	Festival Internacional de Cinema de Troia - Festroia	
O Homem que copiava	LM	Jorge Furtado	2004	47º Festival de São Francisco	
O Homem que copiava	LM	Jorge Furtado	2004	Miami Int'l Film Festival	
O Outro lado da Rua	LM	Marcos Bernstein	2004	San Sebastian International Film Festival - Horizontes Award	Melhor Atriz: Fernanda Montenegro
O Outro lado da Rua	LM	Marcos Bernstein	2004	Festival de Berlim - Panorama	Melhor Filme do Panorama, Prêmio C.I.C.A.E.
O Outro lado da Rua	LM	Marcos Bernstein	2004	Festival de Mar del Plata	
O Outro lado da Rua	LM	Marcos Bernstein	2004	XIX Festival Internacional de Cine de Guadalajara – Official Selection	
O Outro lado da Rua	LM	Marcos Bernstein	2004	Festival de Havana	
O Outro lado da Rua	LM	Marcos Bernstein	2005	45º Festival de Cartagena - Películas	
O Outro lado da Rua	LM	Marcos Bernstein	2005	Miami Int'l Film Festival	
O Outro lado da Rua	LM	Marcos Bernstein	2005	Palm Springs International Film Festival	
O Prisioneiro da Grade de Ferro	LM	Paulo Sacramento	2004	XIX Festival Internacional de Cine de Guadalajara	
O Signo do Caos	LM	Rogério Sganzerla	2004	Festival de Torino - Homenagem a Rogério Sganzerla	
O Signo do Caos	LM	Rogério Sganzerla	2005	Festival de Locarno	
O Signo do Caos	LM	Rogério Sganzerla	2005	Festival Internacional de Locarno - The Magnificent Welles	
O Veneno da madrugada	LM	Ruy Guerra	2004	San Sebastian International Film Festival	
Onde anda você?	LM	Sérgio Resende	2004	Miami Int'l Film Festival	
Quase dois irmãos (Brasil, Chile, França)	LM	Lucia Murat	2004	Festival de Havana	Melhor Edição
Quase dois Irmãos (Brasil, Chile, França)	LM	Lucia Murat	2005	Festival de Mar del Plata	Melhor Filme do Juri Popular
Quase dois Irmãos (Brasil, Chile, França)	LM	Lucia Murat	2005	Festival de Mar del Plata	Melhor Filme Ibero-americano do Juri

Quase dois irmãos (Brasil, Chile, França)	LM	Lucia Murat	2004	Festival de Havana	Melhor Trilha Sonora
Quase dois irmãos (Brasil, Chile, França)	LM	Lúcia Murat	2004	Toronto International Film Festival - Contemporary World Cinema	
Quase dois irmãos (Brasil, Chile, França)	LM	Lúcia Murat	2005	Melbourne International Film Festival	
Quase dois Irmãos (Brasil, Chile, França)	LM	Lucia Murat	2005	48º Festival de São Francisco	
Quase dois Irmãos (Brasil, Chile, França)	LM	Lucia Murat	2005	Palm Springs International Film Festival	
Redentor	LM	Claudio Torres	2005	Festival de Berlim - Panorama	
Redentor	LM	Claudio Torres	2005	XX Festival Internacional de Cine de Guadalajara	
Redentor	LM	Claudio Torres	2005	Festival de Havana - Competição	
Rua de mão dupla	LM	Cao Guimarães	2004	Festival Internacional de Locarno - Compétition vidéo	
Sem essa, Aranha	LM	Rogério Sganzerla	2005	Festival de Torino - Homenagem a Rogério Sganzerla	
Sexo, amor e traição	LM	Jorge Fernando	2005	45º Festival de Cartagena - Películas	
Soy Cuba, O Mamute Siberiano	LM	Vicente Ferraz	2005	XX Festival Internacional de Cine de Guadalajara	Melhor Documentário Íbero-americano
Soy Cuba, O Mamute Siberiano	LM	Vicente Ferraz	2004	Sundance Film Festival - Park City	
Soy Cuba, O Mamute Siberiano	LM	Vicente Ferraz	2005	Festival de Valladolid - Mostra Tiempo de Historia	
Soy Cuba, O Mamute Siberiano	LM	Vicente Ferraz	2005	Festival de Locarno	
Terra em Transe	LM	Glauber Rocha	2005	Festival de Berlim - Forum 2005	
Tudo é Brasil	LM	Rogério Sganzerla	2004	Festival de Torino - Homenagem a Rogério Sganzerla	
Um Lobisomem na Amazônia	LM	Ivan Cardoso	2005	Festival de Torino - Fuori Concorso	
Vida de Menina	LM	Helena Solberg	2005	Miami Int'l Film Festival	
Vida de Menina	LM	Helena Solberg	2005	Palm Springs International Film Festival	
Vinicius	LM	Miguel Faria Jr.	2005	San Sebastian International Film Festival	

Anexo 2

Lista Geral de Apoio 2006

Festival	Filme	Formato	Beneficiário	Mês	Premiação
Havana	12 Trabalhos	longa	Evanilde Fresnot (produtora)	dezembro	
San Sebastian	12 Trabalhos	longa	Ricardo Elias (diretor)	setembro/outubro	
Guadalajara	Aboio	longa	Helvécio Marins (diretor)	março	Grande Prêmio El Abrazo
Karlovy Vary	Aboio	longa	Marília Rocha (diretora)	junho/julho	
Locarno	Acidente	longa	Roberto Magalhães (produtor)	agosto	Mejor Película e mejor actor
Huelva	Anjos do Sol	longa	Rudi Lagemann (diretor)	novembro	
Havana	Antonia	longa	Marcia Amaral (diretora)	dezembro	Terceiro Premio Coral
Toronto	Antonia	longa	Márcia Amaral (diretora)	setembro	
Berlim	Ato dos Homens	longa	Jose Henrique Goifman (diretor)	fevereiro	
Guadalajara	Cinema, aspirinas e urubus	longa	Sara Silveira (produtora)	março	
Guadalajara	Crime Delicado	longa	LilianTaublib (atriz)	março	
Santa Maria da Feira	Crime Delicado	longa	LilianTaublib (atriz)	dezembro	Colón de Plata al mejor guión e Carabela de plata al mejor director novel
Montreal	Eu me lembro	longa	Edgard Navarro Filho (diretor)	agosto/setembro	
Berlim	Meninas	longa	Gisela Camara (produtora)	fevereiro	
San Sebastian	Meteoro	longa	Diego de la Texera (diretor)	setembro/outubro	
Havana	O céu de Suely	longa	Hermylla Guedes (atriz)	dezembro	Grand Prix of the Americas
Veneza	O céu de Suely	longa	Karim Ainouz (diretor)	agosto/setembro	
Montreal	O maior amor do mundo	longa	Anna Sophia Folker (atriz)	agosto/setembro	
Biarritz	Proibido proibir	longa	Caio Oliveira (ator)	setembro/outubro	The Technical Industries Award to Films in Progress 8
Havana	Proibido proibir	longa	Maria Flor Calaça (atriz)	dezembro	
Huelva	Proibido proibir	longa	Edir Castro (atriz)	novembro	?
San Sebastian	Proibido proibir	longa	Suzana Amado (produtora)	setembro/outubro	?
San Sebastian	Sonhos e desejos	longa	Marcelo Santiago (diretor)	setembro/outubro	
Santa Maria da Feira	Wood e Stock	longa	Otto Guerra (diretor)	dezembro	

Anexo 3

Filmes Premiados 2008

Festival	Filme	Metragem	Cópia legendada	Formato	Envio	Passagem aérea	Mês	Premiação
Berlim	Tropa de elite	longa	inglês	35 mm	sim	James Darcy (produtor)	fevereiro	Urso de Ouro de melhor filme
Berlim	Café com leite	curta	inglês	35 mm	sim	Daniel Ribeiro (diretor)	fevereiro	Urso de Cristal da Mostra Generations 14 Plus
Berlim	Tá	curta	não	-	não	Felipe Sholl (diretor)	fevereiro	Prêmio Teddy para melhor curta-metragem
Berlim	Mutum	longa	não	-	sim	não	fevereiro	Menção especial na mostra Generation Kplus
Biarritz	Muro	curta	francês	35 mm	não	Bruno Bezerra (diretor)	maio	Prêmio "Regard Neuf"
Cannes	Santiago	longa	inglês	35 mm	sim	não	fevereiro / Março	Knight Grand Jury Prize
Miami	Estômago	longa	espanhol	35 mm	sim	Marcos Jorge (diretor)	fevereiro	Melhor filme e melhor ator
Miami	Santiago	longa	espanhol	35 mm	sim	não	fevereiro	Melhor documentário
Punta Del Este	Mutum	longa	não	-	sim	Flavio Tambellini (produtor)	fevereiro	Contribuição Artística
Punta Del Este	Romance do Vaqueiro Voador	longa	francês	35 mm	sim	não	Março/Abril	Prix SIGNIS du documentaire
Punta Del Este	Estômago	longa	inglês	35 mm	sim	Marcos Jorge (diretor)	fevereiro / março	Seleção Oficial
Toulouse	Estômago	longa	francês	35 mm	sim	Marcos Jorge (diretor)	setembro	Prêmio do Júri
Viña del Mar	Dossiê Rê Bordosa	curta	espanhol	35 mm	sim	César Cabral (diretor)	novembro	Melhor Curta de Animação
Santa Maria da Feira	A Arquitetura do Corpo	curta	não	-	não	Marcos Pimentel (diretor/produtor)	novembro/desembro	Menção honrosa da crítica
Santa Maria da Feira	Meu Nome é Dindi	longa	sem legenda	35 mm	sim	Sofia Saadi (produtora)	novembro/desembro	Melhor filme e melhor atriz
Havana	Linha de Passe	longa	espanhol	35 mm	sim	Daniela Thomas (diretora)	dezembro	Melhor ficção, melhor atriz, melhor edição, Menção Honrosa da da SIGNIS (Asociación Católica Mudials para la Comunicación) e prêmio "Caminos"

Anexo 4

Filmes Premiados 2009

Festival	Filme	Metragem	Cópia legendada	Formato	Envio	Passagem aérea	Mês	Premiação
Toulouse	Atlântico	curta	Não	xx	Não	Fabio Meira	Março	Prêmio COURTOUJOURS de melhor curta-metragem
Cartagena	Chega de Saudade	longa	espanhol	35mm	sim	Clarisse Abujamra	Fevereiro / Março	Prêmio Melhor Atriz de Reparto
Huesca	Dossiê Rê Bordosa	média	não	-	não	Cesar Cabral	Junho	Menção honrosa
Biarritz	Espalhadas pelo Ar	curta	francês	35mm	não	Vera Egito	Setembro / Outubro	Prêmio do Júri Jovem de Melhor Curta-Metragem
Huelva	Guerra de Arturo, A	curta	Sim	35 mm	Sim	Pedro Arantes	Novembro	Menção honrosa do júri oficial de curtas-metragens
Cartagena	Pelo Ouvido	curta	Não	35 mm	Sim	Joaquim Haickel	Fevereiro / Março	Melhor filme em curta-metragem em ficção