

Universidade de Brasília  
Instituto de Letras  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Programa de Pós-Graduação em Literatura

# **O POBRE EM CENA:**

*representação no cinema brasileiro  
contemporâneo*

*Paula Diniz Lins*

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Regina Dalcastagnè

BRASÍLIA

2009

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

**Área de concentração:** Literatura e Práticas Sociais

**Banca Examinadora:**

Prof<sup>a</sup>. Dra. Regina Dalcastagnè (orientadora – UnB)

Prof<sup>a</sup>. Dra. Maria Isabel Edom Pires (UnB)

Prof. Dr. Ricardo Barberena (PUC-RS)

Prof<sup>a</sup>. Dra. Cíntia Schwantes (suplente – UnB))

*Àqueles que são os protagonistas  
dessa dissertação*

# Agradecimentos

*Agradeço,*

Aos meus pais, Maria do Carmo e Marcelo, a quem também dedico essa dissertação, que me apóiam e incentivam em tudo que desejo realizar e conquistar e, acima de tudo, acreditam em mim. E, também, por serem meu maior e melhor exemplo de amor e dedicação à família e de responsabilidade em tudo que fazem.

Aos meus irmãos, Sérgio e Renato, meus melhores amigos, e às minhas cunhadas Viviane e Marina pelo interesse, apoio, companheirismo e por estarem sempre presentes.

À Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Regina Dalcastagnè, minha orientadora, pelo exemplo de profissional competente, dedicada e que acredita no trabalho que realiza, além de ser a maior incentivadora dos seus alunos, em geral, e desse trabalho. Também, por ter acolhido o meu interesse pelo cinema e por ter disponibilizado seus orientandos para que eles ajudassem na pesquisa de mapeamento dos personagens.

Aos colegas da UnB, cuja ajuda bem disposta e eficiente no fichamento dos personagens teve papel fundamental no sucesso dessa dissertação. São eles: Aline de Almeida Costa, Anderson Luís Nunes da Mata, Anna Luiza de Vasconcellos Cavalcanti, Bruna Paiva de Lucena, Bruna Valéria do Nascimento, Gleiser Mateus Ferreira Valério, Igor Ximenes Graciano, Kybelle de Oliveira Rodrigues, Laeticia Jensen Eble, Larissa de Araújo Dantas, Leda Cláudia da Silva Ferreira, Ludmilla Oliveira dos Santos, Luiz Rodrigues Freires Neto, Mariana de Moura Coelho, Marina Farias Rebelo, Naiara Ribeiro Gonçalves e Simone Bregalda Lemos.

Ao Prof. Dr. Adalberto Müller pelas matérias ministradas sobre cinema, que foram fundamentais para a minha formação e para nutrir minha paixão pelo cinema.

À Dora e à Jaqueline pela presteza e pela ajuda e esclarecimentos sempre que necessários.

À CAPES pelo apoio financeiro fundamental para a realização dessa pesquisa.

# Sumário

<b>RESUMO</b>	<b>6</b>
<b>ABSTRACT</b>	<b>7</b>
<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>9</b>
<b>CENA I</b>	<b>13</b>
<b>QUERIDO ESTRANHO</b>	<b>14</b>
PROBLEMÁTICA DA REPRESENTAÇÃO	14
ALÉM DA MÍMESE	16
O LUGAR DA ARTE	18
LOUCO POR CINEMA	22
PARA FRENTE BRASIL	27
A OITAVA COR DO ARCO-ÍRIS	35
<b>CENA II</b>	<b>36</b>
<b>TÔNICA DOMINANTE</b>	<b>37</b>
METODOLOGIA	38
RESULTADOS	41
<b>CENA III</b>	<b>51</b>
<b>NÃO POR ACASO</b>	<b>52</b>
<b>REPRESENTAÇÃO DO POBRE</b>	<b>52</b>
I. CENÁRIO 1	57
<i>ACHADOS E PERDIDOS</i>	57
II. CENÁRIO 2	69
<i>BENDITO FRUTO</i>	69
III. CENÁRIO 3	78
<i>CONTRA TODOS</i>	78
<b>CRIME DELICADO</b>	<b>88</b>
<b>CENA IV</b>	<b>93</b>
<b>OUTRAS HISTÓRIAS</b>	<b>94</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>103</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>123</b>

## Resumo

Considerando as implicações sócio-políticas de representar e ser representado e a pertinência de estudos que se preocupam com a diversidade e pluralidade das representações, essa dissertação analisa como se dá a representação do pobre no cinema brasileiro contemporâneo do período que vai de 1995 a 2006. Para tal, foi realizada uma pesquisa de mapeamento dos personagens do cinema brasileiro contemporâneo com o intuito de verificar quais grupos estão presentes no cinema nacional, as suas principais características e o perfil dominante dos personagens representados. Foram traçados três principais cenários que englobam grande parte dos personagens pobres que estão representados no cinema brasileiro contemporâneo. No primeiro, encontramos o pobre do sertão nordestino; no segundo, o pobre em trânsito do norte para o sul, ou vice e versa; e, no terceiro, o pobre da periferia urbana. Para exemplificar os cenários foram analisadas oito produções nacionais integrantes do período mencionado: *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006), *Eu, tu, eles* (Andrucha Waddington, 2000), *Abril despedaçado* (Walter Salles, 2001), *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), *O caminho das nuvens* (Vicente Amorim, 2003), *Amarelo manga* (Cláudio de Assis, 2003), *Carandiru* (Hector Babenco, 2003) e *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002).

**Palavras-chave:** representação, personagem, cinema brasileiro contemporâneo, pobre

## Abstract

Considering the social and political consequences of representing and being represented and the relevancy of studies concerning representation diversity and multiplicity, this dissertation analysis the representation of the poor in the Brazilian contemporary cinema from 1995 up to 2006. It was made a character's mapping in order to identify the main social groups represented, its most important characteristics' and to determine the characters' most usual profile. It was drawn three main typical scenarios that contain poor characters in the Brazilian contemporary cinema. In the first one, we find the poor that lives in the Brazilian northeast hinterland; in the second scenario, we find the poor that migrates (in he/she migration path) from the south to the north or vice versa; and, in the last one, we find the poor that lives on the periphery of the big cities. To exemplify those scenarios, eight movies were analyzed. They are: *Love for sale* (Karim Aïnouz, 2006), *Me, you, them* (Andrucha Waddington, 2000), *Behind the sun* (Walter Salles, 2001), *Central station* (Walter Salles, 1998), *The middle of the world* (Vicente Amorim, 2003), *Mango yellow* (Cláudio de Assis, 2003), *Carandiru* (Hector Babenco, 2003) and *City of God* (Fernando Meirelles, 2002).

**Key words:** representation, character, Brazilian contemporary cinema, the poor

- *Vocês estão completamente perdidos. Vocês não sabem de nada mesmo!*
- *Foi justamente por isso que a gente pegou um taxi. Vocês taxistas sempre sabem de tudo. Têm opinião sobre qualquer assunto: política, novela, esporte, conspirações internacionais....*
- *E cinema também! Isso aqui, por exemplo, não é um filme brasileiro? Então cadê as profundas questões sociais. Todo mundo sabe que filme brasileiro tem que ter miséria, tiroteio, bandido, violência, essas paradas....*
- *Você tem razão. Vamos dar uma guinada para a realidade brasileira.*

*Casseta e Planeta – seus problemas acabaram (2006)*

# INTRODUÇÃO

Cineastas, desde os primórdios do cinema, perceberam a força que essa nova mídia possuía de sensibilizar o espectador. Como diz Jacques Aumont<sup>1</sup>, já nos anos 1920 os cineastas russos desenvolveram uma reflexão mais sistemática sobre esse tema. O cinema soviético era, afinal, um meio de expressão, comunicação, educação e de propaganda. É sabido que na história do cinema, em diferentes épocas, movimentos estéticos exploraram significativamente esse aspecto do cinema. Mas fato é que, tendo ou não os filmes sido feitos com essa finalidade, sua influência no público que o assiste é inegável e, mesmo não querendo, eles – como os discursos no geral – estão impregnados de alguma ideologia que será disseminada. O cinema é indiscutivelmente um importante meio de comunicação, expressão, representação e significação. Ainda, é importante mencionar que o cinema incorpora as tecnologias e os discursos da câmera, iluminação, edição, montagem do cenário e som – tudo contribuindo para o significado final da película<sup>2</sup>. E é a montagem o principal elemento responsável pela criação da significação de um filme, sendo ela que une e dá vida a todos esses elementos. A forma de utilização desses recursos diferencia os movimentos estéticos que regem a produção de um filme.

A montagem é o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração.<sup>3</sup>

Pesquisar sobre representação e seus efeitos no cinema é, pois, estudo pertinente. A representação é, antes de mais nada, um ato político. Quando se escolhe algo para ser representado são feitas escolhas e todo um discurso é elaborado. Como se refere Foucault:

Em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por papel conjurar

---

<sup>1</sup> Aumont, *Estética do filme*, p. 229.

<sup>2</sup> Turner, *Cinema como prática social*, p. 56.

<sup>3</sup> Aumont, op. cit., p. 62.

seus poderes e seus perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade.<sup>4</sup>

Neste sentido, notamos que *ser representado* em uma narrativa é muito mais do que simplesmente *estar presente*. Um personagem pode aparecer em um filme sem representar, de fato, o grupo a que pertence. Quando isto acontece, os demais integrantes desse grupo não se reconhecem no que é mostrado. É importante ressaltar, ainda, que a ausência também tem um papel de extrema significância e que, com ela, notamos a forma com que a sociedade encara determinados segmentos sociais. A situação é tão crítica que, muitas vezes, para os integrantes desses grupos o simples fato de *estar presente* já é um grande passo frente à constante ausência e desprezo a que estão sujeitos.

Os recentes movimentos de inclusão social, erradicação da pobreza, busca pela igualdade de direitos entre homens e mulheres e demais movimentos que vieram à tona nesses últimos tempos suscitaram uma crescente preocupação com a diversidade social e suas implicações nos campos social, político e econômico. As discussões em torno desses novos temas não poderiam excluir de sua pauta as implicações da diversidade e democratização das representações nos meios artísticos. Uma observação cuidadosa dos nossos principais produtos culturais revela que nem todos os segmentos da sociedade possuem as mesmas oportunidades e tratamento. Com o pobre não é diferente. Além desse estrato social ter acesso desigual aos meios culturais, a sua representação é realizada, na maior parte das vezes, de forma pejorativa e caracterizada por associações generalizadas e preconceituosas.

O objetivo dessa dissertação é a analisar a forma como o pobre é representado no cinema brasileiro contemporâneo (1995 a 2006). A partir do perfil obtido em um mapeamento dos personagens dentro dessa produção, serão identificados os principais cenários que os enquadram e as principais características atribuídas a eles. Quando são estabelecidos cenários, o que se procura é um conjunto de caracterizações, situações e recursos cinematográficos predominantes que, repetidamente, são utilizados para representar os personagens pobres. E, já adiantando parte do que virá, quase a totalidade dos pobres que encontramos no cinema pode ser enquadrado dentro de apenas três diferentes cenários.

---

<sup>4</sup> Foucault, *A ordem do discurso*, p. 9.

Na primeira parte da dissertação, intitulada *Cena I – Querido estranho*, são traçadas algumas reflexões sobre o conceito de representação e suas possíveis implicações. Em seguida, é discutido como esse conceito se aplica também às formas de produção artística e o que a sua análise nesse contexto pode revelar a respeito da realidade social e política dos diversos grupos que se encontram representados, ou não, na literatura e no cinema, principalmente. Posteriormente, é apresentado um resumo da história do cinema que aborda o invento das primeiras maquinarias, o desenvolvimento da atividade cinematográfica e sua afirmação como forma de expressão artística. Por último, é apresentado um breve histórico do cinema nacional com ênfase nos diferentes momentos vividos pela cinematografia brasileira até o *boom* ocorrido no início dos anos 1990 e que foi denominado de retomada do cinema brasileiro.

Na segunda parte, *Cena II - Tônica dominante*, é feita uma análise geral da representação no cinema nacional com base na pesquisa de mapeamento dos personagens do cinema brasileiro contemporâneo. O objetivo é verificar quais são os grupos que estão representados e qual o perfil dominante dos personagens. Primeiramente, é apresentada a metodologia utilizada na realização do mapeamento, que compreende o fichamento dos personagens mais significativos das produções nacionais lançadas em salas de exibição do país no período que vai de 1995 ao ano de 2006. Em seguida, são apresentados alguns dos resultados obtidos na pesquisa que nos permitem observar a falta de diversidade de representações. Resultados complementares estão disponíveis ao final da dissertação.

Na terceira parte, *Cena III - Não por acaso*, é abordada a representação do pobre propriamente dita, sendo destacado que a presença desses personagens já marcou alguns outros períodos do cinema nacional, como o das chanchadas, o *Cinema Novo* e o *Cinema Marginal*. Para analisar como os pobres aparecem no cinema brasileiro de 1995 a 2006, são apresentados três cenários principais que caracterizam a sua representação. O primeiro cenário – *Achados e perdidos* – inclui os personagens pobres do sertão nordestino. Em um espaço de isolamento e opressão, os pobres que ali vivem não se sentem pertencentes àquele lugar e nutrem a esperança de que em algum lugar distante daquela realidade haja algo melhor. Para ilustrar este cenário são analisados os filmes *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006), *Eu, tu, eles* (Andrucha Waddington, 2000) e *Abril despedaçado* (Walter Salles, 2001). No segundo cenário – *Bendito fruto* –, encontramos o pobre em trânsito, que se desloca do norte ao sul ou do sul ao norte do país.

Constituindo seres oriundos de um Brasil místico e exótico, o pobre deste cenário é idealizado, representando a força e perseverança atribuídas ao povo brasileiro. São analisados os seguintes filmes: *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998) e *O caminho das nuvens* (Vicente Amorim, 2003). O último cenário – *Contra todos* – traz os pobres da periferia dos grandes centros urbanos. Eles fazem uso de um linguajar socialmente desvalorizado, estão em contato com a violência e o banditismo, têm a sexualidade aflorada e vivem em ambientes sujos e degradados, representados, na maior parte das vezes, pelas favelas. Os filmes que exemplificam este cenário são: *Amarelo manga* (Cláudio de Assis, 2003), *Carandiru* (Hector Babenco, 2003) e *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002). Para finalizar esta parte, são apresentados os resultados da pesquisa de mapeamento dos personagens que trazem dados referentes apenas aos personagens pobres, visando confirmar a falta de pluralidade de papéis a que estão sujeitos os pobres no cinema nacional contemporâneo.

Por fim, na última parte da dissertação, *Cena IV - Outras histórias*, é discutida a atual configuração do cinema nacional, que se caracteriza, principalmente, pelo seu *status* comercial e pela sua tentativa de inserção em um mercado mundializado. Essas características influem, sobremaneira, na estruturação do campo cinematográfico brasileiro e, conseqüentemente, na forma como são forjadas as representações e na escolha dos grupos a serem retratados na tela.

# CENA I

---

# Querido estranho

*A arte é uma representação não tanto em um sentido mimético, mas político, uma delegação de vozes.*

*Robert Stam e Ella Shohat*

CENA 14 – EXTE/NOITE – FRENTE AO PRÉDIO DE DUCA

Duca parte. Éder e Rogério partem com o carro. Duca caminha pelas ruas, cruza com DUAS MULHERES, brancas, a câmera afasta e ele vai se perdendo na cidade.

DUCA (OFF)

Um acidente. Meu pai nasceu pobre, ralou muito, estudou, ganhou dinheiro e nós somos os únicos negros do nosso prédio. Claro que isso chama uma certa atenção mas às vezes quando estão me olhando eu acho que é por outra coisa. Primeiro

porque não estou me vendo, depois porque quando me vejo já sou acostumado a ser negro. No Brasil, a chance do filho de um cara que nasceu pobre morar num bairro como este é de uma em sessenta. Isso se ele for branco. E de uma em quinhentos se ele for negro. É isso que eu sou, uma chance em quinhentos. Um acidente. E a chance da menina mais linda do bairro, da escola e do mundo estar a fim exatamente de um cara que já é um acidente, é zero.

*Meu tio matou um cara (2005)*

## Problemática da representação

Representação é um conceito que se aplica a várias esferas do conhecimento e que sempre é cercado de muita discussão e polêmica. Mais comumente difundido referindo-se ao ato de atores viverem personagens em cena, a representação está presente não só nas artes cênicas, mas nas artes plásticas, na literatura, no cinema e também na política. Apesar de apresentar meios e finalidades distintas em cada uma dessas esferas, representar é pôr-se no lugar do outro, falar em seu nome e defender seus interesses. A política é o cenário onde esse conceito é mais claramente articulado e, por isso, fica mais fácil entender o que é representar e ser representado. Em um regime democrático de governo, o povo elege vereadores, prefeitos, governadores, deputados,

senadores e um presidente. Essas figuras nada mais são do que representantes, em seus respectivos campos de ação, daqueles que os elegeram. Em outras palavras, eles, em tese, trabalham pelas causas daqueles que representam. Partindo desse ponto, antes mesmo de discutir a abordagem desse conceito nas formas de produção artísticas, notamos a complexidade existente no ato de representar o outro. Não devemos ignorar, portanto, um grande impasse que envolve a representação: a impossibilidade de um único sujeito ser o porta-voz de toda a pluralidade humana que forma o seu eleitorado. Ao mesmo tempo, porém, é o representante responsável, em grande parte, por algumas das conquistas sociais que um determinado grupo atinge.

No contexto dessas sociedades são muito freqüentes as queixas que apontam o caráter excludente das normas de representação. As pessoas muitas vezes reclamam que os grupos sociais dos quais fazem parte ou com os quais têm afinidade não são devidamente representados nos organismos influentes de discussões e tomadas de decisão, tais como legislaturas, comissões e conselhos, assim como nas respectivas coberturas dos meios de comunicação. Essas demandas evidenciam que numa sociedade ampla e com muitas questões complexas os representantes formais e informais canalizam a influência que as pessoas podem exercer.<sup>5</sup>

Por isso mesmo, torna-se indispensável a discussão sobre *quem* são os representantes, de onde vêm, o que almejam e *quem* realmente representam. Apesar da dificuldade de alguém representar pessoas que vêm de origens diferentes da sua, é também inviável a presença de toda a infinidade de identidades existentes nos espaços de ação pública. Sendo assim, apesar de constituir assunto delicado e de ser alvo de inúmeras discussões, a representação é necessária. Tendo essas questões em mente, diversos mecanismos devem ser executados para que haja garantia de uma representação justa das mais variadas e singulares perspectivas que compõem a sociedade. Um deles, alvo de muita crítica, é a representação diferenciada de grupos que estão em desvantagem, seja ela numérica, ou mesmo de oportunidade. Pessoas diferentes têm necessidades diferentes e em casos severos de preconceito e discriminação, medidas específicas são, sem dúvida, necessárias.

Diferenças de raça e classe perpassam o gênero, diferenças de gênero e etnia perpassam a religião e assim por diante. Os membros de um grupo de gênero, racial etc. têm histórias de vida que os tornam muito diferentes entre si, com diferentes interesses e diferentes posicionamentos ideológicos. Assim, o processo unificador requerido pela representação de grupos buscaria congelar relações fluidas numa identidade unificada, o que pode recriar exclusões opressivas.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Young, *Representação política, identidade e minorias*, p. 140.

<sup>6</sup> Idem, p. 141-2.

Em uma sociedade composta por um emaranhado de perspectivas diferentes, ter voz ativa e/ou conseguir que seus interesses sejam levados em conta é tarefa delicada. Nem todos os grupos, caracterizados por diferentes gêneros, classes sociais, sexualidades, cores, ideologias, conseguem mesma visibilidade e mesma atenção aos seus interesses. Assim, lutas intensas são travadas na defesa de direitos e pela igualdade de oportunidades e de ação. À procura de uma representatividade mais efetiva, a discussão sobre *quem* representa é indispensável. Se pensarmos, principalmente quando falamos das minorias, que quase nenhum dos representantes legais do povo são oriundos desses grupos, somos obrigados a refletir sobre os efeitos dessa ausência. Não é o objetivo aqui defender que apenas iguais são suficientemente capazes de representar os seus, mas é fato que a diversidade de perspectivas é fundamental para uma representação mais ampla e justa e que, muitas vezes, uma representação diferenciada de certos segmentos é não só necessária como também devida.

Poucos negariam que os membros de grupos sociais estruturais menos privilegiados estão sub-representados na maioria das democracias contemporâneas. A desigualdade socioeconômica estrutural social com frequência produz desigualdade política e exclusão relativa das discussões políticas influentes. Assim, as pessoas pobres e da classe trabalhadora frequentemente não têm seus interesses e perspectivas tão bem representados quanto os das pessoas das classes média e alta. Na maior parte dos sistemas políticos, as mulheres ocupam uma pequena proporção dos cargos públicos eleitos, bem como estão relativamente pouco presentes nas posições de poder e influência na vida pública e privada de modo geral. Grupos culturais minoritários e aqueles situados em posições raciais desvalorizadas também costumam carecer de voz política efetiva. Muitos consideram incorreta essa exclusão ou marginalização política de grupos e indivíduos subordinados, pois isso frustra as promessas de igualdade política e de oportunidades que estão na base dos princípios democráticos.<sup>7</sup>

## Além da mimese

Se mesmo quando a representação está às claras, como no caso da política, esse assunto gera discussão, imagina quando a representação é, de certa maneira, cercada de uma intrínseca camuflagem? Nas mais diversas formas artísticas, o papel da representação não pode ser ignorado. Quando um pintor compõe uma tela há algo em que ele se espelha e que deseja representar. Da mesma forma, um escritor revela em suas obras algo que existe fora delas. No entanto, o que significa representar, o que está por trás e o que decorre desse ato, são questões que geram polêmica nos meios

<sup>7</sup> Idem, p. 169-70.

artísticos. Para a teoria literária, por exemplo, a representação é um tabu. Desde Aristóteles em sua *Poética*, passando por outros teóricos e estudiosos do assunto, muito do que se diz sobre representação gira em torno da relação representação/realidade, o que leva ao questionamento da existência, ou não, de uma realidade “absoluta” e da capacidade de se exprimir artisticamente essa realidade. Essa relação é tão conturbada que há quem negue qualquer relação da arte com algo que seria real e defenda a denominada auto-referencialidade da arte. Ao mesmo tempo em que encontramos movimentos artísticos que buscam na realidade a sua inspiração e o seu objetivo – no sentido em que procuram disfarçar a presença da intermediação e criar, assim, um produto final que se assemelhe ao máximo com o real –, como o realismo na literatura e o neo-realismo italiano no cinema, há movimentos que se afastam de qualquer associação com o real, como a pintura abstrata.

É claro que buscar um referencial absoluto é utópico, mas negar que tradições culturais e ideológicas são elementos constantemente presentes em toda forma de produção artística, é ingenuidade. A questão, portanto, quando analisamos uma representação não é a fidelidade a uma verdade ou realidade preexistente, mas a orquestração de discursos ideológicos e perspectivas sociais que se mostra latente. Assim, ao observar as características de uma representação, buscamos apreender os movimentos sócio-ideológicos que operam em determinado meio em uma época específica. Representar é, pois, como lembram Robert Stam e Ella Shohat (2006), uma delegação de vozes e esta é determinada pelas estruturas que estão por trás dos elementos produtores das representações. Dar voz a este ou àquele personagem é uma escolha reveladora e não deve, portanto, ser tratada como um mecanismo aleatório e sem quaisquer referenciais.

Em vez de refletir diretamente o real, ou mesmo refratar o real, o discurso artístico constitui a refração de uma refração, ou seja, uma versão mediada de um mundo sócio-ideológico que já é texto e discurso. (...) a questão, portanto, não é a fidelidade a uma verdade ou realidade preexistente, mas a orquestração de discursos ideológicos e perspectivas coletivas.<sup>8</sup>

Assim sendo, o estudo que está aqui sendo realizado não tem pretensão alguma de cobrar uma correlação direta com a realidade social em questão, mas sim de observar se há pluralidade de representações no campo cinematográfico brasileiro, como essas são estruturadas e como podem refletir nas realidades sociais e políticas dos grupos que

<sup>8</sup> Stam e Shohat, *Crítica da imagem eurocêntrica*, p. 264-5.

se encontram presentes ou ausentes. O que buscamos é identificar os discursos ideológicos predominantes nos indivíduos e classes que detêm o domínio das atividades culturais e econômicas da nossa realidade.

O que se coloca hoje não é mais simplesmente o fato de que a literatura [ou o cinema] fornece determinadas representações da realidade, mas sim que essas representações não são representativas do conjunto das perspectivas sociais. O problema da representatividade, portanto, não se resume à honestidade na busca pelo olhar do outro ou ao respeito por suas particularidades. Está em questão a diversidade de percepções do mundo, que depende do acesso à voz e não é suprida pela boa vontade daqueles que monopolizam os lugares de fala.<sup>9</sup>

## O lugar da arte

Quando falamos em representação artística é importante mencionarmos três aspectos que são imprescindíveis para que entendamos as peculiaridades e o interesse em torno da análise representativa das formas artísticas. São eles: *quem* é o responsável pela representação; *o que* (*quem*) é representado e *como*; e os *efeitos* da representação. A discussão sobre esses elementos e o conhecimento de conceitos como legitimidade, identificação e estereótipos, entre outros, nos ajudarão a desenvolver as análises de obras que serão feitas em um momento posterior e compreender a problemática existente na representação de certos grupos.

Assim como foi explicitado anteriormente, há, também na arte, um problema no que diz respeito à representação de diferentes perspectivas sociais. Há uma notável ausência de determinados grupos sociais – negros, pobres, mulheres, crianças, homossexuais, idosos, entre outros – em meios como a literatura e o cinema. Um estudo realizado por Regina Dalcastagnè sobre representação na literatura brasileira contemporânea<sup>10</sup> deixa claro que a ausência de personagens oriundos de grupos minoritários não é apenas uma suposição ou um “feeling”. Por meio de um mapeamento<sup>11</sup> dos personagens de romances escritos entre os anos 1990 e 2004 e publicados pelas três principais editoras brasileiras – Companhia das Letras, Record e Rocco – foi estabelecida uma distribuição quantitativa dos grupos sociais que compõem

<sup>9</sup> Dalcastagnè, "A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004", p. 16.

<sup>10</sup> Os dados finais dessa pesquisa foram publicados em Dalcastagnè, "A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004".

<sup>11</sup> Foram mapeados no total 1245 personagens distribuídos em 258 romances.

as narrativas contemporâneas. A apuração final dos dados revela o perfil dos personagens: sexo masculino, branco, heterossexual, adulto, urbano e pertencente às classes médias. Para detalhar melhor essa configuração, a transcrição de alguns dados torna-se relevante. Dos 1245 personagens analisados, 62,1% são do sexo masculino e 37,8% feminino. Essa diferença é ainda mais relevante quando é verificada a porcentagem de personagens femininos e masculinos que ocupam posições de destaque na narrativa. Protagonistas femininas representam 28,9% e narradoras apenas 31,7%. Ainda, da totalidade dos personagens, apenas 23,8%<sup>12</sup> (296) são pobres. Se formos mais além na observação dos dados, encontramos que, dos personagens pobres representados, 76,4% se apresentam como coadjuvantes, 23,3% como protagonistas e apenas 8,8% como narradores.

Os dados apresentados, além de comprovarem a escassez de alguns grupos, revelam um aspecto significativo e preocupante: a ausência de voz desses personagens. O fato de raramente ocuparem a posição de narradores e de protagonistas faz com que, conseqüentemente, pouco do que é narrado seja por meio do ponto de vista dessas minorias. Sendo assim, além de quase não estarem presentes nas narrativas, esses personagens são descritos pelo olhar do outro que, para agravar o quadro, nada tem em comum com a sua realidade.

O silêncio dos marginalizados é coberto por vozes que se sobrepõem a ele, vozes que buscam falar *em nome* deles.<sup>13</sup>

Essa configuração da narrativa abre caminho para um outro elemento que caracteriza a representação dos grupos minoritários: a estereotipização. Quando são retratados em um livro ou um filme, não nos é apresentada a pluralidade de identidades que compõem aquele grupo. Fica parecendo que, por possuírem a mesma cor ou o mesmo sexo, são capazes apenas dos mesmos atos e dos mesmos pensamentos e assim, são reforçados, legitimados os estereótipos já existentes na sociedade. Ao mesmo tempo em que encontramos personagens brancos ricos, pobres, bandidos, mocinhos; encontramos apenas negros pobres e bandidos. Da mesma forma, enquanto os homens podem ser advogados, jornalistas, escritores; as mulheres são donas-de-casa e, quando

<sup>12</sup> Esses dados estão presentes no artigo "A representação do pobre no romance e no cinema contemporâneos" elaborado por mim para o Pibic sob a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Regina Dalcastagnè.

<sup>13</sup> Dalcastagnè, "Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea", p. 34.

pobres, domésticas ou prostitutas. A variedade é, pois, prejudicada a favor de imagens pré-concebidas e preconceituosas.

Qualquer comportamento negativo de um membro da comunidade oprimida é imediatamente generalizado como típico, algo que aponta para uma eterna essência negativa. As representações, portanto, se tornam alegóricas: no discurso hegemônico todo papel subalterno é visto como sinédoque que resume uma comunidade vasta, mas homogênea. Por outro lado, as representações dos grupos dominantes não são vistas como alegóricas, mas como 'naturalmente' diversas, exemplos de uma variedade que não pode ser generalizada.<sup>14</sup>

Ainda em relação à discrepância observada na escolha e composição dos personagens, um elemento não deve ser ignorado: *quem* elabora as representações. A pesquisa realizada por Regina Dalcastagnè também realizou um breve levantamento da biografia dos escritores dos romances analisados e o interessante é que o perfil dos autores não foi muito diferente do perfil dos personagens. O acesso ao campo literário está longe de ser democrático. Não basta ter domínio sobre um determinado assunto para poder escrever sobre ele e ter sua obra aceita e respeitada. Tem que ter legitimidade como escritor. Tem que estar em assonância com aqueles que determinam o que é literatura e o que não é. Isto porque,

é muito comum, ao se falar de literatura, pensar num campo de liberdade, lugar freqüentado por qualquer um que tenha algo a expressar sobre o mundo e sua experiência nele. Das mais sofisticadas teorias – que afirmam a literatura como um espaço aberto à diversidade – às mais rasteiras argumentações, que a prescrevem como remédio para todas as mazelas sociais (da desinformação à ausência de cidadania), podemos acompanhar o processo de idealização de um meio expressivo que é tão contaminado ideologicamente quanto qualquer outro, pelo simples fato de ser construído, avaliado e legitimado em meio a disputas por reconhecimento e poder.<sup>15</sup>

Quando somente um grupo tem voz ativa, é de se esperar que apenas as suas vivências e as suas visões sobre o mundo e sobre o outro sejam retratadas. Não seria plausível que só pudéssemos discursar sobre os “nossos”. Qualquer construção narrativa tem o seu valor, pois evidencia muito sobre a forma de lidar com o que não lhe é familiar e revela diferentes maneiras de se enxergar o outro e de lidar com a sua presença. No entanto, quanto maior o número de pessoas oriundas de realidades diferentes produzindo arte, mais vasto será o arsenal cultural captado e conhecido. Essa pluralidade de vozes se torna necessária para que uma polifonia de vozes esteja de fato presente, pois o fato de constatarmos que certos grupos sociais estão sendo representados, não significa que essa parcela da população esteja quebrando barreiras e

<sup>14</sup> Stam e Shohat, op. cit., p. 269.

<sup>15</sup> Dalcastagnè, "A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004", p. 61-2.

afirmando o seu lugar. A forma com que a sua representação é elaborada é fundamental para a relevância da sua presença.

A polifonia não consiste no mero aparecimento de um representante de um certo grupo, mas na criação de um arranjo textual onde a voz daquele grupo pode ser ouvida com força e ressonância. A questão não se resume ao pluralismo, mas ao conjunto múltiplo de vozes, em uma abordagem que procura cultivar as diferenças culturais enquanto suprime as desigualdades sociais.<sup>16</sup>

Ainda, os efeitos das representações não devem ser encarados como de interesse meramente teórico. A maneira como são elaboradas ou mesmo a ausência de determinados grupos influi diretamente nas configurações e movimentos sociais. Ver-se representado, identificar-se com os heróis, as mocinhas e mocinhos, os vilões, os pobres, os ricos e demais figuras que compõem as mais diversas narrativas e demais formas de representação nos ajuda a criar e definir nossas próprias identidades, além de refletir a forma como a sociedade nos vê.

Reconhecer-se em uma representação artística, ou reconhecer o outro dentro dela, faz parte de um processo de legitimação de identidade, ainda que elas sejam múltiplas. Daí o estranhamento quando determinados grupos sociais desaparecem dentro de uma expressão artística que se fundaria exatamente na pluralidade de perspectivas.<sup>17</sup>

Muito foi falado aqui sobre a representação na literatura, mas as narrativas cinematográficas também merecem destaque quando analisamos a presença dos personagens provenientes de grupos marginalizados e seu papel minoritário. O cinema, assim como a literatura é um meio socialmente legitimado e fundamental para identificarmos e entendermos os discursos predominantes. Ele produz e dissemina representações capazes de manter diferenças ou colaborar para que elas diminuam. É claro que o cinema não é o único campo que permite essa discussão, e nem poderia ser. No entanto, como meio disseminador de conhecimentos, ideologias, idéias e representações, ele tem grande influência na criação de todo um imaginário social e, portanto, o debate sobre essa questão torna-se fundamental.

O fato de que filmes são representações não os impede de ter efeitos reais sobre o mundo: filmes racistas podem angariar adeptos para a *ku klux klam* ou preparar terreno para políticas sociais retrógradas. Como assinala Stuart Hall, reconhecer a inevitabilidade da representação não significa que 'não há nada em jogo'.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Stam e Shohat, op. cit., p. 312.

<sup>17</sup> Dalcastagnè, op. cit., p.14.

<sup>18</sup> Stam e Shohat, op. cit., p. 262.

## Louco por cinema

O cinema surgiu no final do século XIX em um período denominado por Walter Benjamin como a era da reprodutibilidade técnica – período de grandes mudanças advindas da revolução industrial que originou um novo sistema econômico e novos meios de produção. Não tardou para que essa nova configuração histórica atingisse também os produtos culturais, tanto na forma de elaboração e concepção, quanto no que se refere ao entendimento e avaliação das novas produções artísticas. Inserido nesse novo e conturbado contexto, o cinema, desde o seu início, suscitou polêmica. Ele desconstruiu concepções estéticas que antes vigoravam, como a idéia de autenticidade e áurea, e passou a exigir novas conceituações teóricas. Conseqüentemente, entrou em discussão o próprio valor do cinema como arte. A partir desse momento, novos conceitos sobre obra de arte e novos posicionamentos estéticos foram sendo desenvolvidos.

A invenção do cinema não foi programada e, mesmo após serem apresentadas as primeiras imagens em movimento, ninguém poderia prever a evolução que o invento sofreria e nem o status que adquiriria. Os equipamentos que permitiram que as fotografias ganhassem vida surgiram em meio a inúmeros outros que marcaram o século XIX como um período de grandes avanços tecnológicos. Apesar de ter como marco histórico a invenção do cinematógrafo pelos Irmãos Lumière e a primeira exibição



Irmãos Lumière

pública realizada por eles na França em 1895, outros personagens foram fundamentais e até mesmo predecessores de Auguste e Louis Lumière. Thomas Edison foi, sem dúvida, um dos mais importantes. Motivado pela câmera do francês Étienne Jules Marey, já em 1891 Edison havia produzido os primeiros *motion pictures*. O quinetógrafo, capaz de gravar as imagens e o quinetoscópio, que as reproduzia, já estavam prontos em 1891 e em 1894 o primeiro salão de quinetoscópios entrou em funcionamento em Nova Iorque. Também vale citar aqui os irmãos Skladanowsky, Max e Emil. Em um processo familiar, os alemães desenvolveram o bioscópio, um projetor relativamente simples que possibilitava a projeção de imagens em uma tela branca. A mostra de um filme de 15 minutos em um

teatro em Berlim em novembro de 1895 – dois meses antes do evento organizado pelos irmãos Lumière no Grand Café – foi a primeira exibição pública e paga do novo meio.

O mundo triunfante do capitalismo teve nas exposições universais o palco para exibir os seus êxitos mais espetaculares. Segundo o historiador Eric Hobsbawn, tais exposições funcionaram, na prática, como verdadeiros rituais de exaltação da riqueza e do progresso técnico. (...) Assim, o engenhoso cinematógrafo dos irmãos Lumière foi fruto desse contexto de mudanças e progressos e pode ser considerado a tentativa que logrou o maior êxito na tarefa de captar imagens em movimento, o grande desafio a ser superado após a invenção da máquina fotográfica, isto é, da captação das imagens tal como elas se apresentavam ao olhar humano.<sup>19</sup>

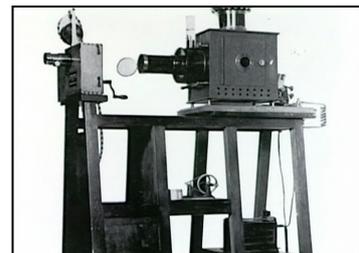
Os irmãos Lumière não foram os primeiros a desenvolver a maquinaria de filmagem e exibição. Também, não foi deles a primeira exibição do novo invento. No entanto, estes fatos nada afetam a importância que Auguste e Louis tiveram no



Quinetoscópio

surgimento e na perpetuação do novo meio. Diferente do aparelho desenvolvido por Edison, o cinematógrafo tornou possível a projeção dos filmes para um grande público de uma só vez, enquanto o quinetoscópio permitia apenas uma experiência individual. Em relação ao projetor dos irmãos alemães, a diferença estava na

tecnologia empregada. Os irmãos Lumière, mais do que inventores, foram exímios empresários. Além de terem desenvolvido um aparato cujas dimensões e cujo funcionamento – o mesmo aparelho, acionado por manivela, filmava e projetava – possibilitavam o fácil transporte e a conseqüente difusão do novo meio, Auguste e Louis souberam como divulgar o trabalho que desenvolveram e como transformar a nova tecnologia em negócio lucrativo. Eles se aproveitaram da venda de equipamentos e filmes. Também, por meio de uma política de inserção no mercado, cediam material e *know-how* em troca de espaço para exibição nas casas de atrações.



Cinematógrafo

<sup>19</sup> Leite, *Cinema brasileiro: das origens à retomada*, p. 18-9.

O cinema, na época do seu surgimento, não possuía as mesmas características que notamos hoje. Durante a primeira década da experiência cinematográfica, os filmes tinham o objetivo primordial de impressionar a platéia com a nova tecnologia de apresentação visual. O simples movimento era fascinante. Neste primeiro momento, o cinema de atrações – como ficou conhecido – era exibido em quermesses, feiras, *vaudevilles*, ou seja, em lugares de grande circulação de pessoas que não estavam lá exclusivamente para a exibição. Os filmes mostravam cenas do cotidiano, atualidades, truques e cenas cômicas. As ficções eram raras. Não havia necessariamente uma ordem lógica ou proposital para a apresentação das imagens e, por isso mesmo, era preciso a narração. O manuseio das imagens, por si só, não conseguia estabelecer uma coerência narrativa. Daí, a importância, nesse período em especial, da figura do exibidor. Além de detentor do equipamento e das películas, era ele quem manipulava e narrava as imagens apresentadas.

Nesse cinema de atrações, o objetivo é, como nas feiras e parques de diversões, espantar e maravilhar o espectador; contar histórias não é primordial. (...) os primeiros filmes têm como assunto sua própria habilidade de mostrar coisas em movimento, seja a bailarina de *Annabelle butterfly dance* (Dickson, 1895), seja o grupo de trabalhadores saindo de uma fábrica em *La sortie des usines Lumière* (Louis Lumière, 1895). Em vez de mostrar uma narrativa baseada em personagens que atuam num ambiente ficcional cuidadosamente construído, o cinema de atrações apresenta para o espectador uma variedade surpreendente de “vistas”.<sup>20</sup>

Na sua segunda década de vida, o cinema passa por um período de transição. A ficção começa a ser usada com maior frequência e já pode ser notado um primeiro esboço do que viria a ser chamado de linguagem cinematográfica. Buscava-se uma maior autonomia da imagem. As primeiras histórias contadas eram simples, sendo a maioria composta por cenas de perseguição. Os personagens eram apenas superficialmente caracterizados, não revelando sua densidade e nem suscitando maiores reflexões sobre seus aspectos motivacionais. Ainda, é fundamental ressaltar o estranhamento do público no que se refere às transições temporais e espaciais encenadas. Em consequência, a partir desse período, uma espécie de gramática cinematográfica foi sendo desenvolvida. A evolução das técnicas de montagem e a preocupação maior com as tomadas de planos foram uma resposta ao público que se interessava cada vez mais pela nova mídia e interagia de forma promissora com o cinema ficcional e auto-representativo. O cinema estava, pois, cada vez mais próximo

<sup>20</sup> Costa, *Primeiro cinema*, p. 24-5.

de encontrar as especificidades da sua linguagem e pronto para superar a fase de experimentos que caracterizaram os primeiros *motion pictures*.

Durante muito tempo, o cinema dos primeiros 20 anos foi considerado de pouco interesse para a história do cinema, como apenas um conjunto de desajeitadas tentativas de chegar a uma forma de narrativa intrínseca ao meio, que se estabeleceria depois. Nesse período, por estar misturado a outras formas de cultura, como o teatro, a lanterna mágica, o vaudeville e as atrações da feira, o cinema se encontraria num estágio preliminar da linguagem. Os filmes teriam aos poucos superado suas limitações iniciais e se transformado em arte ao encontrar os princípios específicos de sua linguagem, ligados ao manejo da montagem como elemento fundamental da narrativa. Historiadores como Georges Sadoul, Lewis Jacobs e Jean Mitry, apesar da elevada erudição e do detalhamento de suas análises, privilegiaram esse ponto de vista evolutivo, entendendo os trabalhos dos “pioneiros” do cinema como experimentações que levariam aos “verdadeiros” princípios da linguagem cinematográfica.<sup>21</sup>

Com o passar do tempo o cinema enfrentou mudanças não só na sua forma (estética) criativa, temática e estrutural. A própria organização produtora e seus agentes sofreram profundas alterações. A atividade cinematográfica foi, aos poucos, adotando um modelo industrial, o que se deve, em grande parte, ao crescente aumento da demanda e às conseqüentes novas formas de se viver a experiência do cinema. Surgiram no início do século XX os chamados *nickelodeons*, que eram grandes espaços adaptados unicamente para a exibição de filmes, a custos baixos, para o maior público alcançado. Com essas primitivas salas de exibição, o cinema deixa de dividir a atenção com outras atrações e passa a ser o único protagonista. O surgimento crescente de novos espaços de exibição e a demanda cada vez maior de novas películas movimentaram o novo empreendimento. As companhias que já se dedicavam à produção cinematográfica, os donos dos espaços e os exibidores tiveram que se reorganizar para dar conta do serviço.

Assim, o domínio da produção e exibição sai das mãos de um só sujeito e suas várias etapas se tornam atividades especializadas. É neste momento que surge a grande variedade de colaboradores responsáveis pelo todo de um filme: produtores, diretores, roteiristas, técnicos de filmagem, iluminadores, cenógrafos, figurinistas, entre diversos outros que foram surgindo na medida em que a técnica cinematográfica foi se desenvolvendo e exigindo novos profissionais. Os vários países que já se dedicavam de alguma forma à produção de filmes foram se adaptando aos novos moldes e, assim, grandes empresas surgiram na Itália, Estados Unidos, França e Dinamarca, principalmente. As empresas francesas – tanto produtoras, quanto distribuidoras – praticamente dominavam o mercado mundial e estavam em constante expansão. Na

<sup>21</sup> Idem, p. 22.

tentativa de se proteger contra a invasão comercial das empresas francesas, as principais produtoras norte-americanas se uniram e estabeleceram regras para frear o domínio dos filmes estrangeiros. O modelo industrial estava definitivamente formado e se mostrava bastante promissor. Nesse novo cenário, também não cessou a busca por novas formas de trabalhar a imagem. Mais complexas e coesas técnicas de montagem se desenvolveram, assim como inéditos planos e enquadramentos.

Já foi falado aqui da necessidade de novas abordagens teóricas para se entender o fenômeno único que foi a cinematografia, tanto no seu aspecto tecnológico – a reprodução do movimento – quanto estrutural – modelo industrial – e de recepção. Apesar de acreditar na inter-relação entre as diversas mídias existentes (como literatura e cinema, por exemplo), cada uma delas possui a sua especificidade. Não tardou, portanto, para que surgissem as primeiras teorias sobre o cinema. Já em 1916, Hugo Münsterberg escreveu *The photoplay: a psychological study*. Ao longo dos anos, outros importantes nomes contribuíram para o entendimento dessa nova arte, como Sergei Eisenstein, Béla Balázs, Siegfried Kracauer, André Bazin, Jean Mitry, Christian Metz e Henri Angel. Cada um deles levou a discussão para um caminho, ora dando maior ênfase à montagem, ora ao realismo e definindo, a seu modo, o que tornava o cinema uma arte.

É importante lembrar, antes de mais nada, a natureza única do cinema que o diferencia das outras artes e que, por isso mesmo, acirrou as discussões sobre ele ser, ou não, uma forma artística. A feitura dos *motion pictures* e a projeção dos mesmos – atividade que torna possível a sua apreciação – só foram possíveis graças à tecnologia. No entanto, somente o uso tornou possível o seu desenvolvimento. Assim, o cinema é um processo em constante mutação, feito da manipulação do aparato técnico – objeto dotado de limitações – que é a sua matéria-prima. Sendo assim, devemos considerar que cinema não pode ser limitado a um único entendimento. Cinema é retórica, é arte, é história, é tecnologia. Há várias possibilidades de se fazer cinema e várias formas de se pensar o mesmo. Da mesma maneira, o espectador pode agir de diferentes modos diante do material filmico. Nesse sentido, é válido ressaltar que, seja qual for a funcionalidade pretendida com determinada película, o filme carrega consigo marcas de uma época, de uma escola, de um pensamento, de uma ideologia, de uma política que se pretende levar até o seu público. Afinal de contas, no cinema, a reprodutibilidade técnica não é apenas

forma de difusão. Ela está inserida na técnica da sua produção, o que torna obrigatória a sua difusão. Considerando os custos envolvidos para a sua produção, não seria lógico supor que o cinema seja feito para uma existência única. Ele deve atingir um grande número de espectadores e sensibilizá-los com o seu conteúdo. Esta forma de arte que lida com imagens em movimento cria representações e as divulga a um grande e diversificado público, trazendo conseqüências sociais e políticas.

O cinema ajuda a divulgar um país, um ideário político qualquer, uma visão de mundo, contribui principalmente para dar consistência interna aos desencontros de uma nação. As pessoas se conhecem e se reconhecem nas imagens espelhadas das telas do cinema. Isso os ajuda a sentir-se parte de uma mesma comunidade mediática – espiritual, lingüística e cultural.<sup>22</sup>

O filme não tem como tarefa reproduzir o “real” sem intervir sobre ele, mas, ao contrário, deve refletir esse real, atribuindo a ele, ao mesmo tempo, um certo juízo ideológico.<sup>23</sup>

Uma última observação diz respeito aos espectadores do cinema. Conhecido como teatro dos operários, o grande público que lotava os espaços de exibição pertencia às classes baixas. Os preços módicos possibilitavam que pessoas de baixo poder aquisitivo se tornassem os grandes consumidores da primeira mídia de massa da história. Em busca de respeitabilidade, a indústria cinematográfica procurou aproximar a estrutura narrativa do cinema dos modelos burgueses encontrados na literatura e no teatro. Com o tempo o cinema adquiriu o status de arte e atraiu segmentos que antes não o consideravam digno de atenção. Não tardou, portanto, para que as elites tentassem tomar para si o novo invento. Nesse contexto, teatros luxuosos passaram a exhibir filmes cobrando preços bastante altos. Aos poucos, ao longo da história, os preços altos e a localização das salas de exibição – que foram se concentrando, principalmente, em shoppings – afastaram os pobres dos cinemas, tendo estes se tornado atração das classes com maior poder aquisitivo.

## Para frente Brasil

O cinema não tardou a chegar ao Brasil (1896). Logo em 1897 ocorreu no Rio de Janeiro, a então capital do país, a primeira exibição do cinematógrafo dos irmãos Lumière. A partir desse momento, a atividade cinematográfica angariou novos adeptos,

<sup>22</sup> Carneiro, *O mito da marginalidade no filme o bandido da luz vermelha*, p. 201.

<sup>23</sup> Aumont, *Estética do filme*, p. 79.

o que não significa que o desenvolvimento do cinema no Brasil tenha sido fácil, nem que tenha seguido caminhos lineares e constantes. Os primeiros anos foram particularmente difíceis. Além de não possuir mão-de-obra especializada na nova técnica, as cidades brasileiras também não apresentavam a infra-estrutura básica necessária à projeção dos filmes: a energia elétrica. Muitas vezes eram os motores dos automóveis que serviam de suprimento para que a exibição das películas se efetivasse.

Enquanto o cinema brasileiro caminhava de forma lenta e desorganizada, outros países, como a França e os Estados Unidos já disputavam a produção e o mercado dos filmes. Antes dos anos 1920, grandes empresas ligadas ao ramo já atuavam ferozmente disputando o seu espaço. Em 1909, surgiu nos Estados Unidos um poderoso truste que visava aniquilar seus concorrentes mais influentes. A *Motion Pictures Patents Company* – a MPPC – impunha regras a seus concorrentes nacionais e internacionais com as quais buscava obter o lucro máximo, ao mesmo tempo em que enfraquecia a concorrência. Mesmo não tendo durado muito – antes de 1917 a MPPC já não exercia a influência passada –, a sua criação por si só, assim como a disputa que a tornou obsoleta, revelam o crescimento do interesse na área cinematográfica e um prelúdio do que viria a ser uma relevante atividade econômica com características peculiares. É importante mencionar ainda que nos anos 1920 foi criada a *Motion Pictures Association*, responsável por elaborar um código de produção visando proteger a cinematografia do país.

O cinema norte-americano, um dos que mais influência exerceu no cinema brasileiro – tanto no que se refere ao estilo da narrativa, quando à disputa de mercado –, desde os primórdios da cinematografia já caminhava para um novo estágio: o da industrialização e difusão da atividade cinematográfica. Eles não só buscavam agilizar a produção, mas também conquistar cada vez mais mercados. A forte estruturação do cinema americano, marcada pelo modelo industrial da divisão do trabalho e da integração dos diversos componentes responsáveis pela produção, distribuição e exibição do novo produto, contribuiu para o seu rápido desenvolvimento e expansão. O mercado brasileiro sofreu demasiadamente com a prevalência dos filmes estrangeiros, principalmente americanos, no cenário do final da primeira década do século XX. Antes, porém, do mercado nacional ser bruscamente afetado pelo surgimento das *major*

*companies* – que monopolizavam os processos de produção, distribuição e exibição do material filmico –, o cinema brasileiro passou por um período bastante próspero.

A época de ouro – 1907 a 1911 – foi marcada por uma integração rara, em se tratando de cinema nacional, de produtores e exibidores, principalmente. A consolidação de locais fixos para a exibição de películas foi o principal motivador do breve auge da produção nacional. Não tardou, no entanto, para que o advento das *majors companies* e as produções do recém estabelecido *studio system* norte-americano, juntamente com os empecilhos advindos das mudanças causadas pela Primeira Guerra Mundial – que alteraram, principalmente, o custo da película – afetassem a produção no resto do mundo. Os norte-americanos foram os que mais lucraram com a guerra no campo do cinema. Com o enfraquecimento dos países europeus, os Estados Unidos assumiram de vez a hegemonia do mercado cinematográfico mundial.

Desse período em diante, o cinema brasileiro não mais vivenciou uma integração sólida e produtiva entre os principais estágios integrantes da produção cinematográfica – produção, distribuição e exibição. Esse fato, sem dúvida, foi uma das principais causas da dificuldade de se transformar o cinema brasileiro em uma atividade sistematizada, constante, lucrativa e influente. Somente nos anos 1930, com o surgimento das empresas produtoras de filmes – Cinédia, criada por Adhemar Gonzaga e Vila Filmes, pela atriz Carmem Santos – é que o cinema brasileiro voltou a buscar o caminho do seu desenvolvimento. Foram produzidas as conhecidas chanchadas carnavalescas que revelaram a notória Carmem Miranda. No entanto, os musicais de baixo custo obtiveram recepção negativa do público e da crítica. No período que antecedeu o aparecimento dessas empresas, o cinema nacional se manteve com a produção de cinejornais e documentários. Esses gêneros ajudaram a sobrevivência do cinema nacional na medida em que financiavam as obras de ficção. A difusão desses gêneros também teve papel fundamental para revelar o cinema como instrumento propagandista. As imagens projetadas pelo cinema são um tanto quanto sugestivas, além de serem bem sucedidas entre as camadas pobres da população. Apesar de não ter se estabelecido na década de 20 um mercado cinematográfico propriamente dito, houve uma expansão das produções para além do nicho Rio de Janeiro/São Paulo. Pôde ser observado nesse período o ciclo de Cataguases e o ciclo de Recife, por exemplo.

A década de 1930 tem que ser lembrada também como o primeiro momento de intervenção do Estado no cinema nacional. O papel propagandista do cinema ficou ressaltado principalmente pelo seu uso para difundir o *american way of life*. Além disso, o potencial educacional colocado em prática no ensino e aprendizagem, influenciou o governo a tentar fazer uso das obras cinematográficas a seu favor. Já em 1932, durante o governo provisório de Getúlio Vargas, foi criada a lei da obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais, em que era exigida a exibição de curtas-metragens produzidos no país<sup>24</sup>. Em 1936 foi criado o INCE – Instituto Nacional do Cinema Educativo –, órgão voltado para o desenvolvimento do cinema para fins educativos. Esse órgão perdurou até o início dos anos 1940. No Estado Novo, o cinema passou a ser usado como instrumento propagandista, fazendo uso, em especial, dos cinejornais. A censura e o incentivo à produção de filmes históricos que abarcassem a temática nacional também fizeram parte da atuação direta do Estado na atividade cinematográfica. No entanto, a intensificação da participação do governo na cinematografia brasileira não foi o suficiente para que essa atividade alcançasse um estágio industrial. Um outro fator que veio atravancar não só o cinema brasileiro, mas também o da Europa, foi o advento da Segunda Guerra Mundial. As alterações, principalmente econômicas, provocadas pela guerra foram extremamente benéficas para os Estados Unidos e conseqüentemente para o cinema norte-americano. Nesse contexto, o cinema estadunidense se expandiu ainda mais e atingiu ferozmente os mercados internacionais que lidavam com a mídia em questão.

Mesmo enfrentando o domínio americano no mercado interno, as décadas de 1940 e 1950 foram marcadas pelo surgimento de novas tentativas de emplacar de vez uma indústria cinematográfica no país e, assim, alcançar uma constância produtiva e um mercado sólido. Nasceram nesses anos a Atlântida (1941) e a Vera Cruz (1954). Com produções rápidas, de baixos custos e com roteiros simples, a Atlântida buscava a boa qualidade técnica, estética e, principalmente, a lucratividade como forma de financiar as produções subseqüentes. Essa época foi marcada pelo auge das chanchadas. Tendo como espelho a aceitabilidade do cinema americano no país, essas produções eram, na grande maioria das vezes, paródias dos filmes de Hollywood. Filmes descontraídos e divertidos com temas leves que seguiam temáticas hollywoodianas. O

---

<sup>24</sup> As medidas, de certo modo protecionistas, estabelecidas por Getúlio Vargas durante o seu governo no que se referem ao cinema nacional fizeram com que ele ficasse fosse denominado o “pai do cinema brasileiro”.

cinema brasileiro apresentou nesse período um notável progresso técnico e artístico. Esse movimento se configurou como o mais longo – durou até os anos 60 – e bem sucedido do cinema nacional, apesar de não ter sido bem recebido pelos críticos da época. Com a Atlântida visualizou-se, pela primeira vez, a possibilidade de sucesso e viabilidade econômica do cinema brasileiro.

A Vera Cruz surgiu com o mesmo interesse em desenvolver o cinema nacional. No entanto, ela queria se diferenciar da sua predecessora e, para tal, pretendia aliar a alta qualidade das películas – que teriam como padrão filmes norte-americanos e europeus – com a alta produtividade. Previam também a construção de grandes estúdios e importação de equipamentos e técnicos estrangeiros. A elevação do status do cinema, agora denominado de “sétima arte”, despertou o interesse da elite paulista que levou a cabo este movimento. Apesar de ter sido uma tentativa sólida de industrialização do cinema nacional, a Vera Cruz não atingiu seus objetivos por inteiro. Mesmo tendo contribuído em termos de qualidade técnica e tendo se preocupado com a diversidade de gêneros e com forjar códigos narrativos que não fossem meras cópias, a companhia falhou ao privilegiar apenas a etapa da produção das películas, relegando a distribuição e a exibição para segundo plano. Erro fatal que a levou gradativamente à decadência até sua extinção em 1954.

É inegável a importância que essas duas companhias exerceram na história do cinema brasileiro, até mesmo porque o não êxito das mesmas ressaltou um erro recorrente que a nossa cinematografia insiste em repetir. Quando analisamos o percurso dessa mídia no Brasil, notamos que há sempre uma frágil relação entre produção, distribuição e exibição que geralmente são desarticuladas. Quase sempre, o que notamos é uma supervalorização da produção das películas em detrimento das demais etapas.

Nos anos 1960 e 1970 o cinema passou a ser encarado de maneira diferente pelos cineastas brasileiros. Diante da decadência dos modelos que procuravam alavancar de vez o cinema nacional, nos vimos diante de um imenso vazio e da consciência das nossas limitações na busca por um lugar no nosso próprio mercado e para desenvolver um produto competitivo e viável. Surgiu, assim, no final da década de 1950 um movimento de consciência e crítica do subdesenvolvimento do Brasil e, dentro desse contexto, uma nova maneira de se fazer cinema. Tendo como o seu maior

representante Glauber Rocha<sup>25</sup>, o *Cinema Novo* foi o movimento de maior ruptura do cinema nacional. Criou-se, nesse momento, um cinema que pretendia ser um mecanismo de resistência ao domínio, principalmente cultural, dos países do primeiro mundo, em especial, dos Estados Unidos. Era, pois, antes de tudo, antiimperialista. Buscava fazer uso da condição do subdesenvolvimento, e a conseqüente limitação técnica, para criar um estética única e revolucionária capaz de retratar as agruras sociais e, assim, romper com os modelos copiados no passado. É importante mencionar que os princípios do movimento foram traçados por Glauber Rocha em seu manifesto *A estética da fome*. Influenciado diretamente pelo *Neo-realismo*<sup>26</sup> italiano e pela *Nouvelle Vague*<sup>27</sup> francesa, o *Cinema Novo* acreditava que o cinema seria um instrumento transgressor e militante capaz de mudar o mundo. As produções eram baratas, rápidas, sem grande mobilização de profissionais e filmadas fora dos estúdios. Não havia grandes preocupações técnicas. A câmera na mão era um recurso muito utilizado, além da pouca luz. A prevalência temática era de conteúdo nacionalista crítico.

O *Cinema Novo* obteve grande aclamação crítica, mas não alcançou o mesmo êxito com o público. A característica demasiadamente hermética da maioria das produções do movimento contribuíram para afastar o grande público das salas de exibição. Esse caráter, juntamente com outros fatores, foi determinante para a extinção do movimento. Simultaneamente ao declínio do *Cinema Novo*, surgiu nas cidades do

---

<sup>25</sup> Glauber Rocha (1938-1981) ficou consagrado pelo seu filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). Dirigiu alguns curtas, além de *Barravento* (1961-65) e *Terra em Transe* (1967), entre outros. Glauber ainda escreveu dois livros, fez participações como ator e ganhou em 1969 o prêmio de Melhor Direção em Cannes pelo filme *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* do mesmo ano.

<sup>26</sup> O *Neo-Realismo*, surgido na Itália após a Segunda Guerra Mundial, foi bastante influenciado por todas as questões sociais que se seguiram. O movimento significou uma verdadeira revolução estética e definiu novos rumos para o cinema mundial. Alguns dos principais nomes do período foram: Rossellini, De Sica, Visconti, De Santis, Zampa e Lattuada. O *Neo-Realismo* adaptou à realidade italiana os mais diversos modelos cinematográficos e literários, conseguindo captar, principalmente, o cenário político da época. Assim, ele se opunha vigorosamente à estética fascista que antes dominava. Os filmes eram rodados nas ruas e contava com a participação de pessoas comuns e não de atores profissionais. Buscava-se uma nova relação com o espectador por meio de uma abordagem diferente da realidade.

<sup>27</sup> A *Nouvelle Vague* (1958-1964) constituiu uma nova forma de fazer e criticar o cinema. O movimento surgiu na França dos anos 50 e seus integrantes tinham uma origem comum. Todos escreviam críticas de cinema para a revista francesa *Cahiers du Cinéma* e não possuíam experiência prática para a realização de filmes, apesar de estarem enormemente envolvidos com a teoria. Os principais expoentes desse movimento foram: François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer e Jacques Rivette. A *Nouvelle Vague* surgiu em oposição ao cinema francês que vigorava na época, dominado pela indústria, e pregava a simplificação na produção dos filmes com a utilização de recursos mais modestos. Eles defendiam a liberdade de criação e de escolha dos temas e se preocupavam em levar uma 'verdade' ao cinema. Fugiam dos personagens estereotipados, utilizavam uma iluminação natural, a filmagem em locação, gravação direta do som, cenas longas e improvisação dos diálogos. Por fim, defendendo o que chamaram de "política de autores", os diretores eram vistos como autores e, assim, passou a ser valorizada a presença da marca da subjetividade nas produções realizadas.

Rio de Janeiro e São Paulo o denominado *Cinema Marginal* (1968-1973) que predominou nos circuitos alternativos da época. O movimento se caracterizava pela ampla liberdade de criação e fragmentação narrativa. Inspirado por Orson Welles e pelos filmes B norte-americanos, o *Cinema Marginal* dialogava constantemente com as chanchadas, referência constante nas películas do período. O ressurgimento de Carmem Mirando e o personagem Zé do Caixão remontam desse movimento.

O *Cinema Marginal* se fez presente nos anos 1970 e 1980, que abrigaram um movimento que se destacou pela sua originalidade e apelo popular. *A Boca do Lixo* teve como palco uma região decadente de São Paulo vulgarmente conhecida pelo nome que batizou o movimento. Em meio à liberação de costumes e à revolução sexual foram produzidas as *pornochanchadas*. Esse gênero mobilizou a volta do público aos cinemas para assistir às produções nacionais. Os filmes apresentavam razoável qualidade técnica e artística e foram responsáveis pela ascensão de inúmeras estrelas, as quais ainda hoje possuem papel de destaque no meio audiovisual brasileiro, como Sônia Braga, Antônio Fagundes, Reginaldo Farias, David Cardoso, Vera Fischer, Matilde Mastrangi<sup>28</sup>, entre outros. É ainda interessante observar que apesar de não ter sido o objetivo do movimento – como ocorreu no caso da Atlântida e da Vera Cruz – *A Boca do Lixo* fez uso de um esquema de produção e distribuição de filmes que mais se aproximou do tão almejado modelo de uma indústria cinematográfica. No entanto, a severa crise econômica que afetou o decênio que viria a ser conhecida como a “década perdida” – anos 80 – foi a principal responsável pela decadência do movimento.

Em meio à década de 1980, o cinema brasileiro caminhava lentamente. Cineastas e demais componentes da cinematografia brasileira durante anos cobraram uma posição do Estado visando o incentivo e a proteção da produção nacional. Acreditava-se, com propósito, que somente a adoção de medidas protecionistas por iniciativa do governo seria capaz de aumentar a competitividade com o cinema norte-americano pelo mercado interno nacional. No entanto, apenas a partir dos anos 60, com o advento do Governo Militar, o governo passou a influir de forma mais significativa no cinema brasileiro. Em 1966 foi criado o INC – Instituto Nacional de Cinema –, responsável por promover e estimular o desenvolvimento do cinema no país e formular

---

<sup>28</sup> As *pornochanchadas* estigmatizaram bastante os atores e atrizes que fizeram parte do movimento. Portanto, muitos buscaram desvincular sua imagem das comédias eróticas das quais fizeram parte e, hoje, nem mesmo são lembrados como integrantes do movimento.

e executar políticas de produção, importação e distribuição de filmes no Brasil e no exterior. Esse instituto, posteriormente, foi englobado pela Embrafilme que, em 1975, assumiu definitivamente todas as suas atividades. A Empresa Brasileira de Filmes foi criada em 1969 e, com o passar dos anos, tornou-se referência para o cinema brasileiro, além de ter contribuído significativamente para o bom desempenho das películas da década de 1970. Mesmo contando com uma boa estruturação relativa à produção e exibição dos filmes, a empresa não escapou da crise econômica que abalou o Brasil nos anos 80. Após um período de decadência e tentativa de reestruturação, a Embrafilme foi extinta em 1991 pelo governo Fernando Collor de Melo sem que nenhum mecanismo fosse criado para suprir sua falta.

No período que se seguiu, o cinema brasileiro sofreu um grande abalo e houve uma redução significativa no número de películas lançadas. Não tardou, pois, para que medidas começassem a ser tomadas. Ainda no governo Collor, o secretário de cultura Sérgio Paulo Rouanet implantou a *Lei Rouanet*, que englobava medidas de incentivo à cultura que foram sendo aprimoradas no decorrer dos anos. Em 1993, durante o governo de Itamar Franco, foi promulgada a *Lei do Audiovisual*<sup>29</sup> que se destinava a aprimorar as leis de incentivo fiscal e a *Lei Rouanet*. Essas medidas de incentivo<sup>30</sup> começaram a surtir efeito a partir de 1995 com o gradativo aumento da circulação dos filmes nacionais. Também, o prêmio *Resgate*, cuja principal função era dar cabo do capital da extinta Embrafilme, foi responsável por dar continuidade a projetos interrompidos em decorrência da interrupção da empresa.

Para entendermos melhor o *Cinema da Retomada*, como ficou conhecido o aglomerado retorno das produções nacionais aos locais de exibição, é importante esclarecer que a atividade cinematográfica não se extinguiu por inteiro no período que o antecedeu. A produção de longas-metragens ficcionais diminuiu severamente, mas outros produtos audiovisuais continuaram a ser produzidos. Esse é um dos argumentos que sustentam a oposição de alguns críticos ao termo “retomada”. Segundo eles, o cinema nacional não fora de fato extinto para que fosse retomado. Ainda, a

---

<sup>29</sup> A lei nº 8.685, conhecida como Lei do Audiovisual, atuou no funcionamento do incentivo fiscal, que visava estimular o investimento no cinema nacional por parte das empresas privadas. Do valor total do imposto devido, seriam abatidos – a partir de um cálculo específico – os investimentos realizados na produção de obras audiovisuais. Seria possível também a captação de recursos advindos de dois mecanismos distintos, desde que fossem destinados a finalidades diferentes.

<sup>30</sup> É importante mencionar que por meio dessas medidas o governo se absteve do papel de intervir no meio audiovisual transferindo essa função, com a ferramenta da renúncia fiscal, para a iniciativa privada.

denominação *Cinema da Retomada* poderia sugerir que algum movimento artístico teria sido o catalisador, ou mesmo o único elemento responsável pelo “reaparecimento” das produções. Apesar de possuírem características semelhantes, geralmente relacionadas à nova configuração mercadológica – que serão discutidas mais detalhadamente no capítulo final dessa dissertação –, a retomada do cinema brasileiro deve ser encarada como um *boom* das produções em decorrência da efetivação das medidas de incentivo e do prêmio *Resgate*.

### A oitava cor do arco-íris

O cinema brasileiro, dentro das limitações e percalços que enfrentou ao longo de sua história, não deixa de ser, além de arte e cultura, importante termômetro das tensões – sejam elas sociais, econômicas e/ou políticas – que afetam o país. O *Cinema da Retomada* carrega, portanto, as marcas de todo o percurso percorrido. Talvez, até mesmo por não ser fruto de um movimento artístico propulsor que, intrinsecamente, impõe algumas amarras e induz o nosso olhar, a retomada/pós-retomada do cinema nacional constitui matéria rica para análise e pesquisa. A declarada falta de um elemento unificador falseia nossa observação ao sugerir um vazio ideológico-discursivo.

Ficções cinematográficas inevitavelmente trazem à tona visões da vida real não apenas sobre o tempo e o espaço, mas também sobre relações sociais e culturais.<sup>31</sup>

Ao remontar os principais cenários nos quais o pobre aparece nas nossas películas, buscamos uma abordagem que case as especificidades da narrativa cinematográfica – uma arte simultaneamente visual, sonora, tecnológica e mercadológica – com o que há de latente e revelador na forma como é feita sua inserção em nosso imaginário. Assim, buscaremos identificar a conjunção de elementos que permeiam a presença dos pobres na narrativa cinematográfica contemporânea brasileira. Portanto, estamos ao encalço do que está além, do marginal, da nuance. Como as cores do arco-íris, há aquelas que, mesmo presentes, não são visíveis ao olho humano, mas que nem por isso deixam de fazer parte do todo e contribuir para a sua beleza.

<sup>31</sup> Stam e Shohat, op. cit., p. 263.

# CENA II

---

# ***Tônica dominante***

*A questão, portanto, não é a fidelidade a uma verdade ou realidade preexistente, mas a orquestração de discursos ideológicos e perspectivas coletivas.*

*Robert Stam e Ella Shohat*

Mesmo quando buscamos analisar as peculiaridades e traços gerais que cercam a representação de um determinado grupo em uma atividade cultural, seja ela qual for, é importante ir além do foco unidirecional ao objeto em questão. É imprescindível observar como esse grupo está discursivamente inserido em relação aos demais que disputam com ele os holofotes e, portanto, o lugar da fala, o lugar na memória e o posto de agentes ativos e influentes das relações sociais que configuram a realidade na qual estão inseridos. Somente assim, se torna relevante analisar formas de representação, pois esta, como já referido anteriormente, configura-se como uma delegação de vozes que se dá, quase sempre, de forma desigual. Se buscarmos, em nossa própria experiência como consumidores de bens culturais, por representantes das mulheres, dos homossexuais e de pessoas fisicamente incapacitadas, por exemplo, nas narrativas fílmicas, teatrais ou literárias, podemos facilmente citar alguns exemplos, darmos como satisfeitas nossas demandas pessoais e encerrado o assunto. Portanto, se formos confrontados com dados que nos mostrem que nossas referências possam talvez integrar um número quase ínfimo de personagens semelhantes retratados, não há como ignorar e não refletir sobre a orquestração dos discursos sociais, a sua influência nos produtos culturais e, também, sobre a nossa própria posição enquanto consumidores e produtores de bens culturais.

Na tentativa, pois, de traçar um panorama geral de como os diferentes componentes da sociedade encontram o seu espaço nas narrativas e na busca pelo entendimento do cinema brasileiro com ênfase no seu papel enquanto produto cultural de relevante impacto social, foi realizado – sob a orientação da Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup>. Regina Dalcastagnè e seguindo os moldes estruturais e metodológicos de uma pesquisa anteriormente realizada pela professora no campo da literatura – uma pesquisa de mapeamento quantitativo dos personagens do cinema brasileiro contemporâneo. A obtenção de parâmetros numéricos para constatar e avaliar a presença dos grupos que compõem a narrativa cinematográfica, tem como objetivo, tão somente, traçar o perfil predominante e deixar claras as diferenças em termos quantitativos que marcam um verdadeiro abismo entre uns e outros grupos. A reflexão e a análise dos números obtidos do mapeamento, no entanto, compõem o arsenal argumentativo e que fundamentarão tudo o que foi pensado e que será exposto sobre a representação do pobre no cinema nacional contemporâneo – das constantes observadas, aos elementos externos que diretamente influem na composição das representações.

Não vamos ainda discutir os fatores e configurações sócio-mercadológicas que influenciam nas díspares presenças dos personagens na narrativa cinematográfica. No presente momento, serão apresentados os resultados gerais do mapeamento dos personagens, algumas breves reflexões e será, por fim, traçado um rápido perfil do personagem mais marcadamente presente no cinema nacional contemporâneo.

## Metodologia

É fato que o nosso cinema passou por diversas fases que apresentavam estéticas, concepções e demais características distintas. No entanto, o enfoque dado no presente estudo abrange apenas o período contemporâneo do cinema brasileiro, definido a partir da chamada *retomada*, que veio surtir efeitos reais no ano de 1995, até o ano de 2006. Foram dois os principais motivos, considerando-se a história do nosso cinema, que levaram à escolha desse período. O primeiro tem a ver com o *boom* que se deu no cinema nacional a partir de 1995 e que se estabeleceu como um novo marco da produção nacional. Tendo passado por um momento de diminuição drástica do número de produções, o cinema brasileiro voltou a ser produzido em crescente escala e por

novos agentes que passaram a integrar o meio cinematográfico. O segundo fator que levou à escolha desse período foi o seu emblema de reconquista do público nacional, o que está inserido em uma nova configuração do mercado cinematográfico no país. O fazer cinema e a inserção do produto final no mercado apresentaram elementos não antes observados na atividade cinematográfica brasileira. É claro que, desde o momento inicial da retomada, esse quadro veio se alterando, tendo inclusive gerado novas denominações para o cinema *pós-boom* – como retomada e pós-retomada. No entanto, todas essas novas configurações se inserem em uma mesma lógica, a lógica do mercado e da internacionalização.

Posteriormente à definição do período, foram definidos novos recortes, não só para a operacionalização da pesquisa, mas para estabelecer um *corpus* de acordo com o que se pretende analisar. Foram incluídos, portanto, no *corpus* da pesquisa somente os filmes de longa-metragem e de ficção. Estes são os formatos de maior relevância na cinematografia brasileira tanto no que se refere ao prestígio, ao número de produções, à aceitabilidade do mercado nacional quanto ao alcance do público, características essas que devem ser primordialmente consideradas quando se pretende uma pesquisa sobre diversidade de representações e a repercussão das mesmas. De todas as produções que atendessem às três exigências definidas – lançamento no período de 1995 a 2006, longa-metragem e ficção – foram excluídos os filmes produzidos intencionalmente e declaradamente para um tipo de público específico, como filmes religiosos, infanto-juvenis, infantis e animações. Por fim, foram eliminados do *corpus* as películas em episódios em que cada um deles apresentava um diretor diferente; um caso de reprodução de uma ópera; e dois documentários ficcionais. A relação dos filmes de longa-metragem nacionais que foram lançados em salas de exibição no país no período definido pela pesquisa – 1995 a 2006 – foi obtida no endereço eletrônico da ANCINE – Agência Nacional do Cinema.

Estabelecidos os parâmetros finais, o *corpus* apresentou um total de 239 filmes. No entanto, destes, um total de 28 filmes não foram localizados, sendo que o acesso às películas se deu, principalmente, por três vias: disponibilidade nos formatos VHS e DVD com acesso em locadoras e locais de venda; veiculação na rede de televisão paga, principalmente no Canal Brasil; e veiculação na rede de televisão pública, principalmente na Rede Globo de Televisão. Infelizmente, a realização de uma pesquisa

sobre o cinema nacional encontra, ainda, muitos obstáculos. O acesso à informação é muitas vezes restrito e desconhecido. Quando o projeto de um mapeamento dos personagens do cinema brasileiro contemporâneo se iniciou, no ano de 2005, houve uma imensa dificuldade na definição dos filmes que comporiam o *corpus*, devido à não disponibilização e dificuldade de acesso a dados oficiais, ou qualquer outro material sistematizado. Apenas posteriormente foi disponibilizado no sítio da ANCINE dados oficiais do mercado. A dificuldade de localização dos filmes em locadoras especializadas e a veiculação de grande parte deles somente no formato VHS foram aspectos que tornaram ainda mais árduo todo o processo.

O *corpus* final da pesquisa, portanto, inclui um total de 211 filmes<sup>32</sup> nacionais. A coleta das informações sobre os personagens foi realizada, pois, na totalidade de produções do período, excluindo-se os filmes não disponíveis. As películas foram assistidas e, em cada uma, foram selecionados os personagens de maior relevância dentro do enredo. Para cada um foi preenchida uma ficha<sup>33</sup> pré-elaborada contendo, além de informações técnicas sobre o filme e sobre o diretor, informações variadas referentes às características físicas, psicológicas, econômicas e sociais do personagem, à posição que ocupa na narrativa e ao espaço em que se passa a narrativa. O fichamento dos personagens só foi possível graças à colaboração de um grupo de colegas, também participantes, em sua maioria, do Grupo de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, que, no conjunto, catalogaram 385 personagens do montante total de 841. O restante foi feito por mim. Posteriormente, a ficha de cada personagem foi inserida no software de tratamento estatístico chamado *Sphinx*, a partir do qual foram obtidas as informações quantitativas a respeito dos personagens do cinema brasileiro contemporâneo, além de outras informações referentes aos principais agentes envolvidos na feitura das películas cinematográficas:

O tratamento estatístico permite iluminar regularidades e proporciona dados mais rigorosos, evitando o impressionismo que, facilmente contestável por um impressionismo em direção contrária, impede que se estabeleçam bases sólidas para a discussão. Assim, se alguém diz que os negros estão ausentes do romance brasileiro contemporâneo, outra pessoa pode enumerar dezenas de exemplos que contradizem a afirmação. Mas verificar que 80% das personagens são brancas mostra um viés que, no mínimo, merece investigação. Sem negar

<sup>32</sup> A lista dos filmes que compuseram o corpus da pesquisa e a lista dos filmes que não foram localizados se encontram no Anexo 1, ao final da dissertação.

<sup>33</sup> A ficha se encontra disponível no Anexo 2, ao final da dissertação.

em qualquer momento o caráter único das obras pesquisadas, o resultado mostra, em diversos aspectos, uma regularidade bastante significativa.<sup>34</sup>

## Resultados<sup>35</sup>

Os 211 filmes do período analisado forneceram um total de 841 personagens, o que estabelece uma média de 3,9 personagens fichados por filme. Tendo como base a categorização dos filmes em gêneros para fins, principalmente comerciais, 67,3% das películas foram classificadas como *drama*. Essa categorização foi definida de acordo com as informações que acompanhavam cada filme, sendo que, em alguns casos, foram necessárias pesquisas em outras fontes, pela ausência do referido dado. Esse problema acompanhou também outras informações técnicas, que por vezes se apresentavam de forma incompleta e até mesmo divergente quando consultadas duas fontes distintas, porém "oficiais".

Dando prosseguimento à informações gerais, dentre as cinco empresas produtoras mais atuantes no mercado brasileiro atual, encontramos três diretamente ligadas a figuras de destaque na atividade cinematográfica recente e uma que constitui um dos braços atuantes da maior rede de televisão do país.

EMPRESAS PRODUTORAS MAIS ATUANTES
Globo Filmes
Videofilmes
Conspiração Filmes
Filmes do Equador
Quanta

Fonte: pesquisa "Personagens do cinema brasileiro contemporâneo"

Enquanto a Globo Filmes dispensa apresentações, a Videofilmes, a Conspiração Filmes e a Filmes do Equador são grupos diretamente ligados aos cineastas brasileiros Walter Salles, Andrucha Waddington e Lucy e Luís Carlos Barreto, respectivamente. Mais informações a respeito dessas produtoras serão fornecidas no próximo capítulo.

<sup>34</sup> Dalcastagné, "A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004", p. 27.

<sup>35</sup> Mais resultados, além dos que serão aqui apresentados, encontram-se disponíveis no Anexo 3, ao final da dissertação.

No entanto, é importante mencionar que a Globo Filmes atuou em 22 das 30 produções nacionais que alcançaram a maior quantidade de público do período. Já no que se refere às empresas distribuidoras, das cinco que mais atuam no setor, quatro são *majors*, ou seja, empresas estrangeiras, principalmente norte-americanas, que atuam no mercado interno brasileiro. A ação dessas empresas se tornou possível com o advento da Lei do Audiovisual, que estabeleceu abatimento do imposto de renda devido às empresas estrangeiras que invistam nas produções nacionais.

EMPRESAS DISTRIBUIDORAS MAIS ATUANTES
Riofilme
Columbia
Lumière
Warner
Buena Vista

Fonte: pesquisa "Personagens do cinema brasileiro contemporâneo"

Outra informação interessante se refere à quantidade de adaptações. Apesar da prevalência de roteiros originais, a quantidade de filmes baseados em romances, peças de teatro e contos se mostrou bastante significativa – 89 dos 211 –, o que vem a corroborar a troca que desde cedo o cinema estabeleceu com outras formas de manifestação artística, em especial com as obras literárias.

ADAPTAÇÃO	Nº. de Cit.	Freq.
sim	89	42,2%
não	122	57,8%
<b>TOTAL</b>	<b>211</b>	<b>100%</b>

Fonte: pesquisa "Personagens do cinema brasileiro contemporâneo"

Apesar das diferenças técnicas e estéticas e reafirmando a inter-relação entre essas duas mídias, é fato inquestionável que a literatura sempre esteve presente nas produções cinematográficas desde que o cinema encontrou as especificidades da sua linguagem e superou a fase de experimentos que caracterizaram os primeiros *motion pictures*.

Durante muito tempo, o cinema dos primeiros 20 anos foi considerado de pouco interesse para a história do cinema, como apenas um conjunto de desajeitadas tentativas de chegar a

uma forma de narrativa intrínseca ao meio, que se estabeleceria depois. Nesse período, por estar misturado a outras formas de cultura, como o teatro, a lanterna mágica, o vaudeville e as atrações da feira, o cinema se encontraria num estágio preliminar da linguagem. Os filmes teriam aos poucos superado suas limitações iniciais e se transformado em arte ao encontrar os princípios específicos de sua linguagem, ligados ao manejo da montagem como elemento fundamental da narrativa. Historiadores como Georges Sadoul, Lewis Jacobs e Jean Mitry, apesar da elevada erudição e do detalhamento de suas análises, privilegiaram esse ponto de vista evolutivo, entendendo os trabalhos dos “pioneiros” do cinema como experimentações que levariam aos “verdadeiros” princípios da linguagem cinematográfica.<sup>36</sup>

Temas, formas de composição da narrativa, adaptações de obras e, ainda, a busca por “tornar literário” são exemplos de como o sistema literário se faz presente no cinema.

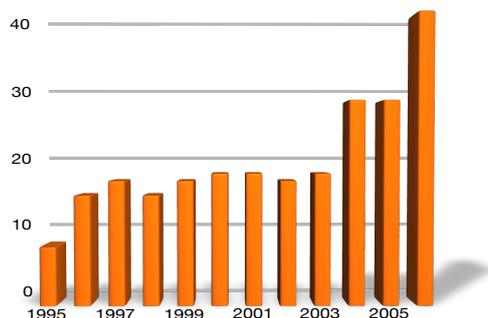
A literarização do audiovisual por meio de técnicas visuais [...] revela que a literatura, de forma alguma, perdeu o seu espaço. Pelo contrário, ela vai prosperar mesmo diante de uma nova mídia se os agentes do sistema literário forem capazes de desenvolver uma criatividade específica para explorar as possibilidades de uma mídia literária que explora as possibilidades proporcionadas pelo sistema literário por meio de uma resposta deliberada às evoluções em, teoricamente, todos os outros sistemas midiáticos.<sup>37</sup>

Para finalizar as informações gerais sobre as películas, vale destacar a quantidade de filmes lançados em cada ano. Apesar de não ter sido observada uma crescente constante, a produção nacional vem apresentando sim um aumento gradativo, sendo que do ano de 2002 em diante não houve diminuição no número de lançamentos, tendo este parâmetro se mantido constante ou aumentado. Os anos de 2004 e 2006 apresentaram um crescimento significativo do número de estréias de produções nacionais.

<sup>36</sup> Costa, *Primeiro cinema*, p. 22.

<sup>37</sup> Schmidt, *Why literature is not enough*, p. 10. No original: "The literarization of audiovision via video-techniques [...] reveals that literature has not at all lost its fortune. On the contrary, it will prosper even in face of new media if actors in the literary system are able to develop a specific creativity for construing literary media offerings that exploit the possibilities opened up in the literary system by deliberately responding to developments in (virtually) all other media systems." (Tradução minha)

### QUANTIDADE DE FILMES LANÇADOS POR ANO



Um total de 139 diretores foram os responsáveis pela realização dos 211 filmes do *corpus*. Destes, 114 são homens e apenas 25 são mulheres. Um outro dado relevante é que mais da metade dos diretores nasceram da década de 1950 em diante, o que aponta para a inserção de novos agentes. No entanto, isso não significa que a atividade cinematográfica da retomada tenha permitido um acesso mais democrático ao meio. Diferente de que se esperava com as novas possibilidades advindas das leis que impulsionaram a retomada da produção cinematográfica, que o que se observa é que grande parte dos agentes que atuam no cinema contemporâneo, mesmo que não tenham atuado nos momentos anteriores do cinema nacional, são pessoas que normalmente fazem parte de um estrato privilegiado da sociedade brasileira e que, portanto, possuem fácil circulação nas esferas que hoje dominam a atividade cinematográfica. Fato é que fazer cinema no Brasil ainda é para poucos e constitui atividade de risco. O perfil da maioria dos cineastas brasileiros está longe da imagem de negociante esperto, capaz de captar vultuosos recursos no mercado.<sup>38</sup>

SEXO DO DIRETOR	Nº. de Cit.	Freq.
Feminino	25	18%
Masculino	114	82%
<b>TOTAL</b>	<b>139</b>	<b>100%</b>

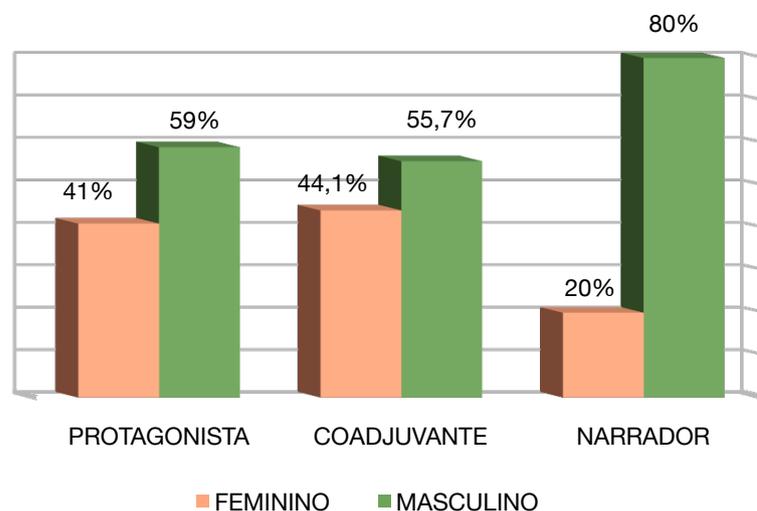
Fonte: pesquisa "Personagens do cinema brasileiro contemporâneo"

Passemos agora, finalmente, para a observação dos resultados referentes aos personagens propriamente ditos. Dos 841 que foram selecionados e fichados, a maioria

<sup>38</sup> Leite, *Cinema brasileiro*, p.129.

é do sexo masculino – 57% –, sendo que 42,9% são do sexo feminino. A diferença pode, se vista isoladamente, parecer pequena e até, na visão de alguns, insignificante. No entanto, se forem estabelecidos alguns cruzamentos de dados, veremos que um abismo imenso distingue a representação de homens e mulheres dentro da narrativa. Quando analisamos o número total dos personagens que ocupam o papel de protagonistas na narrativa, veremos que 59% são personagens masculinos, enquanto 41% são femininos. Essa diferença se torna ainda maior quando colocamos em evidência a posição de narrador<sup>39</sup>. Apesar de no cinema a função do narrador ser diferente da literatura, visto que elementos como a câmera e a montagem também influem diretamente no estabelecimento de determinado ponto de vista ou focalização, essa posição ocupada na narrativa não deixa de ser significativa: além de acarretar uma maior visibilidade ela marca um lugar de fala privilegiado. Nesse sentido, constatarmos que de todos os narradores apenas 20% são do sexo feminino é bastante relevante e demonstra que homens e mulheres estão longe de serem igualmente representados na narrativa cinematográfica contemporânea.

#### POSIÇÃO NA NARRATIVA X SEXO DO PERSONAGEM



Além da predominância de personagens do sexo masculino, há também uma prevalência de personagens heterossexuais se comparados à quantidade de homossexuais, bissexuais e demais classificações. A esmagadora maioria dos 841

<sup>39</sup> Um personagem foi classificado como narrador quando no âmbito discursivo apenas relata e/ou guia os acontecimentos retratados no filme.

personagens fichados é heterossexual, ou seja 82,5%, sendo que homossexuais e bissexuais somam juntos pouco mais de 5%. Personagens assexuados ou com a sexualidade ambígua/indefinida representam menos de 1% do escopo total.

ORIENTAÇÃO SEXUAL	Nº. de Cit.	Freq.
Heterossexual	649	82,5%
Homossexual	21	2,5%
Bissexual	22	2,6%
Assexuado	2	0,2%
Ambígua/ indefinida	4	0,5%
Não pertinente	4	0,5%
Não mencionada	94	11,2%
<b>TOTAL</b>	<b>841</b>	<b>100%</b>

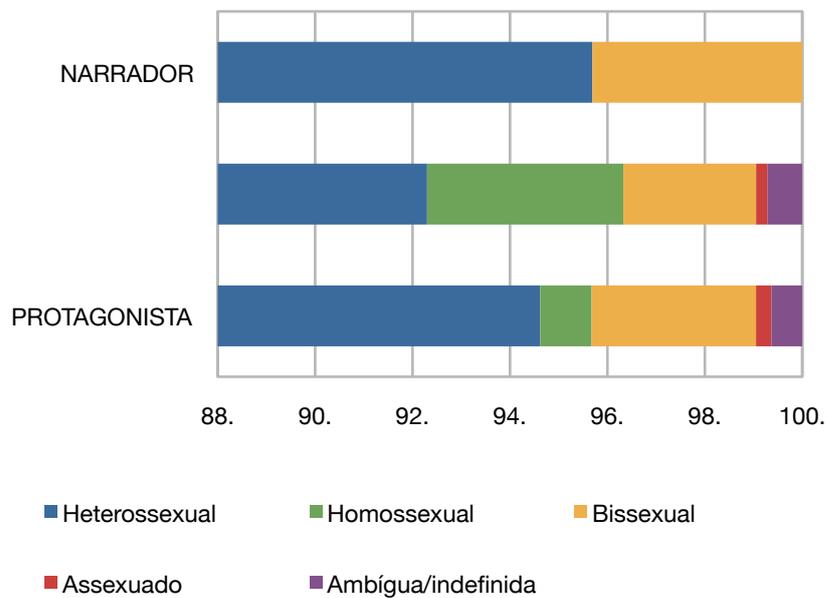
Fonte: pesquisa "Personagens do cinema brasileiro contemporâneo"

Um outro dado de extrema significância se refere à cor dos personagens. As narrativas apresentam 82,3% de brancos contra 17,5% de negros, indígenas e mestiços. Não foi fichado nenhum personagem oriental em nenhuma das produções contidas no *corpus*.

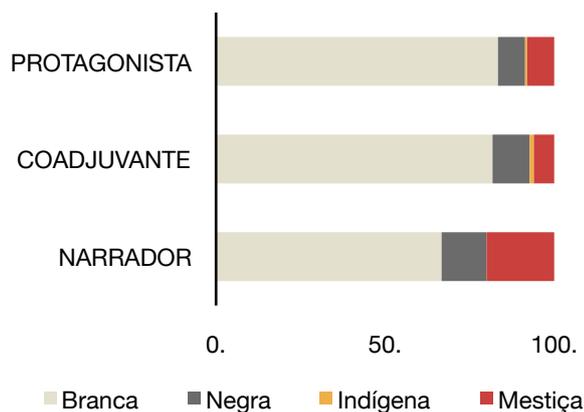
COR	Nº. de Cit.	Freq.
Branca	693	82,4%
Negra	81	9,6%
Indígena	9	1,1%
Mestiça	57	6,8%
Não pertinente	1	0,1%
<b>TOTAL</b>	<b>841</b>	<b>100%</b>

Fonte: pesquisa "Personagens do cinema brasileiro contemporâneo"

Assim como foi observado quando realizamos o cruzamento entre o sexo dos personagens e a posição ocupada na narrativa, os personagens brancos e heterossexuais dominam os papéis de protagonistas nas narrativas e também os de narradores. Há apenas um personagem não-heterossexual que é narrador, sendo ele bissexual. Já ocupando a posição de protagonista, encontramos apenas 5,1% de homossexuais, bissexuais, assexuados ou personagens com a sexualidade ambígua.



Negros e demais não-brancos, assim como as mulheres e os homossexuais, também são geralmente relegados a papéis secundários nas narrativas. Há apenas 25 protagonistas negros, 25 mestiços e dois indígenas. Dos protagonistas negros, 20 são do sexo masculino e somente cinco do sexo feminino. Dos mestiços, 11 são mulheres e um dos dois indígenas protagonistas é do sexo feminino.



Outros resultados do mapeamento também colaboram para montar o perfil do personagem do cinema contemporâneo. Há uma enorme prevalência de personagens humanos, não tendo sido fichado nenhum animal e somente seis que se enquadram nas categorias sobrenatural e outra espécie.

A nacionalidade dos personagens é brasileira em 89,2% dos casos, sendo italianas e portuguesas as nacionalidades estrangeiras predominantes. Como reflexo, é de se esperar que personagens não migrantes sejam encontrados em maior quantidade, o que realmente ocorre apesar de também serem considerados migrantes aqueles personagens em movimento migratório dentro do próprio país. Há também uma maioria de personagens não pertencentes à elite intelectual – 624 no total –, que engloba aqueles que aparecem na narrativa como consumidores assíduos de bens culturais. Somente 263 personagens são associados a alguma prática religiosa, sendo o catolicismo a mais recorrente.

Branco ou negro, homossexuais ou heterossexuais, migrantes ou não, religiosos ou não, mais da metade dos personagens são adultos, 51,2%. Infância, adolescência e velhice são as faixas etárias que menos aparecem nas narrativas, respectivamente. Uma outra informação relevante para se entender a forma como os mais variados grupos se encontram inseridos no cinema nacional é a que classifica os personagens de acordo com o estrato social. Não serão discutidos detalhes sobre esse dado, pois eles serão abordados no próximo capítulo, mas já adiantando algumas informações, praticamente 70% dos personagens integram as classes médias ou a elite econômica. Apenas 27,5% dos personagens, ou seja, 231 no total são pobres ou miseráveis.

A diferença percentual mais acentuada dentre todos os dados coletados se refere à condição física e psicológica dos personagens. Quase 97% dos personagens são "sãos". Deficientes físicos, doentes, dependentes químicos e perturbados mentais somam somente 78 personagens e, mais uma vez, esses quase nunca ocupam papéis de destaque na narrativa. Apenas dois personagens doentes e um dependente químico aparecem como narradores, sendo que nestes casos os personagens também foram considerados "sãos"<sup>40</sup>. Deficientes físicos são protagonistas apenas duas vezes em todo o montante de filmes analisados.

---

<sup>40</sup> Na questão da ficha referente à condição física e psicológica dos personagens era possível a marcação de mais de um item – "são", deficiente físico, doente, dependente químico, perturbado mental, sem indícios e outra –, quando a opção não necessariamente excluísse uma outra.

CONDIÇÃO FÍSICA E PSICOLÓGICA	Nº. de Cit.	Freq.
<b>“São”</b>	814	96,8%
<b>Deficiente físico</b>	7	0,8%
<b>Doente</b>	18	2,1%
<b>Dependente químico</b>	33	3,9%
<b>Perturbado mental</b>	20	2,4%

Fonte: pesquisa "Personagens do cinema brasileiro contemporâneo"

O fichamento realizado também inclui informações a respeito dos papéis sociais e afetivos desempenhados pelos personagens no decorrer da trama. As relações mais exercidas são, em ordem decrescente: de amizade, de cônjuge e demais relações no âmbito pessoal e familiar – pai/mãe, namorado/a, filho/a. Em relação ao desfecho dos personagens, apenas casos específicos como loucura, suicídio, assassinato e outros tipos de morte foram contabilizados. Os demais possíveis finais foram incluídos na categoria “outro”, que foi atribuída a 679 personagens dos 841 fichados. Dos casos específicos destacados, o mais freqüente foi assassinato, seguido por outros tipos de morte. Casos de loucura e suicídio somaram apenas 12 casos.

Por fim, o mapeamento dos personagens também permitiu a obtenção de alguns dados mais gerais que ajudam a caracterizar a narrativa como um todo. O período da redemocratização – considerado a partir do ano de 1985 até os dias de hoje – é o que serve de cenário para a maior parte dos enredos. Cerca de 63% dos personagens habitam esse tempo. A segunda época mais presente nas narrativas é a da ditadura militar, que compreende os anos de 1964 a 1985. O espaço predominantemente habitado, por sua vez, são as grandes cidades – que abrigam 68,7% dos personagens – brasileiras. Mais de 95% das narrativas se passam no nosso país.

LOCAL DA NARRATIVA	Nº. de Cit.	Freq.
<b>Grande cidade</b>	578	68,7%
<b>Cidade pequena</b>	185	22%
<b>Meio rural</b>	107	12,7%
<b>Incerto</b>	7	0,8%
<b>Outro</b>	45	5,4%
<b>Múltiplos</b>	20	2,4%

Fonte: pesquisa "Personagens do cinema brasileiro contemporâneo"

PAÍS	Nº. de Cit.	Freq.
<b>Brasil</b>	802	95,4%
<b>Exterior</b>	46	5,5%
<b>Incerto</b>	18	2,1%

Fonte: pesquisa "Personagens do cinema brasileiro contemporâneo"

Inúmeras outras informações relevantes podem ser obtidas dos resultados do mapeamento dos personagens. A possibilidade de infinitos cruzamentos de dados e informações nos permite traçar um panorama geral e completo da narrativa cinematográfica brasileira contemporânea, o que abre inúmeras outras frentes de análise do cinema nacional e dos seres que estão nele representados. Infelizmente não há como detalhar aqui, e nem é esse o objetivo dessa dissertação, todas as peculiaridades que podem ser observadas na representação de um ou outro grupo. Porém, essa breve apresentação de alguns dados tem a intenção de mostrar como uma pesquisa quantitativa pode contribuir para uma análise mais específica de determinada obra, seja ela fílmica, ou literária, além de possibilitar a construção de uma espécie de perfil do personagem, diríamos, mais representativo, identificado nos filmes da cinematografia contemporânea brasileira. Fato é que quem encontramos representado quando analisamos o montante total de filmes é o homem, de cor branca, heterossexual, “são”, da classe média, adulto e que vive nos dias de hoje, ou história recente do país, principalmente nas grandes cidades brasileiras. Este é o personagem que ocupa e protagoniza uma esmagadora quantidade das narrativas do cinema. Além de inúmeras outras reflexões que possam advir da identificação desse perfil dominante, verificar essa configuração serve também para que busquemos entender o que ocorre para que uma diversidade de outras vozes sejam ofuscadas ou até mesmo silenciadas. Nesse intento é que buscaremos, nesse trabalho, entender melhor como se dá a representação dos pobres no cinema brasileiro contemporâneo.

# CENA III

---

# ***Não por acaso***

*A polifonia não consiste no mero aparecimento de um representante de um certo grupo, mas na criação de um arranjo textual onde a voz daquele grupo pode ser ouvida com força e ressonância. A questão não se resume ao pluralismo, mas ao conjunto múltiplo de vozes, em uma abordagem que procura cultivar as diferenças culturais enquanto suprime as desigualdades sociais.*

*Robert Stam e Ella Shohat*

## **Representação do pobre**

Quando uma sociedade volta-se para seus segmentos humanos mais amplos, pobres e ignorados, procurando pesquisar traços culturais que configurem uma identidade, estamos classicamente diante da tentativa de construção ou de reforma do estado-nação. Dos românticos, no século XIX, aos modernos, no século XX, perdura um longo e vasto processo de definição do ser brasileiro, cujas raízes históricas, étnicas e culturais se conformam sempre ao homem comum.<sup>41</sup>

Nesse capítulo, o foco recai sobre a representação de um grupo já posto em evidência na cinematografia brasileira em distintos períodos de sua história e com diferentes objetivos. A composição de personagens pertencentes à parcela pobre da população se deu por diversas motivações e marcou um dos períodos mais relevantes da história do cinema brasileiro – o *Cinema Novo*.

O cinema, como já mencionado anteriormente, surgiu como uma arte de pouco prestígio entre as camadas mais privilegiadas da sociedade brasileira. Os baixos custos das salas de exibição proporcionavam a ida em massa da classe operária às seções cinematográficas e, portanto, o público alvo dessas produções era a camada popular.

---

<sup>41</sup> Heffner, “O cinema popular acabou?”.

Assim, não é de se estranhar que esses sujeitos também se tornassem personagens dentro da narrativa. Não cabe aqui discutir os diversos usos e significações que o termo popular pode abarcar, pois ele pode ser encarado de diferentes maneiras de acordo com a época e contexto em que é empregado. O que interessa no entanto é que, nesse texto, a referência a um cinema brasileiro popular será encarada como o cinema que traz personagens economicamente desprivilegiados representados. Nesse sentido, o cinema nacional sempre apresentou uma veia popular. As produções da Atlântida, por exemplo, retratavam os valores e concepções de mundo dos grupos subalternos. Manifestações culturais desse estrato da sociedade, e voltadas para ele, constituíram a temática de muitas chanchadas – principalmente as musicais – que, recheadas de elementos populares, abrangiam, entre outros temas, as tradições do circo, do mambembe, do teatro de revista, do rádio, do anedotário da crônica de costumes, entre outros. Esses elementos contribuíam significativamente para atrair o público para as salas de cinema. Com a presença marcante de elementos populares, talvez não seja coincidência que as chanchadas fossem dotadas de baixo prestígio. A defesa de um cinema sério e de qualidade foram os preceitos do movimento sucessor, que tinha como maior objetivo se opor ao que era produzido pela Atlântida. Apenas em um momento posterior do cinema brasileiro a crítica passou a resgatar e valorizar as chanchadas.

Nos anos 1940 e 1950 é indiscutível que a cultura popular esteve em voga. Nos anos 1960, apesar das mudanças conceituais e de paradigmas, a presença do popular também se fez de forma abundante. Influenciado pelas vanguardas cinematográficas européias – *nouvelle vague* e o *neo-realismo italiano* – o *Cinema Novo* adquiriu uma carga reflexiva. Nesse contexto, a presença do elemento popular nas narrativas era direcionado a exercer e evidenciar um papel de protesto e engajamento. Tanto para falar da condição de vítima de um projeto de país, quanto para ressaltar a sua falta de mobilização e insurreição, os pobres habitantes do sertão nordestino estavam inseridos em um projeto de se pensar o cinema brasileiro dentro de um cenário de fracasso, de industrialização e de subdesenvolvimento. É fundamental aqui sublinhar que foi com o *Cinema Novo* que, pela primeira vez na história do cinema brasileiro, a atividade cinematográfica passou a ser encarada como atividade dos intelectuais. Outra diferenciação plausível de ser traçada entre esses dois momentos do cinema, ambos recheados de elementos populares, diz respeito à relação com o público em geral e com a própria camada que representavam. Enquanto as chanchadas atraíam um público

significativo às salas de exibição, o *Cinema Novo* afastou principalmente as camadas populares. Personagens semelhantes foram retratados, mas com propostas, tratamento estético e ideológico bastante díspares. Em relação à crítica, culturalmente mais próxima dos cineastas dos anos 1960, não é surpresa constatar que diferente do tratamento dispensado às chanchadas, aclamaram o hermético movimento dos cinema-novistas brasileiros. Esse comentário não leva em consideração um exame mais profundo das técnicas utilizadas por cada um desses movimentos e seus respectivos valores artísticos, tendo como intenção apenas destacar uma coincidência de julgamentos talvez não tão ocasional e vã.

No cinema dos anos 1970, o chamado *Cinema Marginal* também destacou a presença do popular, acrescentando ao movimento uma particularidade: cineastas também representantes das classes pobres. Com produções simples e de baixos custos, os filmes – rotulados como *trash* – traziam personagens vindos do *underground* da sociedade – prostitutas, bandidos, homossexuais, entre outros – e os representavam de forma grotesca e burlesca.

A proposta deste tipo de cinema era clara, era o grotesco *versus* a estética da fome defendida pelo Cinema Novo. Era o cinema descomprometido contra um cinema preocupado com as questões culturais, com nossas raízes e que buscava uma linguagem brasileira para retratar nossas histórias e costumes. Influenciado pelo *Neo-Realismo* italiano, o universo do Cinema Novo é, predominantemente, nordestino, inspirado na literatura dos anos 1930, abordando temas rurais e sertanejos, e, mais tarde, os conflitos gerados na periferia das capitais brasileiras. Era o cinema culto, marcado por uma posição política nitidamente de esquerda. Já o cinema marginal, influenciado pela *Nouvelle Vague* francesa e pelo movimento *underground* americano, a bandeira contestatória era a carnavalização da cultura brasileira. Uma cultura que apesar de reivindicar o *status* de culta, não passava de uma cultura marginal, tupiniquim, antropofágica.<sup>42</sup>

Os cineastas desse movimento reagiram à apropriação da voz popular e acreditavam em uma forma de expressão autêntica. Para eles, o cinema servia como maneira de exteriorização na qual evidenciava-se a proximidade dos mesmos com a cultura popular.

Consideradas todas as especificidades com que cada momento do cinema brasileiro representou o pobre, podemos afirmar que no cinema nacional há uma constante “reincorporação” do popular. Sendo assim, levando-se em consideração o histórico do cinema nacional somado a questionamentos que incluem a preocupação com a diversidade das representações, será realizada uma análise dos pobres no cinema

<sup>42</sup> José, “Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria”, p. 159.

brasileiro a partir da sua retomada no início dos anos 1990. Essa análise levará em consideração os dados do mapeamento dos personagens do cinema brasileiro contemporâneo e a leitura direcionada e individual de algumas obras específicas do período estudado.

Antes, porém, de apresentar o que foi identificado na maneira como essas personagens são representadas no cinema brasileiro contemporâneo, é importante explicitar quais elementos foram utilizados como parâmetro para a classificação do estrato social dos personagens. Foram levadas em consideração a estrutura do local habitado e sua localização, a falta de recursos a que se sujeitam esses personagens conforme o que é apresentado na narrativa, a profissão/ocupação exercida, entre outros. Todos os elementos cênicos e/ou físicos e/ou sociais dos personagens serviram de indícios para a classificação dos mesmos de acordo com o estrato social em que seriam inseridos. Não houve também, a fim de se estabelecer o *corpus* analisado, uma diferenciação analítica entre pobre e miseráveis. Todos os personagens economicamente desprivilegiados – ou seja, que não pertenciam à elite e classes médias – foram denominados pobres e estão incluídos na análise que será realizada.

Serão apresentados e discutidos a seguir os três mais relevantes cenários característicos do cinema brasileiro quando voltamos nosso olhar para os grupos desprivilegiados economicamente e que, em decorrência disso, também são relevados à margem cultural e social. Serão discutidas no total oito produções nacionais representativas dos cenários e que constituem exemplos claros, mas nem por isso menos ricos, dos elementos que cercam e envolvem os personagens pobres. Por fim, é importante, para entender a análise que será feita, entender cenário como uma paisagem, um panorama, ou seja, uma visão ampla e reveladora que se apresenta diante do nosso olhar. O cenário inclui, portanto, não só o espaço físico da narrativa, mas também os indivíduos que lá habitam, as ações que se desenrolam, além de elementos propriamente cinematográficos que ajudam a compor o quadro geral. Todos os constituintes desse panorama serão analisados de maneira não exclusivamente técnica, mas na medida em que influem no contexto e entendimento gerais da obra.

Não é o objetivo desse estudo categorizar formas de representação, nem mesmo generalizar o modo como o pobre aparece nos filmes da década de 90 em diante. Portanto, a divisão que será apresentada tem fins meramente didáticos, à medida em que

pretendem apenas exemplificar algumas das formas mais relevantes de representação do pobre. Sendo assim, migramos da análise de uma visão mais ampla para uma observação mais detalhada da presença dos pobres no cinema nacional, que nos permite identificar três cenários marcantes que caracterizam a forma com que os personagens pobres são retratados. Mais uma vez, não é a intenção abarcar nesses três grandes cenários a totalidade dos personagens pobres presentes nas narrativas. No entanto, essa classificação abrange grande parte das mais marcantes produções do cinema nacional da atualidade, seja do ponto de vista do público levado às salas de exibição, da renda obtida ou mesmo do sucesso de crítica. Esses três elementos são de fundamental relevância quando analisamos a presença de determinado grupo tendo como importante viés o impacto – explícito, ou mesmo implícito – das representações, seus motivadores e as conseqüências no meio sócio-cultural em que essas representações são forjadas.

O primeiro cenário, o qual nomeei *Achados e perdidos*, tem como espaço físico o sertão nordestino e traz personagens pobres que se caracterizam, principalmente, pela insatisfação com a vida que levam, resignação ou insurreição e esperança no que está distante da realidade que vivem. O sertão, nesse cenário, apresenta-se como local à parte do restante do país, esquecido, perdido em meio à imensidão de terra e céu e abandonado em suas leis próprias.

O segundo cenário, intitulado *Bendito fruto*, é caracterizado por um espaço de transição sertão-cidade/cidade-sertão que está inserido em um movimento migratório do norte ao sul do país, ou vise e versa. Nesse contexto, o sertão é retratado como um local exótico, místico e por vezes redentor. Os pobres que integram este cenário são idealizados, trazendo consigo um misto de ingenuidade, força e perseverança.

O terceiro cenário, chamado *Contra todos*, traz o pobre da periferia urbana. Esse espaço físico, que inclui, principalmente, as favelas, é degradado e corrompido e concentra as mazelas que assombram as cidades. O pobre que lá habita é marginal e depravado, estando intimamente ligado ao banditismo e à violência.

## I. Cenário 1

### **Achados e perdidos**

- Mãe, to indo mãe. Quando o menino nascer, eu trago aqui para lhe tomar a benção.
- Que Deus te proteja de ter filha mulher.
- Eu volto, mãe. Deixe... Um dia eu volto.
- Volte não.

*Eu, tu, eles (2000)*

Quando recordamos os personagens pobres que mais marcadamente ocupam nosso imaginário, tendo como base representações artísticas passadas, logo nos vem à mente a imagem do ser à margem da urbanização e do “progresso”. Lembramos aqueles que vivem pacatamente em cidades pequenas ou meios rurais fadados ao esquecimento e subjugados pelo subdesenvolvimento opressor. No cinema, e mesmo na literatura, o sertão é um espaço canalizador desse personagem tipo que, em sua relação com o local que habita, define seu percurso.

Enredos mais intimistas, a presença da cor local e de personagens deslocados são algumas das características mais marcantes desse cenário que, como já anunciado, traz o pobre do sertão nordestino. Aquele que é diretamente afetado por uma realidade opressora e sufocante. Para melhor ilustrá-lo, foram selecionados as seguintes obras: *Eu, tu, eles* (Andrucha Waddington, 2000), *Abril despedaçado* (Walter Salles, 2001) e *O céu de Suely* (Karin Aïnouz, 2006). Cada um desses filmes, apesar de suas particularidades, apresentam elementos que nos permitem agrupá-los em torno de um entendimento comum. Antes porém, faz-se necessária uma breve contextualização dessas obras e seus realizadores enquanto integrantes do quadro cinematográfico brasileiro e construtores de representações.

Os três diretores das películas que serão analisadas são dotados de prestígio dentro da cinematografia nacional recente. Todos são cineastas relativamente jovens – Walter Salles nasceu em 1956; Andrucha Waddington em 1970; e Karim Aïnouz em 1966 – e integram o período recente – pós-retomada – do cinema nacional. Walter Salles é o que apresenta o mais longo histórico e maior prestígio no meio. Ele é filho do

embaixador e banqueiro Walter Moreira Salles e possui formação no exterior, tendo estudado cinema nos EUA. Salles é o dono da produtora Videofilmes<sup>43</sup>, por meio da qual realizou inúmeros trabalhos antes de ingressar no cinema propriamente dito. Ele teve vasta experiência com a realização de documentários, programas de TV e direção de musicais. Sua primeira obra para o cinema foi a co-produção Brasil/Estados Unidos, *A grande arte* (1991). Mais tarde, em 1995, lançou *Terra estrangeira* e em 1998 estreou *Central do Brasil*, filme que causou grande impacto na cinematografia brasileira sendo, inclusive indicado a importantes prêmios internacionais<sup>44</sup>. *Abril despedaçado* foi lançado em 2001 e também concorreu a prêmios internacionais, inclusive ao Globo de Ouro de melhor filme estrangeiro. O filme, uma co-produção entre a Videofilmes e produtoras da França e da Suíça, é inspirado no romance homônimo escrito por Ismail Kadaré. É interessante apontar que Ismail Kadaré é um escritor albanês e, portanto, a narrativa do romance se passa na Albânia rural da década de 30. Os roteiristas adaptaram, pois, a narrativa para o sertão nordestino.

Andrucha Waddington, assim como Walter Salles, é dono de uma produtora. A Conspiração Filmes<sup>45</sup> – atuante desde 1995 – é uma sociedade de Andrucha com Cláudio Torres, cunhado do diretor. Tendo realizado vários trabalhos publicitários, além de clips musicais, Waddington obteve destaque quando seu filme *Eu, tu eles* (2000) ganhou um prêmio da mostra paralela “Un Certain Regard” do Festival de Cannes. Antes desse filme, Andrucha Waddington havia participado de produções de outros cineastas, como *A grande arte*, de Walter Salles e *Brincando nos campos do Senhor*, de Hector Babenco. *Gêmeas* (1999), estrelado pela sua esposa, a atriz Fernanda Torres, foi seu primeiro longa-metragem.

<sup>43</sup> A Videofilmes foi fundada em 1987 em uma parceria de Walter Salles com seu irmão, o documentarista, João Moreira Salles. A produtora se dedica à realização de documentários e filmes de longa-metragem. Produziu oito dos longas incluídos no *corpus* da pesquisa e, dentre eles, o único que alcançou mais de 500.000 espectadores foi *Central do Brasil*.

<sup>44</sup> *Central do Brasil* acumulou mais de 50 prêmios internacionais, incluindo o Urso de Ouro de melhor filme e o Urso de Prata de melhor atriz para Fernanda Montenegro no Festival de Berlim, melhor roteiro no Sundance Film Festival e o Globo de Ouro de melhor filme estrangeiro. Ainda, concorreu a vários outros prêmios, entre eles, ao Oscar de melhor filme estrangeiro e melhor atriz.

<sup>45</sup> A Conspiração Filmes é uma produtora independente que atua em várias plataformas, entre elas cinema e publicidade. No cinema, já lançou 16 longas-metragens. Do montante total de filmes que compõem o *corpus* da pesquisa, a Conspiração Filmes produziu sete, sendo que entre eles está *Dois filhos de Francisco* (2005), filme que alcançou o maior público (5.319.677) e a maior renda (R\$ 36.728.278,00) dentre todos lançados entre 1995 e 2006. *Eu, tu, eles* é a segunda produção de maior destaque, tendo alcançado um público de 695.682 pagantes.

Karim Aïnouz, o mais novo dos três, e talvez o menos conhecido, também obteve sua formação cinematográfica no exterior, tendo cursado teoria do cinema em Nova York, onde passou a residir em 1988. Já participou de várias etapas da feitura de um filme, tendo atuado como produtor, montador, roteirista e diretor. Entre outros trabalhos, assinou, juntamente com Walter Salles e Sérgio Machado, o roteiro de *Abril despedaçado*, filme que será aqui analisado. No tempo em que estudou cinema no exterior, Karim também trabalhou como assistente de direção de alguns cineastas americanos, como Todd Haynes e Steve McLean. Seu primeiro longa-metragem, *Madame Satã* (2002) foi sucesso de crítica e também integrou a mostra paralela “Un Certain Regard” do Festival de Cannes em 2002. *O céu de Suely* (2006) foi o seu segundo longa-metragem.

Dentre os filmes que serão analisados neste cenário, dois foram produzidos pela Videofilmes – *O céu de Suely* e *Abril despedaçado* –, enquanto *Eu, tu, eles* foi produzido pela Conspiração Filmes. Destes, apenas *O céu de Suely* foi distribuído por uma empresa independente, a Downtown, e os outros dois foram distribuídos por *majors* atuantes no mercado nacional – Lumière e Columbia. Somente o filme de Andrucha Waddington alcançou público maior que 500.000 espectadores totalizando um total de 695.682 pagantes contra 353.713 para *Abril despedaçado* e 72.237 para *O céu de Suely*. No entanto, é importante ressaltar que os três filmes se localizam entre as 80 produções de maior público e renda do cinema nacional analisado, fato este que revela os baixos índices alcançados pelas produções nacionais. Por fim, analisando-se a breve biografia dos cineastas em questão, não fica difícil identificar certas semelhanças no que diz respeito ao trajeto deles enquanto cineastas, à relativa facilidade que tiveram de acesso ao meio midiático brasileiro e à condição financeira e intelectual que apresentam. Esses detalhes, que também colaboram para o entendimento do cinema produzido no Brasil na contemporaneidade, serão resgatados posteriormente. Portanto, fiquemos por enquanto como a identificação dos elementos do primeiro cenário anunciado.

Não entrando, em um primeiro momento, na motivação e significação específicas de cada obra no tocante das escolhas imagéticas, sonoras e narrativas, não podemos deixar de notar que há semelhanças vívidas que nos permitem aproximar esses filmes. Não acredito que apenas o aspecto latente das obras deva ser priorizado, muito

pelo contrário. Até mesmo porque é nas especificidades, nas diferenças de tratamento deste ou daquele elemento e no casamento entre significado, construção e montagem imagética e sonora que filtramos o que há de mais valioso no discurso cinematográfico. No entanto, desconsiderar por completo a superfície, o que salta aos olhos, é ignorar que esses são os primeiros elementos a serem impressos na nossa percepção e que, desta forma, são também imprescindíveis para o entendimento por parte do público. Como o estudo aqui realizado tenta desmascarar como certo grupo social é apresentado diante das câmeras, o efeito impactante gerado pelos filmes é de indiscutível peso.

Nos três filmes as narrativas se desenrolam no sertão nordestino. Cenário este que nos é bastante familiar quando buscamos imagens cinematográficas e literárias passadas. O sertão mostrado nesses filmes representa bem mais do que um elemento meramente espacial. Além de trazer consigo todo um imaginário de país e da população pobre que o habita, o sertão mostrado é constantemente reafirmado e ressaltado. Como mais um personagem, ele flutua imponentemente por toda a narrativa, influenciando diretamente na diegese, uma vez que é parte inseparável da vida das pessoas que lá habitam. Panorâmicas externas freqüentes realçam a infinitude da paisagem que, em sua amplitude, oprime e sufoca. A tonalidade ocre atribuída à terra e à vegetação é contrastada, quase sempre que aparece, com a infinitude azulada e libertadora do céu. A oposição entre essas duas imagens nos traz associações inegáveis, onde o céu representa um elemento quase místico quando confrontado com a rigidez e monotonia daquela imagem terrena.



*O Céu de Suely*



*Eu, Tu, Eles*



*Abril Despedaçado*

Somando aos elementos naturais contrastantes – e ao mesmo tempo complementares – presentes nas produções, podemos destacar um outro componente que nos ajuda a remontar o cenário comum que as engloba. Os três filmes seguem um ritmo lento. Planos seqüência são amplamente utilizados e é sempre dado destaque ao "percurso" dos personagens. O caminhar, o tempo gasto para as atividades e o seu significado naquela realidade específica do sertão são determinantes. A presença de poucos cortes realça essa sensação. Intimamente ligado à cadência do ritmo dos planos e seqüências, podemos associar a utilização da trilha sonora. O realce do som ambiente, da natureza, das pessoas, em detrimento da utilização de uma trilha sonora musical impactante, intensifica as sensações. Ao não mascarar o momento, provocando sensações impulsionadas por uma música guia ou mesmo ilustrativa – utilizada em momentos de clímax ou emoções fortes –, somos obrigados a sentir a monotonia das imagens, das ações e mergulhar na diegese. Esse recurso muitas vezes causa incômodo nos espectadores, mas este é proposital. Talvez, como forma de assimilar o efeito daquele ambiente na vida das pessoas que lá vivem.

Tendo explicitado alguns recursos cinematográficos característicos das produções em questão é importante associá-los às narrativas em progressão e aos efeitos promovidos. As histórias contadas em cada filme são diferentes e, portanto, a presença dos elementos acima discutidos servem para aproximar a leitura das obras, mesmo que em alguns momentos os recursos imagéticos e sonoros sejam responsáveis por criar resultados diversificados nas narrativas.

Em *Eu, tu, eles*, temos como protagonista uma mulher. Darlene, grávida e abandonada pelo pai da criança, vai embora do lugarejo onde mora, prometendo para sua mãe que algum dia retornará. Um tempo depois, Darlene reaparece com seu filho já crescido e encontra sua mãe morta. Intencionado pela aquisição do status de homem casado e pela comodidade de uma mulher fazendo todo o serviço, um velho solteiro propõe casamento a Darlene. Sem opção, a protagonista aceita a proposta e passa a morar em sua propriedade. Além do serviço doméstico, Darlene exerce a atividade de bóia fria e essa rotina preenche seus dias. Com o tempo, Darlene se envolve com o primo do seu marido – que vai viver com eles – com quem tem um filho. Mais tarde, ela começa a se relacionar com um outro bóia fria e também engravida dele. Todos, no decorrer da narrativa, passam a morar juntos na residência do marido de Darlene.

*O céu de Suely* também possui uma mulher como protagonista. Hermila, que havia migrado para a cidade grande com seu namorado, retorna com seu filho para sua cidade situada no sertão cearense. Frustrada com a vida que levou fora dali, ela fica à espera do companheiro que prometeu encontrar-se com ela lá. A protagonista tenta desiludida se reinsserir naquele ambiente, mas a vontade de mais uma vez deixar aquele local a leva a rifar seu corpo em busca de dinheiro. Por fim, Hermila consegue a quantia que precisava e parte para tentar a vida em outro lugar.

O protagonista de *Abril despedaçado* é um jovem de uma época passada. Em meio a uma disputa por terra em que sua família está envolvida, Tonho não tem escolha nem controle sobre sua vida. Para cumprir a rivalidade ancestral que assombra sua família, ele, sem questionamento, assassina o executor do seu irmão. A partir desse momento, conforme determinavam as bases da disputa, ele é jurado de morte, restando-lhe apenas os dias até o sangue do finado amarelar. Nesse tempo, Tonho, até certo ponto influenciado pela presença marcante do seu irmão mais novo, inicia um processo de reflexão e questionamento sobre a rivalidade e sua obrigação de aceitar seu destino. Depois que seu irmão se entrega à morte em seu lugar e, tocado pelo seu envolvimento com a artista de um circo itinerante, o protagonista se recusa a aceitar o destino que lhe foi imposto e parte.

Todos os três filmes apresentam claramente os recursos cinematográficos descritos anteriormente. As tomadas lentas enfatizam o cotidiano vivido por Darlene, Hermila e Tonho e as panorâmicas do vazio e calorento sertão não nos deixam esquecer que a história que está sendo contada só tem sentido pois se passa naquele espaço. O sertão é o mesmo para os três, no entanto, ele não necessariamente irá criar um mesmo resultado final. Mesmo assim, a pressão que viver no isolamento, no subdesenvolvimento daquele espaço é determinante para o percurso de cada um deles. Os três personagens estão abandonados à própria sorte. Eles habitam o espaço onde estão suas raízes, mas não se sentem pertencentes àquela paisagem. O espaço é tão amplo, mas ele enclausura. Darlene tenta se libertar daquela realidade por duas vezes. A primeira partida de Darlene se dá logo no início do filme. Nesse momento não sabemos nada da sua história e não entendemos claramente a sua opção e muito menos a de sua mãe que suplica, visivelmente adoentada, que sua filha não retorne. No momento em que Darlene sai pela porta e nos é mostrado seu percurso até a igreja e sua posterior

partida, começamos a entender a realidade enfrentada pela personagem. No decorrer do filme, apesar da aparente melhoria provocada pelo casamento de Darlene, vemos que não há escapatória para a situação de uma mulher naquele espaço. No entanto, o efeito que a dura realidade exerce sobre ela não é o da insurreição. A protagonista parece aceitar seu destino e no campo das relações afetivas parece contrabalancear sua existência. Darlene se envolve sexual e emocionalmente com dois outros personagens. A relação entre eles, no entanto, não é fruto de um sentimento arrebatador e transformador. O caso entre eles



O céu como marca da esperança em *Eu, tu, eles*

ocorre na esfera da casualidade e da conveniência. São seres que se encontram ao acaso e que na relação suprem necessidades físicas, econômicas e lúdicas. Tão distantes do "mundo", não estão sujeitos aos códigos moralistas e demais regras sociais que o regem. A realidade lá é tão diferente e única que não suporta determinados ditames e tabus que não traduzem as suas especificidades. Por fim, algumas situações são acrescentadas que confrontam com o aparente conformismo de Darlene e que deixam transparecer a esperança anunciada pela presença constante e marcante do céu. Depois de chegar a dizer "minha desgraça foi ter voltado" e "essa água não presta não, nem a água, nem nada aqui presta", Darlene abre mão de seu primeiro filho – ao deixá-lo com o pai – e tenta, mesmo que sem muito vigor, uma fuga. Há esperança, a vontade de buscar algo melhor está presente no filme. No entanto, não podemos negar que em *Eu, tu, eles* a realidade se impõe e o destino da personagem é ditado segundo as regras – ou não-regras – do local.

O percurso de Hermila, apesar das inúmeras semelhanças com o de Darlene, chega a um fim diferente. Também insatisfeita com o que encontrou fora, Hermila retorna. Desde o primeiro momento, ela se mostra um pouco distante da realidade que lá encontra. Ela reencontra sua avó, sua tia e seu antigo namorado, mas nada – apesar de todos estarem do mesmo modo com se encontravam antes – parece fazer com que Hermila volte a integrar aquele espaço. O deslocamento de Hermila piora quando ela se dá conta de que foi abandonada pelo pai do seu filho. Ela tenta trabalhar, reata com uma antiga paixão, mas quer algo mais que sente não ser possível encontrar na estagnação do

sertão. Como no caso de Darlene, não nos são apresentadas as motivações que a levaram a sua primeira fuga. Apesar da cena inicial do filme insinuar que ela teria partido simplesmente por amor, a reação de Hermila à realidade imutável que encontra



Momento que revela a decisão de uma nova partida

no seu retorno deixa claro que ela buscava algo que não podia encontrar ali. Hermila se diferencia de todos os outros personagens da trama. Ao contrário do conformismo dos demais, a protagonista não se sente pertencente àquele lugar e decide ir embora de lá a qualquer preço.

Hermila indaga sobre o preço da passagem para o lugar mais distante possível e decide, para angariar fundos, rifar seu próprio corpo. O momento crucial do filme se dá quando, ao assumir o nome de Suely – o qual usará para vender as rifas –, a personagem revela como aquela realidade pode ser transformadora. Mais uma vez, há uma discussão sobre a diferença dos valores que regem a realidade dos pobres do sertão. Apesar da família condenar a atitude de Suely, a objeção não é tão severa a ponto de frear a decisão de Hermila. Ainda, ela mantém o relacionamento familiar e com o namorado e, mesmo se mostrando desconfortável com a situação, ela não considera em momento algum desistir da venda do seu corpo. Os homens a quem ela oferece a rifa aceitam sem julgar a situação que lhes é apresentada e que certamente seria suficiente para gerar alvoroço diante de uma sociedade moralista, ou mesmo hipócrita. O único homem que reage negativamente à oferta de Suely é um trabalhador que chama atenção, inclusive, por se diferenciar dos demais que são abordados por ela, como se, pelo simples fato de não pertencer ao mesmo "mundo" de Hermila, ele abominasse aquele tipo de comportamento, assim como qualquer outro faria. Por fim, em uma cena em que o contraste terra e céu é fixado longamente, Hermila parte e a vida no sertão – representada pela volta do namorado da protagonista após seguir em vão o ônibus que a leva embora – retorna ao que sempre foi e será.

*Abril despedaçado* se diferencia dos dois filmes anteriores pela época em que se passa, 1910, enquanto os outros retratam um período bem mais recente; por trazer a história de um personagem masculino; e pela progressiva conscientização do personagem sobre o seu papel. No mais, o filme traz caracterizações semelhantes do pobre que habita o sertão nordestino. Apesar de não apresentar, como Hermila e

Darlene, um histórico de fuga da sua realidade, Tonho nunca soube o seu lugar e no decorrer do filme transita entre o conformismo, o não-pertencimento e a insubordinação. Tendo crescido em meio a uma disputa que se arrastava há anos, Tonho simplesmente vivia o que conhecia como realidade e obrigação. O verdadeiro elemento transgressor do filme é representado pela figura do irmão de Tonho, o menino – como é chamado – ou Pacu. É ele quem dá início ao processo transformador do irmão, que será catalisado pela presença dos personagens vindos de fora, ou seja, de



**Simbologia da transformação vivida pelo protagonista**

outra realidade. Logo após cumprir sua obrigação e ser designado como o próximo a ser morto, Tonho, aos poucos, percebe haver uma realidade outra que não a que foi a ele imposta. Nesse momento, é importante entender que o fator imposição, apesar de extravasada na figura do pai, é de origem muito mais profunda. É a falta de leis e regras, ou melhor, leis e regras próprias daquele cenário que definem o destino dos personagens. Mais uma vez, a moral que rege um lugar completamente à parte do resto do "mundo", é própria e única, foge aos padrões ditos civilizados das cidades e centros urbanos – mesmo quando em 1910. No entanto, o contato com o mundo além do que conhecia leva Tonho a questionar o seu destino e a almejar algo diferente. Essa transformação se dá de forma tímida e, talvez, se não fosse o sacrifício do menino de entregar-se à morte no seu lugar, Tonho não chegaria ao ponto de se rebelar e buscar algo a mais que não poderia encontrar ali. No entanto, presenciar a morte do irmão e ver todos os seus sonhos sendo enterrados naquele lugar, dá forças para que Tonho parta em busca de algo novo.

Tendo entendido os principais elementos que caracterizam a representação desses personagens, algumas observações ainda são pertinentes. A forma como é construído o espaço, apesar de nas três produções ser representante dos mesmos preceitos, tem algumas particularidades relevantes que determinam as diferenças nas nuances dos personagens. Em *Abril despedaçado* e *Eu, tu, eles*, a narrativa se passa em um pedaço do sertão de completo isolamento. Poucas pessoas habitam o mesmo espaço e o contato com algo exterior ao cotidiano deles se dá de maneira forçada, não natural –

quando se dirigem ao trabalho, ao local específico para o comércio, a uma festa, ou a uma cidade próxima. Nesses dois casos é interessante notar que o sentimento e comportamento que prevalece é o do conformismo, aceitação e dificuldade de reação. Em contraponto, o sertão em que se passa *O céu de Suely* é um local de trânsito, de passagem. Assim, o isolamento é menor, o que transparece na prevalência do sentimento de inconformismo e insurreição, como observamos em Hermila.

Outro componente das narrativas que ajuda na caracterização do cenário que engloba esses personagens é a presença de elementos advindos da cultura popular, como o forró e o circo itinerante.

Esses acontecimentos são as formas de divertimento, onde os personagens vivem momentos lúdicos. Eles reagem a esses "espetáculos" como algo que lhes toca e, talvez, eles funcionem como válvula de



O forró em *Eu, tu, eles* e *O céu de Suely*

escape. Percebemos que nas cenas que trazem esses componentes a monotonia da imagem é substituída por seqüências mais dinâmicas – como fica claro, principalmente, em *O céu de Suely* – e a trilha sonora musical se faz presente. Nos outros momentos dos filmes, a quase ausência de uma trilha sonora musical faz realçar sons que acompanham



O circo itinerante em *Abril despedaçado*

a protagonista, como o silêncio do local, o barulho das engenhocas trabalhando e o choro das crianças. Por fim, o momento final dos três filmes sintetiza, principalmente pela forma como é construída a *mise-en-scène*, todo o imaginário imagético explorado no transcorrer das películas. Além da presença do sertão, do céu, do contraste de cores, do som ambiente, do ritmo arrastado predominante e da utilização dos planos gerais, o final é condizente, em termos da caracterização comportamental dos personagens, com o que os respectivos enredos constroem.



Alguns dos planos finais de cada filme

A opção feita pelos cineastas em retratar os pobres que habitam o sertão nordestino, trazendo juntamente toda uma carga que busca desnudar o nosso país, mostrando suas disparidades e denunciando um projeto nacional frustrado pode ser, de alguma forma, relacionada a uma certa tradição do cinema nacional, especialmente a que foi veiculada nos anos 1960. Não que a construção do discurso se dê da mesma maneira – nem no que diz respeito ao conteúdo ideológico, nem à forma de manipular a imagem. Indiscutivelmente, mesmo que se inspire em padrões passados, o cinema da retomada, dentro do contexto de inserção no mercado e busca por projeção internacional, procurou utilizar os recursos que tem disponíveis para dar um tratamento diferenciado às películas, visando, principalmente, atingir o que ficou conhecido como "padrão de qualidade".

Mas há que se dividir esta nova imagem em dois grupos: a primeira, formada pela busca por uma imagem-metáfora, uma forma de traduzir em termos de plano, luz e, sobretudo, cor (e contrastes de cores) conceitos ou impressões. É uma visualidade que busca vencer o "tédio da comunicação", como dizia o poeta Paul Valéry. A outra é a busca de uma imagem que seja capaz de produzir sensação de beleza e, com isso, sustentar o conteúdo do filme como parte de um sistema de entretenimento/anuência do espectador.<sup>46</sup>

Mesmo ressaltando que há diferenças indiscutíveis entre a forma de se utilizar os recursos cinematográficos para representar o pobre que habita o sertão nordestino, não podemos negar que essas produções não negam sua filiação à tradição, seja pela utilização de panorâmicas e longos planos seqüência, diminuindo, assim, os cortes, ou ainda pelo ritmo lento e pela priorização de uma trilha não musical na sua maior parte.

Portanto, sem a intenção de querer apontar a retomada, ou mesmo uma repaginação, de um movimento passado, a reincorporação do elemento popular, nos termos apresentados pelas três produções, talvez revele um aspecto compatível com o

<sup>46</sup> Werneck, "Entre a imagem-metáfora e a beleza vazia, o quê?".

momento que vive o cinema desde a sua retomada. A escolha por realizar películas centradas no pobre do sertão que remetem a uma tradição de relativo sucesso passado, talvez se destine a uma busca por aceitação e valorização do produto final, acima de tudo, por parte da crítica.

Na tentativa de traçar um perfil da imagem do pobre que este cenário nos remete, encontramos personagens vítimas de um projeto falho de nação, marcado pelo grande fosso entre urbano e rural, sul e norte. Habitam um local que apresenta tradição e cultura de forte interferência do popular. Espaço este que, por se encontrar distante dos grandes centros do progresso, tem suas regras próprias e um particular *moto continuum* que oprime o ser que lá habita – podemos notar aí a referência a um certo grau de determinismo. Este personagem é caracterizado pelo abandono, conformismo, por um sentimento de não-pertencimento e, também, pela esperança, sempre direcionada a um outro local que não ali. As narrativas que integram esse cenário, apesar dos vários elementos comuns, abordam temas mais diversificados e mais intimistas. Cada um dos personagens vive o seu próprio drama – um jurado de morte, uma mulher polígama e outra que rifa "uma noite no paraíso". E ainda, as narrativas são focadas, cada uma, em um protagonista que catalisa e centraliza o enredo, mesmo havendo personagens secundários fundamentais para o desenrolar da narrativa, como o marido de Darlene e o irmão de Tonho.

Essa forma de representação pode provocar dois tipos de reação no espectador, sendo que, primeiramente, devemos levar em consideração que o ser levado para as telas não é o público alvo dessas representações. O presenciar algo estranho à nossa realidade supre um certo *voyeurismo*, e nos leva a supostamente "entender" o outro. Assim, recorreremos à generalização, estimulada, em muito, pela demasiada repetição dos "tipos", e achamos que compreendemos por inteiro todos os seres com histórico semelhante. Por fim, uma outra possível leitura nos faz enxergar o outro desse contexto como elemento exótico, no sentido da pureza e ingenuidade, que habita um espaço idealizado, livre da turbulência do dia a dia dos grandes centros urbanos.

## II. Cenário 2

### ***Bendito fruto***

---

- *Eu quero duas passagens de volta pra Bom Jesus.*
- *Passagem pra Bom Jesus só amanhã de manhã.*
- *E pra outro lugar qualquer.*
- *Num tem ônibus pra lugar nenhum mais. Só amanhã de manhã. Isso aqui é o fim do mundo dona!*
- *Como faço pra sair daqui então?*
- *Só amanhã.*

*Central do Brasil (1998)*

No segundo cenário também encontramos retratado o pobre sertanejo e o sertão, mais uma vez, faz-se presente de maneira intensa. No entanto, os personagens deste cenário estão em trânsito. Em movimentos migratórios no sentido sul-norte/norte-sul do país, os pobres representados trazem consigo um quê de idealização e o sertão é visto como um local místico, exótico e redentor. Apesar de uma análise superficial sugerir que este cenário e o primeiro compartilham inúmeras características, verificamos que as semelhanças são poucas, tanto no que se refere à linguagem cinematográfica, quanto à caracterização dos personagens. Mesmo lidando com elementos que nos remetem a uma mesma abordagem – sem ignorar que algumas encruzilhadas possam ser traçadas –, o foco não recai sobre os mesmos objetos e situações, a utilização dos recursos cinematográficos se dá de forma bastante distinta e, por fim, a imagem que fica, ou seja, as características que compõem o perfil dos personagens pobres representados nesse cenário enfatizam e dão forma a um "tipo" que se diferencia substancialmente do retratado no cenário anterior.

Os filmes que serão aqui discutidos são *Central do Brasil* (1998) e *O caminho das nuvens* (2003). Sobre o primeiro, já foram apresentados alguns elementos quando foi falado sobre *Abril despedaçado*. Dirigido por Walter Salles, o filme também foi produzido pela Videofilmes. *Central do Brasil* apresentou resultados significativos, não somente em termos de aceitação por parte da crítica nacional e internacional, mas,

principalmente, pelo público. O filme superou *Carlota Joaquina* (Carla Camuratti, 1995), o primeiro grande sucesso pós-retomada, ao atingir uma marca de 1.593.967 espectadores, quase trezentos mil a mais, e uma renda total de R\$ 8.087.276,00. O filme contou ainda com a distribuição da Riofilme<sup>47</sup> com a parceria de Severiano Ribeiro.

*O caminho das nuvens*, lançado em 2003, foi dirigido por Vicente Amorim. Nascido em 1966 na Áustria, Amorim é filho do diplomata Celso Amorim – ministro das relações exteriores do governo Lula – e passou um período significativo de sua vida no exterior. Ele conheceu todas as etapas técnicas envolvidas na realização de obras cinematográficas e já havia atuado como assistente de direção e diretor de curtas – tendo dirigido o seu primeiro aos 14 anos –, comerciais e clipes. Seu primeiro longa foi *2000 Nordestes* (2000), documentário preparatório para *O caminho das nuvens*, seu primeiro longa de ficção. Vicente Amorim é sócio e diretor da Mixer, uma importante produtora de audiovisual atuante em toda América Latina. Em 2008 foi lançado o longa *Good*, primeira atuação do diretor no cinema internacional. *O caminho das nuvens* foi uma produção bem sucedida, para os parâmetros do cinema nacional, tendo obtido uma renda de R\$ 1.705.750,00. O filme foi produzido pela Filmes do Equador, cujos responsáveis são Lucy e Luís Carlos Barreto, duas figuras de destaque no cinema nacional que atuaram em outras importantes obras do cinema nacional como *O quatrilho* (Fábio Barreto, 1995) e *O que é isso companheiro?* (Bruno Barreto, 1997), ambos com relevante projeção nacional e internacional. Por fim, o filme foi distribuído pela Buena Vista International, uma *major* atuante em toda América latina não só na etapa de distribuição, mas também como produtora.

As duas produções representativas desse segundo cenário têm como primeiro, ou mais visível, elemento de aproximação a jornada que enfrentam seus personagens. Sem entrar, por enquanto, nas motivações e implicações dessa peripécia, podemos enquadrar *Central do Brasil* e *Caminho das nuvens* em um gênero<sup>48</sup> chamado *Road Movie*. Nesse tipo de produção sempre há um elemento centralizador da narrativa que é a estrada. Os

<sup>47</sup> Fundada em 1992, a Riofilme vem exercendo papel de destaque desde a retomada do cinema nacional. Do total de 211 filmes que integram o *corpus* da pesquisa que foi anteriormente apresentada, a empresa participou da distribuição de 91 deles, sendo a distribuidora que lançou o maior número de títulos no mercado nacional. Desse montante, em 13 produções a Riofilme não atuou sozinha.

<sup>48</sup> Não há unanimidade ao se classificar *Road movie* como um gênero propriamente dito. Isso se deve às várias influências que teria sofrido – como do *Film noir* e do *Thriller* – e do fato de que os elementos que caracterizam esse tipo de filme podem se mesclar a outros gêneros já consagrados. No entanto, a opção por considerá-lo ou não um gênero, não altera as implicações advindas de um *road movie* e a forma como a presença deste elemento contribui para a construção dos personagens.

personagens iniciam uma jornada em razão de uma forte motivação, geralmente de cunho sócio-econômico, e, durante o percurso, sofrem um processo de transformação – mudança de valores e na forma de encarar a vida.

Por definição, o *road movie* é um veículo para um indivíduo, ou um grupo, que quer escapar do mundo em que vive e, para tal, inicia uma jornada em busca de redenção. Quem seria mais provável encontrarmos na estrada? Os fortes ou os fracos? A ironia dos *road movies* é que os fracos iniciam a jornada, mas somente os fortes sobrevivem a ela. A estrada ou faz ou destrói o indivíduo. Alguns podem ser inteligentes o suficiente para perceberem que em uma situação difícil o melhor seria seguir adiante, mas partir sem rumo em busca de algo novo pode ser uma jornada difícil de prever. Os *road movies* refletem uma psicose cultural na qual não só o amanhã será um novo dia, mas onde a estrada é uma passagem que possibilita um novo começo sem as amarras do passado.<sup>49</sup>

É óbvio, pois, constatar que grande parte da narrativa de ambos os filmes tem ambientação externa e a estrada serve de cenário por praticamente todo o tempo. Aquilo



*Central do Brasil*

que se vê durante o percurso, não no sentido puramente físico, é essencial para a transformação que virá a ocorrer. A paisagem do caminho é, claramente, a do norte do país, assim como são os personagens. Essa constatação remete a algumas aproximações válidas com *Eu, tu, eles*, *Abril despedaçado* e *O céu de Suely*. Em primeiro lugar, uma semelhança óbvia é a presença constante da paisagem nordestina que mais vemos retratada no cinema nacional: o sertão, amplo e vazio, de chão vermelho e céu azul. Mais uma vez, ele é alvo de inúmeras tomadas que tentam nos sensibilizar – não necessariamente no sentido emocional da palavra – mostrando o que significa viver

que se vê durante o percurso, não no sentido puramente físico, é essencial para a transformação que virá a ocorrer. A paisagem do caminho é, claramente, a do norte do país, assim como são os personagens. Essa constatação remete a algumas aproximações válidas com *Eu, tu, eles*, *Abril despedaçado* e *O céu de Suely*. Em primeiro lugar, uma semelhança óbvia é a presença constante da



*O caminho das nuvens*

<sup>49</sup> North, "The Road movie". No original: "By my definition, the road movie is a vehicle for either one or a small group of individuals who seek to escape the world they are living in and set out towards redemption on the road. Who were most likely to be on the road? The strong or the weak? The irony of the road movie is that the weak leave, but only the strong survive. The road either makes or breaks a person. One might have the intelligence to recognise that in a difficult situation it would be best to move on, but leaving for the future without a map can be a daunting task. The road movie reflects a cultural psychosis that not only is tomorrow another day, but the road is the passage to which a new beginning is possible, free from the bonds of the past." (Tradução minha)

aquela paisagem. No entanto, é importante frisar que, apesar da imagem do céu também sempre contrastar com a do sertão, em *Central do Brasil* e em *O caminho das nuvens* – diferente do que o título possa sugerir – ele não é explorado da mesma maneira como ocorre com as produções do primeiro cenário. No primeiro filme, ele se apresenta quase que só mesmo como um elemento cênico que faz parte daquele espaço. Já no segundo, ele tem sim uma significância, mas que não é explorada quando em contraste com a paisagem terrena simbolizando a esperança. Como nos sugere os planos inicial e final do filme, o céu nos remete ao "mundo dos sonhos", uma projeção idealizada e ingênua que caracteriza, principalmente, o personagem Romão. Em segundo lugar, podemos ressaltar uma semelhança menos visual e por isso, talvez, não tão aparente. Em nosso imaginário, a jornada enfrentada pelos protagonistas desse cenário poderia ser a mesma que realizaram Suely, Darlene e Tonho ao partirem em busca de algo melhor. É importante deixar claro nesse momento, que não há pretensão de se sugerir aqui que um filme poderia ser continuação ou complementação do outro. Apenas que, o passo necessário para tamanha "empreitada" poderia ter sido motivada pelos comportamentos e reações que aqueles personagens do primeiro cenário tiveram ou estiveram no ímpeto de ter.

Uma característica marcante dos filmes desse cenário tem a ver com o ritmo da narrativa e, portanto, com a quantidade de cortes utilizada na montagem. Tanto *Central do Brasil* quanto *O caminho das nuvens* possuem um ritmo visivelmente mais dinâmico que as três produções analisadas anteriormente. Os planos são mais curtos e mais focados e há uma ausência notável de longos planos seqüência. Esses recursos tornam evidente que o foco do filme não está no tempo – lento e arrastado – de uma ação e, conseqüentemente, no que essa caracterização possa vir a dizer sobre o espaço e as pessoas que lá habitam. A ênfase está no encadeamento das ações e como estas surtem efeito nos personagens. Como ressalva, vale mencionar que ser um *road movie* não necessariamente implica nesse modo mais dinâmico, com mais cortes, de lidar com a imagem. Um bom contraponto é o filme *Cinema aspirinas e urubus* (Marcelo Gomes, 2005), no qual o tratamento da imagem se aproxima mais do modo que foi observado no primeiro cenário no que se refere à duração dos planos e à quantidade de cortes. No entanto, a escolha dos outros dois e exclusão deste se justifica, em parte, exatamente em decorrência dessa diferenciação, na medida em que os escolhidos fazem usos das técnicas que são mais recorrentes no cinema brasileiro contemporâneo. Tendência, esta,

que ganhará, inclusive, contornos muito mais severos como notamos em *Cidade de Deus* (Meirelles, 2002), por exemplo, que conta com uma montagem frenética e alucinante.

Por fim, um outro recurso que merece destaque é a trilha sonora. As músicas exercem papel fundamental em ambas as produções. Elas não só servem de pano de fundo, mas são fundamentais para ajudar a ditar o ritmo e conduzir as emoções. Em *Central do Brasil* uma trilha instrumental em especial preenche praticamente todas as cenas emotivas da película. Outras menos marcantes, mas não menos presentes, complementam diversos outros momentos de ambos os filmes. Em *O caminho das nuvens*, canções do Roberto Carlos, além de embalar as cenas são inclusive instrumentos de expressão dos próprios personagens e até mesmo de elo entre eles.



A música é elemento sempre presente em *O caminho das nuvens*

Em *Central do Brasil*, presenciamos o encontro de duas pessoas que se vêm perdidas. Dora, uma professora aposentada, há muito complementa sua renda escrevendo cartas para analfabetos, as quais não envia por simples desdém. Seu local de trabalho é a Central do Brasil. Com uma história de vida de abandono e dificuldade, Dora é uma personagem amarga, endurecida pelo tempo, pelo que sofreu na vida e pela realidade que enfrenta todos os dias na periferia do Rio de Janeiro e na Central do Brasil. Josué é o fruto da utopia da grande cidade. Vive sozinho e em condições precárias com a mãe, Ana, e sem o resto da família que ficou para trás e que ele sequer conhece. No início do filme, os planos curtos, o ritmo da apresentação e a sonorização dão sempre destaque à grande movimentação das pessoas na central do Brasil. A alternância das narrações das cartas, juntamente com as pessoas focadas na multidão que freqüentam todo dia aquele lugar, mostra que ali circulam inúmeras outras Anas, Hermilas, Darlenes, Josués etc. O vai e vem é constante e até frenético. Dora e o menino se conhecem quando a mãe dele utiliza os seus serviços. Após o atropelamento e morte de sua mãe, Josué passa a rondar Dora, que se tornou a única pessoa a qual ele

poderia recorrer. Dora ignora o menino até perceber que pode lucrar com ele. O ambiente da central é corrompido e degradado. A lei que lá impera é própria, o que fica claro na figura do policial que comanda a vida lá dentro. Ela parece não ter escrúpulos e, após abrigá-lo, o entrega a possíveis negociantes de crianças e/ou traficantes de órgãos, agenciada pelo policial que rondava a central. Em um rompante de tomada de consciência, estimulada por uma amiga próxima, Dora resgata o menino e se vê sem saída. Procurada pelos bandidos e tendo como pretexto levar o menino ao encontro do pai, os dois iniciam uma viagem rumo ao norte do país. Durante o percurso, os dois se aproximam pelos históricos semelhantes – Dora também perdera a mãe e sofrera com um pai bêbado – e pelas dificuldades que enfrentam. À medida em que adentram o sertão, Dora reencontra os valores e a fé que havia perdido e os sentimentos que afastara. O menino, por sua vez, é o elemento propulsor do processo transformador de Dora. Ele, ainda, resgata o sentido de acolhida e de família, sendo presenteado no final com a reestruturação da família, mesmo que ela se encontre incompleta.

O filme resgata um sentido de idealização do povo que habita o Brasil abandonado. A redenção de Dora se dá à medida em que entra em contato com aquele espaço e as pessoas que lá habitam. A pureza, a ingenuidade e a inocência são encontradas naqueles que representam e ilustram aquele cenário tão distante da realidade que Dora enfrenta no Sudeste do país. Josué é, sem dúvida, o elo de Dora com esse mundo. Há ainda, no filme, a presença da cultura das pessoas que integram aquela realidade que também, pela visão do filme, se torna utópica. A religiosidade daqueles que lá vivem aparece em vários momentos e toca profundamente Dora, quando em meio a uma procissão representativa daquele mundo. A viagem é transformadora, pois nos aproxima de um Brasil que esquecemos e que ficou para trás. Uma imagem um tanto saudosista, mas que não nos é estranha. Uma situação reveladora no final do filme é que a reunião da família aponta para uma completude, mas sabemos que tanto o pai quanto a mãe, os dois membros que faltam, não voltarão. Mas isso não parece fazer falta e, na verdade, não faz. Os dois que não estão mais lá são os seres "impuros" e, portanto, não são dignos daquele espaço. A mãe havia partido com o filho ainda no ventre e o pai era um bêbado que não permitia que a família progredisse.

O *Caminho das nuvens* já começa com a família do protagonista na estrada. De bicicleta, o destino deles é algum lugar onde Romão, o pai, consiga um salário de R\$

1000,00. Em um dado momento, o pai determina uma nova meta e decide que eles irão até o Rio de Janeiro e que será lá que conseguirá o sonhado emprego. Durante o percurso, Romão e sua família enfrentam diversos tipos de contratempos e encontram pessoas que, cada uma à sua maneira, revelam um pouco dos que vivem nos lugares em que eles passam. A família finalmente chega ao Rio, e sem uma aparente mudança brusca e sem apontar para a satisfação ou mudança de atitude dos personagens, eles, como sugerem os planos finais da família sob o Cristo, se encontram resignados.

Se olharmos com certa atenção, apesar do protagonista ter enfrentado uma dura jornada em que expôs inclusive sua família, ele não parece haver passado por qualquer tipo de transformação. Ele continua acreditando nas mesmas coisas que acreditava



Devoção em *O caminho das nuvens*

quando iniciou sua jornada. Nada abala o seu orgulho e a sua fé, que não sofrem alteração em momento algum. Romão, por exemplo, após não aceitar ser ajudado pela esposa quando ela arruma uma serviço, recusa uma possibilidade de arrecadar algum dinheiro junto

com seus filhos, por não achar digno o serviço. Nessa ótica, torna-se vital para o filme a figura do filho mais velho do casal, Antonio. É ele quem se transforma durante o

percurso e o que mais se confronta com a imagem do pai. Romão foi sim levado a dar início a tamanha jornada em busca por algo melhor para ele e sua família, mas o motor propulsor dele é a sua enorme fé. Esta, no entanto, é tamanha que fecha o personagem para as mudanças que poderia vir a sofrer ao se confrontar com as dificuldades

encontradas pelo caminho. Nesse sentido, há um ponto crucial, pois a fé do



Resgate da religiosidade em *Central do Brasil*

protagonista retrata aquela levada à cabo pelos que habitam o sertão, pelo menos em termos das representações a que temos acesso. O componente cultural popular

predominante no percurso, assim como em *Central do Brasil*, é a religiosidade como força de aceitação e superação das dificuldades. A fé inabalável dá ao pai uma condição quase que de sonhador incoseqüente e esse comportamento é questionado pelo filho. Antonio, desde o começo da jornada, deixa transparecer que sabe da dificuldade que os espera pela frente e, diante da aparente recusa, ou incapacidade do seu pai de lidar com a realidade que encontram, quer crescer e se libertar. O menino ganha força e se transforma em homem no decorrer do percurso. Ele se torna consciente de seu papel e do que quer para si e, não sem se abalar, assume seu destino.

Os caminhos seguidos pelos personagens das duas produções em questão se dão em sentido contrário. Em *Central do Brasil*, a viagem se dá do sul para o norte, enquanto em *O caminho das nuvens* os personagens rumam ao sul vindos do norte do país. Essa direção contrária, no entanto não se reflete de forma também oposta na caracterização e rumo dos personagens. Assim, ambas as representações nos remetem a uma imagem semelhante daquelas pessoas. Os personagens dos filmes são, de certo modo, idealizados. Eles, em um sentido até mesmo de exaltação de um ideário de país, querem ilustrar a força e perseverança do povo brasileiro, como que fazendo eco a discursos como o de que "o povo brasileiro é essencialmente bom e não desiste nunca". Habitando um cenário distante, desconhecido, renegado e muito mítico, eles conservariam a essência do brasileiro e a viagem, em ambos os filmes, evidencia uma busca pela retomada desses valores. A vida que levam é cercada por elementos culturais, em especial a religião, que parece tocar profundamente essas pessoas. Em dois momentos marcantes dos filmes os personagens são embalados pela devoção que o lugar exala. Em *Central do Brasil*, Dora procura desesperadamente por Josué no meio de uma procissão e termina por entrar em um local de oração onde pedidos são feitos. Em uma cena bastante intensa, Dora desfalece ao confrontar com a tamanha devoção daquelas pessoas. Na cena seguinte, ela se encontra em paz e renovada nos braços de Josué. Romão, em *O caminho das nuvens* participa fervorosamente de um ritual religioso que acontece em uma das cidades pela qual passa com a sua família. Por fim, ele esgota suas forças tentando levantar a mesa do Padre Cícero, o que só poderia ser realizado por quem não tivesse pecados. Em um ato de esgotamento físico e mental ele consegue. Em meio a tudo isso, ele revela que traçou um novo destino para a jornada que seguiam: o Rio de Janeiro.

Há, pois, em ambos os filmes um resgate de um ideário de povo que teria sido corrompido e o espaço exerce um papel fundamental na sua preservação. As dificuldades e o isolamento seriam elementos que fortalecem o ser humano. Dora, em seu caminho em direção a essas terras e de encontro a esse povo, resgata valores perdidos que levam à sua redenção. Ela recupera valores que tinha guardados dentro de si. Josué, por sua vez, reencontra a felicidade que só seria possível lá, onde é recebido de braços abertos por pessoas que nem mesmo o conheciam. Situação bastante diferente de quando foi por completo ignorado ao habitar solitário a Central do Brasil. Antônio, diante do que vislumbra, à medida que se aproximam do destino final toma para si a responsabilidade sobre sua própria vida, demonstrando firmeza e seriedade. No caso específico de Romão, ele reúne a pureza e a força. Ao não se transformar durante a sua jornada, ele mostra que quando há ainda a adição da fé – ou seja, da valorização das tradições – até mesmo a sua utopia de mundo, que nos parece por horas desmedida, vem corroborar que um sujeito pode manter seus valores e não se corromper.



Planos das seqüências finais dos filmes

Personagens, ou melhor, "tipos" um tanto quanto idealizados tiram as nuances e até mesmo a profundidade das representações. Despertam, por vezes, piedade do ser singelo e ingênuo que não entende a complexidade do comportamento humano e que se mantém plano em sua espiritualidade. Isso justifica, dentro dos padrões do mundo urbano e capitalista, o porquê do não progresso dessas pessoas. Seres quase míticos – como que *bons selvagens* – eles nos "redimem" apontando nossas possibilidades, mesmo que não queiramos vivê-las.

### III. Cenário 3

#### **Contra todos**

- *Você tá maluco, rapaz? Você é uma criança, rapaz!*
- *Que criança? Eu fumo, eu cheiro, já matei e já roubei. Eu sou sujeito homem.*

*Cidade de Deus (2002)*

Se os personagens pobres retratados nos dois primeiros cenários nos remetiam a uma série de imagens construídas ao longo dos anos por uma tradição literária e mesmo cinematográfica, onde o ser representado é aquele que habita quase que somente o nosso imaginário – considerando os espectadores de hoje como, primordialmente, a classe média urbana –, não podemos dizer o mesmo dos personagens que integram este terceiro e último cenário. O pobre de *Cidade de Deus (2002)*, *Carandiru (2003)* e *Amarelo manga (2003)* pretende ser aquele que divide conosco as calçadas da rua, que mora a apenas alguns minutos de onde moramos – ou mesmo morro acima. O terceiro cenário traz, portanto, os personagens pobres que vivem na periferia das grandes cidades e que, muitas vezes, estão ligados ao banditismo e à violência. São indivíduos marginais e degradados. Na tentativa de se forjar a representação desses indivíduos diferenciados, atuais e tão próximos, uma nova maneira de lidar com o aparato cinematográfico e de dar vida aos personagens é posta em prática.

O que será claramente percebido nos três filmes escolhidos para representar esse cenário é a busca por um certo realismo. Porém, não aquele que prima por um naturalismo das imagens, ou seja, pela preservação da unidade e continuidade da imagem-tempo e nem o que pretende afastar a intervenção humana e deixar o próprio real, captado em toda a sua riqueza de componentes, falar sobre si. O realismo que essas películas fazem uso é o do "impacto", da percepção. Aquele que utiliza os mais variados "truques" que o cinema possibilita, juntamente com a manipulação da montagem, para criar no público um efeito de real que é a pura irrealdade. Nessa abordagem, uma ação vista como ela é, sem cortes e quaisquer outras manipulações, não necessariamente nos transmite a sensação de presenciar o real. Os cortes, focalizações, afastamentos,

congelamentos de imagem, o *slow motion*, entre infinitos modos de manipular a imagem, recriam a nossa própria visão, que não é totalizante. Nosso olhar literalmente picota a realidade para remontá-la de forma totalizadora em nossa mente. Quando olhamos uma cena, não enxergamos todos os seus componentes ao mesmo tempo e sim corremos nossos olhos de detalhe em detalhe. Ainda, o tratamento que é dado à imagem e a caracterização dos personagens – como a mudança de tonalidades, maquiagem dos atores, figurino, cenografia etc. –, juntamente com a manipulação do som, colaboram para intensificar nossa percepção de uma determinada "realidade".

Nesse contexto, observamos que *Carandiru*, *Cidade de Deus* e *Amarelo manga* são realizados sob a ótica do realismo discutido acima. Os três filmes têm como chão o espaço urbano, sendo que os dois primeiros se passam no sudeste do país – mais especificamente São Paulo e Rio de Janeiro – e o último em Recife. O ritmo das produções é dinâmico, com a presença de uma grande quantidade de cortes. Os planos são diversificados, havendo o predomínio de planos mais focados, e a trilha sonora musical é bastante presente, colaborando tanto para o dinamismo da narrativa, quanto para a sua significação. Apesar dessas características aparecerem em todas as produções, em *Cidade de Deus*, esses elementos são explorados ao máximo, atingindo um ápice nunca antes observado no cinema brasileiro. O ritmo chega a ser frenético, a imagem é densa e a trilha sonora é explorada em suas múltiplas possibilidades. Há também a inserção de inúmeros recursos, como o congelamento da imagem, o *slow motion*, a desfocalização e o *flashback*.

Mas eis que em 2002 surge um filme bizarro: *Cidade de Deus*. Ele vem para chocar meio mundo com uma história quase épica, contada em ritmo dinâmico, esquizofrênico, do conjunto habitacional transformado numa das favelas mais perigosas do Rio de Janeiro. Como todos sabem, houve uma série de controvérsias e debates acerca de inúmeros aspectos do filme: estetização da miséria, cosmética da fome, interpretação dos atores, falta de ética em relação ao retrato das comunidades ou dos personagens citados, violência mostrada com gratuidade, tarantinização, etc. Mas e se o grande choque que a comunidade de críticos, cineastas e pesquisadores teve não foi majoritariamente com nenhum desses problemas? E se houve um outro fator contingencial, que diz mais respeito ao lugar que *Cidade de Deus* ocupa dentro do cinema brasileiro, às suas referências estéticas, à sua filiação artística?

Talvez o maior choque em *Cidade de Deus* é que é um filme que definitivamente não aproveita nenhuma influência do cinema brasileiro. É talvez o primeiro filme brasileiro de envergadura que não quer se arrogar nenhum lugar na tradição (...).<sup>50</sup>

<sup>50</sup> Gardnier, “E se Cidade de Deus traísse a mais forte e longeva tradição do cinema brasileiro”.

Antes, no entanto, de continuar uma discussão mais específica sobre cada um dos filmes, é importante frisar a importância dessas produções, principalmente de *Cidade de Deus* e *Carandiru*, para o cinema brasileiro. Fernando Meirelles, criador da produtora O2 Filmes<sup>51</sup> juntamente com Paulo Morelli, é o diretor de *Cidade de Deus*. Nascido em 1955, Meirelles atuou no ramo da publicidade e também realizou vários projetos para a televisão. Seu primeiro longa foi *O menino maluquinho 2* (1999) e *Cidade de Deus* o seu terceiro. Adaptado do romance de Paulo Lins, *Cidade de Deus* foi um filme de grande repercussão no cinema nacional e um marco na carreira do diretor. O filme foi indicado a uma enorme quantidade de prêmios internacionais, valendo destacar quatro indicações para o Oscar no ano de 2004 – melhor roteiro adaptado, melhor montagem, melhor fotografia e melhor diretor para Fernando Meirelles. Sucesso no Brasil e no exterior, o filme fez de Meirelles um diretor de prestígio internacional. Depois do lançamento do filme, Meirelles já dirigiu duas produções estrangeiras, sendo que uma é uma co-produção com o Brasil. São elas: *O jardineiro fiel* (2005) e *Um ensaio sobre a cegueira* (2008) baseado no livro homônimo de José Saramago. *Cidade de Deus* foi produzido pela O2 Filmes em co-produção com a Globo Filmes e distribuído pela Lumière. O filme foi o quarto de maior sucesso de público, tendo atingido a marca de mais de 3.300.000 espectadores.

*Carandiru* foi dirigido por Hector Babenco que, diferentemente de Meirelles, é um diretor que começou a atuar no ramo bem antes da retomada. Babenco, de origem romena, nasceu na argentina em 1946, mas adotou o Brasil como seu país. Seus primeiros longas foram os documentários *Evolução do futebol brasileiro* e *Natal*, ambos de 1969. Babenco criou a HB Filmes e também dirigiu alguns curtas. Ele foi o primeiro cineasta brasileiro a ser indicado ao Oscar de melhor diretor pelo filme *O beijo da mulher aranha* (1984). Alguns outros filmes de destaque dirigidos por ele foram *Pixote – a lei do mais fraco* (1980), e *Brincando nos campos do senhor* (1991). No período da retomada, Hector Babenco já dirigiu três filmes, sendo que *Carandiru* foi o de maior destaque. Produzido pela HB Filmes também em co-produção com a Globo Filmes e distribuído por uma *major*, a Columbia, a produção foi um incrível sucesso, tendo sido, até 2005, o filme de maior bilheteria do cinema nacional pós-retomada. Ele atingiu uma marca expressiva de mais de 4.600.000 espectadores. O filme é baseado no livro do

<sup>51</sup> A produtora O2 Filmes atua desde 1991, já tendo produzido sete longas metragem, além de inúmeros outros trabalhos publicitários.

médico Dráuzio Varela, que por um determinado período atendeu a população carcerária do famoso e degradado presídio do Carandiru.

*Amarelo manga*, dirigido por Cláudio de Assis, foi um filme que causou bastante alvoroço na época de seu lançamento, em 2003. Ele choca por causa das figuras marginalizadas que mostra na tela e pela maneira como o faz. Apesar da produção não ter sido realizada por uma empresa de renome no cenário do cinema nacional, o filme conseguiu resultados muito favoráveis. Além de vencedor de vários prêmios dentro do circuito nacional, como o Festival de Cinema de Brasília, o filme alcançou um expressivo público e retorno financeiro. Com um público de 129.021 pagantes, o filme obteve uma renda de mais de R\$ 760.000,00. Cláudio de Assis, nascido em 1959 em Caruaru, já atuou também como ator. Já vivendo em Recife, o diretor participou da montagem de diversos cineclubes na cidade e nas universidades. Depois de experiências com curtas, Cláudio de Assis filmou *Amarelo manga*, seu primeiro longa. Além dele, filmou o *Baixio das Bestas*, lançado em 2007.

Os três filmes aqui abordados possuem uma característica em comum que tem se mostrado bastante recorrente em outras produções do cinema nacional que pretendem um mesmo recorte da realidade. Nenhuma das três produções se dedica a uma narrativa focada em personagens isolados. A



*Amarelo manga*



Visão geral dos personagens de *Carandiru*

intenção primordial desses filmes é mostrar um panorama geral dos personagens marginalizados que habitam a periferia dos centros urbanos e, assim, incluem nos enredos uma grande quantidade de personagens que, na maior parte das vezes, é estereotipada na intenção de ser representativa do grupo em evidência. Nesse sentido, um resumo detalhado das produções se torna difícil e

desnecessária, visto não ser o percurso de cada um no seu detalhe que expressa o sentido da obra, mas sim o papel que esse ou aquele personagem ocupa, com suas características mais latentes, no cenário em que está inserido.

*Cidade de Deus* conta a história do tráfico e drogas no Rio de Janeiro. Como ele se desenvolveu dentro das favelas, em especial na Cidade de Deus, e atingiu o estágio

que presenciamos nos dias de hoje, transformando a vida nas favelas e fora delas. A história é contada sob o ponto de vista de um habitante da Cidade de Deus que conviveu de perto com os indivíduos que integram o tráfico e que vive o dia a dia da favela. Os demais personagens vão



*Cidade de Deus*

compondo o quadro geral que se pretende mostrar com o filme. Temos os primeiros bandidos, que na fala do narrador eram pés de chinelo perto dos outros que viriam; temos as figuronas do tráfico, ou seja, os donos das bocas – que têm a sua representação máxima na figura do Zé Pequeno –; os que se envolvem com o crime por causa das circunstâncias – Mané Galinha, por exemplo; os jovens da classe média que ajudam a alimentar o mundo das drogas – os cocotas; os moradores da favela que conseguem, em



*Cidade de Deus*

parte manter-se afastados da criminalidade – o próprio Buscapé; e, por fim, as crianças, que representam o determinismo e o ciclo, a continuação de tudo. O filme aposta em imagens fortes, pesadas. A violência é mostrada sem máscaras. Dentro da proposta de realismo discutida anteriormente, a coloração densa das imagens, os efeitos de luz e iluminação, o congelamento de cenas – recurso bastante utilizado no filme para marcar as situações –, a divisão da narrativa em capítulos e a presença de uma trilha eletrizante são utilizados para chocar e sensibilizar o espectador. O consumo desenfreado de drogas, a precariedade da condição de vida, o banditismo, a violência, o determinismo, a sexualidade aflorada são elementos recorrentes em toda a película e

que caracterizam a maior parte dos personagens. Quase todos são bandidos, seja em decorrência da situação que os fez assim, ou porque a natureza assim determinou. Até Buscapé, que parece consciente e imune ao meio em que vive, chega a tentar se tornar um bandido e só não consegue porque as circunstâncias do momento não colaboraram. Todos os personagens ali mostrados possuem algum aspecto "negativo". Se não são bandidos, colaboram com o crime, são cúmplices ou coniventes. E se não vendem drogas, consomem. O ambiente é degradado, sujo, mas eles não se incomodam. Fato é que todos eles encaram a violência com naturalidade. Todos são colocados em um mesmo saco, compartilham e são coniventes com aquela realidade. De certa forma, todos são "culpados" na visão de uma pessoa de fora.

Em *Carandiru*, mais uma vez, nos é apresentado um panorama geral. A história se passa no superlotado presídio de São Paulo, o Carandiru, em meio à famosa rebelião



O médico de *Carandiru* enquanto ouve o relato de um presidiário

que resultou na grande chacina onde 111 presos foram mortos. O assunto foi bastante discutido por toda a mídia e suspeitas de um grande massacre recaíram sobre o governo do estado. Assim como em *Cidade de Deus*, a história é contada através do ponto-de-vista de um personagem específico, no caso, o médico. No entanto, há uma diferenciação fundamental entre os dois narradores.

Buscapé é um personagem que narra aquilo que pretensamente viveu e que faz parte de sua realidade.<sup>52</sup> Por outro lado, o médico de Carandiru fala sobre aquilo que viu e ouviu e que se diferenciaria demasiadamente da sua própria realidade. Essa distinção adiciona elementos interessantes aos dois filmes. Ouvir uma história contada por um indivíduo que é integrante do grupo pelo qual se pretende falar dá, de certa maneira, uma maior credibilidade ao que é mostrado, estimulando uma maior assimilação da realidade retratada que pode vir a ser encarada como uma verdade absoluta. Portanto, esse tipo de narração pode ser um tanto problemática se a narrativa não trazer outros componentes

<sup>52</sup> Buscapé não é o narrador no romance homônimo no qual se baseia o filme. No livro, o narrador é de terceira pessoa e Buscapé é apenas um garoto estudioso e trabalhador que se mantém à parte do mundo das drogas e do crime. É interessante mencionar que o Buscapé do romance é branco e a escolha por representá-lo como negro no filme pode estar relacionada à busca por uma maior credibilidade do relato narrado.

que revelem a existência de brechas no que se está dizendo. Da mesma forma, a narração feita por alguém exterior pode ser equivocada se não denunciar a estranheza e um possível julgamento sobre o que está sendo contado. No caso de *Carandiru*, o personagem do médico é plano. Ele pouco influi e não se torna uma personagem de destaque na trama. O seu comportamento esbanja passividade. Ele compartilha daquela realidade dos presos, mas não ao ponto de aquela vivência surtir efeito sobre a sua vida. Os demais personagens do filme são todos condenados por algum crime que passamos a conhecer quando eles são narrados ao médico. Todos os presos apresentam um passado de banditismo, violência e cometeram atos graves no passado. No filme, porém, os crimes cometidos pelos prisioneiros são, de certo modo, abrandados. Nas histórias que contam ao médico, os crimes se justificam, na medida em que isso é possível. Parece sempre haver uma motivação "nobre" por trás das contravenções cometidas. Esse abrandamento dos crimes traz consigo implicações mais profundas.

É salientado no filme que naquele presídio "todos seriam inocentes", o que nos direciona a não acreditar no que é contado e na suposta atenuação dos crimes. No entanto, a narrativa falha ao não apontar as contradições dos discursos dos presidiários. Tudo que nos é apresentado confirma os atenuantes das contravenções e uma conclusão preocupante pode resultar desse fato. A justificativa dos atos criminosos nos remete a uma naturalização



*Momentos antes da invasão os prisioneiros pedem paz*

dos atos em si no meio social do qual se originam aqueles personagens. Nos leva a crer que a criminalidade está arraigada nos valores dessas pessoas. Por outro lado, a feitura desse filme traz consigo implicações que não podem ser ignoradas. Ao contar dessa maneira a história das vítimas de um massacre que chocou a população, o filme transparece ser uma espécie de prestação de contas com a sociedade. Uma demonstração pública de repúdio ao ato cometido pelas autoridades. Nesse sentido, a diminuição da gravidade dos atos cometidos pelos presos que habitavam o presídio serve perfeitamente como ferramenta para que o público encontre justificativa para se solidarizar, pois só poderíamos nos sensibilizar com a tragédia se os presos, na verdade,

não fossem tão maus quanto pensamos. Será que se eles realmente fossem criminosos inescrupulosos, o massacre, aí sim, se justificaria?

Principalmente no final de *Amarelo Manga* vemos imagens documentais de pessoas do povo que vivem na periferia de Recife. Essas cenas só vêm comprovar a



Pessoa comum que se pretende representar no filme

intenção primordial do filme que é traçar um retrato dos seres que vivem à margem. Para tal, o filme mostra personagens estereotipados que são representados de forma grotesca. A intenção é chocar com o feio, o sujo, o degradante. A narrativa se passa no decorrer de um dia na vida de pessoas

que compartilham da mesma realidade e, por isso, se cruzam no cortiço onde moram, ou no bar que freqüentam. Os personagens são, basicamente, a crente recalcada, o açougueiro grosseiro e adúltero, o homossexual espalhafatoso e maldoso, o religioso desencantado, o necrófilo amoral e a dona de bar de sexualidade aflorada e insatisfeita. Todos eles são explorados no que trazem de repugnante e pervertido. São amorais, o palavreado é chulo e os ambientes precários e degradantes. O filme parece, em alguns momentos, querer fazer uma reflexão sobre a realidade social do Brasil, mas a presença degradante dos indivíduos retratados nos leva a crer que tudo o que há de repugnante só existe no estrato social pobre.



Imagens da degradação em *Amarelo manga*

A presença da sexualidade é marcante em *Amarelo manga*. Esse elemento, inclusive, está quase sempre presente quando personagens pobres são representados. A sexualidade é geralmente explorada no sentido animal. O ato sexual não é romanceado, se apresentando sob a forma do instinto em uma encenação intensa e, não raramente, bruta. Não notamos também, em muitos casos, a presença de qualquer envolvimento afetivo entre as partes envolvidas. A hiperexposição dos corpos nus se dá de forma crua

e explícita e os personagens carregam uma exacerbada conotação sexual. A sexualidade é um elemento que já esteve em destaque em um período anterior do cinema brasileiro –



*Amarelo Manga*

nas pornochanchadas, em especial – e que não é visto hoje com bons olhos. Por isso, é interessante notarmos que em filmes que trazem como foco a classe média a presença da atração voluptuosa e carnal não se faz presente. Não há, necessariamente, nessas produções a ausência de relacionamentos sexuais, até mesmo porque esses são quase

uma constante nos filmes nacionais. No entanto, em filmes que espelham a classe média, é subtraído dessas relações o seu caráter instintivo. Assim, os envolvimento sexuais se tornam experiências mecânicas e caricatas, revelando, na maior parte das vezes, apenas o viés cômico do envolvimento homem e mulher. Não problematizando, portanto, ou sequer demonstrando mais a fundo seus sentimentos e motivações. Por outro lado, nos filmes que trazem personagens pobres, o encontro afetivo entre homem e mulher é pautado quase que somente no relacionamento sexual, aquele capaz de suspender a moral e até mesmo o sentimento. A relação se dá quase que exclusivamente por motivação carnal, algo quase que animal. Nesse quadro, no entanto, vemos o extremo oposto do quadro anterior relatado. Ao pobre é relegado o viés considerado inferior, que se busca suprimir quando o retrato que se traz na tela é aquele com o qual o público se identifica. O impuro, o animal, o "sujo", o feio, faz parte do mundo dos outros, não do nosso.

O que percebemos na análise deste terceiro cenário é que o pobre das periferias dos centros urbanos não é retratado na sua individualidade, mas sim como pertencente a um grupo que se pretende desmascarar e que apresenta características próprias. Eles estão quase sempre em meio ao banditismo e à violência – dos quais não têm como escapar –, usam gírias e vocabulários chulos, têm a sexualidade aflorada e não suprimem seus instintos.

A violência que assombra as grandes cidades têm como foco principal exatamente a periferia urbana. Muito da representação dessa parcela pobre da população visa suprir uma espécie de *voyeurismo* nutrido pelas camadas médias e elitistas da nossa sociedade, que constituem o público do cinema feito no Brasil. O cinema se torna um instrumento que nos permite bisbilhotar uma realidade que não a nossa. As favelas e as grandes periferias provocam uma espécie de fetichismo, pois constituem um mundo de certa maneira distante, do qual temos medo de nos aproximar. O aparato cinematográfico nos permite vivenciar, conhecer uma outra realidade sem nos afetar diretamente. Sem deixarmos a tranquilidade do nosso mundo. Talvez por isso mesmo a opção por "tipos" e não indivíduos venha suprir a necessidade de vermos na tela exatamente aquilo que esperamos encontrar. E, assim, podemos dizer: "Está vendo?" "Sabia que era assim..." "Só podia ser assim!". Ou, talvez, seja essa escolha que nos eduque a buscar na realidade o que vemos na telona e achar que, como mostram as imagens, as coisas são do jeito que são.

## Crime delicado

Talvez possam ser traçados outros cenários, ou mesmo possam haver filmes que não se enquadram por completo nas características dos que foram aqui traçados. No entanto, se observarmos o conjunto dos personagens pobres que vemos retratados no cinema nacional é quase certo que sua representação se aproximará bastante dos "tipos" que foram aqui apresentados. Talvez encontremos um bandido no sertão, ou uma prostituta dando início a uma jornada, ou até mesmo o sujeito puro e idealizado morando em uma favela no Rio. Não é o objetivo aqui, como já mencionado anteriormente, classificar os personagens pobres, mas apenas apontar para uma falta de diversidade das representações. As escolhas que são feitas, revelam bastante da nossa configuração sócio-econômica, das forças que se sobressaem em nosso espaço cultural e da maneira como é estruturado o meio cinematográfico brasileiro contemporâneo. Portanto, para complementar o que foi apresentado nos cenários sobre o pobre e revelar as características predominantes da totalidade desses personagens que foram identificados no cinema brasileiro entre 1995 e 2006, voltarei aos resultados da pesquisa de mapeamento dos personagens do cinema brasileiro contemporâneo.

Quando analisamos representação e, conseqüentemente, o lugar de fala na sociedade, quando discutimos a democratização do acesso às expressões artísticas, o caso isolado e a exceção tornam-se irrelevantes diante do todo. Por mais que um caso à parte possa ter uma boa repercussão, a tendência é que ela seja encarada como um corpo estranho, que revela uma outra nuance, uma visão exótica, mas não o "real" – falsamente forjado pelo discurso majoritário. Dos 211 filmes analisados<sup>53</sup>, apenas 92 apresentam personagens pobres no seu enredo e dos 841 personagens considerados relevantes para a narrativa, apenas 229 são pobres – lembrando que aqui foram englobados pobre e miseráveis –, o que representa menos de 28% do total.

ESTRATO	Nº. de Cit.	Freq.
<b>Elite econômica</b>	157	18,7%
<b>Classes médias</b>	431	51,2%
<b>Pobres</b>	225	26,8%
<b>Miseráveis</b>	6	0,7%

Fonte: pesquisa "Personagens do cinema brasileiro contemporâneo"

<sup>53</sup> A lista com os nomes dos filmes que apresentam personagens pobres se encontra no Anexo 4.

Nesse sentido, um fator que tende a escamotear o número baixo de personagens pobres nos filmes é o sucesso estrondoso de alguns filmes que trazem personagens pobres ou que os têm até mesmo como protagonistas. Obras como *Cidade de Deus*, *Carandiru*, *Dois filhos de Francisco* (Breno Silveira, 2005), *Lisbela e o prisioneiro* (Guel Arraes, 2003), *Orfeu* (Carlos Diegues, 1999), *Central do Brasil* e *Eu tu eles* estão entre os filmes brasileiros de maior sucesso de público.

#### OS 10 FILMES DE MAIOR PÚBLICO ENTRE 1995 E 2006

FILME	ANO	DIRETOR	PÚBLICO
<b>Dois Filhos de Francisco</b>	2005	Breno Silveira	<b>5.319.677</b>
<b>Carandiru</b>	2003	Hector Babenco	<b>4.693.853</b>
<b>Se Eu Fosse Você</b>	2006	Daniel Filho	<b>3.644.956</b>
<b>Cidade de Deus</b>	2002	Fernando Meirelles	<b>3.307.746</b>
<b>Lisbela e o prisioneiro</b>	2003	Guel Arraes	<b>3.169.860</b>
<b>Cazuza, o tempo não para</b>	2004	Sandra Werneck, Walter Carvalho	<b>3.082.522</b>
<b>Olga</b>	2004	Jayme Monjardim	<b>3.076.297</b>
<b>Os normais</b>	2003	José Alvarenga Jr	<b>2.977.641</b>
<b>Sexo, amor e traição</b>	2004	Jorge Fernando	<b>2.219.423</b>
<b>O auto da Compadecida</b>	2000	Guel Arraes	<b>2.157.166</b>

Fonte: pesquisa "Personagens do cinema brasileiro contemporâneo"

No entanto, mesmo alcançando grande bilheteria, esses filmes integram o seletivo grupo dos que apresentam personagens pobres. Considerando-se o total de 211 filmes, 92 ainda é uma quantidade muito pequena, mesmo se considerarmos que não são todos os filmes produzidos que realmente chegam a serem vistos. As produções cinematográficas somente se concretizam se tiverem chances reais de serem consumidas. Portanto, devem estar de acordo com uma certa tendência de mercado. Desta forma, concluímos que, se estão sendo produzidos em uma maior quantidade filmes em que a classe média predomina, é porque estas obras são bem aceitas pelo mercado e estão sendo vistas em uma proporção que compensa as que são fracassos de público. Um filme não é feito ao léu, por motivação apenas individual. Para um projeto ser financiado, produzido e distribuído é feita uma pesquisa de mercado para analisar a viabilidade do filme como um produto. No caso do cinema, arte e produto estão intimamente ligados e são indissociáveis e é isso, inclusive, que torna o cinema uma arte ainda mais fascinante.

Entrando agora no mérito do segundo questionamento e aproveitando para acentuar as características qualitativas da representação do pobre serão mostrados outros dados obtidos com a pesquisa. Fica claro quando analisamos os resultados que o pobre que estaria presente em maior quantidade nas narrativas é o que se aproxima mais ao terceiro cenário proposto. Este fato fica demonstrado quando vemos que as narrativas que apresentam esses personagens se situam nas grandes cidades (em mais de 62% do montante total) e no período que vai da década de 1980 até os dias de hoje. As profissões/ocupações mais exercidas pelos pobres são as de bandido, desocupados, donas-de-casa, profissionais do sexo e empregadas domésticas. Outro fato relevante mostra que dos personagens cujo fim é especificado na trama, ou seja não é *outro*, 39, contra apenas 16 são vítimas de assassinato. Abaixo estão listadas as profissões/ocupações mais frequentes dos personagens pobres do sexo feminino e masculino, respectivamente.

#### PROFISSÃO/OCUPAÇÃO DAS MULHERES POBRES

PROFISSÃO/OCUPAÇÃO	
Dona-de-casa	23,7%
Profissional do sexo	18,2%
Empregada doméstica	11,8%

Fonte: pesquisa "Personagens do cinema brasileiro contemporâneo"

#### PROFISSÃO/OCUPAÇÃO DOS HOMENS POBRES

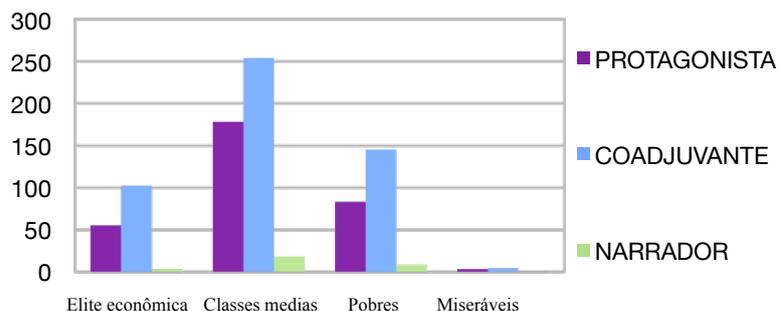
PROFISSÃO/OCUPAÇÃO	
Bandido	17,6%
Desocupado	9,6%
Artista	7,4%
Lavrador	6,6%
Presidiário	6,6%

Fonte: pesquisa "Personagens do cinema brasileiro contemporâneo"

Outros resultados interessantes não necessariamente enquadram os pobres em um dos cenários mencionados, mas não deixam de mostrar características que se assemelham às apresentadas pelos indivíduos que compõem aqueles cenários. Os personagens pobres, na sua maioria, não são consumidores de bens culturais e, assim,

não fazem parte da elite intelectual. A maior parte é representada por personagens masculinos e adultos e ocupa papéis coadjuvantes no enredo. Apenas 37.1% dos pobres (85 do total) são protagonistas e 3,5% (8) são narradores, ou seja, conduzem a trama narrando verbalmente a história apresentada.

#### ESTRATO X POSIÇÃO NA NARRATIVA



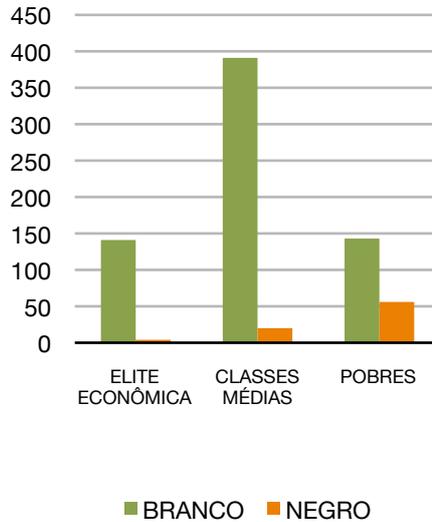
Por fim, vale mencionar o cruzamento das informações sobre personagens pobres e negros. Os personagens pobres são, na sua maioria, brancos, mas se analisarmos a totalidade dos personagens negros, apenas 81 do total de 841, veremos a esmagadora maioria dos personagens negros é pobre – mais de 65%. Talvez seja a quase ausência de personagens negros que justifique o predomínio de brancos entre os pobres, mas fato é que na narrativa cinematográfica brasileira contemporânea, à medida que ocorre o embranquecimento dos personagens, a condição sócio-econômica vai melhorando em uma proporção direta.

#### PERSONAGENS NEGROS X ESTRATO

ESTRATO	Nº. de Cit.	Freq.
<b>Elite econômica</b>	4	4,9%
<b>Classes médias</b>	20	24,7%
<b>Pobres</b>	53	65,4%
<b>Miseráveis</b>	3	3,7%

Fonte: pesquisa "Personagens do cinema brasileiro contemporâneo"

### COR X ESTRATO



A existência de personagens pobres e a associação dos mesmos a características tidas como negativas ou até certo ponto idealizadas, não constituem um problema em si. O problema está na ausência quase que total de personagens pobres que exerçam papéis que não somente os que foram apontados. Esse quadro observado no cinema nacional contemporâneo aponta para um modelo de configuração sócio-cultural brasileiro que cala vozes. As generalizações e simplificações servem como força expressiva e excludente que só tende prejudicar a diversidade e riqueza das representações e arraigar novos preconceitos e barreiras.

A abordagem baseada nos estudos de estereótipos e a análise de constelações repetidas e perniciosas de traços de personalidade têm feito uma contribuição indispensável ao:

1. revelar padrões opressivos de preconceito no que à primeira vista poderia parecer um fenômeno aleatório e esporádico;
2. enfatizar a devastação psíquica infligida através dos retratos sistematicamente negativos sobre suas vítimas, seja através da internalização do estereótipo, seja através dos efeitos negativos de sua disseminação; e
3. assinalar a funcionalidade social dos estereótipos, demonstrando que eles não constituem erros de percepção, mas uma forma de controle social, exemplos do que Alice Walker chamou de 'prisões de imagens'

A exigência de 'imagens positivas' corresponde, portanto, a uma lógica profunda que apenas os mais narcisistas podem se recusar a compreender. Diante de um cinema dominante que vive de heróis e heroínas, as comunidades 'minoritárias' têm todo o direito de exigir representações justas.<sup>54</sup>

<sup>54</sup> Shohat e Stam, *Crítica da imagem eurocêntrica*, p. 289.

# CENA IV

---

# ***Outras histórias***

*Se por um lado, o cinema é mimese e representação, por outro, é também enunciado, um ato de interlocução contextualizada entre produtores e receptores socialmente localizados. Não basta dizer que a arte é construída. Temos de perguntar: Construída para quem e em conjunção com quais ideologias e discursos?*

*Robert Stam*

No Brasil, o cinema que teve início no começo dos anos 1990 encontra-se inserido em uma lógica social e de mercado distinta de qualquer outro momento já vivenciado pela atividade no país. O cinema é resultado de um processo que inclui o aparato tecnológico e toda a gama de possibilidades advindas dele. Assim, ele se insere em uma engrenagem capitalista de produção, distribuição e recepção que torna impossível pensá-lo somente pelo viés estético e figurativo, imagético. Mesmo no seu uso como instrumento vanguardista ou como mero palco para a reprodução sistematizada de um formato melodramático herdado das tradições literárias e teatrais, o cinema, sem exceção, traz impressa em si a marca das forças e conflitos sociais que estampam seu tempo. Esse é um fato inegável que se apresenta mesmo quando o que se pretende é a negação de uma vinculação mercadológica, ou social. Os pensamentos e correntes predominantes em um determinado tempo e lugar estarão, pois, de alguma maneira inseridos dentro do discurso cinematográfico. Assim, estereótipos e distorções que estejam presentes em uma determinada realidade encontram no cinema não só uma morada, mas também um poderoso agente difusor. E como bem diz Robert Stam em seus textos sobre multiculturalismo e representação, uma forma de se evitar uma análise maniqueísta dos estereótipos, que muitas vezes reduz as representações em imagens positivas e negativas, é, além da observância dos diversos elementos mediadores da

linguagem cinematográfica – montagem, som, *mise-en-scène*, *entre outros* – o tratamento dos personagens como construções discursivas inseridas em um plano sócio-ideológico que dialoga com os mais variados discursos em voga no contexto social. Nesse sentido, torna-se relevante entender o contexto que engloba o cinema brasileiro atual e, principalmente, as forças que nele atuam.

Texto, dispositivo, discurso e história, em suma, encontram-se todos em jogo e em movimento. Nem o texto nem o espectador são entidades estáticas, pré-construídas; os espectadores moldam a experiência cinematográfica e são por ela moldados, em um processo dialógico infinito. O desejo cinematográfico não é apenas intrapsíquico, é também social e ideológico.<sup>55</sup>

Já na última década do século XX era visível a importância que os variados meios midiáticos assumiram diante de um novo cenário em plena mundialização. Em meio a um capitalismo frenético e constantes e cada vez mais intensas trocas de informações, o cinema nacional também passou a viver essa nova realidade. Não que a atividade cinematográfica brasileira já caminhe em total consonância com essa nova configuração, mas na busca por integrar esse cenário, juntamente com as limitações que enfrenta, nosso cinema vai se moldando e refletindo as tensões vividas no país.

O consumo e a produção de produtos audiovisuais constituem uma das atividades culturais mais importantes do mundo contemporâneo. São fontes de informação e lazer, possuem papel estratégico na disseminação e afirmação de culturas e se tornam cada vez mais relevante política e economicamente na sociedade mundializada e espetacularizada.<sup>56</sup>

A partir da retomada na década de 1990 o cinema brasileiro busca se inserir no mercado. As leis de incentivo criadas tiraram das mãos do Estado os ditames da atividade cinematográfica e transferiram essa função para as empresas que, por meio de incentivos fiscais passaram a financiar as produções. Porém, essa simples transferência do capital financiador gerou uma brusca alteração no cenário cinematográfico. Primeiro, o estado, com as medidas de renúncia fiscal, permitiu que houvesse um aumento do capital circulante, o que tornou possível um acréscimo no número de produções, no entanto, essa medida trouxe consigo outras implicações. A disponibilidade do capital se expandiu, mas não foram criados novos suportes, antes exercidos pela EMBRACINE, para as outras etapas necessárias para o êxito comercial de um produto cinematográfico. A distribuição e a exibição das obras produzidas não se beneficiaram com nenhuma medida que visasse incrementar essas etapas. As medidas que, por sua vez, atingiram

<sup>55</sup> Stam, *Introdução à teoria do cinema*, p. 256.

<sup>56</sup> Cesário, *Panorama do mercado cinematográfico e políticas públicas para o audiovisual no Brasil*.

diretamente esses setores, mais especificamente o processo de distribuição, permitiram a inserção de empresas estrangeiras no mercado nacional. Essas, passaram a atuar de forma intensa na distribuição dos produtos nacionais e, como observamos no segundo capítulo, as *majors* praticamente dominam o setor. O que a uma primeira vista pode parecer um ponto positivo, atinge consideravelmente toda a nossa atividade cinematográfica. As empresas estrangeiras atuam de acordo com uma lógica de mercado internacional, o que as leva a querer investir apenas em produtos com grande potencial de público e, desta forma, com retorno financeiro garantido. Distribuidoras independentes, na maior parte dos casos, não conseguem fazer frente às *majors*, o que nutre ainda mais o domínio das empresas estrangeiras. Dentro desse contexto, muitos filmes brasileiros não são nem mesmo exibidos nas salas de cinema por falta de um distribuidor associado. Essa configuração cria uma imensa lacuna. Ao mesmo tempo em que a presença dessas empresas atuam de forma positiva e benéfica na distribuição de algumas películas, elas prejudicam o estabelecimento de um cenário favorável e condizente com o produto nacional.

Pensando na agilidade e movimentação do setor cinematográfico no Brasil, a concentração do poder de distribuição do capital nas mãos das empresas também gera alguns problemas no que se refere à manutenção da constância da produção e firmamento de uma cadeia produtiva auto-satisfatória. Primeiramente, como as empresas buscam acima de tudo o lucro, a decisão de financiar ou não um determinado produto cinematográfico leva em conta este aspecto. Assim, não seria estranho constatar que as divisões de marketing das empresas são, muitas vezes, as responsáveis por aprovar ou refutar um projeto. Mais uma vez, o potencial de público se torna um elemento essencial para que um filme consiga se inserir no mercado. Um segundo resultado dessa forma de disponibilização do capital também atravança a sistematização da produção nacional. O fato dos filmes já saírem do forno pagos por meio da captação de recursos, faz com que a renda obtida com essas produções não se torne imprescindível. Dentro dessa lógica, a lucratividade de um filme pode vir a se tornar apenas um detalhe. As empresas financiam a produção com dinheiro público advindo da renúncia fiscal e, portanto, não sairão no prejuízo caso o rendimento obtido não seja significativo. Da mesma forma, os realizadores das películas dão cabo a um projeto, muitas vezes, 100% financiado, o que faz com que, também para eles, a rentabilidade do produto final não seja o alvo principal almejado. A conseqüência preocupante dessa

configuração é que apenas o retorno financeiro poderia possibilitar que a cinematografia no Brasil se tornasse uma atividade auto-sustentável e assim adquirisse contornos industriais. Mais uma vez notamos no cinema nacional uma ineficiente integração e colaboração entre produtores, distribuidores e exibidores, o que dificulta ainda mais a concorrência com o produto internacional e afirmação do cinema como atividade regular e lucrativa.

A produção foi a grande prioridade dos mecanismos de incentivo no Brasil a partir dos anos 1990. Com a atual Lei do Audiovisual, o dinheiro público não é recolhido pelo governo, mas transformado em instrumento de incentivo cultural. No entanto, esses mecanismos não se estendem à maioria da população que, em última instância, é quem financia o cinema nacional. O dinheiro público é, assim, transformado em benefícios privados. A política pública para o audiovisual no país sofre uma deformação e acaba por não abranger as massas e por não incentivar a diversidade da produção simbólica.<sup>57</sup>

Ainda em relação à tentativa de inserção no mercado das produções brasileiras, que caminha, de certo modo, para uma redefinição do formato de produção, a televisão passa a se inserir também como elemento produtor cinematográfico, tendo como representante a Globo Filmes. A reprodução de formatos similares às produções televisivas, a presença dos mesmos atores – muitas vezes até repetindo papéis e pares românticos –, a transposição para o cinema de seriados ou outros programas antes veiculados na televisão aberta e, por fim, a utilização do meio televisivo para intensa divulgação dos filmes produzidos, ou que possuem acordo com a produtora, surgem como recursos novos na cinematografia nacional.

Como já foi anunciado, o setor de exibição também sofre com a má estruturação e com a concorrência estrangeira. Em primeiro lugar, não se pode ignorar a completa dominação do setor pelos *multiplex*<sup>58</sup>, que foram criados por meio de investimento estrangeiro e que desde 1997 se inseriram no mercado nacional. Esses grandes e sofisticados espaços dedicados à exibição detêm o maior número de salas do país. O advento desses centros foi acompanhado de uma queda vertiginosa dos cinemas de ruas. É importante mencionar que são os exibidores que decidem que filmes passar e essa definição perpassa uma relação estreita entre distribuidores e exibidores, agentes decisivos nas definições dos rumos que o cinema pode seguir. Assim, não é de se

<sup>57</sup> Idem.

<sup>58</sup> Nos últimos tempos, com o surgimento dos multiplex o cinema tornou-se uma atividade ainda mais dispendiosa. O grupo Cinemark representa 16% das salas do país (de um total de 2045) e domina o mercado exibidor. Somente 8.7% dos municípios brasileiros têm salas de exibição de cinema (Munic IBGE 2006).

estranhar que as produções nacionais possuam pouquíssimo espaço nessas salas, sendo que dificilmente o tempo de exibição supera algumas poucas semanas. Também, salas piores e horários não tão acessíveis são destinadas a muitos filmes brasileiros. Um outro aspecto da distribuição que prejudica a circulação do produto nacional é a falta de estratégia de lançamento. O mês do ano e o dia da semana costumam ser escolhidos cuidadosamente, pois podem determinar o sucesso e tempo de permanência dos filmes no circuito nacional, assim como o investimento em propaganda e panfletagem. A observância das demais estréias concomitantes também é de fundamental importância. Por fim, a veiculação dos filmes brasileiros em outras mídias requer uma atenção ainda não priorizada. A utilização eficiente dos formatos digitais, do DVD e da veiculação, principalmente nas redes de televisão abertas, são de extrema importância para a circulação das obras cinematográficas.

Se observarmos cuidadosamente o quadro que foi traçado do mercado cinematográfico brasileiro notamos que o produto resultante é de difícil acesso e exclui grande parte da população que é quem, afinal de contas, financia a produção dos filmes. A atividade cinematográfica no país foi se tornando nicho de prestígio e exclusão. Fazer cinema no Brasil de hoje é quase que uma forma de ascensão cultural, haja vista a manifesta ambição de muitos integrantes do meio televisivo em se tornarem diretores ou produtores de cinema. Por outro lado, o cinema parece cada vez mais excludente. O acesso ao meio produtor de cinema não depende exclusivamente de talento e vontade. Assim, notamos o domínio do mercado por produtoras e personalidades já estabelecidas no meio audiovisual, sendo que a ascensão é ocasional. É interessante ainda observar que a maior parte dos agentes ativos da realização de um filme, dando destaque aos diretores, pertencem a uma camada privilegiada da população, tendo tido acesso a formação no exterior, participando como sócios de produtoras e tendo atuado previamente em redes de televisão. O acesso aos filmes produzidos ainda é restrito, em grande parte, a uma parcela pequena da população brasileira. O cinema passou por um processo de elitização no qual as camadas pobres foram praticamente excluídas das salas de exibição. A quase que total extinção dos cinemas de bairros e a concentração das salas de exibição nos *multiplex* exigiram um aumento significativo do poder aquisitivo dos frequentadores, à medida em que também houve um aumento considerável no preço dos ingressos. Hoje, a televisão representa a maior janela de acesso da população pobre aos filmes nacionais. No entanto, a veiculação dos mesmos

nesse meio também é restrito, ao contrário do que se esperaria de um produto financiado com o dinheiro público.

Nesse contexto, o público principal do cinema nacional é constituído pela classe média e elite urbanas freqüentadoras dos *multiplex* e com acesso a locadoras de filmes. Sendo o cinema um produto inserido na lógica mundializada do mercado, é natural concluir que é para essa parcela da população que o cinema é produzido e que, portanto, reflita os anseios e questões sócio-ideológicas intimamente ligadas a esse grupo. É claro que os integrantes dessa camada não constituem um aglomerado uniforme, mas os produtos culturais que se destinam a eles buscam exatamente preencher as diversas demandas desse segmento.

Os espectadores participam de múltiplas identidades (e identificações) relacionadas a Gênero, raça, preferência sexual, região, religião, ideologia, classe e geração. Além disso, as identidades epidérmicas socialmente impostas nem sempre são determinantes das identificações e fidelidades políticas pessoais. Não é apenas uma questão de quem se é ou de onde se vem, mas também daquilo que se deseja ser, de onde se quer ir e com quem.<sup>59</sup>

Nesse sentido, a representação do pobre também visa suprir uma das lacunas que a camada consumidora do cinema nacional quer ter acesso, mas, na maior parte das vezes, somente pela tela do cinema. O pobre em cena, no entanto, não consegue suprir a diversidade inexistente – tanto nos segmentos produtores e consumidores quanto nas representações. Ele é o nordestino que nos realça as mazelas de um lugar que acreditamos tão diferente do nosso; ele é o ser ingênuo que julgamos tolo e não queremos ser; ele apresenta uma religiosidade cega que julgamos nunca nos sujeitar; ele realiza os desejos impuros que queremos atribuir apenas aos outros; e ele vivencia a violência que queremos morbidamente ver, mas da qual não nos sentimos responsáveis.

O dialogismo opera no interior de qualquer produção cultural, seja ela culta ou inculta, verbal ou não verbal, intelectualizada ou popular. O artista cinematográfico, nessa concepção, torna-se um orquestrador, o amplificador das mensagens em circulação emitidas por todas as séries – literárias, visuais, musicais, cinematográficas, publicitárias etc.<sup>60</sup>

Como observamos em tudo que foi apresentado anteriormente, as narrativas que trazem personagens pobres dificilmente são centradas em situações mais intimistas, ou seja, que exploram questões centradas no sujeito, assim como as relativas ao âmbito familiar e afetivo. Mesmo quando esses aspectos ganham destaque, como notamos no

<sup>59</sup> Stam, *Introdução à teoria do cinema*, p. 258.

<sup>60</sup> Idem, p. 230.

primeiro cenário – *Achados e perdidos* –, há um plano de fundo maior que deixa latente as questões sociais que rodeiam e definem aquela história particular. A interferência desse plano não se dá somente na medida em que afeta os personagens, mas sim de forma a se tornar o enfoque central da trama, tirando dos personagens o seu caráter individual e tornando-os meros "exemplos", sem particularidades. Não podemos ignorar, pois, que há nos filmes do primeiro cenário uma certa reflexão sobre a inserção dos personagens pobres no contexto social do sertão brasileiro, mesmo que encontremos uma série de *lugares comuns*, como, por exemplo, o de que o pobre do sertão é sempre um ser insatisfeito e que não se "encontra". Mesmo quando observamos os personagens que aceitam a vida que levam, essa atitude não é encarada como uma maneira diferente de perceber a situação, mas como conformismo – no sentido negativo da palavra – e falta de garra.

Mesmo com essas particularidades, o primeiro cenário é o que mais problematiza a condição dos personagens pobres, suscitando, muitas vezes, nos espectadores uma postura um tanto reflexiva diante do que está representado na tela. É interessante notar, no entanto, que esse cenário, de acordo com os dados recolhidos sobre o cinema nacional, é o que atinge o menor público se comparado aos outros dois. Não seria correto atribuir essa característica apenas à demanda da elite consumidora do produto cinematográfico. A causa também pode estar nas escolhas feitas pelos produtores, roteiristas e diretores. Por exemplo, os recursos cinematográficos selecionados para levar aos cinemas esses personagens, em um contexto atual, parecem ser os que menos mobilizam os espectadores, talvez por serem inspirados em formas passadas e não acompanharem, portanto, a nova maneira de se lidar com os meios audiovisuais.

Nos outros dois cenários não notamos a mesma intenção de se criar um produto final capaz de gerar algum tipo de questionamento e reflexão e nem é observado esse comportamento no espectador. O segundo e terceiro cenários, apesar de utilizarem técnicas mais populares de lidar com o material fílmico, apresentam personagens pobres mais "marcados", estereotipados. Isso é notado, principalmente, no terceiro cenário. É válido também lembrar que, no contexto do cinema nacional recente, os filmes que ilustram esses cenários se inserem mais intensamente na atual lógica de mercado,

caracterizando um produto voltado para um público consumidor específico e que busca um "padrão de qualidade" condizente com o produto estrangeiro.

O segundo cenário – *Bendito fruto* – traz enredos mais leves e personagens com os quais o público facilmente simpatiza. Durante as duas horas, em média, que assistem à sessão, os espectadores se emocionam e se sentem mais próximos daqueles personagens e dos valores que os acompanham. Esses elementos suprem um ideário nostálgico que nos agrada e faz com que sintamos mais humanos, mesmo que apenas enquanto o filme não acaba. Não é de se estranhar, portanto, que os filmes que trazem esses pobre simpáticos e idealizados tenham uma boa aceitação do público e gerem uma renda satisfatória. Os filmes do terceiro cenário – *Contra todos* –, por sua vez, não apresentam personagens que nos agradam ver, mas são os que mais dialogam com a realidade social que vivemos e com o que hoje é valorizado em termos de um produto audiovisual. Nesse sentido, esse cenário reúne dois componentes importantes que atraem o público e geram uma enorme lucratividade, considerados os padrões do cinema nacional da atualidade. Não é por menos que nesse cenário encontramos os filmes de maior público e renda. Essas obras saciam a nossa curiosidade e nos mostram, à sua maneira, o que se passa com as pessoas e ambientes dos quais queremos manter distância. Não parece importar, no entanto, se o que está sendo representado condiz com a realidade, pois é mostrado o que esperamos ver enquanto classe média habitante dos centros urbanos. Assim, esses filmes suprem o *voyeurismo* dessa parcela consumidora, sem necessariamente estimular qualquer reflexão sobre aquele espaço e aquelas pessoas.

O cinema, sem dúvida, dialoga com o público que pretende atingir, além de estar em sintonia com aqueles que o produzem. Nesse contexto, talvez se possa dizer que o cinema nacional tem sido bem sucedido, considerando ser uma arte-produto feita por poucos e para poucos. O cinema brasileiro vem apresentando bons resultados, apesar das reconhecidas dificuldades em se afirmar no mercado interno e em se transformar em uma atividade industrializada – no sentido, principalmente, da auto-sustentabilidade. É claro que novas medidas devem, e precisam, ser tomadas para que essa atividade deslanche de fato. No entanto, mesmo com o que há de promissor na cinematografia brasileira, existe uma evidente, e inegável, "ausência" de alguns grupos, além de uma falta de diversidade nas representações daqueles que estão presentes. O cinema, capaz de abrigar infinitas histórias e personagens, só tem a perder com o silenciamento de

vozes capazes de suscitar novas formas de lidar com o meio e de sensibilizar os espectadores. O cinema brasileiro tem diante de si outras possibilidades de trabalhar com o material audiovisual, tanto para fazer cinema, como para garantir que ele chegue a um maior número de pessoas. A filmagem digital, a facilitação da edição, os blogs, os locais de compartilhamento de vídeos e a popularização de celulares e máquinas fotográficas com captação de imagem são só alguns recursos que, se bem explorados pelos anônimos e, especialmente, pelos realizadores de cinema no Brasil, podem vir a contribuir para um maior acesso ao produto final e, quem sabe, até mesmo para o surgimento de novos agentes produtores. Assim, talvez, possamos conhecer com mais nuances não só o pobre, mas também a mulher, o homossexual, a criança, o idoso e muitos outros silenciados que, em cena, só têm a contribuir para a diversidade e pluralidade culturais.

# ANEXOS

## ANEXO 1

---

- **Lista completa dos filmes lançados em salas de exibição no período de 1995 a 2006<sup>61</sup>**

	FILME	ANO	DIRETOR
1	33	2004	Kiko Goffman
2	1972	2006	José Emílio Rondeau
3	1,99 - Um supermercado que vende palavras	2004	Marcelo Masagão
4	A cartomante	2004	Wagner de Assis, Pablo Uranga
5	A causa secreta	1995	Sérgio Bianchi
6	A Concepção	2006	José Eduardo Belmonte
7	A dona da história	2004	Daniel Filho
8	A festa de Margarete	2006	Renato Falcão
9	A grande noitada	1998	Denoy de Oliveira
10	A hora mágica	1999	Guilherme Almeida Prado
11	A hora marcada	2001	Marcelo Taranto
12	A Máquina	2006	João Falcão
13	A oitava cor do arco-íris	2006	Amaury Tangará
14	A ostra e o vento	1997	Walter Lima Junior
15	A paixão de Jacobina	2002	Fábio Barreto
16	A partilha	2001	Daniel Filho
17	A terceira morte de Joaquim Bolívar	2000	Flávio Cândido
18	Abril despedaçado	2001	Walter Salles
19	Ação entre amigos	1998	Beto Brandt
20	Achados e perdidos	2006	José Joffily
21	Acredite! Um espírito baixou em mim	2006	Jorge Moreno
22	Alô	1998	Mara Mourão
23	Amarelo manga	2003	Cláudio Assis
24	Amélia	2000	Ana Carolina
25	Amor & Cia	1998	Helvécio Ratton
26	Amores	1998	Domingos de Oliveira
27	Amores possíveis	2001	Sandra Werneck
28	Anahy de las Misiones	1997	Sergio Silva

---

<sup>61</sup> A lista foi elaborada segundo informações disponibilizadas pela ANCINE.

<b>29</b>	Anjos do Sol	2006	Rudi Lagemann
<b>30</b>	Apolônio Brasil	2003	Hugo Carvana
<b>31</b>	Araguaya - A conspiração do silêncio	2006	Ronaldo Duque
<b>32</b>	Árido Movie	2006	Lírio Ferreira
<b>33</b>	As alegres comadres	2003	Leila Martins
<b>34</b>	As feras	2001	Walter Hugo Khoury
<b>35</b>	As meninas	1996	Emiliano Ribeiro
<b>36</b>	As três Marias	2002	Aluizio Abranches
<b>37</b>	As Vidas de Maria	2005	Renato Barbieri
<b>38</b>	Até que a vida nos separe	1999	José Zaragoza
<b>39</b>	Através da janela	2000	Tata Amaral
<b>40</b>	Avassaladoras	2002	Mara Mourão
<b>41</b>	Bela Donna	1998	Fábio Barreto
<b>42</b>	Bellini e a esfinge	2002	Roberto Santucci Filho
<b>43</b>	Bendito Fruto	2005	Sérgio Goldenberg
<b>44</b>	Benjamin	2004	Monique Gardenberg
<b>45</b>	Bicho de sete cabeças	2001	Lais Bodansky
<b>46</b>	Bocage	1998	Djalma Limongi Batista
<b>47</b>	Boleiros	1998	Ugo Georgetti
<b>48</b>	Boleiros 2	2006	Ugo Giorgetti
<b>49</b>	Bossa Nova	2000	Bruno Barreto
<b>50</b>	Brasília 18%	2006	Nelson Pereira dos Santos
<b>51</b>	Brava gente brasileira	2001	Lucia Murat
<b>52</b>	Buena sorte	1997	Tania Lamarca
<b>53</b>	Bufo & Spallanzani	2001	Flávio Tambellini
<b>54</b>	Cabra cega	2005	Toni Venturi
<b>55</b>	Cafundó #	2006	Paulo Betti e Clóvis Bueno
<b>56</b>	Cafuné	2006	Bruno Vianna
<b>57</b>	Cama de gato	2004	Alexandre Stocker
<b>58</b>	Caminho dos sonhos	1999	Lucas Amberg
<b>59</b>	Canta Maria	2006	Francisco Ramalho Jr
<b>60</b>	Caramuru - A invenção do Brasil	2001	Guel Arraes
<b>61</b>	Carandiru	2003	Hector Babenco
<b>62</b>	Carlota Joaquina	1995	Carla Camuratti
<b>63</b>	Casa de Areia	2005	Andrucha Waddington
<b>64</b>	Casseta & Planeta - A Taça do Mundo é nossa	2003	Luiz Buarque de Holanda
<b>65</b>	Casseta e Planeta - Seus Problemas Acabaram	2006	José Lavigne
<b>66</b>	Cazuza, o tempo não para	2004	Sandra Werneck, Walter Carvalho
<b>67</b>	Celeste e Estrela	2005	Betse de Paula
<b>68</b>	Central do Brasil	1998	Walter Salles
<b>69</b>	Cerro do Jarau	2006	Beto Souza
<b>70</b>	Cidade Baixa	2005	Sérgio Machado
<b>71</b>	Cidade de Deus	2002	Fernando Meirelles
<b>72</b>	Cinema, Aspirinas e Urubus	2005	Marcelo Gomes
<b>73</b>	Coisa de Mulher	2005	Eliana Fonseca
<b>74</b>	Como fazer um filme de amor	2004	José Roberto Torero
<b>75</b>	Como nascem os anjos	1996	Murilo Salles
<b>76</b>	Como ser solteiro	1998	Rosane Svartman
<b>77</b>	Concerto campestre	2004	Henrique de Freitas Lima
<b>78</b>	Condenado à liberdade	2001	Emiliano Ribeiro

<b>79</b>	Confronto Final	2005	Alonso Gonçalves
<b>80</b>	Contos de Lúgia	1999	Del Rangel
<b>81</b>	Contra todos	2004	Roberto Moreira
<b>82</b>	Copacabana	2001	Carla Camuratti
<b>83</b>	Coração iluminado	1998	Hector Babenco
<b>84</b>	Corisco e Dadá	1996	Rosemberg Cariry
<b>85</b>	Crede-mi	1997	Bia Lessa e Dany Roland
<b>86</b>	Crime Delicado	2006	Beto Brant
<b>87</b>	Cristina quer casar	2003	Luiz Villaça
<b>88</b>	Cronicamente inviável	2000	Sérgio Bianchi
<b>89</b>	Cruz e Souza	2000	Silvio Back
<b>90</b>	De passagem	2004	Ricardo Elias
<b>91</b>	Depois daquele baile	2006	Roberto Bomtempo
<b>92</b>	Desmundo	2003	Alain Fresnot
<b>93</b>	Deus é brasileiro	2003	Carlos Diegues
<b>94</b>	Diário de um Novo Mundo	2005	Paulo Nascimento
<b>95</b>	Dias de Nietzsche em Turim	2002	Julio Bressane
<b>96</b>	Doces poderes	1996	Lúcia Murat
<b>97</b>	Dois Córregos	1999	Carlos Reichenbach
<b>98</b>	Dois Filhos de Francisco	2005	Breno Silveira
<b>99</b>	Dois perdidos numa noite suja	2003	José Joffily
<b>100</b>	Domésticas	2001/03	Fernando Meirelles e Nando Olival
<b>101</b>	Duas vezes com Helena	2002	Mauro Farias
<b>102</b>	Durval Discos	2003	Ana Luisa Muylaert
<b>103</b>	Ed Mort	1997	Alain Fresnot
<b>104</b>	Espelho d'água	2004	Marcus Vinicius César
<b>105</b>	Estorvo	2000	Ruy Guerra
<b>106</b>	Eu me lembro	2006	Edgar Navarro
<b>107</b>	Eu não conhecia Tururu	2002	Florinda Bolkan
<b>108</b>	Eu tu eles	2000	Andrucha Waddington
<b>109</b>	Feminices	2005	Domingos de Oliveira
<b>110</b>	Fica comigo	1996	Tizuka Yamazaki
<b>111</b>	Fica Comigo Esta Noite #	2006	João Falcão
<b>112</b>	Filhas do Vento	2005	Joel Zito Araújo
<b>113</b>	Filme de amor	2004	Júlio Bressane
<b>114</b>	For all - O trampolim da vitória	1998	Luiz Carlos Lacerda, Buza Ferraz
<b>115</b>	Gaijin 2: Ama-me como sou	2005	Tizuka Yamazaki
<b>116</b>	Garotas do ABC	2004	Carlos Reichenbach
<b>117</b>	Garrincha: Estrela Solitária	2005	Milton Alencar
<b>118</b>	Gatão de Meia Idade	2006	Antônio Carlos Fontoura
<b>119</b>	Gêmeas	2000	Andrucha Waddington
<b>120</b>	Gregório de Mattos	2002	Ana Carolina
<b>121</b>	Guerra de Canudos	1997	Sérgio Resende
<b>122</b>	Hans Staden	2000	Luiz Alberto Pereira
<b>123</b>	Harmada	2005	Maurice Capovilla
<b>124</b>	Incuráveis	2006	Gustavo Acioli
<b>125</b>	Iremos a Beirute	2000	Marcus Moura
<b>126</b>	Jenipapo	1996	Monique Gardenberg
<b>127</b>	Jogo Subterrâneo	2005	Roberto Gervitz
<b>128</b>	Kenoma	1998	Eliane Caffé
<b>129</b>	Lara	2002	Ana Maria Magalhães

<b>130</b>	Latitude zero	2002	Toni Venturi
<b>131</b>	Lavoura arcaica	2001	Luiz Fernando Carvalho
<b>132</b>	Lisbela e o prisioneiro	2003	Guel Arraes
<b>133</b>	Lost Zweig	2004	Silvio Back
<b>134</b>	Louco por cinema	1995	André Luiz Oliveira
<b>135</b>	Lua de outubro	1997	Henrique de Freitas Lima
<b>136</b>	Madame Satã	2002	Karim Ainouz
<b>137</b>	Mais Uma vez Amor	2005	Rosane Svartman
<b>138</b>	Mário	1999	Hermano Penna
<b>139</b>	Mauá - O imperador e o rei	1999	Sérgio Resende
<b>140</b>	Memórias póstumas	2001	André Klotzel
<b>141</b>	Meu Tio Matou um Cara	2005	Jorge Furtado
<b>142</b>	Mil e uma	1996	Suzana Moraes
<b>143</b>	Minha vida em suas mãos	2000	José Antonio Garcia
<b>144</b>	Miramar	1997	Júlio Bressane
<b>145</b>	Muito Gelo e dois dedos d'água	2006	Daniel Filho
<b>146</b>	Mulheres do Brasil	2006	Malu de Martino
<b>147</b>	Narradores de Javé	2004	Eliane Caffé
<b>148</b>	Navalha na carne	1997	Neville de Almeida
<b>149</b>	Netto perde a sua alma	2001	Beto Souza e Tabajara Ruas
<b>150</b>	Nina	2004	Heitor Dhalia
<b>151</b>	Noite de São João	2004	Sérgio Silva
<b>152</b>	O amor está no ar	1997	Amylton de Almeida
<b>153</b>	O Ano em que meus pais saíram de férias	2006	Cao Hamburger
<b>154</b>	O auto da Compadecida	2000	Guel Arraes
<b>155</b>	O baile perfumado	1997	Paulo Caldas/Lírio Ferreira
<b>156</b>	O caminho das nuvens	2003	Vicente Amorim
<b>157</b>	O cangaceiro	1997	Aníbal Massaini
<b>158</b>	O casamento de Louise	2001	Betse de Paula
<b>159</b>	O Casamento de Romeu e Julieta	2005	Bruno Barreto
<b>160</b>	O cego que gritava luz	1996	João Batista de Andrade
<b>161</b>	O céu de Suely #	2006	Karin Ainouz
<b>162</b>	O Coronel e o Lobisomem	2005	Maurício Farias
<b>163</b>	O corpo	1996	José Antonio Garcia
<b>164</b>	O dia da caça	2000	Alberto Graça
<b>165</b>	O Diabo a Quatro	2005	Alice de Andrade
<b>166</b>	O Efeito Ilha	1995	Luiz Alberto Pereira
<b>167</b>	O guarani	1996	Norma Bengell
<b>168</b>	O homem do ano	2003	José Henrique Fonseca
<b>169</b>	O homem nu	1997	Hugo Carvana
<b>170</b>	O homem que copiava	2003	Jorge Furtado
<b>171</b>	O invasor	2002	Beto Brandt
<b>172</b>	O judeu	1996	Jom Tob Azulay
<b>173</b>	O Maior Amor do Mundo	2006	Carlos Diegues
<b>174</b>	O mandarim	1995	Júlio Bressane
<b>175</b>	O Mistério de Irma Vap	2006	Carla Camurati
<b>176</b>	O monge e a filha do carrasco	1996	Walter Lima Junior
<b>177</b>	O outro lado da rua	2004	Marcos Bernstein
<b>178</b>	O primeiro dia	1999	Walter Salles
<b>179</b>	O príncipe	2002	Ugo Georgetti
<b>180</b>	O quatrilho	1995	Fábio Barreto

<b>181</b>	O que é isso, companheiro?	1997	Bruno Barreto
<b>182</b>	O Signo do Caos	2005	Rogério Sganzerla
<b>183</b>	O toque do oboé	1998	Cláudio MacDowell
<b>184</b>	O tronco	1999	João Batista de Andrade
<b>185</b>	O Veneno da Madrugada	2006	Ruy Guerra
<b>186</b>	O vestido	2004	Paulo Thiago
<b>187</b>	O viajante	1999	Paulo César Saraceni
<b>188</b>	O Xangô de Baker Street	2001	Miguel Faria Jr
<b>189</b>	Olga	2004	Jayme Monjardim
<b>190</b>	Onde anda você	2004	Sérgio Resende
<b>191</b>	Orfeu	1999	Carlos Diegues
<b>192</b>	Oriundi	2000	Ricardo Bravo
<b>193</b>	Os matadores	1997	Beto Brandt
<b>194</b>	Os normais	2003	José Alvarenga Jr
<b>195</b>	Outra memória	2006	Chico Faganello
<b>196</b>	Outras histórias	1999	Pedro Bial
<b>197</b>	Paixão perdida	1999	Walter Hugo Khoury
<b>198</b>	Pequeno dicionário amoroso	1997	Sandra Werneck
<b>199</b>	Perfume de gardênia	1995	Guilherme Almeida Prado
<b>200</b>	Policarpo Quaresma	1998	Paulo Thiago
<b>201</b>	Por trás do pano	1999	Luiz Villaça
<b>202</b>	Preto no Branco	2005	Ronaldo German
<b>203</b>	Procuradas	2004	José Frazão e Zeca Pires
<b>204</b>	Quanto Vale ou é por Quilo ?	2005	Sérgio Bianchi
<b>205</b>	Quase Dois Irmãos	2005	Lúcia Murat
<b>206</b>	Quase nada	2000	Sérgio Resende
<b>207</b>	Quem matou Pixote?	1996	José Joffily
<b>208</b>	Querido estranho	2004	Ricardo Pinto e Silva
<b>209</b>	Redentor	2004	Cláudio Torres
<b>210</b>	Rua seis sem número	2003	João Batista de Andrade
<b>211</b>	Sal de Prata	2005	Carlos Gerbase
<b>212</b>	São Jerônimo	1999	Júlio Bressane
<b>213</b>	Se Eu Fosse Você	2006	Daniel Filho
<b>214</b>	Seja o que Deus quiser	2003	Murilo Salles
<b>215</b>	Separações	2003	Domingos de Oliveira
<b>216</b>	Sexo, amor e traição	2004	Jorge Fernando
<b>217</b>	Só Deus Sabe #	2006	Carlos Bolado
<b>218</b>	Sombras de julho	1996	Marco Altberg
<b>219</b>	Sonhos e Desejos	2006	Marcelo Santiago
<b>220</b>	Sonhos tropicais	2002	André Sturm
<b>221</b>	Tapete Vermelho	2006	Luiz Alberto Pereira
<b>222</b>	Terra estrangeira	1995	Walter Salles
<b>223</b>	Tieta do Agreste	1996	Carlos Diegues
<b>224</b>	Tiradentes	1999	Oswaldo Caldeira
<b>225</b>	Tolerância	2000	Carlos Gerbase
<b>226</b>	Tônica dominante	2001	Lina Chamie
<b>227</b>	Trair e coçar é só começar	2006	Moacyr Góes
<b>228</b>	Um céu de estrelas	1997	Tata Amaral
<b>229</b>	Um copo de cólera	1999	Aluisio Abranches
<b>230</b>	Uma onda no ar	2002	Helvécio Ratton
<b>231</b>	Uma vida em segredo	2002	Suzana Amaral

<b>232</b>	Veias e Vinhos	2006	João Batista de Andrade
<b>233</b>	Vestido de Noiva	2006	Joffre Rodrigues
<b>234</b>	Vida de Menina	2005	Helena Solberg
<b>235</b>	Villa-Lobos - Uma vida em paixão	2000	Zelito Viana
<b>236</b>	Vinho de Rosas	2006	Elza Cataldo
<b>237</b>	Viva Sapato!	2004	Luiz Carlos Lacerda
<b>238</b>	Viva voz	2004	Paulo Morelli
<b>239</b>	Zuzu Angel	2006	Sérgio Rezende

- **Lista dos filmes não localizados**

	<b>FILME</b>	<b>ANO</b>	<b>DIRETOR</b>
<b>1</b>	33	2004	Kiko Goffman
<b>2</b>	A causa secreta	1995	Sérgio Bianchi
<b>3</b>	Acredite! Um espírito baixou em mim	2006	Jorge Moreno
<b>4</b>	As feras	2001	Walter Hugo Khoury
<b>5</b>	Bocage	1998	Djalma Limongi Batista
<b>6</b>	Cafuné	2006	Bruno Vianna
<b>7</b>	Caminho dos sonhos	1999	Lucas Amberg
<b>8</b>	Cerro do Jarau	2006	Beto Souza
<b>9</b>	Condenado à liberdade	2001	Emiliano Ribeiro
<b>10</b>	Confronto Final	2005	Alonso Gonçalves
<b>11</b>	Contos de Lígia	1999	Del Rangel
<b>12</b>	Eu não conhecia Tururu	2002	Florinda Bolkan
<b>13</b>	Gaijin 2: Ama-me como sou	2005	Tizuka Yamazaki
<b>14</b>	Harmada	2005	Maurice Capovilla
<b>15</b>	Incuráveis	2006	Gustavo Acioli
<b>16</b>	Iremos a Beirute	2000	Marcus Moura
<b>17</b>	Mário	1999	Hermano Penna
<b>18</b>	Miramar	1997	Júlio Bressane
<b>19</b>	O amor está no ar	1997	Amylton de Almeida
<b>20</b>	O cego que gritava luz	1996	João Batista de Andrade
<b>21</b>	O Efeito Ilha	1995	Luiz Alberto Pereira
<b>22</b>	O Signo do Caos	2005	Rogério Sganzerla
<b>23</b>	O viajante	1999	Paulo César Saraceni
<b>24</b>	Outra memória	2006	Chico Faganello
<b>25</b>	Outras histórias	1999	Pedro Bial
<b>26</b>	Preto no Branco	2005	Ronaldo German
<b>27</b>	Veias e Vinhos	2006	João Batista de Andrade
<b>28</b>	Vinho de Rosas	2006	Elza Cataldo

## ANEXO 2

- Ficha

### Personagens do Cinema Brasileiro

<b>1. Número da ficha</b>	<input type="text"/>	<b>9. É adaptação de obra literária?</b> <input type="radio"/> 1. sim <input type="radio"/> 2. não
<b>2. Responsável pelo preenchimento</b> <input type="radio"/> 1. Aline <input type="radio"/> 2. Anderson <input type="radio"/> 3. Bruna Lucena <input type="radio"/> 4. Laetícia <input type="radio"/> 5. Larissa <input type="radio"/> 6. Luiz <input type="radio"/> 7. Mariana <input type="radio"/> 8. Naiara <input type="radio"/> 9. Paula <input type="radio"/> 10. Regina <input type="radio"/> 11. Simone <input type="radio"/> 12. Anna Luiza <input type="radio"/> 13. Gleiser <input type="radio"/> 14. Bruna Valéria <input type="radio"/> 15. Leda <input type="radio"/> 16. Igor <input type="radio"/> 17. Kybelle <input type="radio"/> 18. Ludmilla <input type="radio"/> 19. Marina	<b>10. Caso sim, de qual obra?</b> <input type="text"/>	<b>11. Caso sim, qual o autor da obra?</b> <input type="text"/>
<b>Dados Técnicos</b>		
<b>3. Título do Filme</b>	<input type="text"/>	
<b>4. Gênero do Filme</b> <input type="radio"/> 1. drama <input type="radio"/> 2. romance <input type="radio"/> 3. comédia <input type="radio"/> 4. comédia-romântica <input type="radio"/> 5. comédia-dramática <input type="radio"/> 6. policial <input type="radio"/> 7. suspense <input type="radio"/> 8. ação <input type="radio"/> 9. aventura <input type="radio"/> 10. ficção científica <input type="radio"/> 11. terror <input type="radio"/> 12. épico <input type="radio"/> 13. fantasia <input type="radio"/> 14. musical <input type="radio"/> 15. faroeste	<b>12. Ano de Lançamento do Filme</b>	<input type="text"/>
<b>5. Produtora</b>	<input type="text"/>	
<b>6. Distribuidora</b>	<input type="text"/>	
<b>7. Produtor</b>	<input type="text"/>	
<b>8. Roteirista</b>	<input type="text"/>	
<b>Diretor</b>		
<b>15. Nome do Diretor</b> <input type="text"/>		
<b>16. Sexo do Diretor</b> <input type="radio"/> 1. feminino <input type="radio"/> 2. masculino		
<b>17. Ano de Nascimento do Diretor</b> <input type="text"/>		
<b>18. Data confirmada?</b> <input type="radio"/> 1. data certa <input type="radio"/> 2. data aproximada <input type="radio"/> 3. não disponível		
<b>Personagem</b>		
<b>19. Nome da personagem</b> <input type="text"/>		
<b>20. Ator/Atriz</b> <input type="text"/>		
<b>21. Posição na narrativa (marcar até 2)</b> <input type="checkbox"/> 1. protagonista <input type="checkbox"/> 2. coadjuvante <input type="checkbox"/> 3. namorada		
<b>22. Espécie</b> <input type="checkbox"/> 1. humana <input type="checkbox"/> 2. animal <input type="checkbox"/> 3. sobrenatural <input type="checkbox"/> 4. outra		
<b>23. Sexo da personagem</b> <input type="radio"/> 1. feminino <input type="radio"/> 2. masculino <input type="radio"/> 3. outro <input type="radio"/> 4. não mencionado		
<b>24. Orientação sexual da personagem</b> <input type="radio"/> 1. heterossexual <input type="radio"/> 2. homossexual <input type="radio"/> 3. bissexual <input type="radio"/> 4. assexuado <input type="radio"/> 5. ambigua/indefinida <input type="radio"/> 6. não pertinente <input type="radio"/> 7. não mencionada <input type="radio"/> 8. outra		

**25. Cor da personagem**

1. branca       2. negra  
 3. indígena     4. oriental  
 5. mestiça       6. sem indícios  
 7. não pertinente    8. outra

**26. Nacionalidade**

1. brasileira       2. estrangeira  
 3. não mencionada    4. não pertinente

**27. Se 'estrangeira', precisar:**

**28. Faixa etária (marcar até 3)**

1. infância       2. adolescência  
 3. juventude     4. idade adulta  
 5. maturidade    6. velhice  
 7. múltiplas idades    8. sem indícios

**29. Condição física e psicológica (marcar até 3)**

1. "são"       2. deficiente físico  
 3. doente       4. dependente químico  
 5. perturbado mental    6. sem indícios  
 7. outra

**30. Profissão/ocupação**

**31. Elite intelectual?**

1. sim       2. não     3. sem indícios  
 4. não pertinente

**32. Estrato social (marcar até 3)**

1. elite econômica    2. classes médias  
 3. pobres       4. miseráveis  
 5. sem indícios     6. outro  
 7. não pertinente

**33. Religião (marcar até 2)**

1. católica       2. protestante histórica  
 3. pentecostal     4. judaica  
 5. espírita       6. culto afrobrasileiro  
 7. culto oriental    8. muçulmana  
 9. esoterismo     10. sem religião  
 11. ateu/agnóstico    12. não pertinente  
 13. não mencionada    14. outra

**34. Se 'outra', precisar:**

**35. Migrante?**

1. sim     2. não     3. sem indícios

**36. Época (marcar até 3)**

1. pré-colonial (até 1500)  
 2. Colônia (1500-1822)  
 3. Império (1822-1889)  
 4. Primeira República (1889-1930)  
 5. Era de Vargas (1930-1945)  
 6. República de 1945 (1945-1964)  
 7. ditadura militar (1964-1985)  
 8. redemocratização (1985 até hoje)  
 9. futuro  
 10. múltiplas  
 11. incerta

**37. Local da narrativa (marcar até 2)**

1. grande cidade     2. cidade pequena     3. meio rural  
 4. incerto       5. outro       6. múltiplos

**38. País (marcar até 2)**

1. Brasil     2. exterior     3. incerto

**39. Papéis sociais e afetivos desempenhados pela personagem (marcar até 6)**

1. sócio/a (cúmplice)     2. cônjuge  
 3. namorado/a       4. amante  
 5. parceiro/a sexual     6. "ex"  
 7. filho/a       8. pai/mãe  
 9. irmão/irmã       10. madrastra/padrasto  
 11. enteado/a       12. parente  
 13. amigo/a       14. inimigo/a  
 15. colega       16. patrão/patroa  
 17. empregado/a     18. vizinho/a  
 19. cliente       20. prestador/fomecedor  
 21. outro       22. sem relações  
 23. relações políticas     24. relações profissionais

**40. Se 'parente' ou 'outro', precisar:**

**41. Desfecho da personagem (marcar até 2)**

1. loucura       2. suicídio     3. assassinato  
 4. outro tipo de morte     5. outro

**42. Observações**

## ANEXO 3

- **Tabelas de resultados da pesquisa de mapeamento dos personagens do cinema brasileiro contemporâneo**

**Tabela 1:** O *corpus* da pesquisa

Período	Filmes	Diretores	Personagens
1995/2006	211	139	841

Fonte: pesquisa "Personagens do cinema brasileiro contemporâneo"

**Tabela 2:** Filmes com maior rendimento (1995/2006)

Filme	Ano	Diretor	Renda
Dois Filhos de Francisco	2005	Breno Silveira	R\$ 36.728.278
Carandiru	2003	Hector Babenco	R\$ 29.623.481
Se Eu Fosse Você	2006	Daniel Filho	R\$ 28.916.137
Cazuza, o tempo não para	2004	Sandra Werneck, Walter Carvalho	R\$ 21.230.606
Olga	2004	Jayme Monjardim	R\$ 20.363.415
Lisbela e o prisioneiro	2003	Guel Arraes	R\$ 19.915.933
Os normais	2003	José Alvarenga Jr	R\$ 19.852.517
Cidade de Deus	2002	Fernando Meirelles	R\$ 16.539.624
Sexo, amor e traição	2004	Jorge Fernando	R\$ 15.775.132
O auto da Compadecida	2000	Guel Arraes	R\$ 11.496.994

Fonte: pesquisa "Personagens do cinema brasileiro contemporâneo"

**Tabela 3:** Nascimento dos diretores

nascidos antes de 1930	1,4%
entre 1930 e 1940	7,9%
entre 1940 e 1950	18%
entre 1950 e 1960	24,5%
entre 1960 e 1970	20,9%
depois de 1970	7,2%

sem resposta	20,1%
--------------	-------

Fonte: pesquisa "Personagens do romance brasileiro contemporâneo"

**Tabela 4:** Espécie dos personagens

humana	99,3%
animal	-
sobrenatural	0,5%
outra	0,2%

Fonte: pesquisa "Personagens do romance brasileiro contemporâneo"

**Tabela 5:** Nacionalidade dos personagens

brasileira	89,2%
estrangeira	7,4%
não mencionada	2,9%
não pertinente	0,6%

Fonte: pesquisa "Personagens do romance brasileiro contemporâneo"

**Tabela 6:** Faixa etária dos personagens

infância	4,8%
adolescência	6,3%
juventude	25,6%
idade adulta	51,2%
maturidade	16,5%
velhice	8,2%
múltiplas idades	1,3%
sem indícios	0,5%

Obs: Eram possíveis respostas múltiplas.  
Fonte: pesquisa "Personagens do romance brasileiro contemporâneo"

**Tabela 7:** Condição física e psicológica dos personagens

são	96,8%
deficiente físico	0,8%
doente	2,1%
dependente químico	3,9%
perturbado mental	2,4%
sem indícios	0,2%
outra	0,5%

Obs: Eram possíveis respostas múltiplas.  
Fonte: pesquisa "Personagens do romance brasileiro contemporâneo"

**Tabela 8:** Religião dos personagens

católica	23,7%
protestante histórica	1,5%
pentecostal	0,1%
judaica	1,3%
espírita	0,4%
culto afro-brasileiro	1,3%
culto oriental	-
muçulmana	-
esoterismo	0,1%
sem religião	0,6%
ateu/agnóstico	1,7%
não pertinente	0,4%
não mencionada	68,7%
outra	1,7%

Obs: Eram possíveis respostas múltiplas.  
Fonte: pesquisa "Personagens do romance brasileiro contemporâneo"

**Tabela 9:** Época em que se situa a narrativa

pré-colonial (até 1500)	0,5%
Colônia (1500-1822)	4,9%
Império (1822-1889)	4,3%
Primeira República (1889-1930)	8,0%
Era de Vargas (1930-1945)	7,7%
República de 1945 (1945-1964)	3,8%
ditadura militar (1964-1985)	15,8%
redemocratização (1985 até hoje)	62,5%
futuro	0,2%
múltiplas	0,1%
incerta	3,7%

Obs: Eram possíveis respostas múltiplas.

Fonte: pesquisa "Personagens do romance brasileiro contemporâneo"

**Tabela 10:** Papéis sociais e afetivos desempenhados pelos personagens

sócio/a (cúmplice)	15,3%
cônjuge	30,7%
namorado/a	23,4%
amante	12,4%
parceiro/a sexual	15,9%
ex	5,8%
filho/a	22,6%
pai/mãe	23,9%
irmão/irmã	12,1%
madrasta/padrasto	0,4%
enteado/a	0,4%
parente	11,2%
amigo/a	41,5%

inimigo/a	9,4%
colega	11,4%
patrão/patroa	10,0%
empregado/a	14,3%
vizinho/a	3,2%
cliente	1,8%
prestador/fornecedor	8,4%
outro	10,2%
sem relações	0,1%
relações políticas	0,5%
relações profissionais	5,8%

Obs: Eram possíveis respostas múltiplas.  
 Fonte: pesquisa "Personagens do romance brasileiro contemporâneo"

**Tabela 11:** Sexo dos personagens em filmes dirigidos por mulheres

feminino	51,2%
masculino	48,8%

Fonte: pesquisa "Personagens do romance brasileiro contemporâneo"

**Tabela 12:** Sexo e posição dos personagens em filmes dirigidos por mulheres

	protagonista	coadjuvante	narradora
feminino	52,1%	49,5%	50%
masculino	47,9%	50,5%	50%
outro	-	-	-
não mencionado	-	-	-
TOTAL	100,0%	100,0%	100,0%

Obs: Eram possíveis respostas múltiplas na variável "posição"  
 Fonte: pesquisa "Personagens do romance brasileiro contemporâneo"

**Tabela 13:** Sexo dos personagens em filmes dirigidos por homens

feminino	40,9%
----------	-------

masculino	58,9%
-----------	-------

Fonte: pesquisa "Personagens do romance brasileiro contemporâneo"

**Tabela 14:** Sexo e posição dos personagens em filmes dirigidos por homens

	protagonista	coadjuvante	narradora
feminino	37,8%	43,0%	9,1%
masculino	62,2%	56,8%	90,9%
outro	-	-	-
não mencionado	-	0,2%	-
TOTAL	100,0%	100,0%	100,0%

Obs: Eram possíveis respostas múltiplas na variável "posição"

Fonte: pesquisa "Personagens do romance brasileiro contemporâneo"

**Tabela 15:** Idade e posição dos personagens

	protagonista	coadjuvante	narradora
infância	6,4%	3,9%	3,3%
adolescência	8%	5,3%	13,3%
juventude	28,2%	24%	13,3%
idade adulta	50,6%	52%	50%
maturidade	16,3%	16,3%	20%
velhice	5,8%	9,6%	16,7%
múltiplas idades	2,6%	0,6%	-
sem indícios	-	0,6%	3,3%
TOTAL	100,0%	100,0%	100,0%

Obs: Eram possíveis respostas múltiplas em ambas variáveis

Fonte: pesquisa "Personagens do romance brasileiro contemporâneo"

**Tabela 16:** Orientação sexual e sexo dos personagens

	feminino	masculino
heterossexual	89,2%	77,7%

homossexual	0,6%	4%
bissexual	3%	2,3%
assexuado	0,3%	0,2%
ambígua/indefinida	0,3%	0,6%
não pertinente	0,6%	0,4%
não mencionada	6,1%	14,8%
TOTAL	100,0%	100,0%

Fonte: pesquisa "Personagens do romance brasileiro contemporâneo"

**Tabela 17:** Desfecho e cor dos personagens

	branca	negra	mestiça
loucura	0,4%	-	1,8%
suicídio	1%	-	1,8%
assassinato	10,8%	22,2%	14%
outro tipo de morte	5,5%	4,9%	12,3%
outro	82,4%	72,8%	70,2%
TOTAL	100%	100%	100%

Fonte: pesquisa "Personagens do cinema brasileiro contemporâneo"

**Tabela 18:** Desfecho e estrato dos personagens

	elite econômica	classes médias	pobres	miseráveis
loucura	0,6%	0,5%	0,4%	16,7%
suicídio	2,5%	0,7%	0,4%	-
assassinato	8,9%	10,4%	17,3%	-
outro tipo de morte	12,1%	4,2%	6,2%	16,7%
outro	75,8%	84,5%	75,6%	66,7%
TOTAL	100%	100%	100%	100%

Fonte: pesquisa "Personagens do cinema brasileiro contemporâneo"

Obs: Eram possíveis respostas múltiplas na variável "estrato"

**Tabela 19:** Sexo dos personagens pobres

feminino	40,6%
masculino	59,4%

Fonte: pesquisa "Personagens do cinema brasileiro contemporâneo"

**Tabela 20:** Desfecho personagens negros

loucura	-
suicídio	-
assassinato	22,2%
outro tipo de morte	4,9%
outro	72,8%

Fonte: pesquisa "Personagens do cinema brasileiro contemporâneo"

**Tabela 21:** Sexo e posição dos personagens negros

	protagonista	coadjuvante	narradora
feminino	20,0%	27,6%	-
masculino	80,0%	72,4%	100,0%
outro	-	-	-
TOTAL	100,0%	100,0%	100,0%

Fonte: pesquisa "Personagens do cinema brasileiro contemporâneo"

Obs: Eram possíveis respostas múltiplas na variável "posição"

**Tabela 22:** Principais ocupações e estrato dos personagens

Pobres			Classes médias			Elite		
bandido	28	12,2%	artista	48	11,1%	Desocupado	24	15,3%
Dona-de-casa	22	9,6%	dona-de-casa	38	8,8%	Não mencionada	17	10,8%
Desocupado	19	8,3%	Desocupado	29	6,7%	Empresário	16	10,2%

Profissional do sexo	19	8,3%	Não mencionada	29	6,7%	dona-de-casa	11	7,0%
Artista	15	6,6%	Estudante	27	6,3%	Político	9	5,7%
Empregada doméstica	11	4,8%	Jornalista	20	4,6%	Artista	7	4,5%
estudante	11	4,8%	Empresário	17	3,9%	Estudante	7	4,5%
Lavrador	11	4,8%	Escritor	17	3,9%	Médico	6	3,8%
Desempregado	9	3,9%	Bandido	16	3,7%	Militar	6	3,8%
presidiário	9	3,9%	Professor	13	3%	Proprietário	6	3,8%
Vendedor	9	3,9%	Aposentado	12	2,8%	Fazendeiro	4	2,5%

Obs: Eram possíveis respostas múltiplas.

Fonte: pesquisa "Personagens do cinema brasileiro contemporâneo"

**Tabela 23:** Principais ocupações e sexo dos personagens

Mulheres			Homens		
Dona-de-casa	69	19,1%	Bandido	39	8,1%
Desocupado	38	10,5%	Artista	38	7,9%
Artista	33	9,1%	Desocupado	31	6,5%
Não mencionada	32	8,9%	Empresário	29	6,1%
Profissional do sexo	24	6,6%	Estudante	23	4,8%
estudante	22	6,1%	Não mencionada	23	4,8%
Empregada doméstica	13	3,6%	Militar	20	4,2%
Vendedor	10	2,8%	Escritor	14	2,9%
comerciante	9	2,5%	Jornalista	14	2,9%
Aposentado	8	2,2%	Guerrilheiro	13	2,7%
Jornalista	7	1,9%	presidiário	13	2,7%

Obs: Eram possíveis respostas múltiplas.

Fonte: pesquisa "Personagens do cinema brasileiro contemporâneo"

**Tabela 24:** Principais ocupações e cor dos personagens

Branca			Negra		
Dona-de-casa	60	8,7%	Bandido	12	14,8%

Artista	57	8,2%	Artista	9	11,1%
Desocupado	55	7,9%	Desocupado	7	8,6%
Não mencionada	47	6,8%	Estudante	6	7,4%
Estudante	37	5,3%	Empregada doméstica	5	6,2%
Empresário	32	4,6%	não mencionada	5	6,2%
bandido	27	3,9%	presidiário	5	6,2%
Profissional do sexo	21	3,0%	Militar	4	4,9%
Jornalista	20	2,9%	Jogador de futebol	3	3,7%
Escritor	18	2,6%	Desempregado	2	2,5%
Militar	17	2,5%	Dona-de-casa	2	2,5%

Obs: Eram possíveis respostas múltiplas na variável "ocupação"

Fonte: pesquisa "Personagens do cinema brasileiro contemporâneo"

## ANEXO 4

- **Lista dos filmes lançados entre 1995 e 2006 que apresentam personagens pobres**

	FILME	ANO	DIRETOR
1	A festa de Margarette	2006	Renato Falção
2	A grande noitada	1998	Denoy de Oliveira
3	A Máquina	2006	João Falção
4	A oitava cor do arco-íris	2006	Amaury Tangará
5	Abril despedaçado	2001	Walter Salles
6	Achados e perdidos	2006	José Joffily
7	Amarelo manga	2003	Cláudio Assis
8	Amélia	2000	Ana Carolina
9	Amores possíveis	2001	Sandra Werneck
10	Anahy de las Misiones	1997	Sergio Silva
11	Anjos do Sol	2006	Rudi Lagemann
12	As alegres comadres	2003	Leila Martins
13	As meninas	1996	Emiliano Ribeiro
14	As Vidas de Maria	2005	Renato Barbieri
15	Bela Donna	1998	Fábio Barreto
16	Bendito Fruto	2005	Sérgio Goldenberg
17	Benjamin	2004	Monique Gardenberg
18	Boleiros	1998	Ugo Georgetti
19	Brava gente brasileira	2001	Lucia Murat
20	Cafundó #	2006	Paulo Betti e Clóvis Bueno
21	Canta Maria	2006	Francisco Ramalho Jr
22	Carandiru	2003	Hector Babenco
23	Casa de Areia	2005	Andrucha Waddington
24	Casseta & Planeta - A Taça do Mundo é nossa	2003	Luiz Buarque de Holanda
25	Central do Brasil	1998	Walter Salles
26	Cidade Baixa	2005	Sérgio Machado
27	Cidade de Deus	2002	Fernando Meirelles
28	Cinema, Aspirinas e Urubus	2005	Marcelo Gomes
29	Como nascem os anjos	1996	Murilo Salles
30	Corisco e Dadá	1996	Rosemberg Cariry
31	Cronicamente inviável	2000	Sérgio Bianchi
32	Cruz e Souza	2000	Silvio Back
33	De passagem	2004	Ricardo Elias
34	Desmundo	2003	Alain Fresnot
35	Deus é brasileiro	2003	Carlos Diegues
36	Dois Filhos de Francisco	2005	Breno Silveira
37	Domésticas	998/999	Fernando Meirelles e Nando Olival
38	Durval Discos	2003	Ana Luisa Muylaert
39	Ed Mort	1997	Alain Fresnot
40	Espelho d'água	2004	Marcus Vinicius César
41	Eu tu eles	2000	Andrucha Waddington
42	Fica comigo	1996	Tizuka Yamazaki
43	Filhas do Vento	2005	Joel Zito Araújo
44	For all - O trampolim da vitória	1998	Luiz Carlos Lacerda, Buza Ferraz

45	Garrincha: Estrela Solitária	2005	Milton Alencar
46	Guerra de Canudos	1997	Sérgio Resende
47	Kenoma	1998	Eliane Caffé
48	Latitude zero	2002	Toni Venturi
49	Lisbela e o prisioneiro	2003	Guel Arraes
50	Louco por cinema	1995	André Luiz Oliveira
51	Madame Satã	2002	Karim Ainouz
52	Memórias póstumas	2001	André Klotzel
53	Mulheres do Brasil	2006	Malu de Martino
54	Narradores de Javé	2004	Eliane Caffé
55	Navalha na carne	1997	Neville de Almeida
56	Netto perde a sua alma	2001	Beto Souza e Tabajara Ruas
57	Nina	2004	Heitor Dhália
58	Noite de São João	2004	Sérgio Silva
59	O auto da Compadecida	2000	Guel Arraes
60	O baile perfumado	1997	Paulo Caldas/Lírio Ferreira
61	O caminho das nuvens	2003	Vicente Amorim
62	O cangaceiro	1997	Aníbal Massaini
63	O casamento de Louise	2001	Betse de Paula
64	O céu de Suely #	2006	Karin Ainouz
65	O Diabo a Quatro	2005	Alice de Andrade
66	O guarani	1996	Norma Bengell
67	O homem do ano	2003	José Henrique Fonseca
68	O homem que copiava	2003	Jorge Furtado
69	O invasor	2002	Beto Brandt
70	O Maior Amor do Mundo	2006	Carlos Diegues
71	O monge e a filha do carrasco	1996	Walter Lima Junior
72	O primeiro dia	1999	Walter Salles
73	O Veneno da Madrugada	2006	Ruy Guerra
74	O Xangô de Baker Street	2001	Miguel Faria Jr
75	Onde anda você	2004	Sérgio Resende
76	Oriundi	2000	Ricardo Bravo
77	Quanto Vale ou é por Quilo ?	2005	Sérgio Bianchi
78	Quase Dois Irmãos	2005	Lúcia Murat
79	Quase nada	2000	Sérgio Resende
80	Quem matou Pixote?	1996	José Joffily
81	Querido estranho	2004	Ricardo Pinto e Silva
82	Redentor	2004	Cláudio Torres
83	Rua seis sem número	2003	João Batista de Andrade
84	São Jerônimo	1999	Júlio Bressane
85	Seja o que Deus quiser	2003	Murilo Salles
86	Sonhos tropicais	2002	André Sturm
87	Tapete Vermelho	2006	Luiz Alberto Pereira
88	Trair e coçar é só começar	2006	Moacyr Góes
89	Um copo de cólera	1999	Aluisio Abranches
90	Uma onda no ar	2002	Helvécio Ratton
91	Uma vida em segredo	2002	Suzana Amaral
92	Vida de Menina	2005	Helena Solberg

# BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. 4. ed. Tradução de Julia Elisabeth Levy; et al. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ANDREW, James Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

AUMONT, Jacques. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2008.

AUMONT, Jacques et al. *Estética do filme*. 2. ed. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 1995.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985 (Obras escolhidas; v.1).

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. 2. ed. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BUTCHER, Pedro. *O cinema brasileiro hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005.

CAETANO, Daniel (Org.). *Cinema brasileiro 1995-2005: revisão de uma década*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

CARNEIRO, Rose May. *O mito da marginalidade no filme o bandido da luz vermelha*. Brasília, UnB, 1999, dissertação de mestrado em Comunicação Social.

CESÁRIO, Lia Bahia. O panorama do mercado cinematográfico e políticas públicas para o audiovisual no Brasil. In: ULEPICC-UAM, 6., 2007, México. Disponível em <<http://www.cua.uam.mx/dccd/cc/memorias/pol/LBC.pdf>>. Acesso em 14 de Jul. 2009.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. 3. ed. São Paulo: Globo, 2003.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990 – 2004. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, nº 26, jul./dez. 2005.

DALCASTAGNÈ, Regina. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, nº 20, jul./ago. 2002.

ELSENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FILHO, Rubens Ewald. *Dicionário de cineastas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2002.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural no college de france, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 7. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 9. ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva; Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HEFFNER, Hernani. O cinema popular acabou?. *Contracampo revista de cinema*, Rio de Janeiro, nº 26, 2000. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/26especial/popular.htm>>. Acesso em 14 de jul. 2009.

HIRST, Paul. *A democracia representativa e seus limites*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

JOSÉ, Ângela. Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria. *ALCEU*, Rio de Janeiro, nº 15, jul./dez. 2007. Disponível em: <[http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/Alceu\\_n15\\_Jose.pdf](http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/Alceu_n15_Jose.pdf)>. Acesso em 14 de jul. 2009.

JOST, François. Das virtudes heurísticas da intermedialidade. *Revista Cerrados*, Brasília, ano 15, nº 22, 2006.

LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro: das origens à retomada*. São Paulo: Perseu Abramo, 2005.

LEITE, Sérgio Lara. *A literatura no cinema*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1984.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinema & pós-cinemas*. 4. ed. Campinas: Papirus, 2007.

MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. 2. ed. Campinas: Papirus, 2007.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.

NORTH, Sam. The Road Movie . *Hackwriters*. Disponível em:<<http://www.hackwriters.com/roadone.htm>>. Acesso em 14 de Jul. 2009.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

- ROSENFELD, Anatol. *Cinema: arte & indústria*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ROSSINI, Miriam de Souza. O corpo da nação: imagens e imaginários no cinema brasileiro. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, nº 34, dez. 2007. Disponível em <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/famecos/article/viewFile/4579/4299>>. Acesso em 14 de Jul. 2009.
- SALEM, Helena. *Cinema brasileiro: um balanço dos 5 anos da retomada do cinema nacional: 1995-1999*. Brasília: Ministério da Cultura, 1999.
- SCHMIDT, Siegfried J. *Why literature is not enough, or: Literary studies as media studies*. Siegen: Lumis, 1990.
- STAM, Robert; SHOHAT, Ella. *Crítica da imagem eurocêntrica*. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.
- TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. Tradução de Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.
- VIANY, Alex. *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- VILARON, André Botelho et al. (Org.). *Cinema Brasileiro Contemporâneo*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 2005.
- WENNECK, Alexandre. Entre a imagem-metáfora e a beleza vazia, o quê?. *Contracampo revista de cinema*, Rio de Janeiro, nº 48, 2002. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/48/imagem-metáfora.htm>>. Acesso em 14 de Jul. 2009.
- XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- YOUNG, Iris Marion. *Representação política, identidade e minorias*. Tradução de Alexandre Morales. *Revista Lua Nova*, São Paulo, nº 67, 2006.

## FILMOGRAFIA

- ABRIL despedaçado. Direção Walter Salles, 2001.
- AMARELO Manga. Direção Cláudio Assis, 2003.
- CARANDIRU. Direção Hector Babenco, 2003.
- CENTRAL do Brasil. Direção Walter Salles, 1998.
- CIDADE de Deus. Direção Fernando Meirelles, 2002.

EU tu eles. Direção Andrucha Waddington, 2000.

O CAMINHO das nuvens. Direção Vicente Amorim, 2003.

O CÉU de Suely. Direção Karin Ainouz, 2006

#### SITES

<http://www.ancine.gov.br>

<http://www.imdb.com>