



Universidade de Brasília – UnB
Departamento de Linguística, Línguas Clássicas e Vernácula – LIP
Programa de Pós-Graduação em Linguística – PPGL
Doutorado em Linguística

**BRASILIDADE NO CINEMA NACIONAL:
PROBLEMATIZANDO OS PROCESSOS DE
IDENTIDADE**

Solange de Carvalho Lustosa

Brasília, agosto de 2013.



Universidade de Brasília – UnB
Departamento de Linguística, Línguas Clássicas e Vernácula – LIP
Programa de Pós-Graduação em Linguística – PPGL
Doutorado em Linguística

Solange de Carvalho Lustosa

**BRASILIDADE NO CINEMA NACIONAL:
PROBLEMATIZANDO OS PROCESSOS DE
IDENTIDADE**

Tese apresentada como parte do requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Linguística à Banca examinadora do Programa de Pós-graduação em Linguística da Universidade de Brasília (UnB).

Orientadora: Professora Doutora MARIA LUIZA MONTEIRO SALES CÔROA

Brasília, agosto de 2013.

BRASILIDADE NO CINEMA NACIONAL: PROBLEMATIZANDO OS PROCESSOS DE IDENTIDADE

Solange de Carvalho Lustosa

Banda Examinadora

Professora Doutora MARIA LUIZA MONTEIRO SALES CÔROA (UnB/LIP)
Orientadora/Presidente

Professor Doutor JOSÉ JORGE DE CARVALHO (UnB/DAN)
Membro Externo

Professora Doutora DINA MARIA MACHADO ANDRÉA M. FERREIRA (UECE)
Membro Externo

Professora Doutora VIVIANE CRISTINA SEBBA RAMALHO (UnB/LIP)
Membro Interno

Professora Doutora ANA ADELINA LÔPO RAMOS (UnB/LIP)
Membro Interno

Professora Doutora FRANCISCA CORDÉLIA OLIVEIRA DA SILVA (UnB/LIP)
Suplente

Brasília, agosto de 2013.

Dedicatória

Esta pesquisa é dedicada a duas pessoas muito especiais: minha avó, Olímpia Vogado de Araújo, que sempre me apoiou em questões principalmente de ensino; e à Rebeca, minha sobrinha, que, embora nunca tenha dito uma única palavra, fez-me enxergar o que é importante no mundo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pelo crescimento pessoal e espiritual que esta pesquisa me proporcionou. Agradeço, ainda, pelos amigos, enfim, pela vida.

Como minha família é parte integrante de mim, agradeço a influência positiva, por meio da pergunta: “Já tá terminando?”, que sempre ouvia e que me mostrava que não era possível parar. Por isso, muito obrigada ao meu pai Vilmar; minha mãe Elza; minha irmã Amenaide e sua filha Laís; minha irmã Elke e seus filhos Aléxis Victor e Ana Carolina; meu irmão Nivaldo e seus filhos Rafael e Ester; minha irmã Scheilla e seus filhos Akil e Heloá; minha tia Mineda e meu primo Marcos Paulo.

À minha orientadora-amiga Maria Luiza (Malu), por ter aceitado o desafio de orientar-me. Agradeço não só pelas várias leituras, correções, sugestões que fez sobre este texto, mas, principalmente, pela sua amizade sincera.

Esta pesquisa não seria a mesma sem os meus amigos co-orientadores Harrison da Rocha, Cida Abreu e Zilda Pereira. Eles foram cruciais para as reflexões apresentadas nesta tese. Obrigada por tudo.

Aos meus amigos que compartilham comigo a vida, de uma forma bem próxima, os quais são Keli Virgínia, Regina, Varleia, Grazielle, Geovanildo, Rubens, Katiúscia, Lindsay, Suely, Cíntia, Sóstenes, Érika e Adriana.

Agradeço aos meus amigos André e Ronei, pelo apoio, pelos livros, pelas discussões e pelo carinho dados a mim em um momento tão importante.

A todos os meus companheiros de trabalho do CBMDF, da Suplac/SSPDF e da UnB (principalmente à Renata), pelo apoio e compreensão que recebi durante todo o período de realização desta pesquisa.

Agradeço, ainda, a todos os meus professores que foram determinantes para a minha formação, não somente pelas informações que me passaram, mas pelo respeito que têm com o ser humano. Meu muito obrigado às professoras Christina Leal e Maria Lúcia/UniCEUB (*in memoriam*); aos professores Kanavilil Rajagopalan, José Jorge e Jacob Mey.

A todos que, direta ou indiretamente, colaboraram (mesmo sem saber) com esta pesquisa, meu muito obrigada.



E SE TUDO ESTIVER
ERRADO...?

RESUMO

Partindo das reflexões feitas no documentário *Olhar estrangeiro* (Europa Filmes, 2006), de Lucia Murat, que mostra como diretores e/ou escritores estrangeiros representam o Brasil em seus filmes – de forma estereotipada, com exploração da sexualidade, da violência, da diversão sem limites, da ilegalidade etc. e, por isso, contribui para a construção de uma visão fechada e caricaturada do Brasil por parte do espectador –, esta pesquisa promove outras reflexões sobre como a *brasilidade* é representada pelos próprios brasileiros no gênero filme. Para isso, esta pesquisa utiliza a Análise de Discurso Crítica como pilar, mas em perspectiva interdisciplinar, para abarcar mais amplamente o objeto desta pesquisa. O objetivo geral desta investigação é desenvolver a leitura do imagético e associá-la ao processo de representação identitária do brasileiro, buscando responder as seguintes questões: 1) De que modo os filmes nacionais contribuem para a reificação de um espaço discursivo estereotipado de brasilidade? 2) Que práticas discursivas são endossadas pelas escolhas das comunidades discursivas da Comissão do Oscar e da Comissão do Ministério da Cultura e como elas afetam os discursos de brasilidade? 3) Como as teorias sobre pós-colonialismo e discurso podem ajudar a pensar em uma forma de reorganização do espaço discursivo estereotipado de brasilidade? Para isso, são analisados os filmes acatados pela Comissão do Oscar e os filmes indicados pela Comissão do Ministério da Cultura na última década (2001-2011). Os resultados mostram que todos os filmes reificam estereótipos nacionais semelhantes aos apresentados por Murat em seu documentário, e sinalizam para a necessidade de desenvolvimento de uma política de representação, bem como de mais pesquisas e abordagens teóricas que promovam a análise crítica relacionada à constituição e à interpelação do gênero filme. Esta análise crítica é imprescindível a um gênero que está associado à formação de opiniões não só de brasileiros, mas de grande parte da humanidade.

Palavras-chave: Análise do Discurso Crítica. Brasilidade. Estereótipo. Filme. Multimodalidade.

ABSTRACT

From the reflexions that have been done in the documentary *Olhar Estrangeiro* (Europa Filmes, 2006), of Lucia Morat, that show how foreign directors and/or writers represent Brazil in movies – in a stereotypical way exploring sexuality, violence, no limit diversion, illegality etc, and therefore, contributes constructing a cartoonized and wrong vision of Brazil by the spectator –, this research promotes another reflexions about how *brazilinity* is represented by Brazilians in the movie genre. For that, this research uses the Critical Discourse Analysis as a pillar, but in an interdisciplinary perspective, to embrace widely the goal of this research. The general goal of this investigation is develop the reading of imagetic and associate it with the representation of identity of Brazilians, answering the following questions: 1) In what way the brazilian movies contribute to the reification of a stereotypical discursive space of *brazilinity*? 2) What discourse practices are endorsed by the choices of the discursive communities of Hollywood Academy Awards and the Commission of the Ministry of Culture of Brazil and how they affect the discourses of *brazilinity*? 3) How the theories about Post-Colonialism and discourse can help to think in a reorganization form of the stereotypical discursive space of *brazilinity*? For this, the films are analyzed by Hollywood Academy Awards and the Commission of the Ministry of Culture of Brazil in the last decade (2001-2011). The results show that all films reify national stereotypes similar to those presented by Murat in her documentary, and point to the need to develop a politics of representation, as well as more research and theoretical approaches that promote critical analysis related to the constitution and interpellation of the film genre. This critical analysis is indispensable to a genre that is related with the opinion formation not only of Brazilians, but also of a large part of mankind.

Keywords: Critical Discourse Analysis. Brazilinity, Stereotype. Film, Multimodality.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Cena do documentário <i>Olhar Estrangeiro</i> (Europa Filmes, 2006)	15
Figura 2: Cenas do documentário <i>Olhar Estrangeiro</i> (Europa Filmes, 2006)	16
Figura 3: modelo de transcrição de imagem em movimento	21
Figura 4: cenas de aula de Boaventura de Sousa Santos sobre <i>Porque as epistemologias do Sul</i>	26
Figura 5: diferenças entre dizer e mostrar (EISNER, 1999)	35
Figura 6: Esquema de visualização da relação do discurso com os outros momentos da prática social (RODRIGUES, 2001)	44
Figura 7: Modelo tridimensional de Fairclough adaptado por Meurer (2005)	48
Figura 8: Cena do filme <i>O ano em que meus pais saíram de férias</i> (Globo Filmes, 2008)	52
Figura 9: possibilidades de enquadramento (de frente, por cima e de lado)	55
Figura 10: possibilidades de enquadramento do leitor no texto imagético	56
Figura 11: possibilidades de seleção do tempo do acontecimento na imagem (<i>timing</i>)	57
Figura 12: possibilidades de seleção do objeto fotografado	58
Figura 13: gráfico que explica o plano Z	61
Figura 14: quadro que atenua o plano Z, por causa da parede ao fundo	61
Figura 15: quadro que acentua o plano Z, pela inclusão da profundidade	61
Figura 16: o terço à esquerda mostra para onde o personagem olha e agrega dinamismo à cena	62
Figura 17: uso de uma cena em ângulo baixo	63
Figura 18: uso de uma cena em ângulo alto	63
Figura 19: uso de <i>close-up</i> extremo	64

Figura 20: uso de plano geral	65
Figura 21: uso de plano emblemático	66
Figura 22: uso de plano emblemático com a regra de Hitchcock	66
Figura 23: uso de plano geral extremo	67
Figura 24: uso de plano de <i>close-up</i> médio	68
Figura 25: uso de plano de grupo	68
Figura 26: uso de plano <i>travelling</i>	69
Figura 27: uso do plano <i>steadicam</i>	70
Figura 28: uso de interimageticidade	71
Figura 29: Fotograma que mostra a sequência de imagens que dão a ilusão de movimento	85
Figura 30: Página do gibi institucional produzida pelo Sargento Ruy Rios	93
Figura 31: A relação do storyboard e o uso de efeitos especiais	94
Figura 32: Cena da animação <i>In Saeng</i>	95
Figura 33: Fotografia oficial do Board of Governours/2011, o Conselho da Academia	101
Figura 34: Esquema para participação e premiação do Oscar	102
Figura 35: Cenas do filme <i>Alien, a ressurreição</i> (Fox, 1993)	110
Figura 36: Cena do filme <i>Monster: desejo assassino</i> , que simula uma pseudointeração	117
Figura 37: Cenas do tiroteio de Panama City e capa do HQ <i>V de Vingança</i>	121
Figura 38: Imagens do Grupo Anonymos retiradas do Google imagens	121
Figura 39: Representação do signo linguístico (SAUSSURE, 2006)....	125
Figura 40: Representação do signo social	128
Figura 41: James Dean e sua jaqueta	129
Figura 42: Carmem Miranda e seu exotismo	130
Figura 43: Cenas da propaganda publicitária da Comunidade Europeia	133

Figura 44: Cena do documentário <i>Olhar Estrangeiro</i> (Europa Filmes, 2006)	148
Figura 45: Ilustrações contidas no livro <i>O que faz o Brasil, Brasil</i> , de Roberto DaMatta	151
Figura 46: Cenas do programa <i>Capitais do delito</i> (NatGeo)	153
Figura 47: Cenas do programa <i>Capitais do delito</i> (NatGeo)	154
Figura 48: Cenas do programa <i>Capitais do delito</i> (NatGeo)	156
Figura 49: Cenas do programa <i>Capitais do delito</i> (NatGeo)	157
Figura 50: Cenas do programa <i>Capitais do delito</i> (NatGeo)	158
Figura 51: Cenas do programa <i>Capitais do delito</i> (NatGeo)	159
Figura 52: Cenas do programa <i>Capitais do delito</i> (NatGeo)	160
Figura 53: Propaganda institucional do Governo Geisel dos anos 70..	162
Figura 54: Fotografia dos guerrilheiros do MR-8 e outros exilados da ditadura aguardando o embarque para a Argélia	247
Figura 55: capa do DVD do documentário <i>Ônibus 174</i> (Zazen Produções, 2002)	418
Figura 56: cartaz promocional do filme <i>Salve Geral</i> (Sony Pictures, 2009)	466
Figura 57: imagens de rebeliões promovidas pelo PCC dentro dos presídios	466

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: enquadramento e efeitos que eles provocam	56
Quadro 2: exemplo de roteiro para a produção de gibi institucional do CBMDF	92

SUMÁRIO

Introdução	14
1. Análise de Discurso Crítica	24
1.1 O objeto da Linguística em época de globalização	25
1.2 Analisando a Análise de Discurso Crítica	36
1.3 Análise de Discurso Crítica e a Linguística	37
1.4 Nunca fomos tão lingüistas	39
1.5 Análise de Discurso Crítica e as teorias pós-coloniais	41
1.6 Por que Análise de Discurso Crítica?	42
1.7. Análise de Discurso Crítica e imagem	50
1.7.1 Imagem e escrita	53
1.7.2 Leitura da imagem em movimento	54
1.7.2.1 A persuasão da imagem em movimento	58
1.7.3 O tempo na narrativa	71
1.8 Hegemonia, poder e ideologia	74
1.8.1. Censura e silenciamento	77
2. Transitando entre Semiótica e Linguística: o filme como gênero complexo	81
2.1 Gênero textual ou gênero discursivo?	82
2.2 Filme: que gênero é esse?	84
2.2.1 Autoria no gênero filme	96
2.2.2 Comunidade discursiva e a produção fílmica brasileira	98
2.3 Gêneros cinematográficos	103
2.3.1 Ação/Aventura	106
2.3.2 Comédia	107
2.3.3 Drama	108
2.3.4 Fantástico/terror e ficção científica	109
2.3.5 Gêneros brasileiros: a chanchada e a pornochanchada	111
2.3.5.1 Chanchada	112
2.3.5.2 Pornochanchada	113
2.4 Filme: um gênero em mutação?	115

3 Identidade nacional, <i>performance</i> e signo lingüístico	124
3.1 Signo social: uma articulação possível	124
3.2 Identidade e nação	132
3.3 Brasil, o país do futuro	162
4 O Brasil pela Comissão do Oscar	165
4.1 O pagador de promessas	166
4.2 O quatrilho	199
4.3 O que é isso, Companheiro	221
4.4 Central do Brasil	251
4.5 Cidade de Deus	259
5 O Brasil pelo MinC	286
5.1 Eu, tu, eles	288
5.2 Abril despedaçado	314
5.3 Olga	333
5.4 2 Filhos de Francisco	348
5.5 Cinema, aspirinas e urubus	358
5.6 Última parada 174	393
5.7 Salve geral	420
5.8 O ano em que meus pais saíram de férias	467
5.9 Lula, o filho do Brasil	477
Conclusão	495
Referências bibliográficas	502

INTRODUÇÃO

O que faz o Brasil, Brasil?

(título do livro de Roberto Da Matta, 1997)¹

Em pesquisas anteriores², tive a oportunidade de estudar e analisar produções da indústria cultural e observar como outras linguagens (visuais, musicais e a combinação de todas elas) se articulam, se relacionam. Tudo isso ocorre num processo que, embora provoque leituras espontâneas, é considerado simples e, por isso, não enseja inquietações. Nessas pesquisas, percebi que não há uma preocupação em desenvolver uma pedagogia de leitura/produção de imagens³ e, paralelo a isso, há a negligência à complexidade e à intencionalidade presentes em textos que apresentam essas várias semioses. Percebe-se, ainda, que estão muito incipientes questões sobre leitura e produção de textos multimodais em cursos de Licenciatura em Letras⁴.

Se textos como livros e revistas multimodais já sofrem negligência por falta de desenvolvimento de leitura crítica sistematizada, o que dizer de textos que se valem de processos interativos, movimentos, perspectiva 3D entre outras estratégias de significação? E como tudo isso acontece em processos subjetivos de representação da alteridade? E como se dá a subjetivação de povos subalternos, periféricos, como o brasileiro, em produtos midiáticos?

Uma questão decorrente da primeira é como essa negligência afeta a construção de uma *brasilidade*⁵ (identidade nacional dos brasileiros)

¹ DaMatta, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

² Ver LUSTOSA, Solange de Carvalho. *O discurso da violência nos desenhos animados*. Universidade de Brasília: dissertação de mestrado, 2003.

³ Isso é observado pela carência de disciplina que trate do assunto nos cursos de Letras, não só em Brasília como nas instituições de ensino no Brasil.

⁴ Ponto levantado pelo professor Dr. Núbio Delanne Ferraz Mafra (2007), que faz um levantamento sobre a questão da multimodalidade nos cursos de Letras.

⁵ Esse conceito não será definido, mas problematizado ao longo de toda esta pesquisa, especialmente no Capítulo 3. Para atender a necessidade momentânea, será considerado *brasilidade* todas as características imputadas aos brasileiros, inclusive as fechadas em termos de estereótipos. A *brasilidade* será concebida aqui *sob rasura*. Essa expressão usada por Hall (2000, p. 104) refere-se a conceitos que, “no intervalo entre inversão e a emergência, não podem ser pensados da forma antiga, mas sem os quais certas questões-chave não podem ser sequer pensadas.”

que é representada no cinema. A resposta aos questionamentos, tal como se busca desenvolver aqui, passa pela investigação de processos de subjetivação de povos subalternos, periféricos, em termos de produtos midiáticos avaliados por outros países.

O documentário *Olhar estrangeiro* (Europa Filmes, 2006), de Lucia Murat⁶, mostra como diretores e/ou escritores estrangeiros representam o Brasil, em seus filmes, de forma estereotipada, explorando a sexualidade, a violência, a diversão sem limites, a ilegalidade etc, e construindo, dessa forma, uma visão fechada, caricaturizada, em formato de estereótipo, cuja assimilação passou, ou passa, a ser a única referência tomada como verdadeira para aqueles que ainda não tiveram a oportunidade de conhecer melhor a cultura brasileira e a integridade de seu povo.

Observamos que a fala do ator Michael Caine, no mencionado documentário, é, em si, a afirmação de um clichê, que reifica uma representação, segundo a qual o povo é caracterizado pela dança/espetáculo relacionado ao Carnaval, o que resulta em um processo ideológico de reificação, que será discutido no Capítulo 3.


IMAGEM	TEXTO	OBS
	<p>Michael Caine (ator): O Brasil é um clichê por um ótimo motivo, e vou lhe dizer qual: produz mais pessoas bonitas que qualquer outro país. São clichês e, se vocês querem ser tratados mais seriamente, deviam dançar menos e ficar mais feios.</p>	

Figura 1: Cena do documentário *Olhar Estrangeiro* (Europa Filmes, 2006)

O cinema é considerado arte *a priori*. Para muitos mais ligados a esse setor, o cinema não possui necessariamente relação com o real, pelo menos de forma taxativa (não é um espelho da realidade), ou seja, não tem uma função ou objetivo a ser atingido, cabendo-lhe, tão somente, provocar o entretenimento.

Se se considerar o cinema como arte e, portanto, uma mera questão de entretenimento, qual seria a relação disso com a representação estereotipada que se coloca em torno da brasilidade pelos estrangeiros, tal

⁶ Baseado no livro *O Brasil dos Gringos: imagens do cinema* (Editora Intertextos, Niterói, RJ), de Tunico Amâncio.

como se observa no documentário apresentado por Murat? Nele essa questão é levantada a partir da análise de 220 filmes, dos quais 219 apresentam a mesma visão estereotipada da identidade do brasileiro, relacionando-a a temas como: hipersexualidade, carnaval, violência, futebol, ilegalidade. A perplexidade aumenta com a inclusão que Murat fez, ao longo de suas abordagens, de pequenas perguntas para diversos estrangeiros sobre o Brasil, e todos, sem exceção, manifestavam a mesma visão do Brasil, como podemos ver abaixo:

IMAGEM	TEXTO	OBS
	<p>Entrevistada: É o que eu penso do Brasil?</p>	
	<p>Entrevistado: É um país de sonhos. Só temos imagens de sol, de praia.</p>	
	<p>Entrevistado: Sei que o Brasil é forte em futebol.</p>	
	<p>Entrevistado: Muitas mulheres na praia usando biquíni e <i>topless</i>.</p>	


IMAGEM	TEXTO	OBS
	<p>Entrevistado: Trabalho? Não. Trabalho, não. Só diversão. Diversão e praia.</p>	

Figura 2: Cenas do documentário *Olhar Estrangeiro* (Europa Filmes, 2006).

Uma outra questão delicada é quando eu, brasileira, não me vejo dessa forma e não consigo relacionar essas características à maioria das pessoas que convivem comigo e, como eu, muitos outros possuem essa dificuldade. Essa recorrência acabou por me motivar a avaliar as especificidades do gênero filme e a própria produção brasileira desse gênero. Por isso, esta pesquisa associa a leitura do imagético e o processo de representação identitária do brasileiro. Essas minhas duas preocupações são provenientes de meu interesse em como essa visão é recebida pelos próprios brasileiros e qual é a representação que eles fazem de si mesmos, utilizando desse mesmo recurso textual, ou seja, o filme.

Mas a escolha do objeto de estudo não foi motivada apenas pelo meu interesse pessoal. Houve, no meio desse percurso, o surgimento de um projeto de lei para criação de uma agência reguladora do setor (a Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual – ANCINAV), que provocou uma discussão sobre brasilidade, nessa área, tanto por parte do próprio governo, como de empresas de televisão, produtores, roteiristas e cineastas. A minuta estabelecia como objetivo principal garantir “o direito dos brasileiros de ver e produzir sua imagem” nos filmes criados pelos próprios brasileiros. A intenção era a de defender uma brasilidade, uma identidade genuína atribuída a todo um povo, agregando-se, ainda, a celebração da diversidade⁷.

Esse movimento de preservação não é uma exclusividade brasileira: na verdade, é uma tendência atual, uma vez que as fronteiras se

⁷ Esse movimento foi realizado por muitos países, como Austrália, França, Portugal etc., para tentar impedir a perda da identidade nacional pelo consumo de produtos culturais de outros países, com valores desses países. A França inclusive possui critérios muito rigorosos para o que é considerado francês no cinema, com a intervenção de recursos financeiros para fomento das produções.

tornaram fluidas ou inexistentes com o advento da globalização. Por causa disso, muitos países, o que inclui o Brasil, tentam tornar as suas fronteiras mais definidas e concretas, embora elas sejam apenas simbólicas e culturais. No entanto, seria isso possível de ser pensado? Pode existir meio (ou meios) de proteção de coisas não materiais, conforme pretendido na minuta de criação da ANCINAV? Essa proteção seria necessária? A defesa ou proteção não implica uma definição ou delimitação? Como fazer isso sem ser superficial ou estereotipado? Segundo Hall (1997, p. 21), “a identidade muda de acordo com a interpelação”: então como trabalhar ou proteger algo cambiante, cuja existência está em toda parte e em lugar nenhum? Todos esses questionamentos serão problematizados ao longo desta pesquisa.

Como mencionado anteriormente, no tocante ao cinema nacional brasileiro, surge como indicativo dessa tendência global, a proposta de criação de uma agência reguladora, cuja existência limitou-se a uma minuta de criação: “ANCINAV”. A ela é atribuída a tarefa hercúlea de não só “proteger” o nacional, “defender” as riquezas do País, por meio do disciplinamento, freando uma suposta “pasteurização” ou “homogeneização” cultural (MATTELART, 2005; e NEGRI e HARDT, 2001), com valores norte-americanos e ocidentais; mas ainda de impedir que a cultura local sofra influências ou até mesmo desapareça, segundo alguns pessimistas, alegando que as consequências dependerão da intensidade e da maneira como se dará esse contato com esses produtos.

Assim, esta pesquisa tem como objetivo maior analisar questões sobre brasilidade e relacioná-las ao modo como elas são materializadas no gênero filme, que é concebido aqui como texto complexo⁸.

Esse gênero busca se impor de forma inquestionável, como fonte que retrata a “Verdade”; posicionamento melhor esclarecido, quando for tratada a argumentatividade da imagem, com foco na imagem em movimento, no Capítulo 1.

⁸ Não que os outros textos não sejam complexos. A idéia não é tomá-lo em sua complexidade em detrimento da complexidade de outros. Todo texto é, por si só algo único; sua apropriação por parte do leitor é igualmente única, devido às várias associações com outros textos, como formulado por Koch e Tavaglia (2002). Ao longo de toda essa pesquisa, a suposta complexidade do gênero filme, se dá em virtude de ele estar sempre buscando um simulacro de interação, na qual o leitor é levado a confundir realidade com ficção, haja vista a busca por filmes em 3ª dimensão, além de outros textos interativos.

Conjugado a isso, outro ponto analisado é o silenciamento como fonte auxiliar de sentido e de discurso, bem como de censura velada. As ausências serão analisadas como um processo discursivo de apagamento, de silêncio. A nomeação de determinados elementos em detrimento de outros produz esse efeito. Quando um é explicitado, os demais permanecem em latência, como espectros que continuam eternamente ligados entre o dito e o não-dito⁹.

Visto que o Brasil também é proveniente de um processo de colonização, é possível, desde o início de nossa história, perceber que o Brasil foi construído como “menor”, uma nação que nunca se desenvolveu, intelectual e economicamente. Há, em vários textos (literários e científicos) e em filmes, a idéia do Brasil como sendo um país rico em diversidade natural, mas pobre em termos de valores “nobres” de seu povo¹⁰.

Por isso, a inclusão de debates e reflexões propostos pelas teorias pós-coloniais é importante para esta pesquisa, em virtude da complexidade das questões aqui trabalhadas: política e subjetividade de povos. Esses povos marcados pelo processo de colonização, em um processo histórico discursivo, mantêm sua representatividade ligada a outras culturas. O que se diferencia aqui é que os povos colonizados foram subjetivados discursivamente, em virtude de uma série de meios utilizados pelos colonizadores, como Bhabha (1998) mostrou nas análises sobre a literatura produzida nesse espaço de negociação.

Esta pesquisa se propõe transdisciplinar e interdisciplinar, a partir de uma perspectiva teórica discursiva, e usará conceitos de comunidade discursiva (SWALES, 1990) e, principalmente, de prática discursiva (FAIRCLOUGH, 2001) — a qual engloba questões relacionadas à produção, distribuição e consumo de determinados textos em práticas sociais situadas — como linhas condutoras dos argumentos e das análises realizadas. A prática discursiva, que orienta questões de subjetividade, focaliza a produção e o consumo de determinados textos, leva em consideração quem será o receptor,

⁹ Derrida problematiza essa questão com a sua teoria de desconstrucionismo. No entanto, em todo o seu livro *Mal de arquivo* (2001), ele ressalta o caráter fantasmagórico que o silenciado provoca.

¹⁰ Antônio Cândido, em seu clássico livro “Formação da Literatura Brasileira”, estabelece que a literatura brasileira é “um ramo pobre” da Literatura Portuguesa”,

ouvinte ou destinatário desse discurso. Cabe salientar que, embora o foco se concentre nessa dimensão discursiva, os outros dois momentos (texto e prática social) mantêm relação intrínseca com ele, ou seja, não há como separá-los, pois as suas fronteiras não são nítidas e claras.

Um outro ponto a ser trabalhado de forma detalhada e/ou problematizada é o papel da imagem no processo de construção da subjetividade, da interpretação de texto, de forma a perceber que o processo de textualização da imagem, seja com acompanhamento verbal ou não, é discursivo, mesmo podendo ser considerado em seus aspectos não linguísticos. Na concepção desta pesquisa, considero que negligenciar esse processo seja voltar a uma aproximação positivista da Linguística, no qual a preocupação com a delimitação de seu objeto de pesquisa se sobrepõe ao que de fato tenha se tornado texto em tempos de modernidade tardia. Para garantir mais cientificidade à análise, foram selecionados alguns tópicos que serão analisados nesse gênero textual: 1) presença de narrador; 2) ângulo da câmera; 3) elementos verbais e não-verbais; 4) trilha sonora; 5) silêncios (LOIZOS, 2002); 6) enredo; e 7) *mise-en-scène*.¹¹ A escolha desses elementos não foi aleatória: o critério utilizado para chegar a essa lista foi a capacidade que esses elementos têm de interferir no processo de leitura desse gênero, oferecendo certa opacidade dentro de uma suposta transparência. Para trabalhar com o quesito *mise-en-scène*, será utilizada a transcrição desenvolvida por Montoro (2001), em virtude da dificuldade¹² encontrada na descrição do visual, conforme afirma Flick (2004, p. 169):

Até agora, não existe nenhum método de interpretação para esse material que lide diretamente com o nível visual. Os filmes são entendidos como textos visuais, transformados em texto pela transcrição ou pelo relato das histórias neles contidas e então analisados como tal.

A utilização da transcrição proposta por Montoro evita uma série de problemas de manipulação dos dados. Essa “manipulação” acontece pela interferência da interpretação que o pesquisador faz dos dados, materializada em relatos que constituem a única referência a ser consultada. Na proposta de

¹¹ Entenda-se como *mise-en-scène* tudo que está no quadro, ou seja, tudo o que foi retratado pela câmera (TURNER, 1997, p. 65)

¹² Essa também é uma preocupação de Rose (2002, p. 350) ao se perguntar “Como descrever o visual?”

Montoro, a transcrição busca ser mais objetiva, ao inserir imagem, texto e observações quadro a quadro, o que consiste de três aspectos, conforme mostra o quadro abaixo:

	IMAGEM	TEXTO	OBS
Identificação da cena	“frame” da sequência dos acontecimentos.	Transcrição das falas dos personagens em sincronia com os frames apresentados	Transcrição da trilha sonora, ruídos, movimentos em sincronia com a imagem e o texto.

Figura 3: modelo de transcrição de imagem em movimento.

Da forma como a transcrição de dados acontece, o pesquisador inclui, por meio da imagem, a possibilidade de outros pesquisadores terem acesso ao seu *corpus* de pesquisa. A imagem também pode servir como reforço de sua interpretação sobre determinado comportamento, percepção etc.

Para desenvolver toda essa argumentação, esta tese está estruturada em cinco capítulos: o capítulo 1 situa as teorias que serão mobilizadas para a análise do *corpus*, sendo a Análise de Discurso Crítica (ADC) a mola mestra de todo o processo, não só por trazer questões de discurso, identidade, texto e prática social, mas também por possibilitar a interrelação com outros campos do saber. O conceito de prática discursiva (FAIRCLOUGH, 2001) é também de grande importância aqui, pois traz questões de produção, distribuição e consumo de textos, que, por sua vez, inserem perspectivas de alteridade e identidade, cruciais para análise do objeto desta pesquisa. É apresentada, ainda, neste capítulo, a análise de imagens em movimento para mostrar as implicações de como regras cinematográficas funcionam como recursos retóricos importantes para o estabelecimento de espaços de subjetivação e estereotipia. A questão discursiva insere a perspectiva de que toda manifestação da linguagem possui o caráter argumentativo, pois, segundo Fairclough (2001) em sua Análise de Discurso Textualmente Orientada (ADTO), os sujeitos fazem escolhas de estruturas sintáticas e de léxico para atender a determinados propósitos e efeitos de sentido; e é nessa perspectiva teórica que esta pesquisa será desenvolvida.

No capítulo 2, são trazidas e problematizadas questões de gênero textual, com foco no gênero filme. Ao mesmo tempo, o conceito de comunidade

discursiva (SWALES, 1990) é empregado, nesta pesquisa, para caracterizar discursos da Comissão do Oscar e da Comissão do Ministério da Cultura. Essa temática continua o diálogo estabelecido com o capítulo 1, uma vez que o que Fairclough (2001) denomina “recurso dos membros” mantém uma relação próxima com o processo de produção, distribuição e consumo desse gênero. Serão incluídas, ainda, as especificidades dos gêneros cinematográficos e sua relação com o consumo/leitura por parte não só dessas comunidades discursivas, mas dos brasileiros em geral.

O capítulo 3 trata das questões de identidade e suas relações com o gênero filme e com as questões semióticas. São abordadas a identidade, numa perspectiva de construção de nação, e as implicações que isso provoca.

De certa forma, como o que se pretende analisar nesta pesquisa é a brasilidade no Oscar, o *corpus* foi delimitado entre os cinco filmes acatados pela Comissão do Oscar e os filmes indicados, na última década, pelo Ministério da Cultura (MinC) para representar o Brasil na premiação, o que gerou dois capítulos analíticos: os Capítulos 4 e 5.

O Capítulo 4 traz as análises dos 5 (cinco) filmes acatados pela Comissão do Oscar: *O pagador de promessas* (Prodtel, 1962), *O quatrilho* (Paramount, 1995), *O que é isso, companheiro* (Miramax, 1997), *Central do Brasil* (Vídeo Filmes, 2000) e *Cidade de Deus* (Imagem Filmes, 2002).

O Capítulo 5 analisa os demais filmes indicados pelas Comissões do MinC na última década (2001-2011): *Eu tu eles* (Sony Pictures, 2001), *Abril despedaçado* (Imagem Filmes, 2002), *Cidade de Deus* (Imagem Filmes, 2003-2004), *Olga* (Globo Filmes, 2005), *2 Filhos de Francisco* (Sony Pictures, 2006), *Cinema, aspirinas e urubus* (Europa Filmes, 2007), *Última parada 174* (Paramount Pictures, 2008), *Salve Geral* (Sony Pictures, 2009), *O ano em que meus pais saíram de férias* (Buena Vista Sonopres, 2010) e *Lula, o filho do Brasil* (Downtown Filmes, 2011).

Por fim, toda esta investigação discursiva pretende focalizar o seguinte questionamento: Como a comunidade discursiva da Comissão do Ministério da Cultura projeta o imaginário que teria a comunidade discursiva da Comissão do Oscar sobre a identidade do Brasil e como isso influencia a escolha de filmes nacionais e, conseqüentemente, do discurso de *brasilidade*

em termos de estereotipia. A cristalização da estereotipia discursiva acontece de forma mais contundente e rápida em decorrência das especificidades do gênero filme e, por isso, serão trazidas contribuições de teorias pós-coloniais para ajudar a analisar e compreender o espaço de subjetivação criado nesse discurso.

Esta pesquisa pretende, então, responder às seguintes questões de pesquisa: 1) De que modo os filmes nacionais contribuem para a reificação de um espaço discursivo estereotipado de brasilidade? 2) Que práticas discursivas são endossadas pelas indicações das comunidades discursivas da Comissão do Oscar e da Comissão do Ministério da Cultura e como elas afetam os discursos de brasilidade? 3) Como teorias sobre pós-colonialismo e discurso podem ajudar a pensar em uma forma de reorganização do espaço discursivo estereotipado de brasilidade?

Para responder a essas questões, a brasilidade e a imagem do brasileiro serão analisadas discursivamente em filmes comerciais nacionais indicados pelo Ministério da Cultura para participarem do Oscar, na categoria de melhor filme em língua estrangeira, na última década (2001/2011)¹³, em contraponto com as indicações acatadas pela Comissão de Seleção do Oscar.

Outros documentos coadjuvantes serão avaliados: portarias do Ministério da Cultura, publicadas no Diário Oficial da União, para seleção dos filmes. Será mostrada também a maneira como a Comissão do Oscar seleciona os filmes. Essas perspectivas variadas permitem perceber os critérios adotados e a transparência da avaliação.

¹³ Serão selecionadas apenas algumas sequências desses filmes consideradas relevantes para responder às questões de pesquisa. A análise buscou por elementos discursivos que evidenciam mais claramente a construção de uma determinada imagem de Brasil, tais como analfabetismo, raça, credo, trabalho e condições dignas de vida, semelhantes às usadas pelo Índice de Desenvolvimento Humano (uma vida longa e saudável, o acesso ao conhecimento: anos médios de estudo e anos esperados de escolaridade, um padrão de vida decente). Serão acrescentados elementos que possam sinalizar a atuação do Estado em relação a essas questões, além da violência, legalidade e sexualidade.

1. Análise de Discurso Crítica

Como as novas descrições para o sujeito social em sua heterogeneidade podem ser construídas por teorias que auxiliem a problematizar as imbricações de poder, diferença e desigualdade? (MOITA LOPES, 2006, p. 24)¹⁴

Como esta pesquisa trata da construção discursiva de *brasilidade* nos filmes indicados pelo Ministério da Cultura ao Oscar na última década, bem como daqueles aceitos pela Academia de Hollywood (Board of Governors), utilizo a Análise de Discurso Crítica (ADC), de vertente anglo-saxônica como teoria e metodologia de pesquisa. Como previsto pela própria ADC, saliento que, em razão de o objeto de pesquisa ter uma especificidade e complexidade singulares, outras teorias serão utilizadas para dar conta da análise e da problematização do objeto, conforme apontam Chouliaraki e Fairclough (1999) e Fairclough (2003).

Para a ADC, apresentada por Chouliaraki e Fairclough (1999, p.38), o conceito de *discurso* deve inserir também a percepção semiótica e não apenas objetos eminentemente linguísticos. Como o objeto desta pesquisa apresenta uma interrelação de várias semioses (música, imagem, sons, etc), a ADC se constitui como pilar principal de análise. Nessa visão, cabe salientar que o *discurso* é um momento da prática social, em interação com os outros momentos dessa prática (relações sociais, valores/crenças/desejos, práticas materiais, relações sociais, poder, instituições/rituais), englobando vários outros elementos semióticos, o que “inclui a linguagem (escrita e falada e em combinação com outras semioses, por exemplo, com música, canto), comunicação não-verbal (expressões faciais, movimentos corporais, gestos, etc.) e imagens visuais (fotografias, filmes). (CHOULIARAKI e FAIRCLOUGH, 1999)”. Portanto, o conceito de *discurso* pode ser entendido como uma perspectiva particular sobre várias formas de semioses vistas como momentos de práticas sociais em articulações com outros momentos não discursivos.

Seguindo essa perspectiva teórico-metodológica, este capítulo pretende: 1) reforçar a necessidade de estabelecer um campo de diálogo com teorias advindas das ciências sociais e humanidades (teorias pós-coloniais,

¹⁴ MOITA LOPES, Luiz Paulo da (org.). *Por uma linguística Indisciplinar*. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

Estudos Culturais, etc.), em virtude de o objeto de análise necessitar de conceitos dessas áreas; 2) refletir sobre o papel desempenhado pela ADC na Linguística, bem como sobre os novos modos de teorizar e fazer ADC como aporte teórico-metodológico para melhor observar os problemas de representação, construída e disseminada pelo cinema, em especial, do Brasil; e 3) avaliar, em relação ao objeto de pesquisa, que contribuições da ADC serão utilizadas e como serão utilizadas nas análises. Esse percurso visa a trazer mais objetividade à pesquisa e deixar claro em que perspectiva teórica são empregados os termos “análise de discurso crítica”, “globalização”, “pós-colonialidade”, “discurso”, “prática discursiva”, “semioses” e “multimodalidade” ao mesmo tempo em que situa o arcabouço metodológico a ser usado.

1.1 O objeto da Linguística em época de globalização

Há algum tempo, observam-se mudanças significativas no sistema de crenças e valores da sociedade e, ainda, nas maneiras como esta sociedade percebe a realidade. Tais modificações são projetadas também academicamente e, seguindo uma tendência global de articulação de tecnologias, os saberes têm se juntado para dar conta do processo complexo que se tornou (se é que já não era) a realidade humana: ou seja, essa estratégia busca, de certa forma, “um conhecimento tão global como a globalização” (SANTOS, 2007, p. 20).

Diante dessa situação, cabe questionar: como ficam os saberes “sacralizados” dos diversos campos do conhecimento?; como trabalhar, academicamente, com tantas incertezas dentro das “certezas” dogmáticas? Não raro, os campos transdisciplinares, interdisciplinares e “indisciplinares” têm sofrido com críticas severas sobre seus objetos de análise, no tocante a que área eles pertencem e o porquê de não serem objeto de estudo de outros campos. É o que acontece com estudos linguísticos que se realizam na interface de outros conhecimentos, os quais são, reiteradas vezes, considerados como sendo pesquisas da Sociologia, da Antropologia, da Comunicação, da Psicologia Social ou da Semiótica, e não próprios da Linguística. Para perceber a dimensão dessa problemática e a dificuldade de

teorizar para além das fronteiras “seguras” do seu *locus* acadêmico, recorro a Sousa Santos (2013), que sintetiza as implicações e consequências que pensamentos de transdisciplinariedade, interdisciplinariedade e “indisciplinariedade” promovem, conforme pode ser observado no fragmento de vídeo abaixo:





IMAGEM	TEXTO
	<p>Sousa Santos: <i>Portanto, essas idéias são idéias obviamente polêmicas para o que elas apontam: para o fim das disciplinas. As disciplinas não têm maneira de poder captar esta realidade complexa da ciência e, portanto, nós caminhamos para a interdisciplina. É nessa altura que começam a falar-se de facto da interdisciplinariedade, mas só que o contrário da disciplina não é necessariamente a interdisciplina, pode ser a indisciplina, pode ser a transdisciplina. Em muitos debates, nós vamos ter epistemológicos nos anos...</i></p>
	<p>Sousa Santos: <i>...seguintes sobre exatamente a indisciplina, isto é: se abandonarmos as disciplinas perdemos o rigor? Ou a transdisciplina: não basta juntar disciplinas é preciso criar formas de conhecimento que estejam por princípio das disciplinas: que fundam, que converjam, que tenham outra complexidade, que estão para além das disciplinas. Estão a imaginar que isso é difícil. Porque continuamos a ter departamento de química, de física, de sociologia, de direito, ou seja, as disciplinas continuam a dominar, não...</i></p>
	<p>Sousa Santos: <i>...deixaram de dominar até agora. Por razões epistemológicas? Não. Por razões da inércia das próprias instituições. Nas ciências sociais temos exemplo que sobram, porque não fazem sentido hoje muitas das nossas instituições. Por exemplo, não faz sentido nenhuma distinção entre Sociologia e Antropologia. Por que ela surgiu? Porque havia selvagens e civilizados. A Sociologia encarregou-se de estudar os civilizados e deixou a Antropologia para estudar os primitivos...</i></p>
	<p>Sousa Santos: <i>...E os primitivos hoje são outros civilizados ou civilizados de outra maneira, e o conceito não é de maneira nenhuma um conceito provável hoje. Para que continuarmos a ter Antropologia e Sociologia? Apenas para criar departamentos de Antropologia e Sociologia. Apenas para criar linhas de financiamento para Antropologia e Sociologia. Apenas porque há cursos que querem antropólogos e outros querem sociólogos. Mas não há nenhuma razão para isso.</i></p>


IMAGEM	TEXTO
	<p>Sousa Santos: <i>Não tem sequer sentido epistemológico, nem sequer um sentido político. A não ser por política de ciência. É por isso que muitos cientistas dos Estudos Culturais, como todos sabem, nós procuramos realizar fusões entre várias disciplinas. E temos antropólogos, juristas e sociólogos em tantas outras disciplinas aí, geógrafos etc., precisamente para pensar o objeto das humanidades, por uma distinção que hoje faz pouco sentido. Exatamente para dar conta dessa transdisciplina.</i></p>

Figura 4: cenas de aula de Boaventura de Sousa Santos sobre *Porque as epistemologias do Sul*. (21'41"- 24'35"); Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ErVGilUQHjM>>; acessado em: 12 de janeiro de 2013, às 11h25.

Nessa mesma linha de pensamento, há linguistas que têm justificado, em seus textos, o caráter híbrido do objeto da Linguística. Observo isso, por exemplo, em Martin (2003, p. 14), na seguinte afirmação:

(...) Às vezes, o lingüista tem de ser sociólogo, pois a língua é também, eminentemente, um produto social – ou, ainda, psicólogo, pois a produção lingüística ativa todas as faculdades psíquicas (de memorização, de associação, de organização do pensável...) que são o domínio privilegiado da psicologia... Em suma, seriam necessárias luzes de todo lado. De fato, mais que qualquer outra ciência, a lingüística se presta à interdisciplinaridade. Zonas interdisciplinares se instituem: a neurolingüística, a sociolingüística, a psicolingüística... Campos novos se criam, notadamente o campo das “ciências cognitivas” (a lógica, a informática, a psicologia, as neurociências, a lingüística).

Há, no entanto, um problema interessante a ser pensado: no processo de construção da Linguística como ciência, pesquisadores tornaram abstrata a língua em seus estudos, para que fosse justificada a nova área de pesquisa. Sobre essa questão, Rajagopalan (2003, p. 24) afirma que “ironicamente a lingüística foi eleita como modelo para as demais ciências humanas por adotar – ou melhor dizendo, *imitar* – os métodos das ciências exatas e se distanciar dos procedimentos mais comuns nas humanas.”. Foi um processo de “marcação de território”, cujo objetivo era fundar um novo campo de estudo. Depois de a Linguística se estabelecer como ciência ao longo de vários anos, nas últimas décadas do século XX, novamente, tem-se voltado para uma atuação semelhante à realizada para se estabelecer, reforçando as suas fronteiras com proibições incoerentes com o pensamento atual, pois se a

Linguística mudou é porque mudou o objeto, é porque mudaram as suas perspectivas sobre o real, é porque foi percebido que os estudos feitos não conseguiam analisar satisfatoriamente aspectos considerados relevantes para a apreensão de problemas sociais materializados na ou pela linguagem. Rajagopalan (2003, p. 39), também sobre esse aspecto, afirma que

a saúde de uma disciplina se mede pela presteza com a qual ela consegue responder a novas realidades que surgem no mundo em que vivemos e pelo interesse que ela evidencia em atender aos anseios e preocupações típicos de cada época.

Dessa forma, observo que essa nova onda de estudos, que tentam sempre marcar a que campo científico determinado trabalho pertence, prejudica ou inviabiliza análises voltadas para a sociedade, principalmente aquelas que conseguem perceber implicações sociais (e, por isso, políticas e interpessoais) nos discursos produzidos.

Hoje, assim como foi percebida uma mudança na sociedade, a noção de “texto” também tem passado por modificações significativas, a ponto de o texto se encontrar imerso em uma miscelânea de elementos verbais e não verbais, de forma a ser quase impossível, por exemplo, separá-los para analisá-los. No âmbito linguístico, essa questão se tornou crucial, uma vez que apareceram trabalhos, cujo objeto se materializa nos textos chamados multimodais, para os quais convergem várias modalidades de linguagem: a escrita, a oralidade e/ou elementos visuais com características textuais associadas a outras semioses como imagens, trilha sonora, caracteres de fontes, etc. Considero que toda manifestação da linguagem é multimodal, pois a escrita, por exemplo, recorre à escolha de fontes de letras, de papéis com cheiros, de textura etc. que interferem na leitura de determinados textos; ou seja, um texto aparentemente apenas linguisticamente escrito é também multimodal, na medida em que está impregnado de informações também não linguísticas. Para a Linguística, a multimodalidade engloba esses aspectos como relevantes para o processo ideológico de construção do texto, no entanto, saliento que para uma perspectiva linguística multimodal sempre deve existir a linguagem (oral e escrita) como um dos elementos semióticos para ser objeto de seu estudo.

Essa confluência entre diversas formas de abordagens linguísticas e a associação com teorias que trouxeram a perspectiva de trabalho transdisciplinar e interdisciplinar vão para além do cerco acadêmico e de análises estruturalistas. No entanto, essa suposta liberdade teórica, ecoada em vários trabalhos acadêmicos, tem sido bastante tradicional e, não raramente, encontramos análises nas quais percebemos uma separação entre o considerado “estritamente linguístico” e a “impureza” de imagens e sons não linguísticos, como podemos perceber na afirmação de que, segundo Fairclough (2003a, p. 180), a semiose “inclui todas as formas de criação de significado – as imagens visuais, a linguagem corporal e também a linguagem”. Ainda no mesmo texto, o mesmo Fairclough (2003a, p. 184) postula uma “análise linguística e semiótica” (grifo meu). Ora, o linguístico não é parte da semiose também? Como, em um primeiro momento Fairclough apresenta a semiose como hiperônimo de linguagem e depois como algo separado? Talvez esse ato falho, seja proveniente do fato de que, em algumas análises discursivas, encontramos um recorte bastante marcado entre os elementos verbais e não verbais. Dessa forma, em casos em que se responsabiliza apenas uma abordagem gramatical pela análise de textos multimodais, corre-se o risco de reduzir a cooperação entre signos verbais e não verbais na construção de significações textuais.

No entanto, essa separação não faz sentido quando se concebe que, mesmo em ambientes muito formais, os textos não são “puramente” linguísticos¹⁵. Do ponto de vista discursivo, deixar de analisar o conjunto de semioses em um texto construído dessa forma implica fazer uma análise incompleta, não percebendo, ou deixando de observar, a função que essas semioses desempenham para a significação. Em um filme, por exemplo, a trilha sonora, a utilização de planos e de outros recursos convocam o leitor/espectador a pensar e a se posicionar de determinada forma, objetivando determinada reação e interpretação de uma história. Quem assiste a um filme assiste a ele em sua totalidade, considerando não apenas as falas dos personagens, mas também a relação dessas falas com o contexto, com a *mise-*

¹⁵ Não considero haver textos puramente linguísticos, mas com graus variados de multimodalidade. Todo texto é multimodal, pois há texturas de papeis, cheiros, tipos gráficos, espaçamentos, diagramação que fazem com que todo texto seja multimodal.

en-scène (tudo que está na cena), etc. Assim como não é possível separar a dimensão ideológica, interpessoal e textual de um discurso, em termos faircloughianos, não é possível separar a trilha sonora, o enquadramento, os planos utilizados e as falas dos personagens de um filme: tudo deve ser visto como um todo para a análise, pois é assim que são construídos os significados.

Esta é a razão pela qual este capítulo tem como um dos objetivos a reflexão sobre qual é o objeto da Linguística em tempos de globalização e como se têm trabalhado questões transdisciplinares e interdisciplinares no espaço acadêmico.

A Linguística estipula, em seus textos “canônicos” e introdutórios, que o seu objeto de estudo é a linguagem é a linguagem verbal, oral ou escrita. Tal afirmação implica, necessariamente, que o objeto da Linguística seja aquilo que é materializado verbalmente. No entanto, saliento que há muita significação para além dos elementos linguísticos e que, vez ou outra, algum teórico utiliza um elemento tradicionalmente desconsiderado pela Linguística (como, por exemplo, o silêncio), mas que participa ativamente do contexto de produção discursiva. Quando cito a questão do silêncio, resalto que, em uma perspectiva da Linguística canônica, ele, por não ser verbalizado (ou pela oralidade ou pela escrita), não seria objeto de estudo da Linguística. Todavia, possui significação variável e inquestionável, a qual se adapta de contexto para contexto, ou seja, sua significação é materializada de outras formas.

Tomo aqui, então, posição oposta à desses linguistas que demarcam seu território afirmando que determinado objeto, para ser analisado pela Linguística, precisa, necessariamente, possuir uma gramática em termos linguísticos. Saliento que o não-verbal também possui uma estrutura com algumas regularidades, que caracterizam uma sistematização na produção de informações comunicativas. Ora, como ficaria, então, a linguagem não-verbal nesse contexto? Como é possível separar a linguagem verbal da linguagem não-verbal para formatar o objeto de acordo com o postulado (ou esperado) sem negligenciar aspectos do texto que participam do processo de leitura/consumo, mas que não foram materializados por meio da escrita ou da oralidade? A que teoria seria delegado o estudo desses “outros elementos”?

Segundo Santaella (1983, p. 9)¹⁶, haveria, para isso, várias ciências da linguagem, sendo uma delas “a Linguística, ciência da linguagem verbal. A outra é a Semiótica, ciência de toda e qualquer linguagem”, ou seja, a linguagem não-verbal, com seus signos, seria analisada pela Semiótica, e o objeto da Linguística seria um subconjunto dessa mesma Semiótica. Nesse contexto, percebemos que a linguagem seria um objeto que precisa de outras teorias para ser analisado, transcendendo até mesmo as teorias da linguagem (como a Linguística e a Semiótica). No caso desta pesquisa, por exemplo, o objeto de análise necessita de contribuições da Comunicação Social, da Sociologia, da Psicanálise, dos Estudos Culturais etc.

No entanto, cabe salientar que há algumas perspectivas de análise da linguagem que têm encampado análises transdisciplinares e/ou interdisciplinares, como a Pragmática, a Linguística Aplicada, a Linguística Textual, a Sociolinguística e a Análise de Discurso. Áreas relativamente recentes em relação às subdivisões que pregam a chamada Linguística “dura” (Fonética, Fonologia, Morfologia, Sintaxe), a qual, em grande parte, desconsidera o falante e a sociedade (e principalmente o falante em sociedade) em suas análises da oralidade e da escrita. Os subcampos mais abertos incluem, frequentemente, objetos multimodais e não apenas verbais em seus estudos, e o elemento “linguístico” serve para evidenciar situações e problemas que envolvem relações de poder, estruturas sociais e culturais entre outras questões.

Atualmente, linguistas têm analisado vários gêneros textuais (inclusive os multimodais e imagéticos¹⁷) e encontrado estruturas semelhantes às dos textos verbais, para as quais estabeleceram a existência de uma gramática¹⁸. Essas análises só foram possíveis pela abertura de campo dos

¹⁶ Embora tenha sido Saussure reconhecidamente o primeiro a desconsiderar o não-verbalizado, cito Santaella por ser uma acadêmica que representa a Semiótica produzida no Brasil.

¹⁷ Como afirmado anteriormente, para a Linguística há diferença entre o texto multimodal e os textos imagéticos, no entanto, nesta pesquisa não farei essa separação por considerar que os textos imagéticos também são multimodais.

¹⁸ Kress e van Leeuwen (1996) produziram o texto *Reading images, the visual Grammar*, no qual é mostrado que a linguagem visual também possui uma regularidade, possui uma estrutura depreensível (gramática visual). Se se questionar a possibilidade de apreensão regular de sentido pelas imagens visuais, questiona-se também que a gramática linguística também não é de fácil apreensão porque depende de vários fatores: organização sintática, nível social, regional, contextual, histórico etc. Afirma-se que a linguagem visual tem sua interpretação irregular, uma vez que o sentido é variável de pessoa para pessoa – cada pessoa

estudos linguísticos, por meio da inclusão dos estudos, por exemplo, feitos pela Análise de Discurso Crítica e pela Linguística Textual.

Embora tenha aumentado consideravelmente o entrelaçamento entre verbal e imagético na composição de textos, as publicações sobre o tema na Linguística talvez ainda não acompanhem o mesmo ritmo. Cabe salientar a existência de uma gama bem maior dessas publicações em áreas cuja visão parece mais interdisciplinar, como Comunicação, *Marketing* e Artes Plásticas. Estudiosos dessas áreas mostram as imagens, em seus aspectos estruturais e como signos recorrentes, abordando questões de perspectiva, de enquadramento, de estruturas que influenciam a abordagem do leitor pelo autor, isto é, elementos que seriam interessantes de serem analisados pela Linguística, em virtude de possuir uma estrutura semelhante à dos elementos linguísticos e evidenciarem escolhas ideológicas e, conseqüentemente, políticas em relação à produção desses textos.

Essa situação é repleta de significados, mas há um que deve ser ressaltado: existe uma lacuna no estudo do texto imagético, que vem sendo ocupada pela Linguística (pelo menos a praticada no Brasil), porém de forma ainda contida. Tal afirmação encontra respaldo no estudo feito por Mafera (2007), no qual é apresentado um descompasso entre reflexões e atitudes em relação ao trabalho com leitura na formação de professores em Letras, em quanto aos aspectos midiáticos e à composição curricular de Instituição de Ensino Superior.

Tais questões levantam problemas mais sérios, principalmente, aqueles que estão relacionados a atividades práticas, como, por exemplo, o processo de revisão textual. Sobre esse assunto, Rocha (2012)¹⁹, em sua tese de doutorado, analisa a função do revisor diante do texto multimodal: dos vários profissionais avaliados (com vários anos de profissão) todos limitaram sua revisão somente a aspectos de adequação do texto escrito ao padrão normativo da Língua Portuguesa, não se preocupando com o fato de que a

que ver uma imagem poderá ter diferentes interpretações, mas isso não ocorre também com a linguagem verbal? De outra parte, a Linguística em quase 100 anos de estudo já compreendeu o fenômeno da linguagem em sua totalidade? Como adquirimos a linguagem? Esta pergunta, por exemplo, ainda perdura, mesmo sendo essencial uma vez que ajuda a entender o objeto da Linguística.

¹⁹ ROCHA, Harrison da. (2012) *Um novo paradigma de revisão de texto: discurso, gênero e multimodalidade*. Universidade de Brasília: Brasília, tese de doutoramento. Inédito.

imagem da propaganda que lhes foi apresentada para a geração dos dados encontrava-se distorcida.

Ainda é possível encontrar professores que trabalham, em sala de aula, com textos verbais, sem se preocuparem em mostrar a existência de uma construção, minuciosa de sentidos, também pela imagem. A abordagem do caráter multimodal, quando acontece, tem se limitado apenas à leitura e pouco chega à produção de textos, conforme pode ser observado nas próprias análises feitas nos textos canônicos da ADC, as quais utilizam a imagem apenas como pano de fundo²⁰.

Uma possibilidade de entender a razão da negligência do imagético pela Linguística estaria no fato de se considerar essa semiose como sendo autoexplicativa, a qual não necessitaria de uma pedagogia de leitura, nem tampouco de escritura, em que esses elementos estariam sendo significativos. Kress e van Leeuwen (1996) afirmam que, por ser considerado praticamente autoevidente e de fácil “tradução”, o visual é concebido como não necessitando de nenhum tipo de letramento. O caráter imediatista atribuído à leitura da imagem vem ao encontro da necessidade moderna de se fazer transitar informações geralmente relacionadas ao consumo de bens e serviços de maneira praticamente instantânea, por isso, torna-se importante a educação do olhar. Os livros didáticos adotaram a prática de “decorar” ou “ilustrar” suas páginas, mas as imagens frequentemente se tornam apenas elementos decorativos, não estabelecendo relação direta com a parte escrita ou não auxiliando no sentido da construção e da leitura do texto como um todo.

Há outro ponto a ser ressaltado sobre o crescimento do uso da imagem em detrimento do verbal/escrito nos textos. A linguagem escrita recebe hoje um severo controle por parte de muitos letrados, pois, por meio dos elementos explicitados, é possível questionar, perceber preconceitos, enfim, contra-argumentar. A leitura da imagem ainda não possui esse controle, pois apenas mostra ou sugere e, talvez por isso, esteja sendo usada com mais frequência.

²⁰ Chouliaraki e Fairclough (1999, p. 11), ao analisar um texto de publicidade (*Homeless this Christmas, but not for life*), deixaram de analisar o aspecto visual e a relação significativa do olhar da criança no gênero como um todo.

Percebemos essa diferença ao transformar imagens em descrições linguísticas, uma vez que “a imagem mostra, mas não diz”²¹ (GAUDREULT e JOST, 2009, p. 37) ou diz de uma outra forma. Isso, de certa forma, acaba sendo um recurso importante em relação à argumentatividade da coisa narrada, pois desarticula questionamentos sobre o seu significado. Exemplo disso é o que acontece em relação ao racismo quando não explicitado verbalmente e é proveniente da ausência de negros em determinado vídeo, ou das atividades que eles realizam (copeiro, jardineiro, cozinheira, prostituta etc.)²². Parece não haver nenhuma “evidência” materializada sobre conteúdos não verbais, de acordo com a análise do inciso IV do art. 5º da Constituição Federal (1988), em uma versão *online* do STF. Nessa análise, não há nenhuma alusão à materialização de conteúdo não-verbal que seja objeto de sua jurisprudência. Afirmar que apenas “é livre a manifestação do pensamento, sendo vedado o anonimato” não contempla conteúdos não verbais, pois neles não há materialidade, mas sugestão. Eles não chegam a provocar a “incitação ao racismo”, segundo o próprio STF, o que seria um crime²³.

No entanto, o dizer e o mostrar nem sempre estão em uma relação de complementariedade: podem estar em oposição. Se tomarmos, por exemplo, a afirmação “sinto muito”, automaticamente remeteríamos ao sentimento de consternação, mas quando ela se associa à imagem, isso pode trazer diversas nuances como mostra a Figura 5 abaixo:

²¹ Ressalto que essa afirmação foi posta dessa forma porque a imagem mostra, mas não diz de uma forma linguística; a expressão e o entendimento acontecem de outras formas, com outros códigos e regras próprias relacionadas à interpelação feita pela imagem.

²² Sobre esse assunto, sugiro a leitura do documentário *A negação do Brasil: o negro nas telenovelas brasileiras*. (Casa de Cultura, 2001).

²³ Disponível em: <<http://www.stf.jus.br/portal/constituicao/constituicao.asp>>; acessado em 17 de julho de 2012, às 1h35min.

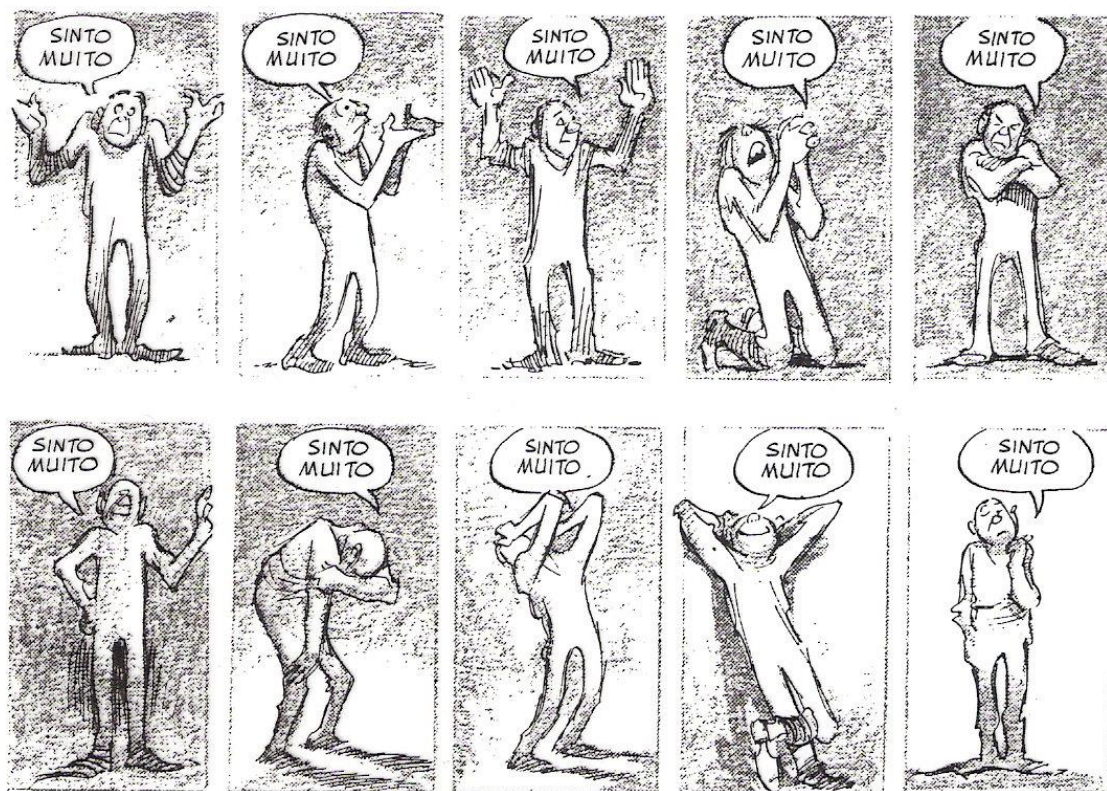


Figura 5: diferenças entre dizer e mostrar.
Fonte: EISNER (1999)

Todas essas especificidades são levadas em consideração pelo leitor/espectador quando consome textos com elementos verbais e não verbais. No entanto, há construções discursivas em que esse processo não é tão facilmente identificado, como será apresentado nesta pesquisa.

Diante de todas as considerações, mesmo sendo a modalidade mais utilizada de representação e comunicação, a linguagem visual é tratada de forma marginal e, como Kress e van Leeuwen²⁴ afirmam, o campo visual é o espaço no qual a leitura é construída, mas onde não é percebido esse direcionamento, por causa da “abertura” aparente e da sensação de uma suposta liberdade de leitura. Em virtude disso, as pessoas frequentemente não percebem essas “construções”, esses direcionamentos nas imagens lidas²⁵.

²⁴ Kress, G. e van Leeuwen, T. (1996). *Op. cit* , p. 33.

²⁵ Essa questão será abordada com maior profundidade no subitem 1.9.1 *Censura, silenciamento*.

1.2 Analisando a Análise de Discurso Crítica

Acreditar numa lingüística crítica é acreditar que podemos fazer diferença. Acreditar que o conhecimento sobre a linguagem pode e deve ser posto a serviço do bem-estar geral, da melhoria das nossas condições do dia-a-dia. É também acreditar que o verdadeiro espírito crítico tem de estar voltado, vez por outra, para si próprio. É preciso, em outras palavras, submeter as nossas práticas ao escrutínio crítico. Para isso, é necessário nos lembrar, com freqüência, que podemos estar errados sobre esta ou aquela questão. E, finalmente, acreditar que nunca é tarde para aprender e nunca se sabe de quem se pode aprender a nossa próxima lição. (RAJAGOPALAN, 2003, p. 12)

Quando li o livro *Por uma lingüística aplicada indisciplinar* (2006), organizado por Moita Lopes, comecei a perceber melhor a minha área de trabalho e a refletir sobre a Análise de Discurso Crítica.

Há muito tempo tenho pensado sobre o campo do qual faço parte e como ele tem contribuído, verdadeiramente, para o propósito para o qual foi construído. Esse campo está fundamentado na preocupação sobre “qualquer forma de relação que contribua para manter ou reestruturar as relações de poder entre os sujeitos sociais”²⁶ (THOMPSON, 1996, p. 28) e no projeto, considerado por muitos quase “messiânico”, de empoderar e fortalecer aqueles que estão numa relação desigual de representação e posicionamento social. Tudo isso levou-me à seguinte indagação: afinal, a ADC pode ser crítica de si mesma? Tomo aqui um posicionamento não de apenas questionar o que tem sido feito, mas de tentar, pelo menos, refletir sobre o que pode ser aprimorado e considerar, assim como Hall (2000), a ADC *sob rasura*.

Comungo do pensamento de Santos (2007, p. 52), segundo o qual “toda a teoria crítica tem sido bastante monocultural, e hoje estamos cada dia mais conscientes da realidade intercultural de nosso tempo”. Entendo, por exemplo, que a ADC postula uma abertura teórica necessária, mas que, em sua prática, em muitos casos, tem deixado a desejar, quando reduz a análise apenas ao aspecto linguístico do texto.

Ao estabelecer como pilar “qualquer forma de relação que contribua para manter ou reestruturar as relações de poder entre os sujeitos

²⁶ Cabe salientar que essa orientação é para os estudiosos da análise de discurso crítica de vertente britânica.

sociais”, ou seja, ao colocar o foco na problemática de sujeitos sociais, acaba por reduzir demais outros aspectos relevantes para a compreensão do problema, pois não inclui estruturas do sistema capitalista²⁷ e, por consequência, do colonialismo. É muito a ser deixado de lado e não por ser irrelevante. Passei muito tempo pensando sobre quem seria responsável pelas relações assimétricas com que nos deparamos no dia a dia, relacionadas a inúmeros contextos (étnicos, de gêneros sociais, etc.). Perguntava-me sempre: de onde vêm essas reverberações que se metamorfoseavam em ‘pseudo’ democratizações²⁸?, Por que há coisas dignas de serem trazidas à tona e outras não? Enfim, “há muito sofrimento humano que não conta como violação dos direitos humanos, há muito sofrimento humano injusto que se considera um legítimo custo social” (SANTOS, 2007, p. 119) e que é deixado de fora das preocupações da ADC por não se limitar a relações de poder entre os indivíduos, mas estarem em nível de relações de poder entre o sistema capitalista/globalização e os indivíduos subalternos.²⁹ Por isso, considero importante incluir, como diálogo necessário para a ADC praticada fora do contexto eurocêntrico, a questão colonial.³⁰

1.3 Análise de Discurso Crítica e Linguística

Quando se trabalha com objetos que transitam na interface de várias ciências, é necessário usar um arcabouço teórico e metodológico que permita ligações entre eles. A ADC, apesar das críticas feitas, pode promover a interdisciplinaridade e a transdisciplinaridade entre os saberes, além de se mostrar dinâmica exatamente para poder operacionalizar esses vínculos.

²⁷ Por motivos práticos, serão considerados como intercambiáveis, nesta pesquisa, os termos “sistema capitalista”, “capitalismo”, “globalização” e “colonialismo”, significando “todas as trocas, todos os intercâmbios, as relações, em que uma parte mais fraca é expropriada de sua humanidade” (SANTOS, 2007, p. 59).

²⁸ Tomo aqui a concepção de Fairclough sobre democratização, o qual considera como sendo “a retirada de desigualdades e assimetrias dos direitos, das obrigações e do prestígio discursivo e linguístico dos grupos de pessoas” (2001, p. 248). Às vezes, o que se percebe em uma análise mais apurada é que as desigualdades e assimetrias só mudaram de forma ou aparecem em outro momento da estrutura, mas ainda continuam lá.

²⁹ Penso, nesse momento, em situações relacionadas, por exemplo, ao sistema público de saúde (marcações de consulta em filas que ultrapassam dias, consultas não atendidas, exames sempre a serem agendados, remédios que não chegam aos seus doentes e inúmeras pessoas que morrem à espera de tratamento), de ensino (salas superlotadas, professores desmotivados, falta de recursos básicos) etc.

³⁰ Essa questão será abordada ainda neste capítulo.

Academicamente a ADC representa um desafio para si mesma em cada análise em que é usada, pois precisa ser revisitada constantemente. A denominação de “crítica”, a meu ver, deve torná-la continuamente autorreflexiva. Isso é provocado pelas ligações que a própria ADC faz, pela dinâmica de seus objetos de análise (ou seja, pela prática) e pelos seus próprios postulados, quando avalia suas limitações e seus avanços teóricos. Esse deve ser o papel também do analista de discurso crítico. Nesse sentido, Wallerstein (2004, p. 17) afirma que:

... se los expertos, no dicen nada es porque dan su consentimiento, y esse consenso nos da seguridad y nos lleva a incorporar las novas verdades al sistema en que almacenamos el saber. En cambio, cuando los expertos discuten, nos volvemos escépticos respecto de la verdad enunciada. Esto quiere decir que no confiamos en expertos individuales sino en comunidades de expertos autoerigidas (grifo meu)

Ou seja, o questionamento dentro de um campo de saber sobre o próprio fazer supõe, para alguns, a existência de uma fraqueza, pois evidencia que as “verdades” teóricas não estão ainda acomodadas, resolvidas e, por isso, não são confiáveis. Criticar a ADC parece, então, algo perigoso ou impensável. Ser analista crítico da própria análise não é um espaço confortável, pois exige assumir que seu papel não seja neutro, mas político; de que suas escolhas são motivadas e atendem a determinados interesses que extrapolam o fazer acadêmico, conforme aponta Santos (2007, p. 23):

Vamos, portanto, discutir como podemos, no que diz respeito à ciência, ser objetivos mas não neutros; como devemos distinguir entre objetividade e neutralidade. Objetividade, porque possuímos metodologias próprias das ciências sociais para ter um conhecimento que queremos que seja rigoroso e que nos defenda de dogmatismos; e, ao mesmo tempo, vivemos em sociedades muito injustas, em relação às quais não podemos ser neutros.

Por toda essa problemática, considero que a abertura prevista na teoria da ADC não tem sido plenamente exercitada. Algumas análises se reduzem apenas aos aspectos verbais, mesmo que haja outros elementos multimodais nos dados. Além disso, em alguns casos, a interdisciplinaridade

tem se transformado em monólogo sobre a mesma variação (em alguns estudos, por exemplo, a ADC tem dialogado praticamente e unicamente com a Linguística Sistêmico Funcional e sua gramática) e isso não permite que se chegue à desejada transdisciplinaridade, uma vez que trabalhar transdisciplinarmente implica ter muitas opções. Isso caracteriza um reducionismo indesejado da ADC.

Em muitos contextos, fazer ligações entre a ADC e outros campos teóricos tornou-se uma opção um tanto quanto perigosa, pois se o cientista as faz pode sofrer muitas pressões (internas e externas). As mais consideráveis e visíveis estão relacionadas ao controle que sua produção sofre dos organismos acadêmicos que não só qualificam, mas o mensuram; fazendo funcionar, como diria Althusser (1999), um aparelho ideológico de Estado. Wallerstein (2004, p. 31) resume, com perfeição, essa questão, ao afirmar que:

Así, las disciplinas, en cuanto organizaciones, controlan en gran medida el ingreso, confieren prestigio y rigen el avance dentro de la jerarquía de la carrera académica. También tienen la autoridad para poner en vigencia leyes “proteccionistas”. Aunque en público rinden pleitesía a la “interdisciplinariedad”, al mismo tiempo se aseguran de remarcar los límites de la permisibilidad de su ejercicio.

Esta pesquisa é fruto de toda essa problemática. Para analisar o discurso de *brasilidade* em filmes nacionais, preciso – necessito – promover o diálogo entre Comunicação Social, Antropologia, Sociologia, Estudos Culturais, teorias pós-coloniais com a Linguística. É nesse interdiscurso que meu objeto “funciona” e faz sentido.

1.4 Nunca fomos tão linguistas

Há uma metáfora corrente na Linguística para explicar qual é o seu objeto de estudo: cegos tateando um elefante³¹. Quem apalpar a pata do elefante vai achar que a Linguística possui uma solidez, “certezas” imutáveis. Se, todavia, apalpar partes menos rígidas, como a tromba, o rabo, as orelhas, vai pensar que a Linguística possui objetos flutuantes, móveis. A metáfora é

³¹ Ver XAVIER, Antônio Carlos e CORTEZ, Suzana (Orgs.) *Conversas com lingüistas: virtudes e controvérsias da Lingüística*. Rio de Janeiro: Parábola Editorial, 2005.

bastante útil para perceber a realidade em que se encontra a Linguística: a dicotomia entre a imutabilidade e a mutabilidade plena. Mas a metáfora evidencia algo talvez não pensado: ficar tateando a pata ou a orelha não faz com que tenhamos uma visão completa, não implica que conheçamos as construções feitas do objeto da Linguística. Mesmo que a opção seja tatear a pata, deve-se buscar, pelo menos, conhecer o “restante” do animal – uma parte não faz o todo. Ao contrário do que muitos possam pensar:

La ciencia no se rige por el principio de gobierno de la mayoría, em virtud del cual la interpretación compartida por la mayor cantidad de miembros de una comunidad científica (?se trata de los miembros vivos o de los miembros de toda la historia recordada?) es más verdadera. Tampoco funciona en medio de una absoluta anarquía intelectual según la cual todas las interpretaciones son igualmente meritorias. La plausibilidad es un proceso social y, por lo tanto, una realidad cambiante, pero basada en reglas básicas provisórias. Puede haber plausibilidades superpuestas, incluso plausibilidades contradictorias, que emerjan de las contradicciones del presente social (WALLERSTEIN, 2004, p. 105)

Dada a natureza de minha pesquisa, essa afirmação de Wallerstein se faz muito verdadeira e arremata o que tenho dito sobre a ADC. Compartilho, também, do desejo de MOITA LOPES (2006, p. 14), que afirma que:

O ponto a que estou me referindo tem a ver, portanto, com o desejo de propor *uma mudança possível* do curso do barco em uma área de investigação, sem pular fora dele, ao mesmo tempo em que se contempla a hipótese de que nem todos têm que tomar o mesmo barco.

Considero que não é de um conhecimento novo que precisamos, mas de uma maneira mais autônoma de pensar o campo de saber do qual fazemos parte. Da mesma forma como concebemos o discurso, envolvendo questões ideológicas, interpessoais e textuais³², devemos aplicar a teoria (em que acreditamos) ao nosso próprio fazer acadêmico. Agir de outra forma, a meu ver, evidencia certa arbitrariedade, na qual a teoria é apresentada de uma forma e a prática não dialoga minimamente com isso. O grande desafio é, diariamente, rever o próprio fazer nos mesmos termos em que analisamos os

³² Na concepção de Fairclough (2001), isso representa a tridimensionalidade do discurso.

profissionais de outras áreas³³ como tem acontecido. Sobre esse assunto, termino esta seção com a síntese feita por Rajagopalan (2010, p. 16), que pode ser aplicada a essa problemática:

A metáfora que o termo abriga [sacralização] pode ser vista como inteiramente procedente, pois é isso mesmo que fazemos com os nossos textos considerados canônicos. A sacralização ocorre justamente quando consideramos o texto como sendo à prova de qualquer interpretação. Costumamos criticar os fanáticos religiosos que proibem qualquer forma de interpretar os textos convencionalmente entendidos como sagrados, decretando até a pena de morte dos que se atrevem a *furar* a proibição. Somos unânimes em levantar a bandeira da liberdade de expressão nessas ocasiões e em pleitear o direito democrático de interpretar quaisquer textos e trazê-los à nossa realidade atual. Mas raramente paramos para pensar que, enquanto professores aficionados por determinadas teorias e determinados autores, fazemos exatamente o que criticamos nos outros, ao desencorajar nossos alunos a ler os textos *sagrados* de nossa bibliografia com novos olhares.

1.5 Análise de Discurso Crítica e as teorias pós-coloniais

A questão que esta pesquisa propõe é um diálogo entre a ADC e as teorias pós-coloniais, por considerar que, em se tratando de representação de povos, cujo poder de representação é assimétrico, é pouco produtivo não realizar esse “casamento” entre as teorias.

É também importante ressaltar que a ADC é relevante para fazer uma leitura que evidencie arbitrariedades discursivas, ou seja, para desnaturalizar discursos que se apresentam como “verdadeiros”. No entanto, essa abordagem não possui um espaço para incluir questões de ordem colonial, cruciais para as nações que sofrem a colonização. Com base em alguns textos de teorias pós-coloniais, reflito sobre as arbitrariedades da própria teoria: afinal até que ponto utilizar a ADC de vertente inglesa da forma como ela é apresentada não é um olhar hegemônico sobre países ainda considerados subalternos? Quijano (2005, p. 252), sobre esse assunto, nos alerta:

³³ A ADC praticada no Brasil tem analisado discursos de professores, médicos, juristas, evangélicos, sindicalistas, jornalistas etc.

Aplicada de maneira específica à experiência histórica latino-americana, a perspectiva eurocêntrica de conhecimento opera como um espelho que distorce o que reflete. Quer dizer, a imagem que encontramos nesse espelho não é de todo quimérica, já que possuímos tantos e tão importantes traços históricos europeus em tantos aspectos, materiais e intersubjetivos. Mas, ao mesmo tempo, somos tão profundamente distintos. Daí que quando olhamos nosso espelho eurocêntrico, a imagem que vemos seja necessariamente parcial e distorcida.

Nessa perspectiva, há uma necessidade premente de se inserir, na agenda da ADC, a questão colonial e tudo o que não é incluído, mas é permitido, nesse sistema desigual de regras desiguais. O exercício que será feito aqui é o de observar o que das teorias hegemônicas/ocidentais/eurocêntricas/do Norte pode ser usado de maneira contra-hegemônica nos países subalternos/periféricos/do Sul³⁴. Não tenho a pretensão de promover a desconstrução da proposta teórica, mas acredito que “temos de reinventar as ciências sociais porque são um instrumento precioso; depois de trabalhá-las epistemologicamente, devemos fazer com que elas sejam parte da solução e não do problema” (SANTOS, 2007, p. 25). O que devemos também sempre é ter em mente que não existe “a receita de uma teoria geral que irá mudar o mundo e as relações sociais” (SANTOS, 2007, p. 39) de maneira aguda e definitiva, principalmente quando essa mudança social se refere a grupos minoritários, pois, nesse caso, a mudança mostra-se como um processo bastante lento e quase imperceptível.

1.6 Por que Análise de Discurso Crítica?

Embora tenha apresentado ressalvas sobre determinadas leituras da ADC, nas considerações iniciais, essa abordagem é adotada nesta pesquisa como teoria e método. O enfoque fundamenta-se basicamente na proposta de Norman Fairclough (2001)³⁵ e Fairclough e Chouliaraki (1999)³⁶, tanto para

³⁴ Teorias do Norte são, segundo Boaventura de Sousa Santos (2007), as produzidas no hemisfério Norte, em oposição às Teorias do Sul, produzidas no hemisfério Sul.

³⁵ Fairclough, N. *Discurso e mudança social*. Trad. I. Magalhães. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

³⁶ Chouliaraki, L. e Fairclough, N. *Discourse and late modernity: rethinking Critical Discourse Analysis*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.

analisar os filmes, quanto para a avaliação dos diversos elementos que se referem à construção do discurso de *brasilidade*.

A ADC se interessa por toda e qualquer forma de relação que contribua para discutir a manutenção ou reestruturação das relações de poder entre os sujeitos sociais. Isso torna necessário o questionamento sobre o modo de representação da alteridade, uma vez que é por esse questionamento que são evidenciadas as estratégias discursivas semióticas e/ou linguísticas que tentam esvaziar a construção discursiva da naturalização de discursos arbitrários de brasileiros.

Para esta pesquisa, a noção de *brasilidade* será considerada uma categoria de análise, haja vista ser fundamental para pensar em estereotipagem do brasileiro. Além disso, tomá-la dessa forma acaba por revelar as relações de poder entre os sujeitos sociais (conforme as colaborações de SPIVAK, 2010). Por isso, a ADC é adotada aqui com o objetivo de buscar conhecer em que medida as formas simbólicas estabelecem e sustentam essas relações de poder, pois a representação discursiva dos brasileiros sobre os brasileiros evidencia a posição ideológica assumida e defendida tanto pelos autores/diretores dos filmes nacionais, quanto pela comissão de avaliadores do Oscar para a categoria de melhor filme em língua estrangeira.

Conforme já mencionado anteriormente, o discurso, de acordo com a ADC, é concebido como “um dos momentos da prática social, que é composta por mais outros cinco momentos: instituições/ritos; práticas materiais; crenças/valores/desejos; poder; e relações sociais. Cada momento interioriza todos os outros. Então, pode-se dizer que o discurso é uma forma de poder, um modo de formação de crenças/valores/desejos, uma instituição, um modo de relato social, uma prática material.”³⁷ O esquema elaborado por Rodrigues³⁸ permite uma melhor visualização desta imbricação do discurso e os outros momentos:

³⁷ Chouliaraki, L. e Fairclough, N. 1999. *Op. cit.*, p. 6.

³⁸ Rodrigues, E. G. *Sobre a consciência e a crítica: discurso, reflexividade e identidade na formação de professores(as) alfabetizadores(as)*. Universidade de Brasília: dissertação de mestrado, 2001.

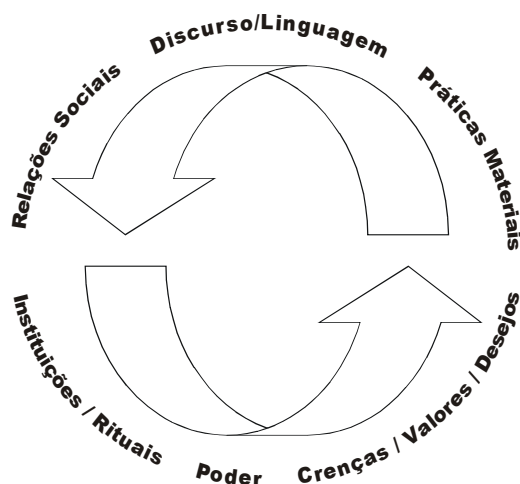


Figura 6: Esquema de visualização da relação do discurso com os outros momentos da prática social (RODRIGUES, 2001, p. 27).

Aplicando-se esse esquema à discussão sobre a constituição da *brasilidade*, é possível perceber que o discurso de *brasilidade*, nesses produtos culturais, evidencia uma relação indissociável com as crenças/valores/desejos, utilizados pela indústria cinematográfica nacional. Esta se vale de seus recursos de publicidade e patrocínio, para representar relações sociais consideradas como sendo “brasileiras autênticas”, materializadas discursivamente em filmes nacionais. Essa construção está voltada não para brasileiros, que, de algum modo, reconhecem o que os representa, mas para estrangeiros que têm uma visão idealizada/estereotipada do brasileiro, em virtude de que, muitas vezes, não têm contato com outros discursos que possam promover a abertura discursiva sobre questões culturais, sociais, políticas e étnicas sobre o Brasil.

Nessa perspectiva, o processo de produção é afetado pelas interpretações feitas pelo Ministério da Cultura (MinC), primeiramente, e pela comissão que avalia os vários filmes de diferentes nacionalidades que concorrem ao Oscar na categoria de melhor filme em língua estrangeira³⁹, posteriormente. Em outros termos, nesses casos, os

³⁹ Ressalto aqui o recorte feito pela comissão do Oscar, para tratar não de “filme estrangeiro”, mas “filme de língua estrangeira”, ou seja, o foco é a língua, e não a cultura. Selecionar um filme pela língua utilizada é redutor, e, ao mesmo tempo, fica implícito que para concorrer às categorias principais do Oscar o filme tem de ser em inglês; esse modo é excludente e marca a questão do monopólio cultural da premiação (agradeço ao meu amigo Harrison por essa reflexão).

produtores/roteiristas/diretores parecem ter em mente, como primeiros leitores de seus textos, não os brasileiros, mas a Comissão do MinC – que se preocupa em selecionar o filme que possa ser indicado ao Oscar –, e a Comissão do Oscar. Os brasileiros não possuem poder suficiente para dar esse prêmio a filmes nacionais⁴⁰. Toda essa conjuntura evidencia a construção social de “olhares” interpessoais que são manifestados discursivamente⁴¹.

Por ser um produto áudio-visual, o filme necessita de uma concepção de análise que englobe todas as características que o definem (roteiro, enredo, imagem, som). Sobre essa questão Kress e van Leeuwen⁴² alertam-nos para o fato de que o aspecto linguístico nem sempre pode evidenciar o estereótipo ou a discriminação, enquanto o visual pode apresentar-se carregado de conteúdo discriminador. Por isso, ressalto a necessidade de pensar uma análise integrada, tanto com categorias verbais quanto visuais, de maneira não separada. Dessa forma, os recursos de linguagem empregados (a metáfora, a metonímia, a intertextualidade) devem ser pensados tanto visual como verbalmente. Alia-se a isso a especificidade da multimodalidade textual, pois alguns elementos característicos podem ser expressos visual e verbalmente, e em parte eles divergem – algumas coisas podem ser “ditas” apenas visualmente, outras só verbalmente. Mas quando algo pode ser “dito” tanto visualmente quanto verbalmente, a maneira pela qual isso será dito é diferente⁴³.

Como os objetivos desta pesquisa referem-se a questões de representação, o interdiscurso possui um papel importante na análise: por meio dele é que será possível observar a relação das ordens discursivas com o discurso de *brasilidade*, especificando como estão articulados outros discursos e outras vozes (linguagens usadas por uma categoria particular de pessoas em ligação com suas identidades, por exemplo, a voz médica – CHOULIARAKI e FAIRCLOUGH, 1999, p. 63). Para entender melhor os conceitos de interdiscurso e discurso, recorro a Fairclough (2001, p. 96) que entende o *interdiscurso* em termos de ordem de discurso. No entanto, Magalhães (2000,

⁴⁰ Isso será melhor explicado na Seção 2.2.1.

⁴¹ Os detalhes da seleção serão tratados no próximo capítulo.

⁴² Kress, G. e van Leeuwen, T. *Reading images: the grammar of visual design*. London and New York: Routledge, 1996.

⁴³ Kress, G. e van Leeuwen, T. *Op. cit.* p. 2, 1996.

p. 91) estabelece uma diferença entre os dois: o *interdiscurso* refere-se “à diversidade dos gêneros discursivos e sua interrelação; e a *ordem de discurso* refere-se à totalidade de práticas discursivas em uma sociedade ou instituição, à interrelação entre as práticas, às articulações e rearticulações entre elas”. Quanto ao conceito de discurso, dado por Chouliaraki e Fairclough (1999, p. 63), deve ser entendido como sendo o tipo de linguagem usada para construir algum aspecto da realidade sob uma perspectiva particular, por exemplo, o discurso político liberal.

Diante do exposto, percebe-se a relevância de delinear quais discursos e vozes aparecem, e como são expostos, nos filmes, principalmente para delimitar as questões de estereotipia que envolvem aspectos ideológicos quando da construção dos filmes. Assim, a ênfase da análise é fundamentada, sobretudo, nas práticas sociais, por considerar que os indivíduos interagem socialmente. Embora alguns deles acreditem que a sociedade seja uma coletividade homogênea, em que os interesses em comum e em benefício de todos prevaleçam (democracia), há uma constante luta em que os interesses se localizam e se constroem, como se pode ver em vários estudos em diferentes áreas.

O processo de representação dos sujeitos sociais envolve não só os representados, mas também os representadores, como bem ressaltam Chouliaraki e Fairclough⁴⁴ sobre a reflexividade envolvida nesse processo. Isto é, os sujeitos estão, de certa forma, representando-se ou representando parte do que fazem. No entanto, essa representação, quando ligada à semiose, se dá de forma a conceber o mundo social como autoevidente, o que resulta na consequente inércia da representação⁴⁵, que é caracterizada pela conservação social de representações dos sujeitos sociais. No caso do filme, podemos perceber orientações do autor no discurso, por meio, por exemplo, das posições da câmera, como será apresentado na Subseção 1.7.2.

Atualmente, com a existência de inúmeras inovações tecnológicas, deve-se pensar a mídia de uma forma semiótica, em que a comunicação conceba o linguístico e o visual como elementos que se

⁴⁴ Chouliaraki, L. e Fairclough, N. 1999. *Op. cit.*

⁴⁵ Thompson, J. B. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis, RJ: Mercado Aberto, 1995, p. 59.

complementam. Tal abordagem é feita por Chouliaraki e Fairclough⁴⁶, que propõem um conceito de discurso que engloba a percepção semiótica⁴⁷. O discurso é, assim, um momento da prática social, em interação com os outros momentos dessa prática, englobando elementos semióticos, o que

inclui a linguagem (escrita e falada e em combinação com outras semioses, por exemplo, com música, canto), comunicação não-verbal (expressões faciais, movimentos corporais, gestos, etc.) e imagens visuais (por exemplo, fotografias, filmes). (CHOULIARAKI e FAIRCLOUGH, 1999, p. 38).

Portanto, o conceito de discurso pode ser entendido como uma perspectiva particular sobre várias semioses, vistas como momentos de práticas sociais em articulações com outros momentos não discursivos.

Para análises discursivas, Fairclough (2001) construiu um modelo de análise tridimensional do discurso, baseado na gramática sistêmico-funcional de Halliday (1985). Esse modelo aborda três funções que contemplam elementos textuais, interpessoais e ideológicos de maneira simultânea. No entanto, esse modelo acabou por abrir questões sobre o que deveria ser analisado. Por isso, Meurer (2005, p. 95) esboçou, de uma maneira didática, o modelo tridimensional de discurso teorizado por Fairclough, conforme a Figura 7, mostrando o que deveria ser incluído e/ou analisado no discurso:

⁴⁶ Chouliaraki, L. e Fairclough, N. 1999. *Op. cit.*, p. 38.

⁴⁷ Ressalta-se aqui que outros pesquisadores também já fizeram essa junção, a citação de Chouliaraki e Fairclough se justifica pela adoção da ADC como teoria e metodologia para esta pesquisa.

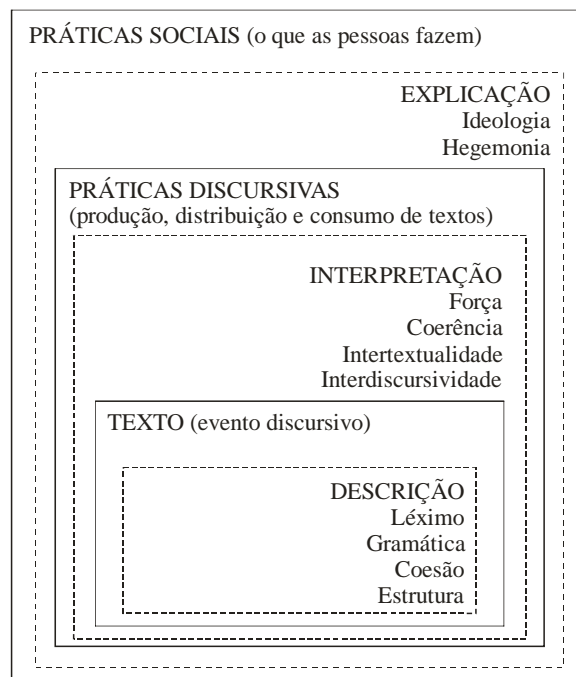


Figura 7: Modelo tridimensional de Fairclough adaptado por Meurer (2005).

Nesta pesquisa, por exemplo, o foco de análise estará mais centrado nas práticas discursivas, por envolver produção, distribuição e consumo de filmes. Mesmo parecendo redutor focalizar a análise nas práticas discursivas, podemos perceber que as outras duas dimensões a acompanham e aparecem também nas análises empreendidas. O *corpus* desta pesquisa se constitui de 14 filmes, e é por meio do evento discursivo neles materializado que podemos perceber implicações relacionadas a questões interpessoais (no caso *brasilidade*). Os estereótipos de *brasilidade* demonstram escolhas políticas e hegemônicas importantes para a análise, pois subjetivam a maneira de outros – estrangeiros – olharem para o Brasil.

Depois de apresentar o seu modelo tridimensional, em 1999⁴⁸, Fairclough, em parceria com Chouliaraki, problematizou questões sociais consideradas por eles como importantes e acabou estendendo o seu modelo de análise, ao explicitá-lo da seguinte forma:

1. Um problema (atividade, reflexividade).
2. Obstáculos na superação do problema:
 - (a) Análise de conjuntura;

⁴⁸ Chouliaraki e Fairclough (1999, p. 59).

(b) Análise da prática e do momento discursivo:

- i. Prática(s) relevante(s)?
- ii. Relação do discurso com outros momentos?
 - discurso como parte da atividade
 - discurso e reflexividade.

(c) Análise do discurso:

- i. Análise estrutural: a ordem do discurso
 - ii. Análise interacional:
 - análise interdiscursiva
 - análise semiótica e linguística
3. Funcionamento do problema na prática.
 4. Maneiras possíveis de superar os obstáculos.
 5. Reflexão sobre a análise.

Relacionando o modelo tridimensional a este novo modelo, percebemos que grande parte dos elementos tocados no primeiro modelo ainda continua: as letras a, b e c do número 2 correspondem, respectivamente, à prática social, à prática discursiva e ao texto do modelo apresentado anteriormente (FAIRCLOUGH, 2001).

Em sua concepção inicial, a ADC foi considerada, por muitos, como uma teoria “messiânica”, em virtude de muitos “adeptos” tentarem “fortalecer”, “resolver topicamente problemas sociais complexos”. Por isso, acabou sendo rejeitada por alguns teóricos. A concepção dessa nova formatação da teoria, explicitada acima, principalmente nos itens de números 2 e 4 (*obstáculos na superação do problema e maneiras possíveis de superar os obstáculos*, respectivamente) acaba por reforçar esse caráter considerado messiânico, mas isso não invalida a teoria como um todo.

Acredito que a desnaturalização discursiva promovida pela ADC já é em si uma possibilidade de superação do problema e, por isso, a considero extremamente importante, pois apresenta a realidade também como uma construção discursiva. Além disso, a ADC inclui o poder social/cultural que determinados elementos possuem de não só se reinscreverem, mas de silenciarem outras opções de representações.

Observações sobre as motivações ideológicas nas escolhas textuais e os silêncios estabelecidos por elas são úteis para o desenvolvimento de uma leitura crítica para praticamente tudo, o que inclui a própria ADC. No entanto, como o discurso está amalgamado ao aspecto social, não é possível prever soluções simples para “resolver” situações consideradas problemáticas. Todo e qualquer objeto de análise balizado no social deve ser considerado complexo. Os objetos são fixados culturalmente e suas materialidades estão em toda parte – e em lugar algum – além de serem históricos, porque são frutos de determinadas conjunturas que, quase sempre, os naturalizam.

Os modelos aplicados ao objeto desta pesquisa evidenciam que, quanto à dimensão textual, há aspectos que revelam como o filme está estruturado, como os elementos coesivos (verbais e não verbais), lexicais e iconográficos estão relacionados às outras duas dimensões: práticas discursivas e sociais. Na análise do filme como prática discursiva, são abordados, em especial, a produção, distribuição e consumo do gênero filme (ver capítulo 2 sobre gênero textual). Para a prática social não é possível negligenciar a influência que a construção desse gênero textual – por meio de escolhas (de tema, recursos, inovações etc.) – provoca socialmente, na construção de ideologias e hegemonias, voltando o foco para o discurso sobre *brasilidade* (ver capítulo 3 sobre *brasilidade*).

1.7. Análise de Discurso Crítica e imagem

O desenvolvimento de uma leitura crítica voltada para textos visuais, como disse, ainda é incipiente, talvez por ser essa semiótica considerada como autoevidente e de fácil “tradução”, não necessitando de nenhum tipo de letramento formal. A aparência de fácil tradução pode justificar o desenvolvimento sem precedentes da linguagem visual nos últimos tempos, principalmente por causa da grande inovação tecnológica que possibilita a transformação de conceitos como os de espaço e tempo na comunicação moderna. No entanto, as mensagens visuais são complexas e trazem, muitas vezes, conteúdos implícitos que poderiam ser mais explorados por análises linguísticas.

Partindo de alguns elementos de análise empregados pela ADC, que podem ser utilizados tanto para observar aspectos verbais quanto não-verbais, temos os conceitos de *tema* e *rema* e a progressividade textual. Deve-se conceber o *tema* como o ponto que serve de partida da mensagem; e o *rema* como o *comentário*, o acompanhamento do tema (HALLIDAY, 1985, p. 37). Essas duas noções também podem ser apresentadas, respectivamente, como o *dado* e o *novo* ou como *tópico* e *comentário* (KOCH, 2004, p. 30). Em estruturas linguísticas que imprimem uma leitura linear, o *tema* é apresentado geralmente no início da oração, e o *rema* o segue. Em textos imagéticos, o *tema* é apresentado geralmente ao centro da imagem, e o *rema*, aparece ao redor do elemento principal. No entanto, como ambos são textos, atendendo a apelos retóricos e ideológicos diferentes, não há fixidez quanto à posição em que esses elementos podem aparecer.

Esses conceitos também fazem parte da metafunção textual da gramática funcionalista de Halliday (1985). A diferença é que essa gramática não é teorizada para analisar elementos não verbais. Como a Linguística Sistêmico Funcional (LSF) possui como unidade básica de análise a oração, para efeito do texto imagético utilizo como unidade básica a imagem, ou seja, a fotografia como um todo. Ela se apresenta em sua totalidade, como elemento atomístico, o qual aparenta uma unidade indecomponível, acrescentando ainda a perspectiva do movimento que tende a imprimir um caráter de 3ª dimensão (3D) ao texto imagético (exploração do espaço z, que será tratado ainda neste capítulo).

Como o objeto analisado (filme) é um texto com progressão de informação, cada quadro (fotografia) será considerado um conjunto completo de sentido, como uma “oração”; também com progressão de informação. Como é importante não analisar apenas fragmentos, recorro à utilização da progressão textual, que associa cada fotografia a uma totalidade discursiva. Em alguns momentos, durante a análise, será preciso analisar “tudo que está na cena” (*mise-en-scène*), além de outras estratégias discursivas. Nesses momentos, saber como foi composto o cenário só é possível com a análise de imagens paradas (fotografias). De certa forma, a maneira como são apresentadas as informações em um texto é importante por mostrar o que o autor elege como principal, ou seja, qual é o seu ponto de partida – o dado. Por

isso, essas estruturas remontam a um quadro de como o discurso é construído, por meio de escolhas lexicais e gramaticais; na fotografia, essa preocupação começa com o enquadramento da imagem, a qual pode sofrer influências significativas na perspectiva da captura do texto imagético. Para efeito de exemplificação, a cena abaixo é analisada sob essas perspectivas.



Figura 8: Cena do filme *O ano em que meus pais saíram de férias* (Globo Filmes, 2008)

Na cena do filme *O ano em que meus pais saíram de férias* (Globo Filmes, 2008), podemos aplicar análises de tema-rema, *mise-en-scène* (tudo que está na cena), segundo o modelo tridimensional de Fairclough. No centro da imagem, estão vários livros, mas de apenas um é possível ver o título: *O desafio americano*, de Jean-Jacques Servan-Schreiber⁴⁹. Temos que os livros, em especial este, seriam o tema, e o restante desfocado, o rema. O fato de estar desfocada a imagem da personagem não quer dizer que ela não seja importante, muito pelo contrário: ela é o “novo”, pois, ao saber, na trama, que ela está se separando de seu filho por causa da Ditadura Militar, ou seja, por causa do que ela e o seu marido pensavam ou liam, este livro insere uma perspectiva ideológica, interpessoal e textual na leitura/análise dessa cena, de acordo com o modelo tridimensional de Fairclough (2001).

O resultado dessa análise apenas superficial mostra a importância, também, de investir na elaboração de uma pedagogia de leitura e escritura do texto com imagem. Aspectos mais minuciosos da análise serão apresentados na Subseção 1.7.2.1 “persuasão da imagem em movimento”.

⁴⁹ Segundo resenhas disponíveis na intranet, o livro trata “da penetração do poderio econômico norte-americano na Europa e no resto do mundo”.

1.7.1 Imagem e escrita

Na nossa cultura, a linguagem escrita sofre, desde a sua criação, um severo controle social, baseado na máxima: vale o que está escrito. De certa forma, a oralidade também recuperou o estatuto de veracidade, pois a gravação, aliada a técnicas de reconhecimento de voz, pode atestar a autoria do falante, servindo de prova em questões de justiça. No entanto, como foi problematizado anteriormente, a linguagem visual⁵⁰ ainda não possui a mesma equivalência, pois apenas sugere, por exemplo, preconceitos, mas não se pode comprovar que os incita.

Ainda sobre a linguagem visual, devemos considerar que, embora seja o meio mais utilizado de representação e comunicação depois da fala, ainda não constitui uma preocupação em termos de desenvolvimento de uma pedagogia, tanto para a produção quanto para a leitura de textos, talvez por causa de essa semiose permitir o acesso amplo a todos – também aos não alfabetizados e marginalizados pelo processo de cidadania.

Por tudo isso, como Kress e van Leeuwen⁵¹ afirmam, o campo visual é o espaço no qual a leitura é construída, mas onde não é percebido esse direcionamento, por causa da sensação de uma suposta liberdade de leitura. Acredito, pois que os elementos visuais em determinado discurso funcionem como o denominado implícito relativo, teorizado por Koch (2005, p. 25), que o define como a orientação a determinado sentido, mas este sentido pode sempre negar essa orientação ou fingir que a renega. Cito, como exemplo, a racialização de papéis desempenhados por negros em filmes e novelas, que muitas vezes se limitam a serviços braçais ou atividades que requerem pouca instrução. Embora esse fato já tenha sido contestado por representantes de movimentos negros, não se noticia casos em que alguém, por esse motivo, tenha sido condenado por racismo.

Apenas a título de ilustração, cito o fato que corrobora a primazia do escrito sobre o visual, podendo ser observado que culturas consideradas

⁵⁰ Deve-se incluir também a linguagem visual relacionada à leitura de obras de arte, pois a significação será definida de acordo com o grau de instrução sobre as técnicas de elaboração das peças artísticas, mas as pessoas sem esse conhecimento emitem, mesmo assim, um juízo de valor calcado no exotismo e estranhamento das peças que não revelam significados mais diretos para elas.

⁵¹ Kress, G. e van Leeuwen, T. 1996. *Op. cit*, p. 33.

“primitivas” recebem muitas vezes essa rotulação por utilizarem predominantemente elementos visuais como forma de representação e de comunicação.

Talvez, por tudo isso, a linguagem não-verbal seja vista pela maioria das pessoas como um meio no qual não se possa representar e/ou perceber a construção de representações, considerando variáveis como *onde*, *por quem* e *por que* tais representações foram feitas. Kress e van Leeuwen (1996) ressaltam que a percepção de que a linguagem visual possui uma estrutura interna (estruturalidade) não faz parte do senso comum. Nesta pesquisa mostro não só a importância de se analisar as imagens (assim como fazem Kress e van Leeuwen, 1996), mas, também, a importância de percebê-las em progressão textual, ou seja, em fragmentos nos quais sempre seja apresentada a sua ligação com o todo, com o discurso.

1.7.2 Leitura da imagem em movimento

No tocante ao cinema, não são apenas as imagens que imprimem uma “leitura”, uma vez que essas não aparecem sozinhas. Há, como já foi dito, a associação de outras semioses. Um exemplo disso é a música, que provoca uma reação subjetiva e emotiva nos espectadores, o que a torna um elemento significativo no processo de leitura desse texto.

É importante ressaltar que um dos objetivos desta pesquisa tem a ver com a problematização/questionamento sobre o poder de persuasão que os recursos sonoros e visuais têm, mesmo quando esses elementos fazem parte dos produtos considerados como “ficção”, cuja função parece ser apenas a de entreter. Por isso, também é digna de menção a especificidade que o texto imagético possui: os processos persuasivo e informativo são realizados de forma bastante singular, pois não há uma fixidez de interpretação. Isso se deve a vários fatores. Entre eles destacamos: 1) a não linearidade do processo de leitura, 2) a *mise-en-scène*, 3) e a composição dos demais elementos significativos (desde foco, cor, iluminação, enquadramento etc.). Esse fato torna tais processos bastante escorregadios em termos de uma possível contra-argumentação. A estrutura imagética impõe uma reflexão importante: como questionar a imagem que está sendo “obviamente” oferecida?

A utilização feita por Kress e van Leeuwen (1996) da gramática sistêmico funcional na análise de textos multimodais pode ser aplicada apenas em parte a esta pesquisa, pois esses autores restringiram suas análises a textos bidimensionais. Por isso, as análises propostas por eles são importantes, mas não são suficientes para analisar o filme, o qual é um texto bidimensional que projeta uma tridimensionalidade com a progressão de informação por meio da noção de movimento. Nessa perspectiva, o leitor é “encapsulado” de forma ímpar, o que não é observado em outros gêneros textuais⁵².

A análise realizada nesta pesquisa se preocupa com o modo como a mensagem é construída, por meio de escolhas lexicais, gramaticais e visuais. Na fotografia, essa preocupação engloba o processo de escolha por trás do enquadramento da imagem, que é a forma de construção de significados e pode sofrer influências significativas na perspectiva da captura do texto imagético, como pode ser observado na Figura 9:

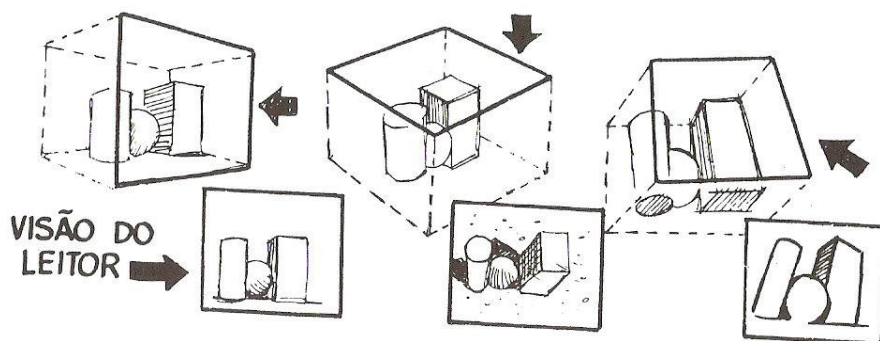


Figura 9: possibilidades de enquadramento (de frente, por cima e de lado).
Fonte: EISNER (1999)

A Figura 10 mostra os efeitos de sentido do processo de visão do objeto. Essas escolhas projetam a forma como o autor/fotógrafo insere o leitor no seu texto. De uma forma geral, isso implica tanto percepções interpessoais como ideacionais (a motivação geralmente atende a propósitos sociais e ideológicos).

⁵² No capítulo de gênero textual, será problematizado o efeito causado pelos filmes em 3D, 4D e 5D.

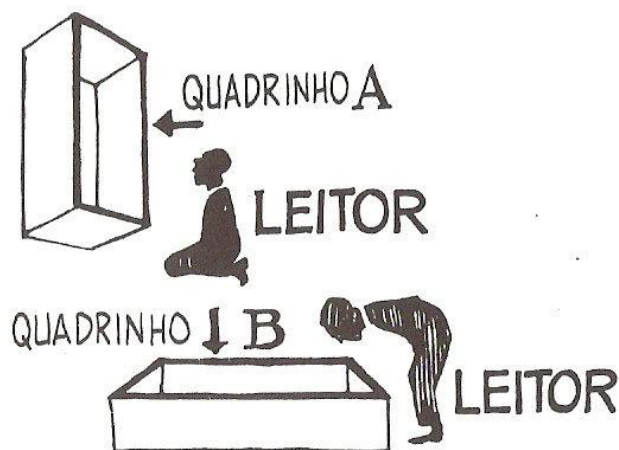


Figura 10: possibilidades de enquadramento do leitor no texto imagético.
Fonte: EISNER (1999)

Kress e van Leeuwen (1996, p. 154) oferecem, ainda, um quadro-síntese das abordagens de enquadramento e os possíveis efeitos que elas provocam no leitor, conforme abaixo:

EFEITOS	ENQUADRAMENTO
Exigência/ordem	Olhar fixo do observador ⁵³
Proposta/oferta	Ausência do olhar fixo do observador
Íntimo/pessoal	Close
Social	Meio busto
Impessoal	Corpo todo
Envolvimento	Ângulo frontal
Imparcialidade	Ângulo oblíquo
Poder do observador	Ângulo alto
Igualdade	Ângulo ao nível dos olhos
Inferioridade do participante representado	Ângulo baixo

Quadro 1: enquadramento e efeitos que eles provocam.

⁵³ O exemplo clássico desse enquadramento é o efeito do olhar da propaganda de recrutamento feita com Tio Sam.

Além do enquadramento, há também a escolha do momento da realização do texto. Se isso acontecerá de forma natural, sem mudanças de vestimentas ou outras alterações na “naturalidade” da imagem, ou se será captado um momento de algo como uma sequência, conforme mostra a Figura 11, a seguir:



A cena vista através dos olhos do leitor... vista de “dentro da cabeça” do leitor.



Quadro final selecionado da seqüência de ação.

Figura 11: possibilidades de seleção do tempo do acontecimento na imagem (timing).
Fonte: EISNER (1999)

Além dessas escolhas, há o modo como acontece a abordagem do objeto fotografado, o qual pode ser incluído em seu todo, pela metade ou em *close*. De acordo com essas escolhas, o convite à participação do leitor será maior ou menor, pois ele precisará completar a sequência mentalmente.

Kress e van Leeuwen (1996) abordam, ainda, a noção de *close* feita geralmente para retratar alguém a quem se quer dar algum poder. Esses autores chegaram a essa conclusão ao analisarem livros didáticos na Austrália e constataram que o colonizador era retratado em *close*; e os aborígenes imersos no cenário, em multidões⁵⁴. O *close* acaba por projetar uma simpatia, motivando uma reação interpessoal mais afetiva, pois para quem a pessoa focada está olhando? O leitor do texto em questão pode partir do princípio de que o olhar esteja sendo direcionado a ele e se vê como um igual em relação ao fotografado; ao passo que na fotografia em que ninguém é focado em especial não há essa interação. Na Figura 12, podemos perceber o

⁵⁴ Efeito que exprime a noção de habitat e não estabelece intimidade entre os seres retratados e o leitor.

estabelecimento de relações interpessoais mais próximas no olhar projetado pela personagem.

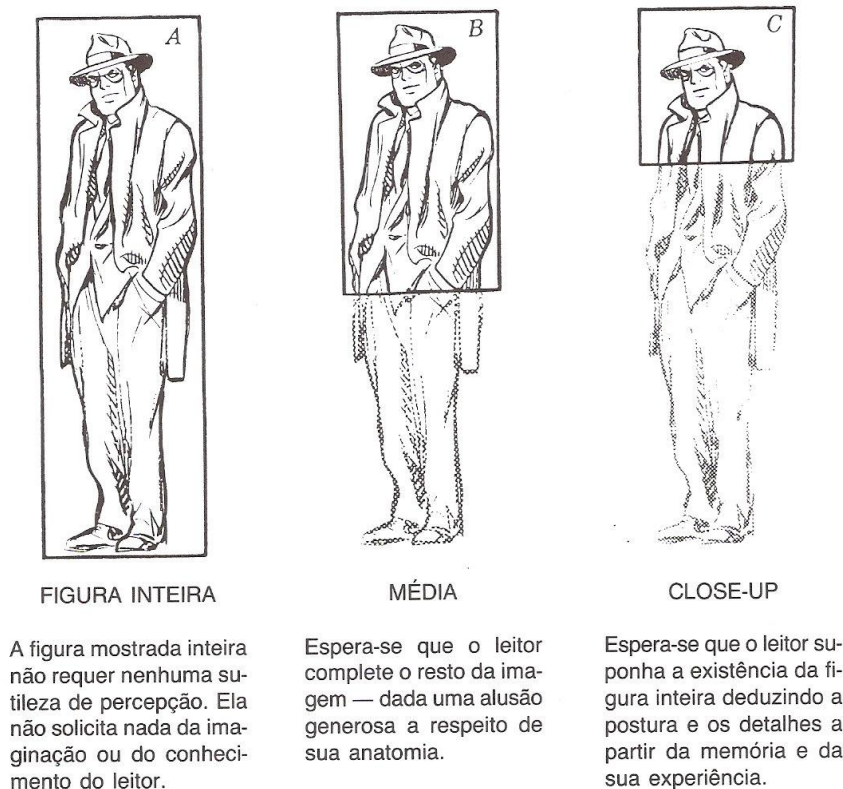


Figura 12: possibilidades de seleção do objeto fotografado.
Fonte: EISNER (1999)

Essa escolha revela muito mais do que apenas a abordagem do objeto: explicita, também, a subjetividade do autor e o modo como ele vê a cena. Em termos de construção do filme, a subjetivação do leitor acontece de forma semelhante à da fotografia, mantendo essas características de enquadramento, *timing* e *close*. No entanto, a forma de persuasão usada na construção do filme se intensifica quando utiliza a escolha de planos, conforme se observa na próxima subseção.

1.7.2.1. A persuasão da imagem em movimento

A persuasão faz parte da argumentação. *Grosso modo*, persuasão é levar o outro à aceitação de dada ideia, pois, em sua etimologia, a palavra *persuasão* (*per* + *suadere*) significa aconselhar, o que, de certa forma, pode acontecer de forma bastante sutil. No entanto, ela tomou contornos de

algo que se deseja verdadeiro e é o resultado de certa organização do discurso, que o constitui como verdadeiro para o receptor. Para o filme, o discurso persuasivo acontece de uma outra maneira, pois, como afirma Citelli (2002, p. 13), “é possível que o persuasor não esteja trabalhando com uma verdade, mas tão-somente com algo que se aproxime de uma certa verossimilhança ou simplesmente a esteja manuseando.” Aplicadas essas considerações ao filme, percebe-se que ele é baseado na verossimilhança e o efeito que isso provoca é que as histórias narradas por meio de imagens, sons e falas, são possíveis. Isso acaba por dar valor de verdade à coisa narrada.

De uma forma geral, a persuasão está subjacente à concepção de argumentação, e, por isso, busca convencer. Argumentar, segundo Koch (2005, p. 17), é

orientar o discurso no sentido de determinadas conclusões constitui o ato lingüístico fundamental, pois a todo e qualquer discurso subjaz uma ideologia, na acepção mais ampla do termo. A neutralidade é apenas um mito; o discurso que se pretende “neutro”, ingênuo, contém também uma ideologia – a da sua própria objetividade.

Ressalto, ainda, que a percepção sobre essa “orientação para determinadas conclusões/interpretações” também é proveniente do resultado de determinadas escolhas feitas a partir das estruturas textuais disponíveis, das imagens e de tudo que envolve o processo de construção de filmes, por exemplo. Segundo Fairclough (2001), processos de apassivação, relexicalização, nominalização evidenciam determinados efeitos de sentido que atendem a determinadas orientações para determinadas conclusões/interpretações.

De forma semelhante, o processo de subjetivação do leitor – por meio das escolhas feitas para a produção do filme (geralmente opacas ao leitor leigo) – o inserem, de determinada forma, dentro do filme para que interprete o texto oferecido conforme a leitura idealizada por seu autor/produtor. Contudo, como já mencionado anteriormente, em termos de discurso, não há garantias de que as “pistas” deixadas pelo autor sejam “lidas” de igual modo pelos leitores, ou pelo menos não do modo como o autor desejou; mas o que se percebe é o grau de convencimento que essas estruturas podem desempenhar para que sua meta seja atingida.

Mostrarei algumas delas (relacionadas à escolha de planos) e a relação que elas desempenham no contexto do filme. Seria interessante incluir uma análise da semiose musical que o filme oferece, mas por esse tipo de análise depender de conhecimentos mais aprofundados sobre música, que não é o foco desta pesquisa, limito-me apenas a indicar a que gênero musical pertence a trilha sonora ou que possível efeito ela sugere.

O que é importante deixar bem marcado é o papel que o produtor/roteirista do filme exerce no processo de persuasão, desempenhando uma função dupla: argumenta não só a favor da narrativa, mas também para convencer. A argumentação pode ser interna e externa. Entendo como argumentação interna aquela que está voltada para aspectos coesivos e de coerência do filme; ou seja, está na apresentação dos fatos, na relação que eles têm uns com os outros e com a progressão textual. A argumentação externa estaria voltada para o efeito persuasivo causado no leitor/espectador; ou seja, é a utilização de determinados recursos semióticos para que a leitura feita esteja próxima do esperado pelo autor. Nesse caso, não basta a história apresentar verossimilhança, mas precisa provocar os efeitos de sentido pretendidos. Como Mercado (2011, p. 2) afirma,

Tudo e qualquer coisa que é incluído na composição de um plano será interpretado por um público como *estando lá* para alcançar um propósito específico com o qual está diretamente relacionado e é necessário ao entendimento da história que o público está assistindo.

Dentro desse processo de construção do gênero filme, os componentes utilizados pelo diretor/produtor são elementos fundamentais, pois, sendo o leitor leigo nas técnicas de composição, a argumentação externa o ajudará a fazer as ligações necessárias entre o plano adotado pelo autor e o efeito que ele produz no leitor, como também observa Mercado (2011, p. 3):

A composição de uma cena transmite significado não apenas por meio da organização dos elementos visuais em um quadro, mas também pelo contexto em que é apresentada. Um plano de ângulo alto (em que a câmera é posicionada para que aponte para baixo em um tema), por exemplo, é comumente utilizado ao tentar transmitir derrota, insegurança ou vulnerabilidade psicológica de um personagem; embora seja um uso comum esse tipo de plano, você

pode pressupor que o público-alvo irá automaticamente deduzir essas conotações sempre que você usa esse ângulo, a menos que o contexto na história o comporte. Tem de haver uma conexão direta entre o que acontece na história e o uso de uma composição específica. (grifo meu)

Como é problematizado no capítulo 2, a seguir, o gênero textual filme, embora possua muitas variações de autoria, de escolhas de planos, de edição de imagens, sonoplastia, trilha sonora, etc., deve provocar determinados efeitos de sentidos para que o leitor perceba a totalidade: não sendo viável isolar fragmentos de sua composição.

Para perceber a composição fílmica, é necessário recorrer a algumas especificidades de sua construção. Por exemplo, de esse gênero ser essencialmente bidimensional, ou seja, o efeito de profundidade ser provocado pela utilização do plano z, conforme mostra a Figura 13:

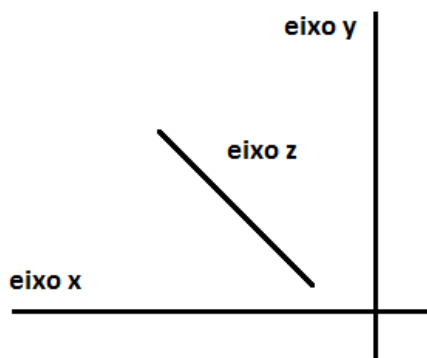


Figura 13: gráfico que explica o plano Z
Fonte: Mercado (2011, p. 6)



Figura 14: quadro que atenua o plano Z, por causa da parede ao fundo.
Fonte: *Lula, o filho do Brasil* (Europa Filmes, 2009)



Figura 15: quadro que acentua o plano Z, pela inclusão da profundidade.
Fonte: *Cinema, aspirinas e urubus* (Europa Filmes, 2005)

Outro aspecto que deve ser considerado é a “regra dos terços”. Para a cinematografia, o quadro é dividido em três partes ao longo de sua largura e de sua altura, fornecendo dimensões para o enquadramento do objeto na tela. A regra dos terços agrega certo dinamismo à cena, pois permite perceber, de acordo com a imagem, a quem é direcionado o olhar, por exemplo, como pode ser visto na Figura 16.



Figura 16: o terço à esquerda mostra para onde o personagem olha e agrega dinamismo à cena. Neste caso, o personagem ocupa apenas os dois terços à direita e o seu olhar está voltado à esquerda.⁵⁵

Fonte: *Lula, o filho do Brasil* (Europa Filmes, 2009)

Cenas captadas com ângulos baixos tendem a dar “poder” ao personagem. Observamos isso, por exemplo, na cena de *Cinema, aspirinas e urubus* (Europa Filmes, 2005), em que o protagonista enfrenta uma cobra venenosa e não demonstra medo. A cena toma uma dimensão maior no texto quando já foi construído o conhecimento de que esse mesmo personagem foi picado por uma serpente e quase morreu. Nesse caso, a conjugação de semioses é que constroi a significação da cena.

⁵⁵ Ressalta-se que não se pode confundir a regra dos terços com o processo reacional teorizado por Kress e van Leeuwen (1996, p. 64), pois estes autores analisam a direção do olhar dentro do cena (quem observa e quem é observado, num processo entre o agente e o paciente da mirada) e para o leitor (reação não-transacional). Para a regra dos terços, o olhar, nesse caso, está direcionado para outras personagens, mostradas anteriormente. Por isso a importância de não analisar quadros isoladamente nesse tipo de gênero, mas de incluir sempre a noção de progressão textual por meio da imagem.



Figura 17: uso de uma cena em ângulo baixo
 Fonte: Cinema, aspirinas e urubus (Europa Filmes, 2005)

Ângulos altos produzem o efeito contrário: enfraquecem ou fragilizam os personagens, como acontece nessa cena de *Lula, o filho do Brasil* (Europa Filmes, 2009), no momento em que ele e sua família perdem tudo em uma enchente.



Figura 18: uso de uma cena em ângulo alto
 Fonte: *Lula, o filho do Brasil* (Europa Filmes, 2009)

Temos, também, o *close-up* extremo “que permite concentrar a atenção do público em um detalhe de um personagem ou pequenos objetos” (MERCADO, 2011, p. 29). Observamos esse tipo de cena em *Olga* (Europa Filmes, 2004), em que a gravidez da protagonista (metonimicamente apresentada pela barriga) constitui significativamente o alento que ela possui

para enfrentar o campo de concentração nazista, num processo de integração de significados.



Figura 19: uso de *close-up* extremo
Fonte: *Olga* (Europa Filmes, 2004)

O denominado plano geral, que, segundo Mercado (2011, p. 59), “inclui inteiramente os personagens no quadro, junto com boa parte da área circundante”, foi usado na Figura 20. O autor, ainda afirma sobre esse plano que, “embora possa haver um tema principal em um plano geral, a perspectiva é muito remota para que seja possível ver os detalhes emocionais na face”. Em *Eu, tu, eles* (Sony Pictures, 2001), o plano geral empregado na cena abaixo não permite observar o abalo emocional da protagonista ao ir se casar, sozinha, vestida de noiva e com gravidez adiantada. Esse recurso transforma um momento em que teoricamente se espera uma emocionalidade bastante acentuada em algo que se faz apenas para cumprir determinada imposição social. Isso se justifica porque no sertão nordestino ser mãe solteira (na época da narrativa) seria uma situação problemática para uma mulher: o afastamento da emocionalidade é produzido pela escolha do plano.



Figura 20: uso de plano geral
Fonte: Eu, tu eles (Sony Pictures, 2001)

Um plano também importante para a persuasão do leitor por meio da narrativa é o plano emblemático. Segundo Mercado (2011, p. 107), esse plano tem “a forma de comunicar ideias abstratas, complexas e associativas com composições que revelam conexões especiais entre os elementos visuais no quadro. Planos emblemáticos podem ‘contar uma história’ com uma única imagem, transmitindo ideias que geralmente são maiores do que a soma de suas partes.”. No fragmento abaixo, de *Abril despedaçado* (Imagem Filmes, 2002), o uso do plano emblemático cria a metáfora da escolha do caminho e faz uma síntese do todo da narrativa: o protagonista precisa escolher entre as imposições familiares e a sua vida.



Figura 21: uso de plano emblemático
 Fonte: *Abril despedaçado* (Imagem Filmes, 2002)

Na cena abaixo, de *Olga* (Europa Filmes, 2004), há o emprego de um plano emblemático com a regra de Hitchcock, na qual há um relevo feito por meio do contraste de cores, que organiza elementos visuais (suástica e o exército) de uma forma que permite ao público criar conexões significativas com a história (MERCADO, 2011, p. 108).



Figura 22: uso de plano emblemático com a regra de Hitchcock
 Fonte: *Olga* (Europa Filmes, 2004)

Na cena abaixo, de *Eu, tu, eles* (Sony Pictures, 2001), foi empregado o plano geral extremo, que “permite criar composições que enfatizam a dimensão de um local” (MERCADO, 2011, p. 65). No contexto do filme, o uso desse plano desempenha uma função dupla: ao mesmo tempo em

que mostra a aridez da caatinga, também permite “esconder” na paisagem o encontro amoroso da protagonista com o seu cunhado:



Figura 23: uso de plano geral extremo
Fonte: *Eu, tu eles* (Sony Pictures, 2001)

O plano de *close-up* médio transmite algo especialmente significativo ou importante, que está acontecendo nesse momento em uma cena (MERCADO, 2011, p. 41), como foi empregado na cena de *O Ano em que meus pais saíram de férias* (Globo Filmes, 2008), a seguir. Nela o protagonista depara-se com um mundo totalmente novo e desconhecido projetado pelo reflexo dos edifícios de São Paulo no vidro do carro da família. A posição da cabeça para o alto acentua esse efeito de estupefação e curiosidade do protagonista em relação ao que se apresenta.



Figura 24: uso de plano de *close-up* médio
 Fonte: *O ano em que meus pais saíram de férias* (Globo Filmes, 2008)

Os planos de grupo — em que são enquadrados mais de três personagens — são usados para criar efeitos de sentido sobre a dinâmica de um relacionamento entre as personagens e seu ambiente (MERCADO, 2011, p. 95). Essa técnica foi empregada nessa cena do filme *Cidade de Deus* (Imagem Filmes, 2002), na qual é possível perceber as situações e os ambientes em que vivem os personagens e a violência com que eles interagem entre si:



Figura 25: uso de plano de grupo
 Fonte: *Cidade de Deus* (Imagem Filmes, 2002)

Também em *Cidade de Deus* temos o uso do plano *travelling*, caracterizado pelo movimento de câmera para acompanhar o movimento do personagem de lado e de frente. O plano, nesse contexto, funciona para inserir o espectador/leitor no ambiente em que acontecerá a narrativa, além de promover a sensação de ele se tornar um dos personagens (nesse caso a galinha ou mais um do bando de Zé Pequeno que está correndo atrás dela). O uso desse plano acontecerá várias vezes ao longo da história.



Figura 26: uso de plano travelling
 Fonte: *Cidade de Deus* (Imagem Filmes, 2002)

Em uma sequência de cenas de *Cidade de Deus*, mais adiante, encontramos o emprego dos “planos *steadicam*”, que são capazes, também, de mover a câmera para cima e para baixo (como acontece com o plano *travelling*), além de fazer um plano de 360° em torno de um personagem e qualquer outro movimento entre esses dois extremos. Os planos *steadicam* são reservados para os momentos em que manter a integridade do tempo, espaço e fluidez do movimento é narrativamente significativo para a história. Deve

haver uma razão convincente para mostrar uma cena específica da narrativa (MERCADO, 2011, p. 161), como podemos perceber na sequência de cenas abaixo. Esse recurso que desempenha um papel importante na história, pois, além de promover o envolvimento do protagonista com o leitor, ainda funciona como um plano emblemático, resumindo a história: viver na Cidade de Deus é estar constantemente à mercê ou da criminalidade ou da polícia corrupta.



Figura 27: uso do plano steadicam
 Fonte: *Cidade de Deus* (Imagem Filmes, 2002)

Na cena seguinte, de *O pagador de promessas* (Prodtel, 1962), percebemos o emprego do conceito de interimageticidade (ROCHA, 2012, p. 187), no qual temos a imagem iconográfica de Cristo crucificado reconfigurada para expressar um novo sentido e experiência do protagonista Zé do Burro. Este, assim como Cristo, depois de morto, ascende (no caso da narrativa, entra finalmente não no céu, mas na igreja de Santa Bárbara), com sua cruz.



Figura 28: uso de interimageticidade
 Fonte: *O pagador de promessas* (Prodtel, 1962)

1.7.3 O tempo na narrativa

Outro elemento importante a ser observado nos filmes é o tempo verbal. O filme é narrado sempre no tempo presente. Sobre esse aspecto, recorro a Coroa (2005, p. 47) que, ao analisar a oração “Em 1940 eclode a guerra e Ted vai para o fronte”, designa essa construção como “um caso especial” do uso do presente, em perspectiva que retoma eventos passados, pois essa construção representa um presente histórico ou dramático

por caracterizar narrações destes dois tipos. A explicação mais comum – por sinal muito próxima da adequação – é a de que o falante se transporta psicologicamente para o passado e ‘vê’ o evento como seu contemporâneo. (grifo meu).

Saliento que Coroa, ao fazer essa afirmação, não estava relacionando-a ao filme, que, como todos sabem, provoca, literalmente, a visão do evento como seu contemporâneo, mas há uma especificidade desse tempo verbal, no qual, segundo ela (p. 47), estruturas desse tipo “têm enfraquecida sua característica dêitica de referência temporal: isto é reforçado pelo fato de muito frequentemente incluírem referência a tempo medido (datas).” O enfraquecimento da dêixis aqui também acontece, mas esta é complementada por elementos dêíticos visuais, como objetos, roupas e sotaques que

pertencem a determinado tempo histórico. O que, em outros termos significa, dizer que no filme os elementos dêiticos são pertencentes a outras semioses e não apenas à linguagem verbal.

Como já discutido nesta pesquisa, negligenciar os efeitos persuasivos que os elementos visuais provocam reforça o lado apenas descritivo desses elementos, que não tem compromisso com o engajamento do “leitor”. Recorrendo a Wallerstein (2004), podemos entender essa negligência como sendo uma busca de segurança, de certeza para análise de textos multimodais, uma vez que negligenciar a persuasão que a imagem provoca facilita a análise desses textos. É como se quem tateasse o elefante, no exemplo dado anteriormente, não fosse cego, mas escolhesse ser cego. Nesses textos, percebemos que os processos argumentativo-persuasivos e informativos são realizados de forma ímpar, sem fixidez de interpretação. Esse fato acaba por torná-lo bastante “escorregadio” em termos de uma possível contra-argumentação. A estrutura imagética impõe ainda um questionamento importante: como questionar a imagem que está sendo oferecida? Trabalhar com a imagem é transitar na incerteza.⁵⁶ Poderíamos, no entanto, aprender muito com isso, como afirma Wallerstein (2004, p.12):

Si consideramos la incertidumbre como la piedra angular para construir nuestros sistemas de saber, quizá podamos construir concepciones de la realidad que, aunque sean por naturaleza aproximativas y nunca deterministas, serían herramientas heurísticas útiles para analizar las alternativas históricas que nos ofrece el presente em el que vivimos.

Ainda sobre a leitura ou consumo da imagem, nos termos de Fairclough (2001), em especial da imagem em movimento, o filme utiliza três processos de subjetivação particularmente importantes para o processo persuasivo.

⁵⁶ Em um trabalho de pós-graduação *lato sensu*, orientado por mim, MASCARENHAS (2006) afirma que o livro didático *Análise Linguagem e Pensamento (FTD)* deixou de ser usado na Fundação Bradesco pelo fato de que os professores dessa instituição de ensino não conseguiam trabalhar com os textos multimodais e os diversos gêneros propostos como atividade, pois as respostas eram abertas e variavam muito, o que reforça essa concepção sobre a especificidade da imagem.

1) Espectador *voyeur* – ocupa um lugar em que pode assistir ao desenrolar dos fatos sem participar da história/narrativa; as imagens passam à sua frente como se passassem em uma janela.

2) Espectador participante – também pode ser parte da narrativa, como um outro personagem que não a atrapalha, mas participa ativamente dos acontecimentos (com o uso de plano panorâmico⁵⁷: movimento de câmera “motivado”, sem corte, geralmente utilizado em cenas de ação).

3) Espectador interpelado – os personagens demonstram saber que ele está lá observando o desenrolar da narrativa e realizam, em alguns momentos da narrativa, interações, por meio do olhar, de perguntas diretas (reação não-transacional).

Todos esses pontos de subjetivação propostos para o leitor desse gênero provocam uma série de efeitos para os quais nem sempre é possível para o espectador-leitor assumir um posicionamento mais crítico, mais distanciado.

Se Kress e van Leeuwen (1996) já alertam para a complexidade da construção de textos multimodais estáticos, quando o texto toma a perspectiva de imagem em movimento, o grau de dificuldade para distanciar a realidade da ficção se torna bem maior, pois as “sutilezas” utilizadas para a construção da narrativa existem em um grau mais complexo e plástico do que se revela à primeira vista. Como mostrado anteriormente, as imagens em movimento incluem não só o enquadramento, mas também provocam efeitos subjetivos, com a criação de planos cinematográficos, nos quais o movimento de câmeras, o uso da regra dos terços, os eixos do quadro, a regra de Hitchcock, as composições balanceadas e não balanceadas, os ângulos altos ou baixos, as tomadas de profundidade, os quadros fechados e abertos, os pontos focais, a regra dos 180°, a distância focal, etc.⁵⁸ são usados de um modo intencional e altamente motivado, com dosagens de quantidade e qualidade de cada opção e os efeitos de sentido possíveis de serem esperados pelos leitores desse gênero.

⁵⁷ MERCADO, Gustavo (2011, p. 131).

⁵⁸ Algumas dessas composições serão tratadas neste trabalho e explicitadas de forma contextualizadas. No entanto, para melhor aprofundamento e conhecimento de toda essa “gramática da imagem em movimento”, sugiro Mercado (2011), que apresenta os conceitos com exemplos ricamente detalhados.

O movimento não só introduz uma falsa terceira dimensão (provocada pela noção de profundidade ou “plano Z”), como dá “textualidade” às imagens, havendo uma relação intrínseca entre o que acontece na história e o uso de uma composição específica. Dessa forma, assim como Kress e van Leeuwen (1996) afirmam a existência de uma gramática do visual, também deve ser sinalizada a existência de planos composicionais que regem as imagens em movimento, os quais poderiam servir como uma “gramática” das imagens em progressão textual (que inclui a elaboração de vídeos, filmes etc), como mostrado neste capítulo.

Termino esta subseção com a afirmação de Mercado (2011, p. 2) sobre a importância dos elementos da composição de um plano no processo de leitura/observação de imagens em movimento:

Tudo e qualquer coisa que é incluído na composição de um plano será interpretado por um público como *estando lá* para alcançar um propósito específico com o qual está diretamente relacionado e é necessário ao entendimento da história que o público está assistindo.

1.8 Hegemonia, poder e ideologia

A importância de problematizar a ideologia é decorrente de outro conceito que ela evoca: a noção de sujeito – pois se investiga até que ponto o sujeito possui agência⁵⁹ ou é apenas reflexo dos discursos que o rodeiam.

Em relação ao objeto desta pesquisa, a hipótese que se busca averiguar é o modo como se dá a constituição da *brasilidade* pelos próprios brasileiros nos filmes: se eles se autorrepresentam ou se tentam reificar o imaginário estrangeiro. Toda essa problemática aponta para uma outra questão crucial de caráter mais teórico: é possível essa representação ir para além da estereotipia?

Como foi mostrado neste capítulo, o poder persuasivo que o gênero filme tem pode ser muito grande em virtude de mobilizar uma série de processos em prol de determinado objetivo. Esses objetivos vão variar, desde a concepção discursiva com todas as suas semioses (imagem, som,

⁵⁹ Entenda-se por agência a capacidade que os sujeitos possuem de agirem como agentes e de transformarem eles mesmos as bases da sujeição (FAIRCLOUGH, 2001, p. 56)

escrita/oralidade) até processos psicológicos e culturais. Desse modo, a formação de um consenso em termos discursivos e o poder que a reificação⁶⁰ de temáticas desempenham devem ser averiguados. Como se pode observar no próximo capítulo (capítulo 2), todos os filmes que constituem o *corpus* desta pesquisa e todos os filmes que ganharam o Oscar de melhor filme em língua estrangeira pertencem à categoria cinematográfica “drama”. Da mesma forma, todos os filmes analisados nesta pesquisa repetem temáticas como futebol, pobreza, violência, corrupção e sexualidade. Essas análises serão apresentadas com maiores detalhes nos capítulos 4 e 5.

Comportamentos recorrentes no mundo todo, principalmente os dos países ocidentalizados, como formas de comer, vestir e agir (BAUMAN, 2005), evidenciam que elementos das culturas hegemônicas do Norte têm homogeneizado outras culturas. Isso fez com que intelectuais pensassem não na formação de uma hegemonia, mas de um império (NEGRI e HARDT, 2005), por conceberem esse fenômeno como um processo discursivo em escala global sem precedentes. Mas o que estaria verdadeiramente por trás dessas “coincidências”?

Althusser (1999) atribuiu a responsabilidade por esse afunilamento à ação de alguns setores da sociedade, com uma representatividade considerável, como a família, a igreja, etc, que, agindo de forma sincrônica, criariam a sensação de que haveria algo maior, central, por trás do discurso. Por isso, o poder, nessa perspectiva, não estaria disseminado com os sujeitos sociais, mas centralizado em algumas instituições.

No entanto, se utilizarmos as contribuições de Thompson (1995), Foucault (2008), Althusser (1999) e dos próprios Negri e Hardt (2005), temos que os discursos são historicamente constituídos e isso, de certa forma, não é mudado rapidamente.

A sensação de que determinadas coisas não mudam talvez seja proveniente do fato de que os chamados discursos hegemônicos têm uma capacidade ímpar de se reinscreverem. Ressalta-se que esses discursos se reinscrevem por meio de tecnologias discursivas e representacionais

⁶⁰ Segundo Thompson (1995, p. 87), a reificação é o quinto *modus operandi* da ideologia. Segundo ele, esse conceito é percebido quando as “relações de dominação podem ser estabelecidas e sustentadas pela retratação de uma situação transitória, histórica, como se essa situação fosse permanente, natural, atemporal.”

importantes, tanto que teóricos como Spivak (2010) alertam para o fato de que existem alguns discursos que são ouvidos e outros, embora proferidos, são silenciados ou preteridos. No caso desta pesquisa, por exemplo, há vários filmes que são produzidos anualmente, mas apenas alguns são apresentados nas salas de cinemas. Embora o silenciamento possa se dar também pela ausência de público, os filmes não apresentados em salas de cinema, são silenciados por não serem considerados como fonte de grandes bilheterias. Há, ainda, os diversos documentários patrocinados pelo próprio Ministério da Cultura, como o DOCTV, que abordam a vida e histórias de artesãos, mulheres presidiárias, repentistas etc, mas que são transmitidos não em cinemas, mas por um canal de TV aberta sem grande audiência, nos sábados e domingos de madrugada, às 2h45min. Portanto, como conceber a possibilidade de “mudança social” prevista por Fairclough (2001)? O desenvolvimento de uma consciência crítica, por meio do uso da leitura crítica, poderia ser pensado como uma solução. Mas, para isso, seria necessária a utilização de tecnologias discursivas e representacionais, pelo menos, tão importantes quanto as usadas hoje pelos discursos hegemônicos.

Um espaço considerado pelo senso comum como sendo democrático por natureza, a internet, mostra possuir as suas facetas de censura ou de direcionamento, conforme aponta Marcuschi (2003, p. 51):

A partir do surgimento de novas invenções tecnológicas, o fórum eletrônico ou virtual ou *e-fórum* pode se assemelhar ao fórum tradicional, mas realmente é um novo gênero, assim como o é o “bate-papo virtual/chat, que possui semelhanças com o bate-papo do cotidiano, e o é também o *e-mail* que se parece com a carta. Ou seja, são todos gêneros diferentes entre si. De grande abrangência social (ubiquidade) e por ser bastante democrático, pela participação irrestrita de qualquer usuário de internet (universalidade), o fórum eletrônico ou virtual se caracteriza por ter tópicos de discussão escolhidos estrategicamente pelos portais de internet ou pelas respectivas comunidades (grifo meu).

Dessa forma, notamos que as questões são organizadas não em termos de relevância para a sociedade, mas em termos de atendimento a outras demandas de *marketing*, de publicidade, de governo. Há informações noticiosas sobre a democracia na internet, como a relacionada à construção

dos *wikis*⁶¹ no sítio “Wikipédia”, o que atenderia a orientações de poucas pessoas que retiram ou acrescentam informações atendendo a demandas de publicidade. Ainda sobre esse assunto, existe a chamada *deep web*⁶², que sinaliza que a maior parte da informação da Web está enterrada profundamente em sítios gerados dinamicamente. Esse processo de “isolamento” acontece em virtude de esses sítios “situados” nesse espaço não serem encontrados pelos mecanismos de busca padrão. Ao utilizar ferramentas de busca na internet, o foco será apenas em alguns poucos *sites*, os demais permanecem no “limbo” desconhecido pelos usuários da internet.

Essa situação aponta para dois pontos cruciais: a censura e o silenciamento, temas que serão tratados na próxima subseção.

1.8.1. Censura e silenciamento

“É extremamente difícil falar muito sem dizer algo a mais”
(Luiz XIV)

Pode ser difícil aceitar que haja a compatibilidade entre censura e modernidade tardia ou internet. No entanto, há um afinamento de entendimentos e discursos a ponto de estudiosos pensarem na formação de um imperialismo ou de massificação cultural (Negri e Hardt, 2005). Mas se há abertura de espaços (como a internet) para divulgação de informações, ideologias etc., como explicar essa redução de sentidos?⁶³

Foucault (2001, pp. 8-9) faz a seguinte observação sobre esse assunto:

(...) suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade.

⁶¹ *Wikis* são coleções de hipertextos formados de maneira colaborativa.

⁶² Também é conhecida como “Web Invisível”, “Undernet” ou “Web Oculta”.

⁶³ Possenti (1996, p.187) faz a seguinte pergunta sobre o assunto: “se os textos não têm sentidos, se são os leitores que atribuem sentidos aos textos, de onde vieram os sentidos que os leitores atribuem aos textos?” Ele mesmo responde dizendo que o sentido não é um ato individual, mas social e histórico.

Mas como se dá o processo de controle discursivo em período de globalização? Ele acontece de maneira impositiva, coercitiva, não pela força bruta, mas por mecanismos de poder implícitos, velados, às vezes, sutis. Uma das hipóteses desta pesquisa é a reificação e redistribuição de determinados sentidos implícitos. Em termos de cinema, como bem ilustrou o documentário *Olhar estrangeiro* (Europa Filmes, 2006), o filme que não perpetua o estereótipo de *brasilidade* é expurgado pela Indústria Cinematográfica, e, conseqüentemente, são lhe tiradas as possibilidades de divulgação⁶⁴.

Spivak também nos ajuda a encontrar a resposta para isso em seu livro clássico *Pode o subalterno falar?* (2010), ao trazer para discussão a situação das viúvas indianas, das quais se esperava que se entregassem às chamas juntamente com seus esposos mortos, em sua pira funerária. As que não faziam isso eram tão rechaçadas e sofriam tanto que viver não lhes parecia uma opção muito razoável. Essa situação evidencia que a coerção para que as viúvas tivessem uma determinada atitude se dá não pela força física, mas pela imposição do sagrado para atingir o seu fim. O falar contrariamente a essa imposição implica muito sofrimento, embora seja, a princípio, possível. De forma semelhante, talvez a Comissão do Ministério da Cultura, juntamente com produtores, diretores e roteiristas, esteja agindo como as viúvas indianas, fazendo “sacrifícios” para conseguirem ser escolhidos para representarem o Brasil na premiação de Hollywood, mesmo que esses sacrifícios sejam reificar estereótipos do que seja a *brasilidade*.

Foucault (2001) afirma que determinadas legitimações, dentre as quais podemos incluir a que Spivak analisa, são apoiadas institucionalmente, exercendo uma espécie de pressão e coerção sobre os discursos, promovendo um desnivelamento entre eles, de tal forma que o texto sagrado é maior do que a atitude das viúvas de quererem viver.

Com a criação da internet, o senso comum acredita que há democracia, que nunca na história da humanidade esta pôde manifestar-se tão livremente até mesmo sobre temas polêmicos ou proibidos, relacionados, por exemplo, à sexualidade ou a governos tirânicos. Todavia, o que se percebe é que a globalização permite o ato de “falar”, mas isso não inclui o ato de “ouvir”.

⁶⁴ Referência ao diretor Edouard Luntz e seu filme *Le Grabuge* (Fox, 1973) citado no capítulo 2.

Da mesma forma, em se tratando de filmes, constatamos, por exemplo, que há, sim, muita produção, vários filmes sendo feitos. Contudo, observa-se que aqueles que tentam romper com determinadas hegemonias discursivas não são ouvidos/vistos (como exemplificado com os documentários do DOCTV) em horários ou locais nobres. Uma das explicações pode estar relacionada ao fato de que produzir um filme é um processo milionário, uma vez que uma produção sofisticada (que geralmente atrai o público) ou mesmo o processo de publicidade do filme ou a distribuição comercial dos exemplares não estão dentro do orçamento previsto pelos produtores/diretores.⁶⁵

Diante disso, não há como não criticar a participação de intelectuais brasileiros nesse processo de reificação de discursos hegemônicos. Quanto a isso, Spivak (2010, pp. 46-47) faz a seguinte observação:

Diante da possibilidade de o intelectual ser cúmplice na persistente constituição do Outro [sujeito colonial] como a sombra do Eu [Self], uma possibilidade de prática política para o intelectual seria pôr a economia “sob rasura, para perceber como o fator econômico é tão irredutível quanto reinscrito no texto social – mesmo este sendo apagado, embora de maneira imperfeita – quando reivindica ser o determinante final ou o significado transcendental.

De acordo com Fairclough, a criação de uma ordem de discurso⁶⁶ é realizada historicamente, mas como se mantém por tanto tempo a legitimação arbitrária de verdades contestáveis? Sobre esse assunto, Foucault (2001, p. 25) expõe que

(...) dizer pela primeira vez aquilo que, entretanto, já havia sido dito e repetir incansavelmente aquilo que, no entanto, não havia jamais sido dito. A repetição indefinida dos comentários é trabalhada do interior pelo sonho de uma repetição disfarçada: em seu horizonte não há talvez nada além daquilo que já havia em seu ponto de partida, a simples recitação.

⁶⁵ Um exemplo de filme que teve um orçamento pequeno (cerca de US\$ 22.000) e uma audiência considerável (rendeu US\$ 248.639.099) foi *Bruxa de Blair*, que se utilizou da internet para espalhar a notícia de que a história era realmente verdadeira.

⁶⁶ De uma forma geral, a ordem de discurso é caracterizada pela totalidade das práticas discursivas dentro de uma instituição ou sociedade e a relação entre elas.

A repetição do mesmo acaba por silenciar outros significados. Dizer e silenciar andam juntos, o não-dito aparece de forma espectral, uma vez que ele também possui significação. O problema do silêncio é que ele é opaco, não “transparente”, assim como a imagem e as categorias linguísticas. Orlandi (2007: 102), sobre esse aspecto, afirma que “o silêncio não fala, ele significa. É, pois inútil traduzir o silêncio em palavras”. Como é possível contestar algo que supostamente não se afirma ou se materializa? Essa impossibilidade de refutá-lo/questioná-lo em virtude de sua não materialidade aumenta ainda mais o grau de sua opacidade. A formação de discursos hegemônicos está calcada na falsa sensação de que o que se diz ou se mostra não pode ser mostrado ou dito de outra maneira. A repetição mencionada por Foucault acaba por apagar a arbitrariedade não só da escrita como da própria significação.

O silenciamento e a hegemonia de temas, discursos, não são realizados sem exercer algum tipo de violência (geralmente não física), provocada pela constante repetição de alguns significados e apagamentos de outros, num movimento extremamente ativo e plástico, por se adequar de forma imperceptível aos mais variados contextos e textos, como bem constatou Foucault (2001, pp. 13-14):

Como se poderia razoavelmente comparar a força da verdade com separações como aquelas, separações que, de saída, são arbitrárias, ou que, ao menos, se organizam em torno de contingências históricas; que não são apenas modificáveis, mas estão em perpétuo deslocamento; que são sustentadas por todo um sistema de instituições que as impõem e reconduzem; enfim, que não se exercem sem pressão, nem sem ao menos uma parte de violência.

Nessa linha de raciocínio, pode-se dizer que todo e qualquer estereótipo representa uma violência, pois aplica a um determinado grupo características individuais e/ou arbitrárias de maneira geral e taxativa. Esse processo de inculcação, como postula Bourdieu (2002), é feito por meio da repetição que esse discurso realiza – por meio do dito ou dos silenciamentos.

2. Transitando entre Semiótica e Linguística: o filme como gênero multissemiótico

Hoje, na era do completo triunfo do espetáculo, o que pode ser colhido do legado de [Guy] Debord [pensador francês]? Está claro que o espetáculo é linguagem, a própria comunicatividade ou existência linguística dos humanos. Isso significa que uma análise marxista mais completa deveria lidar com o fato de que o capitalismo (ou qualquer outro nome que se dê ao processo que hoje domina a história mundial) foi direcionado não apenas à expropriação da atividade produtiva, mas principalmente à alienação da própria linguagem, da própria natureza comunicativa e linguística dos humanos, daquele logos que um dos fragmentos de Heráclito [filósofo grego] identificou como “Comum”. A forma extrema dessa expropriação do Comum é o espetáculo, isto é, a política em que vivemos. Mas isso também significa que no espetáculo da nossa própria linguística a natureza retorna para nós invertida. Esta é a razão por que (precisamente porque o que está sendo expropriado é a própria possibilidade do bem comum) a violência do espetáculo é tão destrutiva; mas pela mesma razão o espetáculo permanece como uma possibilidade positiva que pode ser usado contra tudo isso.

(Giorgio Agamben, filósofo italiano)⁶⁷

Como foi discutido no capítulo anterior, o ideal é expandir, na agenda de trabalhos da Linguística, a análise de recursos multimodais e/ou imagéticos, por eles atualmente fazerem parte dos textos produzidos, atendendo a demandas de inovações no campo da informação. Soma-se a isso o fato de alguns gêneros textuais, que não possuíam essas dimensões, estarem passando por modificações significativas, a fim de se adequarem a novas imposições tecnológicas. Como bem observam Kress e van Leeuwen (2001, p. 52):

Depois de um período de alguns 200 ou 300 anos de dominação da modalidade escrita como o meio de comunicação e de representação privilegiado, está havendo, agora, uma mudança profunda no sistema de mídia e nos modos de representação e de comunicação. O cenário semiótico está sendo refeito. Nesse cenário, devemos pensar em uma teoria multimodal para explicar essas mudanças.

⁶⁷ Revista Língua Portuguesa, Ano 8, n. 93, julho de 2013. São Paulo: Editora Segmento.

Assim, este capítulo pretende: 1) mostrar a relevância de incrementar o diálogo entre os estudos da linguagem e outros campos do saber que possam contribuir para o estudo do gênero textual filme; 2) mostrar as especificidades desse gênero; e 3) refletir sobre o modo como a configuração do gênero filme interpela o seu espectador ou o convoca a identificar-se com posições já subjetivadas construídas no filme.

Com esses objetivos, este capítulo pretende partir das várias concepções de gênero existentes: as da Linguística (textual ou discursiva) e as da Cinematografia (drama, comédia, ficção, ação, musical, terror, documentário etc.) e promover a reflexão sobre elas dentro do contexto desta pesquisa.

2.1 Filme: Gênero textual ou gênero discursivo?

Para iniciar a discussão, é importante apresentar, em linhas gerais, a concepção de gênero que vem sendo desenvolvida no campo de estudos linguísticos. Nesse campo, concebe-se gênero, grosso modo, como sendo uma tipificação de textos⁶⁸, a qual é proveniente de um processo histórico, cultural e interativo dentro de instituições e atividades preexistentes. Essa tipificação pode ser analisada por meio de aspectos estruturais e/ou composicionais do texto. Embora seja baseado em uma “estabilidade”, o gênero é algo sempre em mutação para se adequar à sua função social⁶⁹ e a formatá-la. Cabe salientar que a relação entre função social e gênero é dialética. Talvez, seja pensando nessa mesma vertente, que Marcuschi (2004, p. 12) afirma que “dominar gêneros é agir politicamente”, pois a materialização de um dado discurso pode acontecer por meio de diversos gêneros, dependendo de sua finalidade.

Embora muitos teóricos tratem gênero textual e gênero discursivo como sinônimos, eles não são termos que se equivalem: possuem diferenças significativas, não só de perspectivas teóricas, mas de abordagens e de expectativas. Em uma discussão em torno dessa questão, Micheletti diz que:

⁶⁸ O conceito de tipificação não se restringe a textos, mas também a ações: “Os gêneros tipificam muitas coisas além da forma textual. São parte do modo como os seres humanos dão forma às atividades sociais” (BAZERMAN, 2005, p. 31).

⁶⁹ Bonini (2003, p. 66) afirma que gênero “formata uma ação de linguagem”.

de um modo geral, quando se trata da denominação gêneros do discurso, focaliza-se o processo de produção, incluindo-se os aspectos sociais, ou seja, considerando-se o contexto; já na abordagem dos gêneros textuais, a perspectiva se volta para a materialidade do texto, para as operações linguísticas que dão conta da articulação do texto ao contexto (MICHELETTI, 2008, p. 10).

Rojo (2005, pp. 184-207) marca didaticamente essas diferenças, em seu texto, ao fazer um resgate das contribuições de vários autores sobre esse assunto, incluindo, ao final, exemplos de análise. Segundo ela (ROJO, 2005, p. 199):

(...) teoria dos gêneros do discurso – centrava-se, sobretudo, no estudo das situações de produção dos enunciados ou textos e em seus aspectos sócio-históricos e a segunda – teoria dos gêneros de textos–, na descrição da materialidade textual.

Dessa forma, a conceituação de Bakhtin (1992, p. 280), de que gêneros seriam “tipos relativamente estáveis de enunciados” permaneceria. No entanto, para os gêneros textuais o foco estaria mais na preocupação com a observação da estabilidade composicional dos textos (tipos, protótipos, sequências típicas etc.); já para os gêneros discursivos, os macroaspectos seriam resultado da análise dos aspectos microtextuais. Rojo (2007, p. 196) acrescenta que estes últimos são marcados por três dimensões essenciais e indissociáveis: os temas (conteúdos ideologicamente conformados), a forma composicional (elementos das estruturas comunicativas e semióticas compartilhadas pelos textos pertencentes ao gênero), e as marcas linguísticas/estilo (traços da posição enunciativa do locutor).

Embora Rojo (2005) estabeleça essas diferenças, a maioria dos autores/teóricos da perspectiva sociossemiótica utiliza o termo gênero textual, mesmo concebendo a estrutura do gênero associada ao seu processo de recepção, impacto social etc., conforme pode ser observado em Meurer (2005), Balocco (2005), Ikeda (2005), Motta-Roth e Heberle (2005). Como a pesquisa está situada nessa perspectiva de análise, o filme será considerado como sendo gênero textual, em virtude de se ter como objetivos, além de problematizar as condições de produção, a estabilidade composicional e de recepção-interpretação promovidas por esse gênero no momento da enunciação. Nessa análise, não se negligencia a sua regularidade estrutural,

mas busca-se conhecer como sua “formatação” interfere na manutenção ou reestruturação das relações de poder entre os sujeitos, neste caso, no discurso de brasilidade.

Desse modo, pensar esse conceito de gênero implica também recorrer a outros campos do saber, numa perspectiva transdisciplinar, pois, como foi mencionado anteriormente, a abordagem de gênero adotada será a sociossemiótica, por compreender ser essa a abordagem que melhor contribui para a análise deste objeto de pesquisa.

2.2 Filme: que gênero é esse?

Em uma definição de Costa (2009, p. 113), filme é:

qualquer sequência de cenas cinematográficas (drama, comédia, documentário, etc.), registrada em filme/fita (película de acetato de celulose – primitivamente de nitrato de celulose – revestida por uma emulsão sensível à luz e destinada a registrar imagens fotográficas). Há vários tipos de obra cinematográfica: *filme de curta, média e longa-metragens*, conforme a construção que se faz do discurso fílmico (conteúdo, estilo, narratividade, período de duração, etc.).

Percebe-se que essa definição é bastante superficial⁷⁰ (reduzora, estrutural, técnica) ao não tratar, por exemplo, da função social desse gênero, além de deixar de abordar outras questões mais pertinentes. Ao colocar que é registrado em película, o autor não considera que a maior parte dos filmes produzidos na última década é digitalizada. E o mais problemático dessa definição é a ênfase em uma característica do *suporte*⁷¹ físico em detrimento de outras características mais importantes de seu funcionamento como um gênero textual específico. De uma forma geral, o que é comum é as pessoas considerarem filme como qualquer sequência em movimento, sendo a sequência denominada como *vídeo* quando feita, geralmente, por amadores e

⁷⁰ Embora esta afirmação pareça muito contundente e talvez até passível de revisão, a mantenho por entender que, em se tratando de gênero textual, não é possível esquecer a função social que exerce, pois não trabalhar com essa perspectiva ao abordar, principalmente, aspectos discursivos, faz com que a conceitação perca a sua importância ou possa ser relegado a um segundo plano.

⁷¹ Esse conceito será discutido mais adiante ainda nesta seção.

de curta duração. Tal como se pode observar a seguir, os movimentos de um filme se realizam por efeitos de ilusão.

A base da ilusão de movimento acontece pela sucessão de fotografias (fotograma), que imprimem um aspecto de *continuum*, numa frequência de 24 fotografias por segundo (XAVIER, 2010, p. 19). Isso pode ser exemplificado pela construção dos fotogramas, em que as fotografias mostradas em sequência dão a impressão de movimento ou de profundidade⁷², como ilustrado na Figura 29.

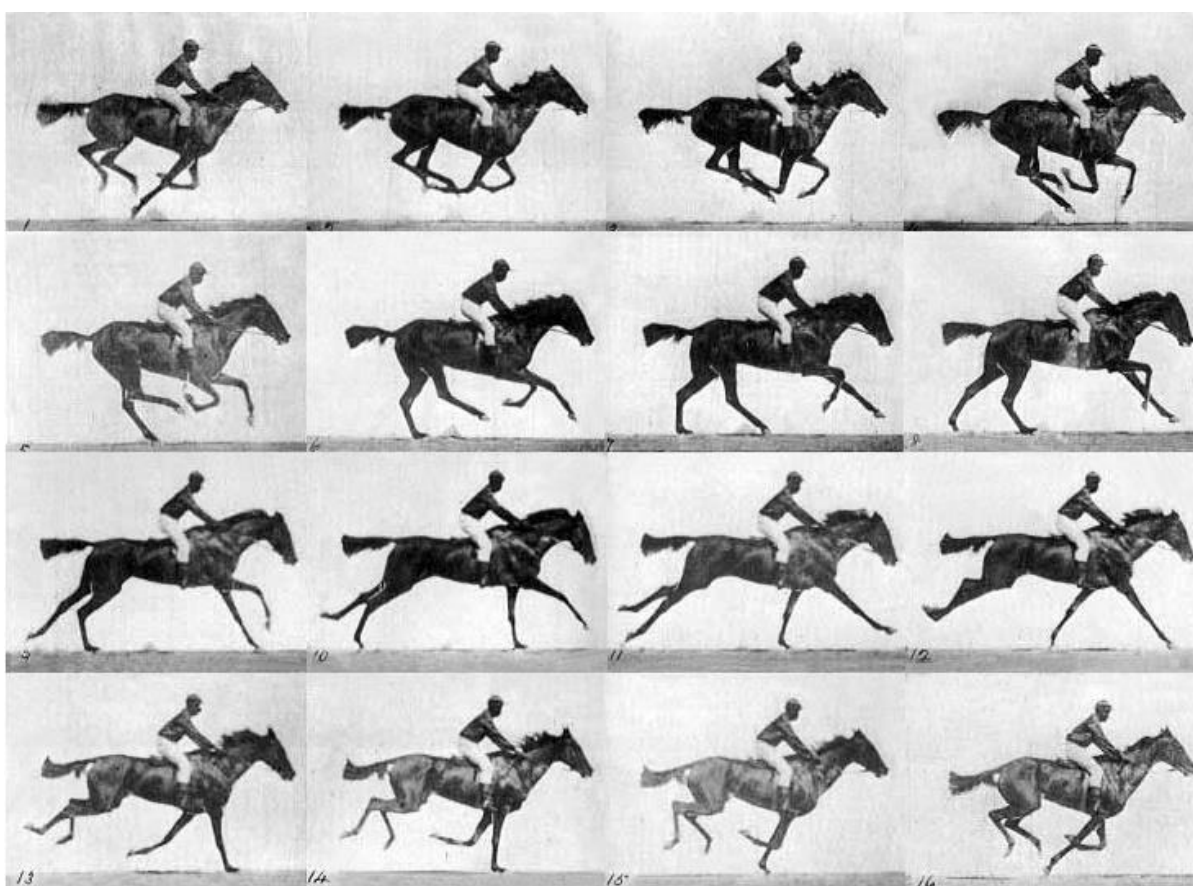


Figura 29: Fotograma que mostra a sequência de imagens que dão a ilusão de movimento. (Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Fotograma>, acessado em 9 de maio de 2012, às 12 horas)

⁷² A noção de profundidade acontece com a exploração do *plano z*, como mostrado no capítulo 1 desta pesquisa.

Em suma, a maior parte das definições de gênero textual ou discursivo incorpora a sua função social⁷³, mas esta não é considerada na definição dada por Costa (2009).

Quais seriam, então, os conceitos que nos ajudariam a pensar melhor sobre esse gênero? Partindo da proposta de Fairclough (2003), há formas básicas, a que ele chama pré-gênero (forma de organizar o discurso).

Já o gênero, para ele, é tomado como os diferentes aspectos discursivos das formas de agir e interagir por meio dos eventos sociais. Interagimos, nas práticas sociais, por meio de gêneros, os quais ainda se apresentam em graus variáveis de estabilização.

O gênero filme está basicamente ancorado no pré-gênero narração. No entanto, cabe ressaltar que a narrativa utilizada no filme é um processo diferente do que comumente se concebe para um texto escrito, por exemplo. Não se pode realmente dissociar o filme da narração, pois seu desenrolar é narrativo, em forma de enredo, embora haja outros efeitos presentes em alguns filmes: como a injunção, a argumentação etc. Mas todos acontecem tomando como pano de fundo a narração.

É importante, porém, marcar que há diferenças significativas entre “narração” na perspectiva linguística (teoria do gênero), e “narração” no sentido fílmico. A narrativa fílmica, por utilizar vários recursos semióticos, fornece instantaneamente cenários, descrições, movimentos, contextos, sons, de maneira que consumimos esse gênero não de forma linear, mas como em uma espiral que integra níveis de realização significativa. Já o texto linguístico, em relação à composição fílmica, parece ser mais linear, pois é consumido aos poucos, na medida em que decodificamos as palavras escritas ou faladas. Embora também não sejam lineares, a apropriação da narrativa linguística, por parte do leitor/ouvinte, acontece de forma mais sequencial.

Efeito inverso também é percebido, por exemplo, na relação do escrito/dito com a imagem em movimento, pois a composição do cenário, por

⁷³ Conforme pode ser observado nas falas dos produtores dos filmes analisados no documentário de Lúcia Murat, ao se valer de seu caráter de entretenimento, de arte, o filme não teria um fim em si mesmo, pois é geralmente associado ao efeito criado pela Literatura. Nessa perspectiva, a função social desse gênero é extremamente fugidia, difícil de determinar. No entanto, essa justificativa parece funcionar como proteção da face, ou seja, é um argumento que esconde, por meio de polidez e mitigação, conteúdos “potencialmente ameaçadores” ou que podem ser questionados (ver FAIRCLOUGH, 2001, pp. 203-207).

exemplo, como descrição, no texto em movimento, perde muito de sua intensidade, por ser percebido em sua totalidade em poucos instantes, e as pessoas acabam considerando-o como elemento secundário no gênero. Muitas vezes, tanto a sequência de imagens quanto a composição do cenário podem se apresentar sem apelo linguístico. O jogo entre signos visuais e lingüísticos acaba dando relevo ora a uns, ora a outros.

Mesmo com essas diferenças, percebe-se o caráter narrativo do filme, por esse gênero textual possuir, além das características citadas, todos os elementos principais que compõem a narração: o enredo, os personagens, o tempo, o espaço e o narrador (GANCHO, 1991, p. 5). Esses elementos são, muitas das vezes, regulares, tanto que Hasan (*apud* MOTTA-ROTH e HERBELE, 2005, p. 18) aponta a necessidade de procurar, nos gêneros, por elementos obrigatórios, opcionais, iterativos, os que têm uma ordem fixa de ocorrência e os que têm uma ordem variável de ocorrência, para se estabelecer, o que a autora denominou estrutura potencial de gênero (EPG). Sob essa perspectiva, observa-se que existem alguns elementos que se repetem, o que implicaria a “formatação” ou regularidade desse gênero: clímax, fechamento, início-meio-fim, mas cabe destacar que, em muitos filmes, essas características não ocorrem⁷⁴ da maneira tradicional. Por isso, pode-se dizer que a regularidade está relacionada à estrutura narrativa, o que dificulta ainda mais avaliar o impacto do poder argumentativo desse gênero, conforme mostrado no capítulo 1 sobre persuasão das imagens em movimento. A dificuldade acontece em virtude de os argumentos geralmente se apresentarem de forma implícita, tomados como óbvios e naturais e não marcados em forma explícita de premissas.

A regularidade de temas em filmes nacionais, objeto desta pesquisa, é relevante para pensar a naturalização da arbitrariedade discursiva e a subjetividade discursiva⁷⁵ previamente estabelecida, conceitos que são imprescindíveis para a Análise do Discurso Crítica (FAICLOUGH, 2001), uma vez que a naturalização pode se transformar em hegemonia, conforme visto na

⁷⁴ Não raro encontramos filmes que se iniciam com o seu fim, usando *flashbacks* para responder a cena inicial, como aconteceu com *Abril despedaçado* (Imagem Filmes, 2002), contudo, o espectador/leitor consegue recuperar a narrativa, como acontece em outros textos.

⁷⁵ Para efeito desta pesquisa, subjetividade discursiva será considerada como sendo um processo já estabelecido historicamente e reificado constantemente que designa limites para representação do outro.

Subseção 1.8; e a subjetividade discursiva envolve questões de relações de poder assimétricas.

Ainda que o gênero filme pareça pertencer a um campo extremamente aberto – visto se tratar primordialmente de uma “obra de arte” e, portanto, não ter tão delimitada sua função social – ele não é tão ousado a esse ponto. Ou seja: embora rompa a estabilidade, em contidos pontos da trama, da caracterização dos personagens ou de determinado efeito, nunca o faz em termos de aspectos mais amplos. E por quê? Talvez a resposta para essa questão esteja na observação de Jameson (1995, p. 85):

As tentativas dos primeiros grandes cineastas no sentido de abrir uma brecha para uma produção individual característica – categorias de obra-prima, de estilo individual, de controle unificado por uma única personalidade marcante – são rapidamente bloqueadas pelo próprio sistema comercial, que as reduz a inúmeras ruínas trágicas e a lendas truncadas (Stroheim, Eisenstein), redirecionando essas energias criativas para as produções medíocres de Hollywood.

Partindo da observação de Jameson, depreendemos que as “amarras” comerciais na formatação do gênero textual filme criam uma espécie de gênero dentro de outro gênero, ou seja, pode haver uma concepção idealizada do gênero filme que não se realiza plenamente na realidade. Para a maioria das pessoas, esse gênero tem diminuída sua função social e engrandecida sua classificação como arte ao ser incluído dentro do que se convencionou chamar Sétima Arte, ou seja, um espaço sociosemiótico pré-estabelecido em que se pode ousar infinitamente. No entanto, isso não é observado na prática, e o que se percebe é que a função social, principalmente dos filmes comerciais, tem se resumido, normalmente, a alavancar o consumo, com *merchandising* (camisetas, bonés, copos, miniaturas, CDs, DVDs etc.). Isso advém do fato de a produção desse gênero ser bastante onerosa⁷⁶, o que justifica a busca por um retorno financeiro significativo⁷⁷. Ousar, sob pena de não desenvolver um enredo que consiga fazer uma boa bilheteria, implica ter

⁷⁶ Não é sem motivo que a Sétima Arte passou a ser denominada de indústria cultural na atualidade.

⁷⁷ O menor orçamento de produção dos filmes analisados nesta pesquisa é de 2 milhões de reais, em *Cinema, aspirinas e urubus* (Europa Filmes, 2005).

prejuízos financeiros consideráveis. Nogueira (2010, p. 7) também reforça a reflexão de Jameson quando afirma que:

apesar das mutações que ocasionalmente ocorrem, os gêneros tendem a ser, sob um ponto de vista cultural, reiteradamente conservadores – precisamente porque os produtores tendem a minimizar os riscos criativos em função da maximização comercial.

Dessa forma, embora o gênero filme goze, em tese, de liberdade de criação, esta sofre coerções econômicas severas, reduzindo, sobremaneira, o espaço de criação utilizado na prática. Os filmes com enredos medíocres, aproveitando as palavras de Jameson, são também denominados hollywoodianos, *blockbusters*⁷⁸ ou comerciais. Utilizam, na maior parte das vezes, recursos midiáticos de ponta para produzir efeitos especiais extraordinários, mas com a perda de poética ou criatividade, com roteiros de leitura imediata, mas que garantem bilheteria bilionária.⁷⁹ Para evitar riscos de investimentos milionários sem contrapartida em bilheteria e produtos afins, ainda se recorre ao teste de plateia, no qual o filme é exibido para um público reduzido, em uma única sessão gratuita antes da exibição comercial, para avaliar a reação ao produto mostrado.

Apesar do uso do filme parecer se limitar, *a priori*, única e exclusivamente ao entretenimento, esse gênero não possui apenas esse aspecto, funcionando como formador de opiniões, uma vez que a prática demonstra que cada filme produzido tem, sim, a expectativa de alcançar um determinado objetivo para além do entretenimento. Se isso se concretizará, ou não, é um risco que se corre ao trabalhar com o consumo de textos polissêmicos e complexos como o filme, pois nesse caso, há vários objetivos em jogo: o do autor, o do espectador e o objetivo da empresa. O filme pode ser considerado pela crítica como sendo de baixa qualidade, mas, se a publicidade

⁷⁸ Esse tipo de filme é caracterizado pela “capacidade de penetração massiva na esfera pública e mediática, procurando dar à obra ou produto uma presença ubíqua e torná-la um sucesso universal” (NOGUEIRA, 2010, p. 48)

⁷⁹ Isso também ocorre com outras extensões do cinema como os seriados. Para se ter uma ideia, nos intervalos comerciais durante a exibição do último episódio do seriado *Friends I* (Warner Home Video, 2004), na rede americana NBC, cada inserção de 30 segundos custou US\$ 2 milhões (Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2004/not20040706p6617.htm>>; acessado em 25 de agosto de 2011, às 8h.

for feita de forma satisfatória, poderá reverter a suposta má qualidade em termos comerciais e ainda garantir bilheteria para o produto.

Trazendo a discussão do gênero filme para o contexto do Oscar, para ser indicado a concorrer ao prêmio, o filme precisa ser exibido nas telas do cinema. Esta pesquisa inclui reflexões sobre o cinema como um gênero específico, pois ele não seria apenas um suporte. Entenda-se por suporte de um gênero

um *locus* físico ou virtual com formato específico que serve de base ou ambiente de fixação do gênero materializado como texto. Pode-se dizer que suporte de um gênero é uma superfície física em formato específico que suporta, fixa e mostra um texto (MARCUSCHI, 2008, p. 174).

Grosso modo, poderemos ter uma mesma publicidade exposta em *outdoors* e em uma revista, os quais seriam os meios ou os suportes do texto. Ainda segundo Marcuschi (2008, p. 162), “o evento é marcado por um conjunto de ações e o gênero é a ação linguística praticada como recorrente em situações típicas marcadas pelo evento.”. Há também teóricos (XAVIER, 2008) que consideram que cinema equivale a um evento, uma vez que geralmente não se vai ao cinema sozinho; há ainda atividades associadas a ele como passear no *shopping*, comer, se distrair etc. Nessa linha de raciocínio, cinema poderia ser considerado, um evento social complexo.

Tudo isso evidencia que ainda existe muita controvérsia sobre o assunto, pois a relação entre filme e cinema (o primeiro como gênero e o segundo como suporte do primeiro) ainda não está pacificada. Mas o que fica bem marcado é o fato de que o cinema influencia muito a interpretação do gênero filme, pois, diferentemente de qualquer outro suporte, o modo como ele interpela o espectador é bastante singular. Levantar as diferenças que envolvem a relação entre suporte e gênero, nesse caso específico, ajuda a pensar melhor a maneira como ele é consumido, como ele é lido (FAIRCLOUGH, 2001). Atualmente a forma de apresentação desse gênero é extremamente cambiante, pois pode ser visto na “tela grande” (sem pausa), em casa, no computador, no celular, no MP4, no carro etc. e todas essas variações, de certa forma, interferem no processo de interpretação desses textos. O ambiente criado para a “tela grande” (isolamento acústico, controle de

iluminação, som estéreo etc.) ainda possui a ausência de estímulos externos, o que faz com que os espectadores sejam “capturados” e isolados para que não sofram interferências do meio ambiente em suas leituras. Isso interfere de maneira ímpar na leitura do gênero filme. Como afirma XAVIER (2008, p. 153):

A disposição dos diversos elementos – projetor, sala escura, tela –, além de reproduzir de modo bastante impressionante o espaço da caverna, cenário exemplar de qualquer transcendência e modelo topológico do idealismo, reproduz o dispositivo necessário para que tenha início a fase do espelho descoberta por Lacan.

Mesmo considerando toda essa especificidade (diferença da interpelação, não interrupção da reprodução do filme para realizar qualquer outro tipo de atividade, retirada de elementos externos no momento de “consumo” desse gênero), o cinema não se torna um gênero específico, à parte. Comungo da contribuição de Lima (2013, p. 101) para quem suporte consiste nos “artefatos usados para o registro, *armazenamento e/ou acesso aos gêneros*, no processo de ancoragem genérica” (grifo meu), pois as diferenças significativas do local cinema não tornam determinado filme um outro filme, mas a subjetivação dos espectadores é, e ainda continua, singular em relação a qualquer outro suporte. Portanto, embora muitos teóricos, principalmente, da Comunicação Social, considerem os termos *filme* e *cinema* como sinônimos (TURNER, 1993)⁸⁰, pelas considerações aqui realizadas, isso não é adotado nesta pesquisa.

Os filmes são, antes de tudo, escritos, por meio de seus roteiros⁸¹, mas até ganharem circulação própria por meio de várias formas de narrativização⁸², precisam promover a interação entre os elementos linguísticos com vários outros recursos semióticos. Essa complexidade de elaboração é decorrente do uso de várias modalidades discursivas, pois o processo de

⁸⁰ Também no *dicionário de gêneros textuais*, (COSTA, 2009), cinema é apresentado como sinônimo de filme.

⁸¹ Os chamados *storyboards* (“organizadores gráficos tais como uma série de ilustrações ou imagens arranjadas em sequência com a intenção de pré-visualizar um filme, animação ou gráfico animado, incluindo elementos interativos em websites”). Disponível em: <http://vid8o.wordpress.com/2010/10/05/o-que-e-um-storyboard/>; acessado em 7 de abril de 2013, às 15h.

⁸² Deve-se marcar a diferença entre narrativa (tipo textual) e narrativização (processo). Este último é considerado como um modo de operação da ideologia, como forma de naturalização discursiva (THOMPSON, 1995), por meio de histórias coletivas.

criação de um filme passa por algumas etapas. Resumindo: primeiro é elaborado um roteiro, no qual há uma descrição das ações e das falas; depois, os *storyboards* começam a dar vida à história, ao tema, a insinuar os planos a serem usados, o enquadramento de determinada cena etc.; e, por último, são filmadas as cenas, as quais podem sofrer manipulação ou tratamento com tecnologias hoje computacionais. Sobre esse processo pude trabalhar em algo similar a ele, ao elaborar um roteiro para um gibi institucional do Corpo de Bombeiros Militar do Distrito Federal (CBMDF), como pode ser observado em um fragmento desse texto exposto no Quadro 2:

AÇÃO	TEXTO
D. Glorinha e o militar conversam e são observados por Huguinho.	Militar: A piscina é diferente do rio. Alguns problemas que ocorrem em um não são encontrados no outro. D. Glorinha: É mesmo?! Qual é a diferença? Para mim é tudo igual. Militar: Não. Vamos ver cada um.
O militar começa a fazer perguntas para Huguinho. Sua posição é olhando para baixo, na altura de Huguinho, com as mãos no joelho.	Militar: O que não se podia confiar no rio? Huguinho: As bóias do bracinho! Militar: Isso mesmo! Na piscina também não se pode confiar.
	Militar: O que mais não pode fazer? Huguinho: Encher a barriguinha, nadar sozinho e saltar de ponta em local raso. Militar: Isso.

Quadro 2: exemplo de roteiro para a produção de gibi institucional do CBMDF

Depois, esse roteiro sofreu a leitura do quadrinista Ruy Rios, o qual o transformou no *storyboard* abaixo (na versão final do gibi). Como pode ser observado, o desenho não deixa perceber se o militar está apoiado nos joelhos para ficar na altura do Huguinho, além de se poder verificar outras diferenças da seleção do roteiro original.



Figura 30: página do gibi institucional, produzida pelo Sargento Ruy Rios.
Fonte: Corpo de Bombeiros Militar do Distrito Federal

Cabe salientar que se fosse feito, além de gibi, um vídeo institucional, o *storyboard* seria adaptado para uma sequência de imagens em movimento. Além disso, ele desempenha uma função primordial em filmes que utilizam muitos efeitos especiais, como podemos perceber nos *storyboards* transformados em cenas do filme *Matrix* (Warner Home Vídeo, 1999).

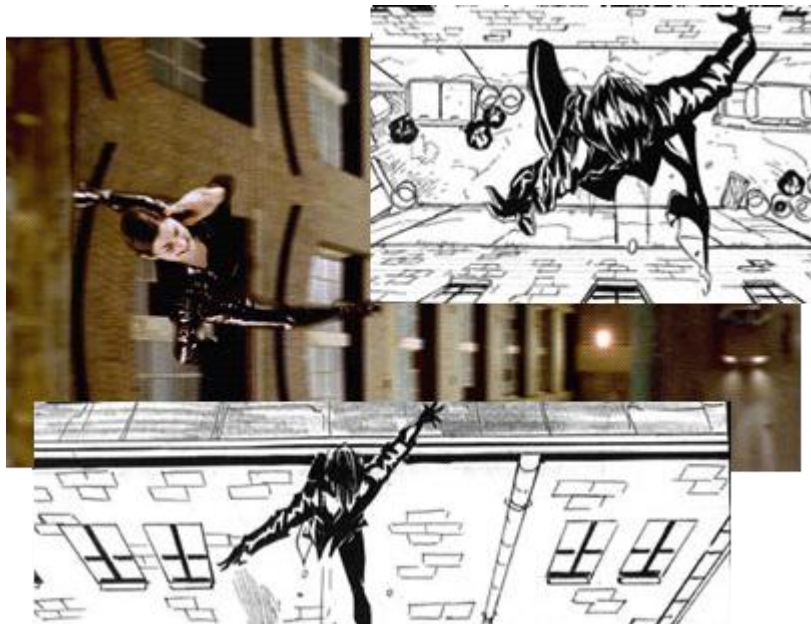


Figura 31: a relação do storyboard e o uso de efeitos especiais
Disponível em<: http://www.blazedent.com/editorialsinterviews/articles_9.php>; acesso: 1º de abril de 2013, às 12h43min.

Toda essa construção, com essas etapas, não se limita ao efeito estético que provoca (arte pela arte), mas mostra o esforço do produtor em produzir uma peça discursiva. Hodge e Kress (1988, p. 53), sobre esse aspecto, afirmam que “A representação requer que o criador dos signos procure formas para a expressão do que ele tem em mente, formas que ele vê como as mais aptas e plausíveis para um dado contexto”.

Esse gênero é movido por uma série de elementos em torno de um interesse. Kress e van Leeuwen (2001) ressaltam que o “interesse” determina a convergência de um complexo conjunto de fatores: histórias sociais e culturais, contextos sociais atuais, inclusive estimativas do produtor dos signos sobre o contexto comunicativo. Ainda sobre essa temática, os autores reforçam que o interesse em representações aptas e em uma comunicação efetiva significa que os produtores de signos elegem significantes (formas) apropriados para expressar sentidos, de maneira que a relação entre um e outro não resulte arbitrária, mas motivada. Isso inclui também não só questões linguísticas, mas, também de outras semioses, como a música, os elementos visuais, culturais etc, os quais podem aparecer juntos ou isolados. Não é difícil, por exemplo, encontrar atualmente filmes (curtas, animações etc.), que utilizam apenas elementos não linguísticos, como a animação *In Saeng/The life* (Animamundi, De Jun-Ki Kim, Coreia do Sul, 2003), que, em

9min 45seg, narra, por meio de elementos não verbais, a concepção que o autor tem sobre a vida de maneira metafórica.



Figura 32: cena da animação *In Saeng* (Coréia do Sul, 2003, Animamundi).

Como afirmado anteriormente, o gênero filme comumente possui subdivisões herdadas da Literatura, como *drama*, *ação*, *comédia*, *aventura etc.*, as quais são nomeadas como sendo “gêneros”. Essas classificações⁸³ são usadas para enquadrar aspectos de determinados tipos narrativos, ou seja, cada gênero literário/cinematográfico já traz elementos narrativos bastante próprios e, frequentemente, os seus leitores/consumidores escolhem as obras que irão ler/consumir de acordo com essa classificação. No entanto, o que se percebe é que, por exemplo, essas subdivisões podem apresentar alguns problemas, pois a seleção, às vezes, é muito subjetiva e os filmes não pertencem exclusivamente a um único gênero. Daí, encontrarmos, por exemplo, filmes considerados como de “terror” (*Labirinto do Fauno*, Warner Home Videolar, 2006), que não se enquadram nessa categoria por parte do espectador, além do fato de isso ser muito relativo e variar de cultura para cultura.

O que se percebe, e é bastante significativo, é que a classificação como sendo gênero dramático possui mais elementos não linguísticos e é mais ancorado no “suposto” mundo real⁸⁴, mas não questiona as “verdades” apresentadas por ele. A realidade está posta, aparentemente “inquestionável”. Já os filmes classificados como de ação não dão espaço para o leitor refletir sobre o que está acontecendo, pois a profusão de sequências, associada à trilha sonora que complementa a narrativização, insere o leitor/espectador em um espaço saturado por muitos recursos semióticos (imagem, som, etc.). É

⁸³ Algumas delas já eram conhecidas no teatro grego.

⁸⁴ Alguns autores afirmam que esses filmes são denominados realistas, devido a essa característica (TURNER, 1993).

possível também, ainda nessa mesma perspectiva de análise, ressaltar o lado mais factual (relacionado aos de ação) ou menos factual (aos dramas) desses filmes. Além disso, em uma outra categoria de classificação, podemos perceber, por exemplo, que filmes de ficção geralmente promovem o questionamento da realidade.

2.2.1 Autoria no gênero filme

Existe também uma especificidade do gênero filme quanto a como é tratada a função do autor. Ao analisar essa função na Literatura, Foucault (2009, p. 264) problematiza o apagamento do autor, pois, com o surgimento da escrita, o autor tende a esmaecer. Foucault (2009, p. 273) ressalta que o nome do autor não é meramente um nome próprio qualquer, muito pelo contrário, pois exerce funções classificatórias, uma vez que permite reagrupar um determinado número de textos em uma autoria, a qual possui recorrentes características ou cria certos valores⁸⁵. No caso do filme, encontram-se, com frequência, nomes de diretores, roteiristas ou atores e atrizes com denominações cuja função é agregar qualidade à obra. “Oscar de melhor filme”, “atriz ganhadora do Urso de Prata”, ou, ainda, “do mesmo autor de *Sexto Sentido* (Buena Vista Sonopres, 1999)” são qualificações que tentam conferir *status* ao filme. Essas bifurcações, no gênero filme, acabam por questionar a função da autoria dentro desse gênero; ou seja, quem é que desempenha essa função (é o roteirista? é o diretor? são os atores e atrizes?), uma vez que todos a reivindicam? O filme pode ser considerado um gênero de autores múltiplos ou uma obra coletiva, pois, de certa forma, cada um desses elementos possui uma parcela na autoria.

Há papéis de personagens secundários, os quais são criados para dar apoio aos personagens protagonistas, que ganham uma dimensão maior dentro do gênero, com a interpretação de um ator e assim por diante. Mas há ainda, do ponto de vista textual, um complicador: se eu vejo o filme, se os fatos ou a história são narrados por meio da sequenciação de imagens, até

⁸⁵ O que acaba por funcionar, de certa forma, como um processo de identidade, pois a classificação em termos de regularidade de ocorrência de determinadas características impõe definir quem é que pode ficar agrupado com quem.

que ponto eu, na condição de espectador, não sou parte de toda a construção de sentidos e, por isso, não sou, também, o autor? Relativizando ao máximo essa situação, em seu papel de leitor ativo, tem-se que o espectador, ao participar da construção de significados que lhe são apresentados, no mínimo, é um coautor do filme.

Para ilustrar essa questão, XAVIER (2008, p. 153) afirma que:

O aparato cinematográfico define as condições e determina a natureza da experiência do sujeito, bem como seu lugar na engrenagem da máquina industrial e institucional que produz a imagem; e o faz de tal modo que o sujeito tem a ilusão de que ele é o centro de tudo e de que é através dele que as imagens adquirem sentido. Pondo o sujeito num determinado lugar, as condições de percepção da imagem/som no cinema estariam lhe fornecendo a ilusão de que é ele quem está determinando um lugar para as coisas. (grifo meu)

No caso do filme, há três formas de o espectador/leitor ser “posto” dentro da obra: 1) na posição de *voyeur*, da qual ele assiste a tudo, mas sem ser “notado” pelos demais personagens (essa posição é bastante usada em concepções clássicas de construções fílmicas); 2) na posição de personagem que sofre a interferência dos acontecimentos da narrativa, mas não interfere nela (efeito provocado pela exploração de ângulos da câmera, plano z, geralmente com imagens sem cortes – poeira, água, tremores etc.); 3) na posição interativa (como uma espécie de personagem), na qual os outros personagens conversam, sabem que estão sendo observados e quem os está observando (reação não-transacional⁸⁶).

Na Literatura, a coautoria não acontece como no filme. Nela, geralmente alguém escreve algo e outro sujeito colabora reconstruindo os sentidos do texto depois de pronto. Nesse caso, na maioria das vezes, percebe-se estilo e vocabulário pessoais dos autores envolvidos, o que faz com que o texto nem sempre tenha um aspecto de completude, de um todo. Talvez, por isso, a coautoria não seja tão utilizada na Literatura. No filme, o produto final costuma não evidenciar tanto as marcas de estilos pessoais: a trilha sonora, a atuação de atores, o roteiro aparecem como algo bem alinhado em termos de composição coletiva, mesmo que seja possível identificar marcas

⁸⁶ Conforme termo já mencionado no capítulo 1 desta pesquisa.

que personalizam o autor de determinada trilha sonora, ou o roteirista, por exemplo. A conjugação de tantas semioses acaba por tornar o filme uma obra coletiva de construção de significados.

2.2.2 Comunidade Discursiva e a produção fílmica brasileira

Como o acervo de filmes produzidos no Brasil é variado, o que inclui não só os exibidos em cinemas, mas também em cineclubes, TV, etc., esta pesquisa definiu para análise os filmes escolhidos pelo Ministério da Cultura para representar o Brasil no Oscar e a recepção desses filmes pela Comissão do Oscar. Para entender como o processo de seleção funciona, o MinC publica, anualmente, um edital abrindo as inscrições para as produções que queiram concorrer ao Oscar. Dos inscritos, um corpo de jurados seleciona apenas três obras, as quais são objeto de uma nova seleção para escolher a que vai representar o Brasil na premiação. Cabe salientar que a escolha não implica uma indicação de imediato, pois a Comissão do Oscar para a premiação, por sua vez, seleciona apenas três obras dentre as várias na categoria “melhor filme em língua estrangeira”, vindas de várias partes do mundo, e a indicação do Brasil é apenas mais uma dentre muitas.

O recorte do *corpus* foi feito com o objetivo de investigar como o Ministério da Cultura percebe aquilo que é “digno” de representar o Brasil e qual representação é aceita sobre o Brasil pela premiação. Dentro desse universo, temos nove filmes escolhidos para representar o Brasil, na última década. Eles foram selecionados pela Comissão instituída pelo Ministério da Cultura; e cinco deles foram aceitos pela Comissão de Premiação do Oscar. Desse modo, posso investigar a brasilidade tanto do ponto de vista dos brasileiros, quanto dos estrangeiros.

Essas comissões (a do Ministério da Cultura e a da premiação do Oscar) possuem importância para além das suas atuações, pois acabam por influenciar os produtores, roteiristas, diretores em relação a que tipo de narrativa fílmica seria “aceita” ou selecionada por eles. Salientamos aqui a importância da contribuição teórica de Swales (1990) com seu conceito de comunidade discursiva. Segundo esse autor, comunidade discursiva consiste em um grupo de pessoas que se unem com objetivos de manter e desenvolver

características discursivas. Ainda sobre esse assunto, essa comunidade desempenha um movimento, no intuito de persuadir, treinar ou qualificar outros elementos em prol de manter determinadas características discursivas. Partindo do gênero objeto desta investigação, há duas comunidades discursivas bastante características, delimitadas pela relação com o gênero filme (mas nem por isso homogêneas): uma no âmbito nacional (Comissão do Ministério da Cultura), outra no âmbito internacional (Comissão para o Oscar).

Contudo, observo que essas duas comunidades discursivas não são uníssonas como sempre acontece com qualquer outra comunidade discursiva na perspectiva de Swales (1990), ou seja, não se assemelham por claras características discursivas. No caso da comissão do Ministério da Cultura, os integrantes são “convocados” devido à sua experiência com o gênero filme (roteiristas, professores, cineastas etc.), mas não há delimitação do que será mais, ou menos, pontuado em termos de técnicas ou de temas. O processo de seleção começa com a publicação de uma portaria, no Diário Oficial da União (DOU), em meados de agosto de cada ano, para a inscrição dos interessados. *A priori*, não há regras rígidas para a participação, mas também não há transparência sobre o que realmente vai ser observado ou avaliado. Um dos elementos, eliminatório no processo de seleção, é que o filme deve ter sido exibido publicamente, com fins comerciais, em uma sala de cinema em um período preestabelecido. Na mesma portaria, é estabelecida a constituição de uma comissão que avaliará os filmes inscritos. Apenas isso: não há critérios que norteiam essa avaliação em nenhum texto oficial do Ministério da Cultura, o que provoca comentários e protestos de muitos profissionais que estão sendo objeto da avaliação, ou que ficaram de fora da comissão, em vários *blogs*, *posts* etc.

Para se ter uma ideia dessa problemática, a mesma portaria cita os nomes dos componentes da comissão, mas não quem são na comunidade discursiva. Segundo Swales (1990), essa é uma das características necessárias para identificar um grupo de indivíduos como uma comunidade discursiva: espera-se que os membros possuam um grau de especialização relevante sobre o tema, o que vai se repetir na Comissão do Oscar. Para

exemplificar essa situação, na última portaria para avaliação dos interessados no Oscar 2011⁸⁷, os integrantes foram definidos no art. 4:

Art. 4º A indicação far-se-á por Comissão Especial de Seleção, composta pelos seguintes membros:
I - Cássio Henrique Starling Carlos;
II - Clélia Bessa;
III - Elisa Tolomelli;
IV - Frederico Hermann Barbosa Maia;
V - Jean Claude Bernardet;
VI - Leon Kakoff;
VII - Márcia Lellis de Souza Amaral;
VIII - Mariza Leão Salles de Rezende; e
IX - Roberto Farias.

Depois de alguma pesquisa, é possível saber que Roberto Farias é cineasta, presidente da Academia Brasileira de Cinema (ABC); Clélia Bessa é produtora de cinema e professora da PUC-RJ / ABC; Elisa Tolomelli é produtora, diretora e roteirista de cinema / ABC; Mariza Leão Salles de Rezende é produtora de cinema e presidente do Sindicato Interestadual da Indústria do Audiovisual do Rio de Janeiro (SICAV)/ABC; Leon Kakoff é crítico de cinema, criador e diretor da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo/Ancine; Márcia Lellis de Souza Amaral (Tata Amaral) é cineasta/Ancine; Cássio Henrique Starling Carlos é jornalista e crítico de cinema/MinC; Frederico Hermann Barbosa Maia é Assessor do Ministério da Cultura/MinC; Jean Claude Bernardet é cineasta, crítico cinematográfico, escritor, teórico e professor da UnB e da USP/MinC.

Em suma, apesar de pertencer à esfera do cinema, nem mesmo o motivo da escolha dessas pessoas pelo Ministério da Cultura é apontado. Fato que se repete portaria após portaria. No entanto, para quem se interessa e pesquisa o currículo dessas pessoas, é possível identificar que a escolha é motivada pela participação e atuação desses indivíduos em eventos relacionados ao cinema no Brasil. A cada ano, essa comissão muda seus integrantes parcialmente, o que reflete as características de não coesão da comunidade discursiva, neste caso, a fílmica. Contudo, para os candidatos que inscreveram seus filmes para concorrer à premiação, essa não coesão, associada ao fato de não serem evidentes ou mencionados os parâmetros discursivos de avaliação que serão adotados, se torna um complicador, pois também não é possível fazer projeções sobre o que seus filmes deverão “dizer”

⁸⁷ Portaria n.º 92, de 17 de agosto de 2010, publicada no DOU n.º 158, de 18 de agosto de 2010.

para serem selecionados. Assim, a *brasilidade*, em novos filmes, se constitui na análise e interpretação do que já foi selecionado.

Processo semelhante acontece também com a escolha dos membros da Comissão Organizadora do Oscar: os membros escolhidos estão ligados de alguma forma ao cinema por uma comissão formada por mais de 6 mil membros, dividida em 15 setores, de acordo com cada área da indústria cinematográfica, como atores, diretores, documentaristas e técnicos de efeitos especiais. Não é possível ser sócio de mais de um setor – se o sujeito é ao mesmo tempo ator, diretor e roteirista, será escolhido para participar como representante de apenas uma dessas categorias. Para fazer parte dessa comissão, é necessário manter relações políticas com alguém que já faça parte dela; na verdade, é preciso dois membros para apresentar o nome do candidato e defender seu nome perante a diretoria do setor. Se apoiada, a candidatura vai adiante e o Conselho da Academia (menos de 10% do total de associados) avalia, então, se o candidato representa os "altos padrões" da Academia ou se fez alguma contribuição importante ao cinema (isso é avaliado num processo bastante relativo e controverso, pois se baseia em critérios subjetivos, uma vez que não estão claros ou explícitos). A Figura 33 mostra a fotografia oficial do Conselho da Academia, em 2011⁸⁸.



Figura 33: Fotografia oficial do Board of Governors/2011, o Conselho da Academia
Disponível em: <<http://www.oscars.org/academy/history-organization/governors.html>>;
acessada em 14 de julho de 2011, às 22h

⁸⁸ Informação disponível em: <<http://www.oscars.org/academy/history-organization/governors.html>>; acessada em 14 de julho de 2011, às 2h13min.

Os critérios para a premiação são mais políticos do que técnicos. Como cada setor é responsável por um quesito, há situações em que o(a) diretor(a) da área concorre à estatueta, ou seja, preside a votação e pode ser votado. Depois de reduzir o número de indicados aos três que serão apresentados na solenidade, para cada categoria (ator, atriz, coadjuvante, roteiro etc.), todos os membros de todas as categorias votam nos escolhidos (isto é, ator vota em efeitos especiais, documentário, produtor etc.), o que torna o resultado não setorializado, sendo revelado apenas no momento da entrega da estatueta. Todo esse processo está resumido na Figura 34, que mostra esquematicamente como a Academia de Premiação do Oscar funciona, evidenciando que o processo tem mais ênfase no político do que no qualitativo.

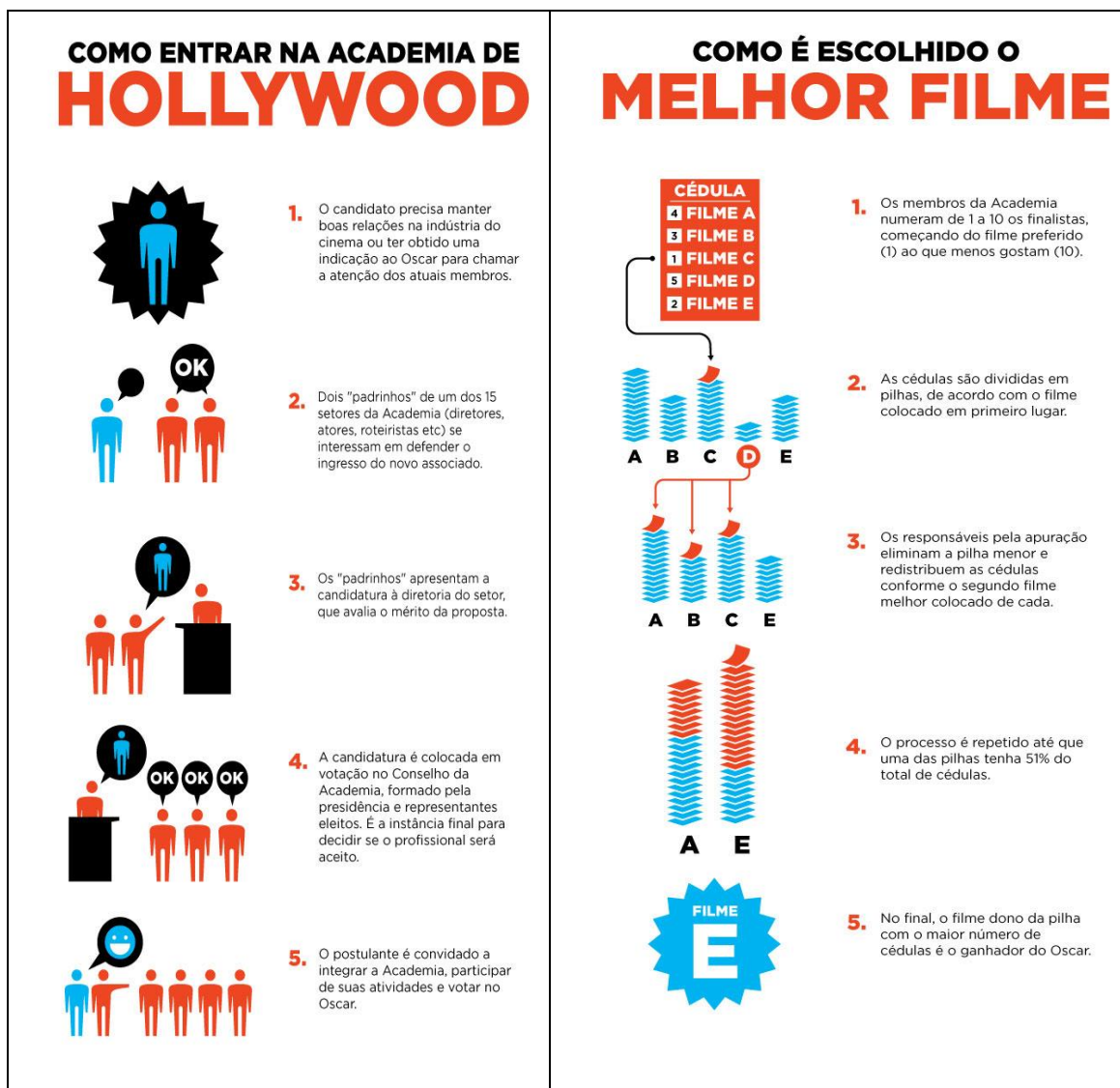


Figura 34: esquema para participação e premiação no Oscar. disponível

em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/oscar/saiba+como+entrar+na+academia+e+vencer+o+oscar+de+melhor+filme/n1238096874423.html>>; acessado em: 31 de março de 2011, às 5h05min.

A “delimitação” dessas comunidades discursivas que avaliam os filmes, tanto no Brasil quanto no Exterior, é muito tênue, uma vez que pessoas ligadas ao cinema podem ser convocadas, no Brasil, por meio de portaria do Ministério da Cultura ou, no caso do Oscar, podem ser escolhidas pelo Conselho. Ou seja, o avaliado pode se transformar em avaliador. De toda forma, a formação de uma comunidade discursiva sobre o gênero filme é importante, pois o seu papel passa a funcionar como uma amarra para manter esse gênero menos disperso, no que se refere a tema, produção, efeitos e roteiro. Swales (1990) afirma que uma comunidade discursiva possui seis características essenciais, as quais funcionam como critérios de formação: 1) objetivo comum; 2) mecanismos participatórios; 3) troca de informação; 4) gêneros específicos da comunidade; 5) uma terminologia altamente especializada; e 6) um alto nível de especialização. Como mostrado anteriormente, a comissão de seleção do Ministério da Cultura e a comissão para o Oscar possuem todas essas características (mesmo que de maneira não enfática) e as decisões tomadas podem acabar servindo de parâmetro para a produção fílmica nacional, na medida em que filmes escolhidos servem de modelo para a caracterização da representação de *brasilidade*.

2.3 Gêneros cinematográficos⁸⁹

Como é de interesse desta pesquisa analisar a produção, a circulação e o consumo de filmes, as classificações de “gêneros cinematográficos” são importantes para balizar não só o consumo como também a produção dos filmes. Essas classificações atendem a expectativas do público em relação à organização do gênero filme, ao enredo, além de outros elementos recorrentes de cada gênero.

Em conversas informais, quando se menciona “filme”, geralmente se pergunta a que gênero ele pertence. Nesse caso, a indicação do gênero serve para estabelecer o que se pode esperar do filme. Segundo Nogueira (2010, p. 3), “o gênero cinematográfico é uma categoria ou uma tipologia de

⁸⁹ Essa classificação foi herdada dos gêneros literários, estabelecida por Aristóteles. A classificação em gênero épico, lírico e dramático foi ampliada para abarcar as novas possibilidades e diversidades propostas pelos filmes.

filmes que congrega e descreve obras a partir de marcas de afinidade de diversa ordem, dentre as quais as mais determinantes tendem a ser as narrativas ou as temáticas.” Em outras palavras, os gêneros cinematográficos se ancoram em características como:

(...) aspectos que uma obra deve preencher e do modo como a preenche: tipo de personagens retratadas, tipo de situações encenadas, temas correntemente abordados, elementos cenográficos e iconográficos, princípios estilísticos ou propósitos semânticos, por exemplo. (NOGUEIRA, 2010, p. 4).

Tudo isso confere ao filme uma marca inicial de “identidade”, que o espectador pode utilizar para decidir se assistirá ou não à obra. Da mesma forma, o *trailer* do filme desempenha um papel crucial sobre a expectativa que o espectador possui sobre o enredo e o seu desenrolar, funcionando como uma propaganda.

É bem verdade que não há gênero “puro”, ou seja, em dramas sociais é possível, por exemplo, encontrar piadas, além de várias outras combinações de gêneros, assim como acontece com qualquer texto. Em *Central do Brasil* (Vídeo Filmes, 2000), por exemplo, apesar de classificado como drama, há um efeito cômico provocado pela frase “jura que promete” pronunciada por um órfão em São Paulo. O humor também pode ser encontrado, nesse mesmo filme, nas diferenças entre a realidade construída nas cartas e a verdadeira aparência dos analfabetos, diferenças relatadas pela escritora para a amiga, o que, de certa forma, mitiga a dureza dos problemas sociais apresentados.

Às vezes, a escolha do gênero a que pertence determinada obra cinematográfica afeta a decisão do espectador quando a classificação é questionável. Isso aconteceu, por exemplo, com o filme *Cheiro do ralo* (Universal, 2006), classificado como sendo comédia. Talvez por ser protagonizado por Selton Melo, ator muito freqüente em comédias, quando na verdade seu enredo se encaixa com mais pertinência na categoria drama.

No entanto, ressalta-se que a dificuldade para classificar um filme tende a aumentar com as hibridizações decorrentes das mudanças promovidas pelas inovações tecnológicas. Essas inovações permitem misturas antes inimagináveis: internet, cinema e televisão, além da hibridização de temas.

Tudo isso evidencia que hoje não há classificações a serem rigidamente seguidas, pois essas hibridizações e mutações mostram que os gêneros cinematográficos, como os textos em geral, não são estáticos. Ao contrário, estão em permanente processo de formação e transformação. Esse fenômeno pode ser associado com a tipologia textual em Linguística (com textos narrativos, injuntivos, argumentativos, dissertativos e descritivos). A composição dos textos na sociedade evidencia que eles não são só narrativos ou injuntivos, por exemplo, mas um misto de tipologias. Contudo, cabe ressaltar que classificações são produtivas para sinalizar a predominância de determinados efeitos, provocada por determinadas escolhas (estruturais, temáticas etc.), e acabam por servir como pistas não só para a interpretação, mas também para a produção desses mesmos textos. É uma via de mão dupla.

Mesmo com essas dificuldades para classificar filmes, a classificação de predominância permanece (documentário, drama, aventura, comédia, terror/thriller, ficção científica, musical) para categorizar os gêneros cinematográficos. Cabe salientar que esses gêneros não são muitos, embora o cinema goze do *status* de arte e de livre produção. Em tese, de certa forma, ele é cerceado pela “segurança” mercadológica que será problematizada ainda neste capítulo.

Em se tratando de cinema, toda classificação é complexa, tanto porque ele representa um produto cultural, como também é lido, visto por outras culturas, ou seja, há um viés transcultural ou de tradução. Não raro é possível questionar uma classificação dada a determinado filme em seu país de origem e ela ser revista ou mudada em um outro contexto cultural.

Para melhor entendimento, a seguir serão caracterizados sucintamente os principais gêneros cinematográficos produzidos em contexto nacional, os quais consistem, de certa forma, em maneiras de “ler”, ou representar, a realidade. A relevância da inclusão das características desses gêneros cinematográficos nesta pesquisa se dá pelo fato de que há reações esperadas em termos de consumo para determinado gênero, como será mostrado a seguir. Isso também acaba por interferir na produção do gênero filme.

Embora todos os filmes que constituem o *corpus* desta pesquisa sejam classificados como o gênero cinematográfico drama, como afirmado

anteriormente, não há um filme que possua características exclusivas de uma única classificação, por isso, serão trazidas, paralelamente à teoria de classificação cinematográfica, fragmentos dos filmes analisados que evidenciam outros gêneros.

2.3.1 Ação/Aventura

Segundo Nogueira (2010, p.18), ação/aventura é o gênero:

(...) mais comum, de maior apelo popular, de maior sucesso comercial e, simultaneamente, de maior desdém crítico, certamente em função de tendência para a rotina e estereotipização narrativas e formais que exhibe, bem como da ligeireza e maniqueísmo com que os temas são abordados.

Uma forma de reconhecer esse gênero é observar o fato de ser bem marcada a posição de “mocinho” (personagem com índole boa e caráter ilibado, protagonista) e “bandido” (personagem mau, antagonista), principalmente em filmes hollywoodianos. Em filmes brasileiros, nem sempre isso se apresenta assim: o bandido está inserido em um contexto social desfavorável e pode tender ao crime, ou para a adoção de determinada conduta, considerada pela sociedade, em geral, como ruim. Nos filmes brasileiros analisados (todos classificados como drama), os antagonistas são pessoas desassistidas pelo Estado em um processo histórico, construído a longo prazo⁹⁰. Um reflexo disso é a recorrência do alcoolismo e/ou das drogas em *Central do Brasil* (Vídeo Filmes, 2000), *Salve Geral* (Sony Pictures, 2009), *Lula, o filho do Brasil* (Europa Filmes, 2009), *Cidade de Deus* (Imagem Filmes, 2002), *Última parada 174* (Paramount, 2008)⁹¹.

O que se observa, e é bem marcado, é o fato de que esse gênero provoca uma leitura considerada “fácil”⁹², por ter como ingredientes a violência,

⁹⁰ Exceções à regra são os filmes de cunho ideológico, como *Olga* (Europa Filmes, 2004) e *O ano em que meus pais saíram de férias* (Buena Vista Sonopres, 2006).

⁹¹ As drogas e o alcoolismo podem funcionar como pano de fundo de tal forma que para muitos sua “atuação” passa despercebida, tanto que as pessoas consideram o pai de Lula, no filme *Lula, o filho do Brasil*, como uma pessoa má, e não como sofrendo de alcoolismo e de problemas relacionados à falta de infraestrutura ou de recursos financeiros. Como já mencionado no capítulo 1, esses problemas podem ter origem colonial, pois são geralmente provocados pela.

⁹² Essa pseudofacilidade geralmente está no fato de que o enredo é, em geral, muito simples (protagonista, antagonista, clímax e desfecho) e não há a necessidade de um leitor mais crítico

o sexo, efeitos especiais de última geração e a agência do herói. Por isso, ainda que não se possa generalizar, “este gênero assume-se nitidamente como entretenimento, não visando colocar à discussão temas controversos ou problematizar situações ambíguas.” (NOGUEIRA, 2010, p. 18).

Sobre essa questão ainda há um comentário de Fairclough (2003b, p. 16), em que ele afirma que “alguns textos passam por uma gama muito maior de trabalho interpretativo do que outros: alguns textos são muito transparentes, outros mais ou menos opacos para os mesmos intérpretes; interpretação é, às vezes, fácil e efetivamente automática, enquanto outras vezes é altamente reflexiva, envolvendo muito trabalho de pensamento elaborado sobre o seu significado.”

2.3.2 Comédia

O gênero comédia pretende, necessariamente, provocar o riso, tentando “ressaltar as fragilidades do ser humano: o vício, a negligência, a pompa, a presunção ou a insensatez”. É um gênero bastante utilizado no Brasil, pois aqui é recorrente o uso hiperbólico da ignorância do brasileiro para causar o efeito de comicidade, como em *O auto da Compadecida* (Sony Pictures, 2001). Há também a combinação, bastante comum no Brasil, de drama com comédia, a qual concilia:

O tom de leveza da comédia com a gravidade da abordagem do drama, criando desse modo uma alternância de registros discursivos que toma a seriedade e solenidade das situações e das personagens para exibir o seu reverso ironicamente. (NOGUEIRA, 2010, p. 22)

O riso, nesse contexto, provoca a mitigação temporária da realidade com doses de humor que, por sua vez, estabelecem uma pequena alternância entre a dureza e a tristeza dos fatos apresentados. Na perspectiva comercial, isso é bom, pois atende a dois públicos distintos: aquele que não conhece a “realidade” do outro e assiste ao filme para avaliar isso melhor; e

ou atento para entender a trama. No entanto, os enredos desse gênero cinematográfico têm ganhado mais criatividade e temas mais complexos, misturando-se com o drama, a ficção e o suspense.

aquele que vive a realidade, e, em tese, não tem interesse em vê-la realisticamente em seu momento de lazer⁹³.

2.3.3 Drama

O drama é o gênero que mais se produz no Brasil⁹⁴. Curiosamente também é o gênero cinematográfico que predomina nos filmes que ganharam o Oscar de melhor filme em língua estrangeira⁹⁵. Todos os filmes analisados neste trabalho são classificados como drama. Esses dados são importantes para se analisar e observar o modo como se está assistindo a esses filmes, cabendo-se questionar: até que ponto, da posição do espectador, é possível separar a ficção da realidade? Ou seja, até que ponto é possível afirmar que as pessoas que assistem aos dramas não estão (inconscientemente) tomando-os como representações da realidade?

Assistir, por exemplo, ao filme *Desde que Otav partiu* (Europa Filmes, 2003), que retrata a ex-União Soviética falida, não nos leva a crer que a situação desse país seja exatamente como a retratada nessa obra? Embora não seja um documentário (gênero que será avaliado a seguir), o drama reivindica, de certa forma, a realidade. Nessa perspectiva, Nogueira (2010, p. 23) afirma que:

Se existe uma qualidade emotiva que o drama procura sublinhar ela é, sem dúvida, a seriedade dos factos. Poderemos, então, afirmar que o seu objecto é o ser humano comum, normal, em situações quotidianas mais ou menos complexas, mas sempre com grandes implicações afectivas ou causadoras de inescapável polémica social.

A característica de tratar os fatos com “seriedade”, e a pretensão de os dramas serem lidos como “verdade”, é reforçada quando se utiliza depoimentos de pessoas que se autorrepresentam (e não são atrizes e atores)

⁹³ Isso pode ser observado nas afirmações cotidianas de pessoas carentes financeiramente que alegam não assistir, por exemplo, ao *reality show No limite* (versão brasileira do programa estadunidense *Survivor*), por viver uma situação semelhante e real todos os dias, que precisa de resistência, de perseverança e de muito equilíbrio emocional.

⁹⁴ LINS, Consuelo e MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p. 12.

⁹⁵ Conforme lista disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Oscar_de_melhor_filme_estrangeiro, acessado em 4/5/2012, às 10 horas.

ao longo do filme, como acontece com *Central do Brasil* (Vídeo Filmes, 2000). Ou, em outros casos, quando para divulgação, tem-se a declaração de que o filme é “baseado em fatos reais”⁹⁶, como acontece em *Salve geral* (Sony Pictures, 2009); *Última parada 174* (Paramount, 2008); *Eu, tu, eles* (Sony Pictures, 2001); *Lula, o filho do Brasil* (Europa Filmes, 2009); *Olga* (Europa Filmes, 2004); *Dois filhos de Francisco* (Sony Pictures, 2005).⁹⁷

Por essa razão, como afirmado anteriormente, todos os filmes analisados nesta pesquisa⁹⁸ pertencem ao gênero cinematográfico drama e representam ou as agruras de pessoas desassistidas pelo Estado ou das vítimas de disfuncionalidades familiares (principalmente ocasionadas pela droga e pelo álcool), ou por ambas.

2.3.4 Fantástico/terror e ficção científica

Tanto o fantástico quanto o terror não possuem, necessariamente, como objetivo a reflexão sobre a realidade por meio da criação de hipóteses logicamente verossímeis (NOGUEIRA, 2010, p. 29), o que acontece com a ficção científica. O gênero fantástico produz o efeito de surrealidade. Isso inclui dizer que não há parâmetros científicos para justificar o que aparece na tela. Por isso, a realidade por ele apresentada se justifica pela loucura, pela imaginação infantil e seus devaneios e, principalmente, pelo sobrenatural, o qual é bastante explorado no Brasil (SUPPIA, 2006). O elemento sobrenatural, no cinema nacional, acaba por se aliar não só ao gênero terror, mas também à comédia. Considerando esse fato, Suppia (2006) agrega todos esses gêneros (fantástico, terror e ficção científica) com base no conceito de “*novum* (novidade, inovação) ficcional, validado pela lógica cognitiva”. Isso se dá de acordo com o conceito de ‘*novum*’, dada por Darko Suvin (1979), para quem a novidade pode ser “qualquer aparelho, engenhoca, técnica, fenômeno,

⁹⁶ Embora seja frequente a proposição de que todo fato é real, as afirmações acontecem dessa forma e, acredito que a construção “fato real”, que pode ser considerada um pleonasma, seja usada para dar ênfase à realidade desses produtos.

⁹⁷ *Cidade de Deus* (Imagem Filmes, 2002), embora não faça essa alusão com a realidade em sua sinopse, agrega comentários como: “simples e real, é devastador!”, do New York Observer, que funcionam da mesma forma, ou seja, buscando uma ligação muito próxima com a realidade.

⁹⁸ Lembrando que a seleção do *corpus* foi baseada unicamente nas escolhas da Comissão formada pela portaria do Ministério da Cultura na última década.

localidade espaço-temporal, agente(s) ou personagem(ns) que venha(m) a introduzir algo novo ou desconhecido no ambiente empírico tanto do autor quanto do leitor implícito.”, o que torna o conceito extremamente *lato*.

Diferentemente do fantástico e do terror, Nogueira (2010, p. 29) afirma que, no “cerne da ficção científica está, por isso, muitas vezes, um questionamento das consequências dos avanços tecnológicos e científicos sobre o destino da humanidade”. Isso acontece em apenas dois filmes analisados por Suppia (2006); informação que o leva a afirmar que esse gênero, no Brasil, “é pouco explorado comercialmente, ainda que esteja presente num período de extrema escassez.” Em termos hollywoodianos, esse gênero, antes do questionamento da realidade ou dos efeitos do “progresso” na sociedade, utiliza à exaustão efeitos especiais, os quais acabam por mitigar, apaziguar ou até mesmo esconder qualquer tipo de reflexão sobre a realidade, como acontece com os efeitos da clonagem no filme *Alien, a ressurreição* (Fox, 1993), Figura 35:



Figura 35: cenas do filme *Alien, a ressurreição* (Fox, 1993).

Nestas cenas, são mostrados, rapidamente, os clones que não deram certo (e passaram despercebidos), até chegar à militar Ripley (Sigourney Weaver). Ressalta-se que o filme teve estreia no ano em que a

clonagem foi discutida, em virtude da apresentação da clonagem da ovelha Dolly. Nesse caso, o filme promove, de uma forma indireta (ou implícita), um questionamento: quantas aberrações não foram criadas até se chegar à ovelha Dolly?

No *corpus desta pesquisa*, não foram detectados elementos surreais ou relacionados à ficção científica no enredo dos filmes. Dessa forma, não há fragmentos narrativos que possam ser associados tanto ao fantástico/terror como à ficção científica.

2.3.5 Gêneros brasileiros: a chanchada e a pornochanchada

Como se pode ver, há muito a ser questionado sobre a definição do que vem a ser gênero cinematográfico, situação que se acirra mais quando aparecem outros gêneros ou subgêneros, geralmente derivados dos denominados “clássicos”. Talvez essa “dificuldade” em classificar tão rigidamente deriva do próprio caráter diverso da realidade (ou da vida humana), tão dinâmica e, por isso, tão alheia a classificações muito definitivas. Talvez o gênero filme fuja a classificações “puras” em função de a vida que ele “retrata” também possuir essa característica.

Ainda sobre a classificação dos gêneros cinematográficos, há, além dos gêneros clássicos, os subgêneros que “surgem, muitas vezes, devido a inúmeros factores e cumplicidades: ao nível narrativo, temático, iconográfico ou estilístico, de duração, de condições de produção ou de modos de difusão” (NOGUEIRA, 2010, p. 44).

Um questionamento gira em torno dos limites “seguros” de se delimitar se o elemento derivado é uma variação de um gênero ou um novo gênero. Em outras palavras, até que ponto uma variação passa a ter estilo e formato próprios, de tal maneira que tenha uma identidade, designando e delimitando a sua existência, e não utilizando o gênero que lhe deu origem apenas como modelo, ou servindo como uma fase deste? É no bojo desses questionamentos que se encontram a chanchada e a pornochanchada, que a seguir serão problematizadas, quanto à sua classificação, ou não, como dois gêneros supostamente nacionais. Ambas foram introduzidas nesta pesquisa para ajudar a analisar se o espaço de representação do Brasil ou do brasileiro

em filmes nacionais segue ou reforça discursos arbitrários em termos de estereótipos.

2.3.5.1 Chanchada

A chanchada é considerado um subgênero que tem suas origens na categoria de musical. Esse subgênero foi produzido pelo estúdio Atlântida entre as décadas de 1940 a 1960 e é extremamente influenciado pelo Teatro Popular de Revista. Como tal, é marcado por cenas curtas e episódicas, regadas de escárnio e humor, que traduziam todos os acontecimentos do ano em uma espécie de retrospectiva burlesca aliada a uma linguagem popular, a qual garantiria a assimilação fácil pelo público espectador (SILVA e FERREIRA, 2010). Daí, ter um subgênero do gênero musical considerado nacional: a chanchada (como musical carnavalizado), assim como os subgêneros e gêneros, é derivada de gêneros clássicos e possui uma hibridização de temáticas, de narração etc.

Esse subgênero musical, por estar ancorado no Carnaval e no que esse evento representa, veio promover uma inversão entre o clássico e o popular, entre o sério e o cômico, de forma a coroar várias vozes que se alternam, resistem e aparecem nas tramas de forma irônica e satírica. No entanto, embora possa parecer que a chanchada tenha representado um espaço de subversão em uma dada época da sociedade, dando voz às minorias, ela também não escapou da lógica mercadológica, sendo, inclusive, considerada uma cópia vulgar dos filmes hollywoodianos, por estar alinhada ao código de produção norte-americano e aos interesses comerciais das elites. Para Silva e Ferreira (2010, p. 148), a chanchada “produziu arquétipos que refletiam o quadro social brasileiro por tipos característicos, ainda que estilizados”, como os malandros, tipicamente cariocas, que eram retratados como extremamente felizes, a ponto de esses autores afirmarem que:

O gênero chanchada se apropria da conjuntura sócio-cultural urbana e popular da cidade do Rio de Janeiro, materializando-se em filmes musicais que têm como pano de fundo a cosmovisão carnavalesca. A tradição de criar tramas em que o carnaval carioca é o motivo do enredo vai alcançar seu auge nas chanchadas musicais produzidas pela Atlântida a partir da década

de 1940, quando estes filmes se cristalizaram no imaginário popular, tornando-se a marca registrada do estúdio. (SILVA e FERREIRA, 2010, p. 151)

Observa-se que, de certa forma, os críticos consideram realmente a chanchada como um gênero nacional, embora ainda que derivado dos musicais hollywoodianos, por se mesclar com características e efeitos relacionados ao Carnaval e por possuir personagens caricatos e temas recorrentes, como o malandro, a alegria, o parvo (ou pessoa simplória em sua trama).

A inclusão de considerações sobre a chanchada nesta pesquisa se justifica pelo papel que ela desempenha na formação de uma identidade do cinema brasileiro e do brasileiro no exterior, assim como a promoção da reificação dos estereótipos que se impõem ao brasileiro e ao Brasil nos dias atuais. No entanto, cabe ressaltar que não há chanchadas ou filmes que possuem elementos atribuídos a esse subgênero indicados pelas Comissões do MinC ao Oscar no período sob análise.

2.3.5.2 Pornochanchada

A partir da década de 1970, são produzidos, no Brasil, filmes com apelo erótico, os quais foram, posteriormente, classificados como pornochanchada. A designação desses filmes por essa nomenclatura, criada por críticos com adição do prefixo *pornô-*, atribui a eles um aspecto negativo, ao mesmo tempo em que faz ligação com a produção, das décadas de 1940 e 1950, de musicais carnavalescos. Esse rótulo abrigou uma variedade enorme de filmes dos mais diversos gêneros cinematográficos, remetendo a musicais, mas também ao apelo ao erotismo e à sexualidade. Daí vem o problema dessa classificação, descrito nas palavras de Freire (2010, p. 563), segundo o qual a pornochanchada era um termo:

(...) bastante abrangente e maleável, o prefixo “pornô” fazia referência a toda produção marcada pelo apelo sexual, enquanto o radical chanchada dava conta de todos os filmes considerados de baixa qualidade.

Em outros termos, “pornoanchada” passou a designar, então, “um certo modelo de filmes como se fosse um gênero”, diz Freire (2010, p. 563). Além disso, por causa da censura do período de ditadura, esses filmes, embora não possuíssem cenas de sexo explícito, eram considerados impróprios e proibidos pela sociedade, com transmissão pela TV tarde da noite, o que reforçava ainda mais esse rótulo de ser erótico. Essa configuração foi considerada como sendo *soft pornô* (de origem italiana), um gênero marcado pela insinuação (burlesca) e não pela exibição de cenas de sexo (NOGUEIRA, 2010, p. 54).

Devido a todos esses fatores, muitos críticos, ao tratarem da pornoanchada, a apontam como um “gênero” cinematográfico brasileiro entre aspas, assim considerado por ter sido utilizado como um sinônimo de baixa qualidade artística, como já afirmado anteriormente. Disso se infere que é preciso ainda mais estudo para averiguar se a produção cinematográfica brasileira da década de 1970 é um novo gênero, ou não, e enumerar as suas características peculiares.

Outro fator importante a ser levado em conta é a hipótese de que a baixa qualidade desses filmes estaria ligada à falta de estímulo financeiro do governo à produção cinematográfica, uma vez que o cinema poderia ser, para os militares que governavam o país nessa época, um divulgador “perigoso” de ideias subversivas. Diante do expressamente proibido, o erótico, até certo ponto, era permitido e, por isso, a pornoanchada foi explorada à exaustão. Isso leva a um outro questionamento: será que a temática desses filmes não funcionaria como válvula de escape ou mudança de foco de questões políticas?

A pornoanchada, além do que se afirmou anteriormente, por agregar uma diversidade temática muito grande, também contribuiu para a formação de uma identidade nacional temporalmente localizada e reforçou a estereotipia do brasileiro como um indivíduo hipersexuado, como vários filmes dessa época mostraram. Acredito que a contribuição maior tenha se dado para atender a uma determinada demanda social em relação ao momento histórico que a sociedade brasileira estava passando de censura e de privação dos direitos de expressão. De qualquer maneira, por se associar a um traço de identidade nacional, constitui, historicamente, uma certa “brasildade”.

2.4 Filme: um gênero em mutação?

Desde sua criação, em 1895, como imagem em movimento, pelos irmãos Lumière, o filme sempre foi um gênero em mutação, pois sua evolução esteve atrelada à qualidade da imagem, a qual, depois, passou a ser fotografada quadro a quadro para dar a sensação de movimento. Desde seu início, o cinema tem passado por transformações consideráveis: a inclusão do som à imagem em movimento; a colorização das sequências; a inclusão de efeitos especiais; a inclusão de uma (pseudo) interlocução com o leitor/espectador (reação não transacional); a imagem em 3D, 4D e 5D⁹⁹ dentre outras técnicas que evidenciam o caráter discursivo da composição da imagem. Ainda sobre a reação não transacional, temos que esse termo foi utilizado por Kress e van Leeuwen (1996), e está relacionado à função interpessoal visual, que consiste em cenas em que os personagens representados têm os seus olhares imersos no horizonte, sem encararem seus interlocutores, mas o seu espectador. O fenômeno é denominado reação não transacional e é utilizada, na opinião dos autores, para criar uma empatia e envolvimento emotivo naqueles que observam a cena. O olhar, da maneira como é apresentado, revela mais do que simplesmente uma direção, mostra a reação subjetiva do personagem representado naquela situação: o olhar melancólico sugere compaixão; as pupilas dilatadas indicam medo. No entanto, podemos perguntar “Por que a grande massa de filmes não utiliza esse recurso, haja vista o poder que ele exerce?”. Acredito que a construção de um espaço confortável para o espectador como *voyeur* é ainda muito tradicional e forte e percebo o aumento cada vez maior de utilização desse recurso para a publicidade, em virtude de simular uma aproximação e uma simpatia entre o personagem e o público. A respeito de textos em geral, Fairclough (2003, p. 73) ressalta que:

⁹⁹ Já existem cinemas com projeções associadas a outros estímulos sensoriais, que fazem com que o espectador possa sentir frio, vento, respirar fumaças e aromas e chacoalhar na poltrona do cinema. *Grosso modo*, define-se cinema 3D como o que dá “a sensação de proximidade e profundidade do filme utilizando óculos especiais estereoscópicos. O 4D e a sincronização com os movimentos do simulador mecânico. Por fim o 5D, que são as sensações como água, vento e vários outros sentidos que podem ser adaptados ao sistema.” (Disponível em: <<http://cinema5d.com.br/>>; acessado em 9 de maio de 2012, às 12h52min.

(...) os gêneros diferem de outros nas tecnologias de comunicação para as quais eles são especializados, e um fator em mudança de gêneros é o desenvolvimento em tecnologias de comunicação: o desenvolvimento em novas tecnologias de comunicação ocorre em simultaneidade com o desenvolvimento de novos gêneros.

Aplicando essa observação ao filme, não é difícil perceber que o desenvolvimento do cinema caminhou paralelamente ao desenvolvimento das tecnologias de comunicação para as quais foi pensado, pois sem isso a televisão, o vídeo cassete, o DVD, o BluRay teriam posto fim à sua existência. Hoje o surgimento da tecnologia digital 3D motiva a ida ao cinema, pois a maioria das pessoas ainda não a possui em casa.

A variação desse gênero sofre a interferência, por exemplo, de determinada posição poética do diretor, do enquadramento ou da focalização¹⁰⁰, da sequencialização, da interação promovida entre os personagens com o espectador. Essa variação interfere, sobremaneira, na “leitura” que será realizada.

Para exemplificar essas “interferências”, em cena do filme *Monster: desejo assassino* (Califórnia Filmes, 2003), a atriz, interpretando a história verídica de uma prostituta condenada à pena de morte por ter sido considerada a única mulher *serial killer*, pergunta ao telespectador “Você não faria o mesmo?” A interação com o leitor aumenta ainda mais quando todo o cenário desaparece e fica apenas a pergunta com o olhar direto da personagem buscando uma “quase-interação”. Isso faz com que o espectador também participe ativamente do drama vivido pela personagem¹⁰¹, pois não há como não inferir que a pergunta foi feita não para o juiz, mas para o espectador, como pode ser observado na Figura 36 no momento em que esse recurso é empregado. Podemos associar a reação não transacional ao que Fairclough (2003) denomina interação estratégica, a qual seria a simulação de uma interação comunicativa.¹⁰²

¹⁰⁰ GAUDREULT, André e JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

¹⁰¹ Cabe salientar que, no início de sua história, o “olhar para a câmera” do artista era considerada falta de profissionalismo, sendo banido sistematicamente, pois se entendia que o não olhar dava ao leitor a posição privilegiada de observar a cena sem ser observado.

¹⁰² Na literatura, quem faz com maestria essa pseudointeração é Machado de Assis que trava um diálogo franco com o seu leitor, como se fosse possível, isso em 1880!



Figura 36: cena do filme *Monster: desejo assassino* (Califórnia Filmes, 2003) que simula uma pseudointeração

Um outro recurso que interfere na leitura do filme é a gravação de cenas longas com poucos cortes. Essas cenas provocam no espectador a sensação de que ele está acompanhando a cena de dentro da trama, seguindo os personagens que estão sendo filmados. Esse efeito é geralmente utilizado em cenas de ação. O realismo que esse recurso agrega é muito grande, pois como não há montagem e cortes, a interação que se estabelece mostra que o texto não foi manipulado, alterado, ou seja, não houve interferência entre a história e o espectador. Esse recurso faz com que o espectador funcione como uma personagem.

De toda a sorte, questões de enquadramento, de *timing* (mostradas no capítulo 1) são construídas e pensadas não como frutos de coincidências, não como um estar lá no texto, mas como signos intencionais. O fato de ser uma narração mostrada, na qual o espectador assiste ao desenrolar da história, não implica aceitar os fatos como sendo verídicos ou intocáveis, até mesmo os provenientes de filmes denominados documentários. A subjetividade do autor/diretor está presente em vários momentos e, por exemplo, a maneira como ele aborda, ou inclui o leitor no seu texto, é sintomático desse processo. No caso do documentário, podemos incluir na nossa apreciação questões levantadas por Lins e Mesquita (2008, p. 58):

Por que esses personagens e não outros? Ora, porque, documentários não brotam do coração do real, espontâneos, naturais, recheados de pessoas e situações autênticas; são, sim, gerados pelo mais 'puro' artifício, na acepção literal da palavra:

‘processo ou meio através do qual se obtém um artefato ou um objeto artístico’, segundo o Dicionário Aurélio.

Pensar em termos de “personagens” para esse gênero textual (documentário) já nos impõe uma certa relativização sobre o que é realidade em um texto que reivindica para si esse caráter de veracidade. Afinal, o termo que o define como “documentário” parte do substantivo “documento”¹⁰³. No entanto, concepções novas sobre esse assunto têm mostrado, devido a essas “interferências” (que mudam ou orientam a leitura para convergir para determinado ponto), que não é possível delimitar ou estabelecer fronteiras exatas entre o mundo e a cena. Essa posição de controle é insustentável, tanto no cinema quanto na vida (LINS e MESQUITA, 2008, p. 81). Jost e Gaudreault (2009, p. 34), no entanto, afirmam que a consciência da narrativa “desrealiza” a coisa contada. Mas isso não é tão simples assim, quando se têm efeitos cada vez mais reais, sons que tentam dar realidade à cena e cenários que “saltam” aos olhos. Ficção mistura-se à realidade e realidade à ficção. Para Baudrillard (1991, p. 63), os filmes são “artefactos maravilhosos, sem falhas, simulacros geniais aos quais não falta senão o imaginário, e é esta alucinação própria que faz o cinema”. Para ele, vivemos em uma “sociedade hiper-realista, em que o real se confunde com o modelo” (BAUDRILLARD, 1991, p. 42).

Xavier (2008), numa recapitulação da história do cinema, expõe a relação entre opacidade e transparência. Segundo ele, entende-se por opacidade a revelação do dispositivo ao espectador. Nessa perspectiva, é possível, por meio de um filme, pensar e discutir as próprias condições de produção, semelhantemente ao que se encontra nos chamados *make-off*.¹⁰⁴ Já os filmes transparentes são aqueles que ocultam o “dispositivo”, ou seja, que promovem um ganho maior de ilusionismo, transformando a câmera em um olho, uma janela, um “espelho da realidade”. No entanto, cortes bruscos na sequência podem pôr em xeque a “verdade” do filme e revelar o dispositivo.

¹⁰³ Uma das definições dadas por Houaiss (2009, p. 705) para documento é “texto ou qualquer objeto que se colige como **prova de autenticidade de um fato** e que constitui elemento de informação.” (grifo meu)

¹⁰⁴ Esse movimento é promovido pela vertente desconstrucionista do cinema. Cabe ressaltar que o termo “opacidade” não ajuda a pensar nessa linha, pois pode dar uma ideia contrária desse processo, uma vez que ele evidencia o que está por trás da ilusão fílmica. Por provocar a reflexão, esses filmes não são comerciais e, em muitos, causam fastio (XAVIER, 2008, p. 159).

Para esses filmes, o objetivo é tornar a montagem “invisível” aos espectadores (XAVIER, 2008, p. 32). Essa maneira de fazer filmes é até hoje buscada, pois garante que a ilusão fílmica seja tomada como realidade¹⁰⁵.

Embora o cinema deva ser sempre considerado como ficcional, para aqueles que o tomam “apenas como arte” (produzido e controlado de diferentes formas por uma fonte construtora), é interessante citar a reflexão de Lins e Mesquita (2008, p. 82), ao analisar alguns documentários brasileiros:

São filmes que levam o espectador a se perguntar: o que eu vejo nessa tela? Realidade, verdade, simulacro, manipulação, ficção, tudo ao mesmo tempo? Questões que, segundo Comolli, pertenciam apenas ao cinema, mas que, diante de um mundo-espetáculo, se transformaram em questões que dizem respeito a todos nós.

Cabe ressaltar que a denominação “documentário” já reivindica a associação com a realidade comprovada, ao ser considerado como documento, como fato; e a observação de Lins e Mesquita, para muitas pessoas, é descabida, ou indevida por questionar algo que além de ser “real”, se torna visível a mim, ou seja, sou testemunha ocular.¹⁰⁶

Jost e Gaudreault (2009, p. 46) afirmam que todo filme participa, ao mesmo tempo, dos dois regimes (documentário/ficção), o que dependerá da leitura feita pelo espectador, pois há muitas pessoas que assistem a filmes, por exemplo, como *Desde que Otav partiu* (Europa Filmes, 2003), e passam a ver a versão da antiga União Soviética mostrada no filme como referência da realidade. Não há garantia de que consumir produtos culturais de determinado lugar não implique, para muitas pessoas, “consumir” o próprio lugar. Todavia, há pessoas que conseguem perceber que o mostrado/narrado no filme é uma ficção, pois identificam elementos que tornam a história, embora plausível, pouco realista. Acredito que esses dois tipos de leitura dependem do grau de distanciamento que temos da obra: ou seja, eu consigo perceber, dentro de narrativas em que os brasileiros ou o Brasil são mostrados, elementos irrealis,

¹⁰⁵ Durante o início da história do cinema, essa afirmação de que o cinema era a realidade vigorou por muito tempo, fazendo com que Godard chegasse a afirmar que “A fotografia é a verdade e o cinema é a verdade 24 vezes por segundo” (*apud* XAVIER, 2008, p. 77)

¹⁰⁶ Nessa perspectiva, a leitura se torna mais afetiva, pois não é algo que alguém contou ou disse que é verdade, mas do qual eu participei, percebi detalhes que talvez ninguém tenha percebido, e acaba fazendo com que uma “leitura direcionada”, por meio da sequência de imagens, praticamente não seja sentida ou percebida.

por não projetar não só em mim, mas também em pessoas reais que convivem cotidianamente comigo esses elementos. No entanto, consumir filmes de países aos quais eu nunca fui, ou de povos que eu conheço apenas de produtos midiáticos subjetivos, me leva a ter uma leitura mais vinculada à realidade e não a ficção.

Da mesma forma, as pessoas têm interpretado a realidade recorrendo à metáfora do filme: se sua história é sofrida, triste ou de superação, ela “daria um filme”; se o fato é surreal, inimaginável, só é possível imaginá-lo “como um filme”. Isso pode ser observado, por exemplo, nas entrevistas sobre o ataque “terrorista” às Torres Gêmeas em Nova York (11/09/2001), em que os entrevistados foram unânimes em afirmar que “parecia um filme”. Toda essa confusão sobre os limites entre filme e realidade pode corroborar a afirmação feita por Baudrillard (1991, p. 8): “a simulação já não é a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: o hiper-real”.

A confusão feita por grande parte das pessoas ao tentarem compreender elementos caóticos ou catástrofes por meio do cinema/filme mostra o quanto esse gênero é extremamente persuasivo, e há uma consciência desses efeitos por parte daqueles que, de certa forma, o utilizam. Para ilustrar, podemos citar a entrevista exclusiva dada pelo “maníaco do parque” à Rede Globo de Televisão, a qual foi criticada por misturar jornalismo e produção cinematográfica¹⁰⁷.

Outro exemplo seria o que se passou nos Estados Unidos recentemente (16/12/2010): um homem armado invadiu uma escola em Panama City e ameaçou todos os membros-diretores da escola em virtude de sua esposa ter sido demitida. Houve um tiroteio, e o homem desferiu um tiro contra si próprio, o que ocasionou a sua morte, ou seja, um fato já banalizado pela mídia norte-americana. No entanto, a inserção do homem nesse “cenário” aconteceu por meio da intertextualidade com o filme e história em quadrinho V

¹⁰⁷ Várias críticas foram feitas sobre esse assunto e estão disponíveis no site do observatório da imprensa (disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/aspas/ent201298a.htm>; acessado às 08h53min.), na qual a própria Rede Globo percebeu a repercussão negativa de sua produção, por ser considerada misto de realidade e ficção.

de *vingança*, (Warner Home Videolar, 2006), mencionado por ele próprio conforme nas ilustrações a seguir.



Figura 37: cenas do tiroteio em Panama City e capa do HQ *V de Vingança*, de Alan Moore e David Lloyd (Vertigo, 2010), que originaram o filme.

Esse símbolo extrapolou a ficção e se tornou um ícone de “justiça” social, política etc., uma reivindicação de direitos, e passou a ter uma função social relevante na sociedade contemporânea, por ser incluído, agora por meio da máscara, como representação do grupo de *hackers* Anonymous. Essa situação demonstra o poder de identificação que elementos significativos do gênero textual filme provocam em seus consumidores, balizando condutas sociais, em termos de identidade social¹⁰⁸.



Figura 38: imagens do grupo Anonymous retiradas do Google imagens (disponível em: < graceandtruthtabernacle.com>; acessado em 25 dezembro de 2012, às 22h23min.).

Hoje, ficção e realidade se misturam de tal maneira que, em muitos casos, não é possível estabelecer mais a separação entre elas.

¹⁰⁸ Isso será melhor trabalhado no capítulo 3 desta pesquisa.

Histórias inusitadas, com desfechos surpreendentes, são compradas por grandes estúdios da indústria cinematográfica. É importante salientar que a expressão “baseado em uma história real” acaba por fazer com que as pessoas leiam/vejam o filme como sendo o retrato fiel do acontecido.

Todas as estratégias utilizadas pelo gênero filme, mostradas ao longo deste capítulo, somadas à reivindicação da realidade ou reconstrução dessa realidade, servem como um mecanismo sem precedentes de persuasão. O filme, por oferecer uma pseudotransparência e ser considerado de fácil acesso (“eu vejo, por isso, tenho o poder da significação”), tem fixado representações de povos, grupos, etc., as quais são consumidas de maneira naturalizada, como nenhum outro gênero textual o fez¹⁰⁹.

Se, para algumas perspectivas linguísticas, o texto imagético não é linguístico, certamente é discursivo, uma vez que se constitui por uma série de características discursivas: é histórico, é produzido dentro de um contexto social, é intertextual, atua sobre e a partir de práticas sociais etc.

O que se percebe, em resumo, é que o gênero textual filme pode não ser frequentemente analisado em sua totalidade no campo da Linguística, por ser considerado de outras áreas, como Semiótica, Estudos Culturais ou Comunicação Social. No entanto, o seu poder de significação, provocado pelo seu modo de materialização e leitura, tem afetado práticas sociais de uma maneira intensa e sem comparação com outros gêneros. O fato de transitar sob o rótulo de entretenimento acaba por fazer com que ele seja visto como algo “inofensivo”, não importante: o que reforça ainda mais a necessidade de incluí-lo na agenda de pesquisas linguísticas.

Além disso, dadas as especificidades desse gênero, como mostrado anteriormente, o filme possui um poder de persuasão ímpar, e sua apresentação como simulacro do real acaba por fazer com que muitos o tenham como referência do real e do ficcional ao mesmo tempo. Dessa forma, esses acontecimentos mostram que mais estudos sobre a leitura entre o real e

¹⁰⁹ Embora a afirmação seja muito forte, creio que o filme/cinema/vídeo, ou seja, a imagem em movimento alcança efeitos e públicos jamais imaginados, por tentar abarcar grande parte da vida social, ou por suas narrativas, ou por fazer parte da vida afetiva por meio da trilha sonora, de vestuário dos personagens, de *merchandising* etc. A globalização trouxe uma nova perspectiva quanto a esse assunto, pois incluiu um aspecto não comercial de imediato: os filmes podem ser baixados, filmados dentro dos cinemas e postados na rede, jogos relacionados a eles podem ser usados etc., mas nem por isso deixam de ser vídeos.

a ficção devem ser feitos, além de incluir questões que envolvem arbitrariedades discursivas trazidas nessas obras.

3. Identidade nacional, *performance* e signo linguístico

No cerne desta pesquisa está o conceito de *brasilidade*, por isso este capítulo concentra-se nesse conceito e o relaciona aos filmes que são analisados. Para chegar à análise é necessário: 1) refletir sobre o processo de nomeação e referenciação em termos linguísticos para relacioná-lo ao processo de identidade, pois, por meio dessa reflexão, é possível perceber como a linguagem pode produzir a construção do “brasileiro”; 2) problematizar o conceito de signo social¹¹⁰ e a sua relação com o signo linguístico; 3) incluir, nesse contexto, o conceito de *brasilidade* e sua caracterização por meio de produtos midiáticos (propagandas, desenhos, filmes, etc), e buscar, em cada filme analisado, qual é a representação de *brasilidade* mostrada, em termos de quais são os grupos sociais que aparecem e de que modo eles aparecem.

Além disso, a análise dos filmes escolhidos pela Academia do Oscar e a Comissão do Ministério da Cultura pretende mostrar o que é recorrente em termos de possíveis características atribuídas ao povo brasileiro, como também mostrar como efeitos de composição desses filmes afetam a interpretação que seus “leitores” fazem do que seja ser brasileiro, o que será tratado nos próximos capítulos.

Retomando ainda as contribuições de Fairclough (2001) sobre prática discursiva (na qual se incluem a produção, a distribuição e o consumo de textos), percebemos que esse processo inclui, eminentemente, processos identitários, pois para se produzir algum texto é necessário pensar em quem irá “consumi-lo”. Dessa forma, a produção é um processo dialético, que envolve produtor e consumidor, e no caso desta pesquisa, também o consumidor avaliador.

3.1 Signo social: uma articulação possível

Como nosso campo de estudo situa-se teoricamente na ADC, torna-se necessário nos valer de conceitos e/ou teorias que tratam da

¹¹⁰¹¹⁰ Ainda que o signo linguístico, como postulado por Saussure, também seja social, ressalto que a expressão “signo social” elaborada aqui serve ao propósito desta pesquisa para mostrar a *performance* de grupos sociais em relação à sua identidade.

nomeação em nossa área. Já Saussure (2006, p. 81), que foi o primeiro linguista moderno a teorizar sobre isso quando discorreu sobre o conceito de signo linguístico, dizia que signo linguístico é “a combinação do conceito e da imagem acústica”, assim representada:

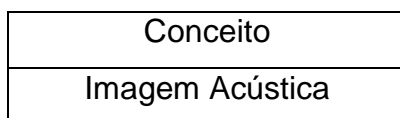


Figura 39: representação do signo linguístico (SAUSSURE, 2006)

Saussure (2006, p. 133) afirma ainda: “Tudo se passa entre a imagem auditiva e o conceito, nos limites da palavra considerada como um domínio fechado existente por si próprio.” (grifo meu). Nessa perspectiva, o signo linguístico é fechado quando o conceito e a imagem acústica se ligam, ou seja, quando se ouve ou lê a palavra *mesa*, automaticamente, ela é ligada ao conceito *mesa*.

Por outro lado, mais recentemente Derrida (2005, p. 21) também fez a sua contribuição, ao tentar definir o termo desconstrução para que um amigo pudesse traduzi-lo para o japonês. Para isso, esse autor não parte do pressuposto de ser fechada a relação entre conceito e imagem acústica, mas utiliza um método diferente para nomeação, partindo não da definição positiva (o que determinada coisa é), mas de um movimento menos usual: definir pelo que o objeto não é. Além disso, Derrida (2005, p. 26) percebe o efeito plástico e ambivalente do signo, ao mostrar que a palavra, de certa forma, significa de acordo com o contexto, ao afirmar que

a palavra ‘desconstrução’, como qualquer outra, não extrai seu valor senão de sua inscrição em uma cadeia de substituições possíveis, naquilo que se chama, tão tranquilamente, de um ‘contexto’.

Para Saussure – embora haja uma diversificação de tipos ou modelos de “*mesa*” aos quais o conceito “*mesa*” é atribuído – as variações do objeto físico não interferem no signo “*mesa*”. Para o que se pretende nesta pesquisa, no entanto, quando se tem uma proposição (estado de coisas) e não um objeto concreto, o signo se mantém conceitualmente aberto.

Isso fica mais evidente quando o signo se refere a questões sociais, como sujeitos em determinadas posições sociais, com marcas de identidades e gêneros. Tomemos, por exemplo, a maternidade que, como

qualquer outra construção identitária, se apresenta de forma real e performática. Em outras palavras, quando o signo refere-se à identidade de um determinado grupo, especialmente quando é apresentado de forma estereotipada, fechada, é necessária uma negociação desse conceito e a sua reformulação. Para ilustrar, utilizemos o conceito de “mãe”. O sujeito social “mãe” é geralmente estereotipado na mídia, e em outros textos, como alguém abnegado, ícone de sacrifício e amor incondicional, no entanto, quando se encontra alguém que é “mãe” e não “cola” com essa descrição, não há a sutura do conceito que se tem. Isso impõe uma negociação a respeito do signo “mãe”.

A associação entre conceito e sua realização empírica, para acontecer, precisa de uma negociação entre esses dois elementos: o conceitual (não mais a “imagem acústica” saussureana) e a *performance* do referente. Essa negociação forma o que denomino, para efeitos desta pesquisa, de signo social, cuja característica é ser aberto.

Cabe ressaltar que o signo a que chamo linguístico também possui uma relativa abertura, mas, no caso do signo social, o resultado pode pôr em xeque o conceito como um todo, o que nos remete a Rajagopalan (2003, p. 23), que afirma que o projeto saussuriano recorre à metafísica da presença para dar certo, para que o significado de um significante não se revele como outro significante. Dessa forma, há situações em que o signo “maternidade” pode estabelecer outras significações quase totalmente diferente do conceito que se espera, criando, por exemplo, várias identidades dentro de uma identidade maior, que as uniria por meio de apenas um traço distintivo, no caso, o traço objetivo de ter um filho. Assim, por exemplo, não seria uma contradição dizer, em certos contextos, “ela é mãe, mas não é mãe”.

A construção de identidade não se dá sobre signos fechados, mas sobre signos abertos, em virtude desse espaço de negociação naturalmente construído a que Bhabha (1998, p. 24) denomina *entrelugar*. Este espaço seria para ele um espaço intervalar, “a partir do qual algo começa a se fazer presente em um movimento não dissimilar ou da articulação ambulante, ambivalente, do além (...)”¹¹¹. Essa negociação é decorrente do caráter performático, portanto não repetível, da identidade. Teixeira (2008, p. 19) define *performance* como:

¹¹¹ Bhabha, H. (1998). *Op. cit.* p. 24.

uma palavra francesa que significava inicialmente desempenho e com esse significado é lugar comum nas atividades de avaliação da administração pública e privada. Ela foi importada pelos norte-americanos com o mesmo significado e mais ainda com o significado adicional de linguagem artística ou de qualquer comportamento expressivo (...)

Dessa forma, o conceito de *performance* foi criado, inicialmente, com respeito ao desempenho teatral. Porém esse conceito foi incorporado aos estudos culturais e sociais para designar características de identidade como “teatralizadas” num processo contínuo, cumprindo “funções sociais” (TAYLOR, 2008).

Identities, portanto, estão atreladas a uma dada política representacional e, diferente do que possa parecer, transcendem o mero essencialismo (de ter um filho, por exemplo), impõe, por exemplo, agir como mãe (abnegada, amor incondicional etc). Nascer em um determinado país também associa o sujeito a uma identidade, a uma conduta ligada a dado nacionalismo. Butler (2003, p. 19), ao tratar da política feminista, faz a seguinte afirmação:

“O sujeito” é uma questão crucial para a política, e particularmente para a política feminista, pois os sujeitos jurídicos são invariavelmente produzidos por via de práticas de exclusão que não “aparecem”, uma vez estabelecida a estrutura jurídica da política. Em outras palavras, construção política do sujeito procede vinculada a certos objetivos de legitimação e de exclusão, e essas operações políticas são efetivamente ocultas e naturalizadas por uma análise política que toma as estruturas jurídicas como seu fundamento. O poder jurídico “produz” inevitavelmente o que alega meramente representar; consequentemente, a política tem de se preocupar com essa função dual do poder: jurídica e produtiva.

Essa afirmação associa a política de representação a práticas de exclusão, de que nem todos têm consciência; ou seja, para essas pessoas, o “jogo” é opaco e a naturalização de seus discursos engessa a possibilidade de criticá-lo. Embora na afirmação abaixo, Butler faça comentários sobre gênero social, as considerações levantadas podem ser aplicadas, também, à noção de *brasilidade* aqui buscada:

Se alguém “é” uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser

exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da “pessoa” transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constituiu de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnica, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. Resulta que se tornou impossível separar a noção de “gênero” das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida.

O problema que essa reflexão de Butler nos coloca está ligado ao processo de tropo que a identidade/gênero esconde. Dependendo do contexto, as outras “coisas” que se pode “ser” (mulher, amiga, professora, estilista etc) desaparecem e o sujeito é tomado apenas por uma de suas características (mãe), num processo metonímico, ou seja, da parte pelo todo, associado à hiperbolização dessa característica (ser mãe). Geralmente observamos isso em situações em que os “signos sociais” são apresentados de maneira fechada e, conseqüentemente, estereotipada.

Depois de problematizar a dificuldade para delimitação da identidade nacional, ou de qualquer identidade, que pode também se aplicar a grupos minoritários, podemos articular os conceitos de identidade com o de *performance*. Para tentar visualizar a complexidade da articulação desse conjunto, recorreremos à seguinte figura:



Figura 40: representação do signo social

Uma leitura possível para essa figura seria a de que o conceito estaria sempre aberto, pois seria fruto da constante (re)negociação entre *performance* e identidade. Cabe salientar que tanto a noção de identidade quanto a de *performance* não são sozinhas definidoras do conceito, mas este se constrói a partir daquelas em cada nova situação. A ideia de negociação

“constante” se dá porque a *performance* é marcada pela sua não repetibilidade, realizada no aqui e agora.

Como o meu objeto de pesquisa está relacionado a um gênero específico, uma pergunta que podemos fazer é: como os signos sociais se apresentam nesse gênero para mostrar construções identitárias? Como nenhum contexto é constituído de apenas uma dimensão, além dos signos sociais/culturais utilizados nos filmes, há outros, paralelamente construídos pela *performance* de atores em várias obras. O ator James Dean, por exemplo, por causa de sua atuação e sua maneira de se revelar, em filmes e na sua própria vida pessoal, “performatizou” um ícone de juventude, rebeldia e personificação dos EUA moderno, que imprimiu um novo comportamento jovem na década de 1950.



Figura 41: James Dean e sua jaqueta

Disponível em: <http://www.fanpop.com/spots/james-dean/images/930848/title/james-dean-wallpaper-wallpaper>. Acessado em 6 de março de 2011, às 21h04min.

Apesar de frequentemente as imagens significarem mais do que aquilo que aparentemente mostram, para as pessoas, os “consumidores” que não participaram do contexto de produção e distribuição dessas imagens, elas simplesmente podem não significar. Por outro lado, para quem participou desse contexto, as mesmas imagens podem significar além do que mostram. E isso contribui para a formação de “culturas pessoais”.

Desse modo, percebemos que uma imagem no cinema extrapola a própria materialidade da imagem, visto que constroi identidades, remete a estilo de vida, história etc. Mas não só visualmente os signos sociais criam significados estereotipados. De forma semelhante, temos o mesmo efeito, por

exemplo, por meio da música: o hit do filme *Psicose*, de Alfred Hitchcock, acabou se tornando um signo cultural para o terror, suspense. Também a imagem que consagrou Carmem Miranda fez com que o Brasil fosse “lido” como exótico e divertido.

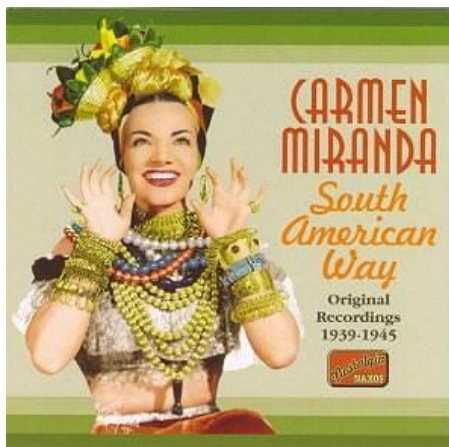


Figura 42: Carmem Miranda e seu exotismo.

Disponível em: glacenacereja.blogspot.com. Acessado em 6 de março de 2011, às 21h15min.

Como afirmado anteriormente, o conceito de *performance* é proveniente das artes cênicas e está sendo usado nas Ciências Sociais para que seja analisado o comportamento de determinados indivíduos pertencentes a grupos sociais em situações cotidianas. Sobre a *performance* e o cinema são necessários os seguintes questionamentos necessários: qual a diferença entre a *performance* social, relacionada a condutas de determinados grupos sociais e a atuação de personagens do cinema, televisão e teatro?

Sobre o assunto, há quem acredite que as pessoas estão performatizando sempre (GOFFMAN, 2008), ou seja, sempre estão adotando uma conduta pré-estabelecida para agirem coletivamente. Em situações mais extremistas, teríamos a formação do *ethos*, como considerado por Maingueneau (*apud* FAIRCLOUGH, 2001, pp. 181-182): “como o comportamento total de um(a) participante, do qual seu estilo verbal (falado e escrito) e tom de voz fazem parte, expressa o tipo de pessoa que ele(a) é e sinaliza sua identidade social, bem como sua subjetividade”. Dessa forma, quando o indivíduo apresenta um *ethos* de comportamento, a sua identidade já está tão arraigada e menos aberta que é muito difícil para quem conhece esse indivíduo dissociá-la do todo, fazendo com que apenas algum(ns) aspecto(s)

de sua identidade sobressaia(m) sobre os demais, num processo de metonimização e hiperbolização.

Quanto à *performance* de atores e atrizes, como James Dean e Carmem Miranda nos exemplos anteriores, mesmo que a atuação deles, como personagens, se limite a esses espaços e se saiba de antemão que isso faz parte da “encenação”: a indústria cultural criada pelo cinema ou pela televisão faz com que a *performance* deles, em determinados momentos de sua carreira, seja congelada, cristalizada. É como se a atuação deles como determinado personagem fizesse parte de sua própria identidade. O resultado disso é que muitas vezes eles próprios não conseguem transitar para além do personagem e acabam trazendo elementos da ficção para sua vida pessoal e vice-versa. A identidade de determinado ator/atriz é constituída também pelos seus personagens.

Contudo não é só por causa dessa característica que a *performance* dentro dos filmes interessa a esta pesquisa: os atores e as atrizes são considerados como elementos de referência, de identificação. Não raro, encontramos fãs clubes, tientes e uma grande gama de grupos que balizam a sua vida e constroem identidades em adesão à atuação de seu ídolos televisivos e fílmicos. Isso aponta para o modo como a estereotipia mostrada pela *performance* dos atores e atrizes nas telas pode afetar a sociedade. O processo de identificação desses fãs com a *performance* de seus ídolos talvez se apóie na adesão a fatores, características, valores que os personagens suscitam. Outra consideração possível sobre esse tema é que o processo de identificação também seja fruto de as pessoas acreditarem que os atores e atrizes possuam uma capacidade de agenciamento que elas não possuem, ou seja, podem agir e mudar suas vidas, podem mudar a sua realidade; que a beleza ou a inteligência que determinado personagem possua seja proveniente de alguma fórmula mágica que ele ou ela usem, o que é muito explorado pelas empresas de *marketing*. Resumindo, as *performances* de atores e atrizes como personagens podem ser modelos de formação de identidade de grupos sociais. No caso brasileiro, depois de Carmem Miranda e Zé Carioca, a representação de *brasilidade* pelas lentes do cinema ganhou contornos de exotividade e diversão.

3.2. Identidade e nação



Charge de Angeli criada depois do ataque terrorista às Torres Gêmeas, em Nova York, o dia 11/09/2001.¹¹²


Para pensar em identidade associada ao conceito de nação, recorreremos à contribuição de Anderson (2008, p. 32), que concebe nação como sendo “uma comunidade imaginada”. Assim como acontece a outras formas de identidade, a nação é algo extremamente complexo, uma vez que se transforma em uma supraidentidade (transcende questões de raça, religião, sexo, classe, política, língua etc), a qual é intrinsecamente limitada e ao mesmo tempo soberana. Alguns autores a enquadram no bloco das grandes ideologias (ARANTES, 2004, p. 84), por considerar que somente pela “imaginação” institucionalizadora é possível conceber um companheirismo profundo e horizontal em uma sociedade antagônica.

Se teoricamente não há nada que estabeleça um vínculo efetivo entre os indivíduos que constituem os povos, como é possível organizá-los operacionalmente de forma a pensarem coletivamente como uma nação? Anderson (2008, p. 52) ressalta a importância de elementos identificadores e

¹¹² Disponível em: www2.uol.com.br/angeli/. Acessado em 23 de junho de 2013.

particulares, criações visuais e auditivas para a construção de um imaginário coletivo e essa colaboração vai ao encontro do que Thompson (1995) estipula como sendo um dos meios de operação da ideologia. Mas como isso pode ser feito? Um processo crucial é a narrativização¹¹³, por meio de romances, símbolos e líderes históricos e, a partir do século XX, de filmes, novelas e outros elementos audiovisuais.

Podemos perceber a força com que esse processo opera, ao analisarmos o caso dos grandes conglomerados formados no final do século XX, como, por exemplo, a Comunidade Europeia. Esse novo arranjo político-econômico não foi suficiente para transformar a Europa em um grande e único país. Além disso, essa manobra, ao mesmo tempo que trouxe muitos problemas para os países menos favorecidos economicamente, provocou o apagamento dos contornos de nação, talvez devido à falta, entre outras coisas, de narrativas que congregassem os povos europeus como sendo uma única nação. Recentemente um comercial a favor da Comunidade Europeia¹¹⁴ foi alvo de críticas, por ser considerado racista e sexista. Nas cenas do vídeo a seguir, aparecem representantes da China, dos países árabes e do Brasil, e todos de forma estereotipada e violenta.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
P1			Barulhos de passos. Surge um pé sobre um chão molhado.

¹¹³ Segundo Thompson (1995, p.82), a narrativização promove a legitimação, a qual é efetivada por meio de “histórias que contam o passado e tratam o presente como parte de uma tradição eterna e aceitável”.

¹¹⁴ Para facilitar a citação das cenas, foi incluída uma legenda no lado esquerdo em que *P* significa Publicidade e o número seguinte a cena correspondente.






	IMAGEM	TEXTO	OBS
P2			Uma pessoa caminha em um lugar molhado. Ouve-se barulho de água caindo.
P3			Com o uso de um plano geral, percebemos que a personagem está em um galpão vazio.
P4			No momento em que a personagem é focada de mais perto, ouve-se o soar de um gongo.
P5			A mulher que representa a Comunidade Europeia se vira para ver de onde parte a ameaça.
P6			Gritos de um guerreiro chinês que se encontra em uma estrutura no alto.

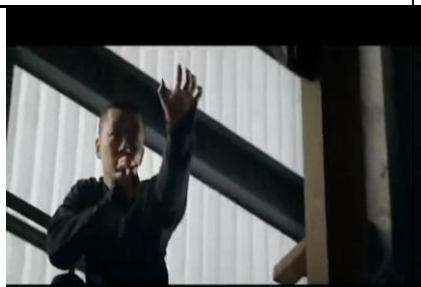




	IMAGEM	TEXTO	OBS
P7			Uma música que lembra ação e gíngua embala a <i>performance</i> do guerreiro.
P8			A mulher mantém o olhar para o guerreiro.
P9			O guerreiro desce para ficar no mesmo plano que a mulher.
P10			Ele continua no chão...
P11			... a demonstração de sua técnica de enfrentamento.






	IMAGEM	TEXTO	OBS
P12			A mulher o encara de forma bastante tranquila.
P13			Há o uso de um <i>close up</i> extremo no olhar da personagem, talvez para provocar uma identificação com o leitor do texto.
P14			O guerreiro se preocupa em mostrar toda a sua agilidade e precisão de seus golpes.
P15			É focado o rosto do guerreiro e o seu semblante é bastante ofensivo.
P16			Outro barulho chama a atenção da guerreira que representa a Comunidade Europeia.






	IMAGEM	TEXTO	OBS
P17			Barulho de pássaros voando ao som de um outro <i>hit</i> que mistura assobios e violões.
P18			Um guerreiro árabe munido de uma espada aparece e flutua em direção à mulher.
P19			Ele levita e com a espada em punho vai em direção da mulher.
P20			É focado o rosto do guerreiro e sua composição visual é bastante caricaturada.
P21			O guerreiro é focado por trás das perdas da mulher.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
P22			A mulher continua sem demonstrar medo com esse novo guerreiro.
P23			Nesta cena, a mulher é captada de um outro ângulo de câmara.
P24			O guerreiro mostra toda a sua habilidade com a espada para a mulher.
P25			Ele continua a sua <i>performance</i> de golpes.
P26			Um outro barulho chama a atenção da mulher.


	IMAGEM	TEXTO	OBS
P27			Um outro guerreiro derruba a porta com o golpe de seus pés.
P28			A claridade da nova abertura revela a silhueta desse novo guerreiro.
P29			A mulher, ainda sem demonstrar intimidação, volta o seu rosto para a "nova" ameaça.
P30			O som da música continua de maneira mais acelerada. O guerreiro atravessa todo o galpão com saltos acrobáticos.
P31			O guerreiro mostra também seus golpes com os pés, numa alusão direta à capoeira brasileira.




	IMAGEM	TEXTO	OBS
P32			Os trajes são apenas uma calça branca amarrada por uma corda. O homem é negro.
P33			O olhar do guerreiro é bastante intimidador.
P34			A mulher não demonstra medo e continua encarando-os.
P35			Esta cena revela uma possível aplicação da reação não-transacional, pois parece que a mulher está olhando para nós.
P36			Na sequência, é mostrado o guerreiro árabe.






	IMAGEM	TEXTO	OBS
P37			Intercalado pelo olhar da mulher.
P38			O guerreiro chinês.
P39			E o olhar da mulher.
P40			O guerreiro brasileiro.
P41			E o olhar da mulher. Apesar de toda essa tensão, há um silêncio total.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
P42			A mulher começa a soprar e o som que se ouve é o de sua respiração bem forte.
P43			A mulher é enquadrada com a exploração do plano z.
P44			A mulher faz um movimento com os braços.
P45			A mulher estende os braços e, aos poucos, outras semelhantes a ela vão aparecendo.
P46			As outras fazem um círculo com seus corpos fechando os guerreiros dentro dele.






	IMAGEM	TEXTO	OBS
P47			Os guerreiros tentam esboçar algum tipo de reação.
P48			Os guerreiros ficam confusos sem saber a quem enfrentar.
P49			O círculo de mulheres guerreiras vai se fechando.
P50			O círculo é fechado.
P51			A mulher observa a reação dos guerreiros e continua sem demonstrar medo.






	IMAGEM	TEXTO	OBS
P52			Os guerreiros desistem de lutar e recolhem as suas armas.
P53			Apenas um assobio marca o momento de todos se sentarem.
P54			A mulher já sentada observa os guerreiros.
P55			Assobio. A cena é captada do alto: os pontos amarelos são as mulheres em círculo, os três, ao centro, são os guerreiros.
P56			As mulheres viram estrelas.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
P57			Assobio. As estrelas viram a bandeira da Comunidade Europeia.
P58		Quanto mais somos, mais fortes somos.”	Assobio.
P59			Aparece o logo da Comunidade Europeia.

Figura 43: cenas da propaganda publicitária da Comunidade Europeia.
Disponível em: http://youtu.be/9E2B_yI8jrl, acessado em 13/03/2013, às 15h27min.

Há várias questões que poderiam ser levantadas sobre o texto publicitário em análise (a questão do olhar, da composição dos personagens, da sexualidade), no entanto, vou focalizar no aspecto relacionado às mostras de nacionalidade. Como pode ser observado, o vídeo tenta congrega os países membros em torno de possíveis inimigos comuns (nessa publicidade, a China, os países árabes e o Brasil), que estão provocando não só a estagnação econômica, como as crises que assolam países como a Grécia, Portugal, França etc.

Como a publicidade quase não possui elementos verbais, os elementos não verbais e os planos cinematográficos são muito importantes para os efeitos de sentido que eles provocam. O enquadramento da mulher de perfil, que representa a Comunidade Europeia, aparece em 16 (dezesseis) cenas (P5, P8, P12, P13, P16, P22, P26, P29, P34, P35, P37, P39, P41, P42,

P51 e P54), sempre com um olhar indiferente. Ao passo que o olhar dos outros guerreiros é sempre ameaçador (P15, P20, P33, P36, P38, P40).

Em tempos globais, ainda há outro exemplo bastante recorrente: os limites das redes sociais e suas características de nação. Nos últimos anos, foram publicadas diversas reportagens, por exemplo, sobre a “nação Facebook”, a qual, no dia 14 de setembro de 2012, passou a possuir “1 bilhão de usuários ativos por mês”, tornando-se a terceira maior população mundial, que perde apenas para a China e a Índia.¹¹⁵ Embora o Facebook não possua “fronteiras” geográficas, estaremos presenciando a formação de uma grande nação virtual? Esse número bastante significativo não seria já suficiente para caracterizar essa nação? Arantes (2004, p. 94) afirma que, para haver uma nação, é necessário que um número significativo de pessoas se considere como uma nação.

Isso já esclarece algumas coisas, pois além do número é preciso que as pessoas se reconheçam como compatriotas numa espécie de “adesão” identitária. As redes sociais, dentre as quais se encontra o Facebook, são compostas de pessoas que, por vontade própria, aceitam regras de convivência mútua e imprimem um estilo de atuação bastante *sui generis* “nesse mundo”, com postagens e aceitação constante pelos outros membros, por exemplo, por meio do “curtir”, “compartilhar” e “mostrar o que você está pensando agora”, numa espécie de plebiscito diário. Seria então o Facebook a nação mais democrática que já existiu, na qual todos podem manifestar seu pertencimento diariamente? O questionamento merece uma ressalva, pois mesmo as pessoas que não possuem conta no Facebook já possuem um perfil previamente elaborado para ser ocupado. Nesse perfil, já constam, por exemplo, endereços eletrônicos de todos os seus contatos, para os quais são enviadas mensagens assim que essas pessoas “abrem” a conta. Além disso, amigos de seus “amigos virtuais” também aparecem como pessoas possíveis de serem aceitas por elas. Toda essa “estratégia” em rede acaba provocando a reflexão sobre se tudo isso não equivale a um pré-discurso ou um espaço no qual essas pessoas já entram subjetivadas. Esse questionamento não é o foco

¹¹⁵ Disponível em: <http://www.terra.com.br/noticias/tecnologia/infograficos/nacao-facebook/>. Acessado em 30 abril 2013, às 21h49min.

desta pesquisa, mas acaba por evidenciar a complexidade que a noção de nação abarca e as consequências disso para a constituição de sua identidade.

Ao focalizar a questão brasileira sob o conceito de nação e as formas de operação da ideologia utilizadas na organização de grupos, observamos que, além dos símbolos comuns¹¹⁶ (THOMPSON, 1995), outro exemplo a que podemos recorrer para perceber a força de representação que os sistemas de reificação possuem na construção desse imaginário coletivo é considerar a relação entre os “brasileiros” e os “índios”. Mesmo estando aqui há bem mais tempo, para a maioria das esferas sociais, índios ainda não são considerados, até hoje, como pertencentes à nação brasileira, pois são vistos como um outro povo¹¹⁷. Sobre essa questão, Orlandi (1997, p. 58) afirma que o índio foi posto no silêncio, de forma apagada nos discursos produzidos. A autora ainda afirma que qualquer discurso sobre os índios, geralmente, é feito por pessoas não indígenas, as quais “(...) falam do índio para que ele não signifique fora de certos sentidos necessários para a construção de uma identidade brasileira determinada em que o índio não conta.”¹¹⁸ É o caso, por exemplo, do personagem Ranulpho, de *Cinema, aspirinas e Urubus* (Seção 4.1 do próximo capítulo), que é rechaçado por ser nordestino no Sudeste.

Não é só o índio, no entanto, que é silenciado ou posto em silêncio. O Brasil, em termos de imaginário coletivo estrangeiro, é povoado por representações bastante restritas em termos de diversidade étnica e cultural, pois é recorrente que apenas pessoas do Rio de Janeiro, Nordeste e Floresta Amazônica apareçam em produtos midiáticos do Brasil e do exterior, sendo os

¹¹⁶ Thompson (1995, p. 86) afirma que a utilização de símbolos comuns é um modo de operação da ideologia denominado *simbolização da unidade*, em que “a construção de símbolos de unidade, de identidade e de identificação coletivas são difundidas através de um grupo, ou de uma pluralidade de grupos”.

¹¹⁷ Além de não serem considerados por muitos como brasileiros, os índios são geralmente vistos de forma negativa. Quando se considera a sua “primitividade”, a maior parte das pessoas não se importa com o fato de eles participarem de programas governamentais com direito à proteção do Estado com terras, programas educativos etc. No entanto, quando os seus costumes já foram substituídos por valores ocidentais, muitas pessoas confessam que não aceitam que a eles sejam dados esses benefícios. A Constituição Federal de 1988 mudou a situação indígena, dando aos índios o direito originário sobre a terra. Foi criado também um “Estatuto do índio” (Lei n.º 6.001, promulgada em 1973), segundo o qual apenas os índios “relativamente incapazes”, deveriam ser tutelados por um órgão indigenista estatal (atualmente, a Fundação Nacional do Índio - Funai), até que eles estivessem “integrados à comunhão nacional”, ou seja, à sociedade brasileira.

¹¹⁸ Talvez tenha sido por esse motivo que foi criado o Programa “Vídeo Índio Brasil”, o qual fazia de alguns índios cineastas para contar a história de seus povos, por meio de vídeos, incentivados pela Secretaria de Identidade e da Diversidade Cultural e Ministério da Cultura.

demais lugares e pessoas silenciados¹¹⁹. O mesmo ocorre com os brasileiros índios (silenciados) em relação aos brasileiros não índios.

Há, ainda, uma citação feita por Anderson (2008, p. 185) sobre a representação dos cambojanos em 1937: “...estavam destinados a voltar, depois de formados, para os *‘lares’* que *lhes haviam sido demarcados pelo colonialismo.*” (grifo meu). Partindo dessa observação, isso nos faz pensar em que medida o espaço criado para os brasileiros no imaginário coletivo estrangeiro não foi “demarcado” também pelo colonialismo? Entre outras palavras, até que ponto o Brasil e a *brasilidade* não foram subjetivados político-cultural-socialmente, assim como aconteceu com os indígenas, os cambojanos ou com o Oriente (SAID, 2007)?

Como mencionado no primeiro capítulo, o colonialismo foi crucial para essa rede de subjetivação de povos, principalmente das ex-colônias, que sofriam com discursos que os desqualificavam como nação, como incapazes de ter culturas e tecnologias próprias (MIGNOLO, 2003). Em cena do documentário *Olhar estrangeiro* (Europa Filmes, 2006), o diretor Bo Johnson reflete sobre o processo de estereotipia feito em relação ao Brasil e o remete novamente para a questão colonial, como mostra a cena abaixo:


IMAGEM	TEXTO	OBS
	<p>Bo Johnson (diretor): Infelizmente repetem o velho estilo colonialista. Não querem ir fundo na alma brasileira. Querem permanecer na “praia”, por assim dizer.</p>	

Figura 44: Cena do documentário *Olhar Estrangeiro* (Europa Filmes, 2006)

Em suma, para pensar em *brasilidade*, deve-se ter em mente, as noções e princípios que regem a formação ou a problematização do conceito de identidade. Por isso, talvez a visão mais adequada de identidade, neste caso, seja a de *performance*, de contingência (BHABHA, 1998). Todavia, a teorização é mais complexa quando a identidade em questão é proveniente de um processo de representação de uma nação multiétnica e de territorialidade continental como o Brasil.

¹¹⁹ Conforme será apresentado nas análises dos filmes que compõem o *corpus* desta pesquisa.

Para não correr o risco de ser superficial, penso que tratar a *brasilidade* seja problematizar a política de representação sócio-cultural de uma nação diversificada, cujas características, por mais abrangentes que sejam, não dão conta da totalidade dos povos que a compõem. Qualquer fechamento, ou melhor, qualquer identidade “plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia” (HALL, 2000, p. 13). Além do mais, o fechamento também se estende ao campo de representação em termos de estereótipo, o que constitui violência simbólica. Esta deve ser entendida como a violência que não implica intimidação indireta, mas está associada ao poder de sugestão que, a todo momento, se dirige às pessoas com aquilo que elas podem ser/fazer (BOURDIEU, 2002). Esse tipo de violência torna-se, assim, um mecanismo perverso, pois se dá de forma implícita, não provocando questionamento direto da legitimação conferida àqueles que a exercem (decorrente do longo processo de inculcação).

Outro aspecto que não pode deixar de ser problematizado é o aspecto político que envolve o processo de representação e, conseqüentemente, o processo identitário. Hall (2000, p. 21) também afirma que a identidade muda “de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado. A identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida. Ela tornou-se problematizada”. Isso nos leva a pensar que o caráter político é percebido e ocupado pelo indivíduo mais conscientemente ou menos inconscientemente, de acordo com os “ganhos” ou “perdas” percebidos por ele. Para exemplificar, podemos citar o caso de um índio que seja vendedor de artesanato feito em sua tribo. Para seus clientes comuns, ele irá se posicionar de determinada forma. Se, por exemplo, alguém de sua própria tribo o interpelar, ele se apresentará de outra; o que mudará se o interpelador afirmar ser antropólogo, servidor da Funai e assim por diante. Esse exemplo acaba por ilustrar a contribuição de Benveniste (2005): o eu e o tu são ocupados performaticamente e de acordo com a representação que se queira construir em determinado momento. Cabe salientar que esse processo é geralmente consciente e todos, de certa forma, conseguem utilizar esses mecanismos de acordo com as propriedades que acharem pertinentes.

Do modo como é trabalhada nesta pesquisa, a identidade é concebida como um signo aberto, no qual o significado nunca estará fixado de

uma forma final. Hall (2000, p. 41) afirma que, quanto a esse aspecto, “o significado é inerentemente instável: ele procura o fechamento (a identidade), mas ele é constantemente perturbado (pela diferença).”

A preocupação desta investigação com o discurso de *brasilidade*, de forma mais específica, no cinema nacional, é proveniente de outra: a preocupação com a construção discursiva que se reifica desde o início do Brasil enquanto nação, inicialmente por meio da literatura e de alguns trabalhos “científicos”. Essa mesma reificação se estende de forma bastante enfática nos filmes analisados. Said (2007, p. 42) alerta que a construção do Orientalismo (Oriente como invenção do Ocidente) se deu, em sua maior parte, por meio de um discurso literário, filosófico que se mostrava dissociado de política e ideologia e, por isso, não parecia preocupante. No nosso caso, o cinema sempre aparece como uma suposta “proteção da face”, quando se afirma como ficção e não como realidade. Esse fato é utilizado por todos os diretores entrevistados no documentário de Lucia Murat, *Olhar estrangeiro*.

Se basearmos a nossa análise em textos significativos, como, por exemplo, a Carta de Pero Vaz de Caminha ao rei de Portugal D. João¹²⁰, informando sobre a nova terra recém-descoberta, encontramos a representação do índio como sendo o que, mais tarde, Rousseau (1755) classificou de “bom selvagem”, aquele que teria ingenuidade e potencial para a conversão ao Cristianismo, à subalternidade imposta pela Coroa Portuguesa etc. Não é apenas nesse documento que encontramos uma visão que tende a ressaltar características de estereótipos do brasileiro. Intelectuais brasileiros têm considerado intencionalmente essa representação estereotípica de modo a dar continuidade à reificação desse imaginário. O sociólogo Roberto DaMatta, em *O que faz o Brasil, Brasil*, (1986) apresenta, em imagens e textos, uma *brasilidade* questionável. São visões particulares de DaMatta que passeiam pelo livro, juntando tudo o que nos reúne numa pátria. No entanto, o Brasil/brasileiro trabalhado por ele é um modelo do estereótipo carioca. Segundo DaMatta (1986, p.31), “nós, brasileiros, que não formamos nessa tradição calvinista, achamos que o trabalho é um horror”. Essa observação

¹²⁰ Disponível em <http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/carta.html>. Acessado em 11 de janeiro de 2010, às 15h.

encontra eco em várias entrevistas feitas por Murat a pessoas de outras nações, as quais enfatizam que, no Brasil, ninguém trabalha, só se diverte.

Na sequência abaixo, retirada desse livro, temos também hiperssexualidade do brasileiro, em especial do afrodescendente, desde o período colonial; e o “jeitinho” supostamente brasileiro para se esquivar de obrigações ou punições:



Figura 45: ilustrações contidas no livro *O que faz o Brasil, Brasil*, de Roberto DaMatta.

Renato Ortiz (2006, p. 8), em seu livro *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, afirma que “falar em cultura brasileira é falar em relações de poder”, pois todo processo de construção da identidade se dá por meio de um exterior, de algo de fora, o que, de certa forma, dialoga com a opinião de Anderson (2008) que observa haver um espaço criado pelo colonizado. Dessa forma, Ortiz inclui a questão colonial e o papel dos intelectuais brasileiros no processo de narrativização do povo brasileiro, de construção de sua *brasilidade*. Outros pontos tratados por Ortiz são as questões da alienação cultural atribuída ao brasileiro e da inautenticidade da *brasilidade* normalmente veiculada. O que se convencionou denominar *identidade brasileira* transita por meio de conceitos vagos, subjetivos, os quais, de certa forma, dialogam com um *a priori* questionável ou não identificado.

Com a recorrente afirmação dessas características, no contexto internacional, o Brasil aparece como uma nação surreal, uma piada, em vários filmes feitos por estrangeiros. Ressalto, em especial, o filme escrito e dirigido por Terry Gilliam, *Brazil* (1985, EUA, Fox Films), por ser bastante elucidativo quanto a essa teoria: imagens de uma nação automatizada, mas que não

funciona; um serviço público extremamente burocratizado, que impossibilita ao próprio Estado agir; direitos civis que não existem; promoções profissionais provenientes de “pistolões”; serviço público ineficaz; civis que, sob a ação de terroristas, não se incomodam e seguem a sua vida “normal”. Tudo isso é acompanhado de trilha sonora com acordes de *Aquarela do Brasil!*

De certa forma, a visão crítica, assim como a apresentada no filme *Brazil*, parte sempre de um centro de “olhar” específico, como, nesse caso, a cultura dos Estados Unidos, e extrapolam o espaço cinematográfico, mas mantêm um vínculo com ele. Para exemplificar, podemos citar afirmações de celebridades feitas, na última década, sobre o Brasil ou os brasileiros. O ator Silvestre Stallone afirmou, em 22 de julho de 2010, que no Brasil “Você pode explodir o país inteiro e eles [os brasileiros] vão dizer ‘obrigado, e aqui está um macaco para você levar de volta para casa’”. Robin Williams (dezembro de 2010), sobre a escolha do Brasil para sediar as Olimpíadas de 2016, afirmou que “Chicago enviou a Oprah e a Michelle. O Brasil mandou 50 strippers e meio quilo de pó. Não foi uma competição justa”. E os discursos sobre esse tema não terminam. Temos episódios dos *Simpsons*, como *O feitiço de Lisa* (2002), que mostra uma visão estereotipada do Brasil (corrupção, samba, macacos na praia, violência etc.), que gerou críticas do então presidente Fernando Henrique Cardoso. Em *South Park* (2009), um personagem identificado como o então presidente Lula, juntamente com outros, Sarkozy e Gordon Brown, fica com o produto do roubo do ladrão alienígena. O filme *Turistas* (Paris Filmes Sony, 2006) e um episódio de *Law and Order* (2006), entre outros, também retratam o Brasil e os brasileiros numa perspectiva negativa¹²¹, como lugar sem lei e ordem e como ladrões, respectivamente.

Dentro desse acervo que reifica a visão estereotipada sobre o Brasil, há um que considero extremamente importante, pois foi veiculado no canal National Geographic Channel (NatGeo), um canal em que são veiculados documentários, ou seja, que tem a intenção de se apresentar como verdades.

¹²¹ Há maiores informações sobre o assunto disponíveis em <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2010/07/veja-lista-das-principais-piadas-polemicas-sobre-o-brasil-no-mundo.html>. Acessado em: 27 de abril de 2013, às 22h36min.

É a série de documentários *Capitais do delito*. Em determinado episódio¹²², o Brasil é mostrado de forma estereotípica, como pode ser observado nos trechos abaixo.




IMAGEM	TEXTO	OBS
		Cena de abertura do programa. Uma carteira é jogada no chão.
	Narrador: Capitais do Delito.	Ao lado da carteira jogada, há uma lixeira. Demonstrando que houve um roubo e os documentos foram descartados.
	Narrador: Rio de Janeiro.	Arranjo musical com notas graves.

Figura 46: cenas do programa *Capitais do delito* (NatGeo).
Disponível em: <http://youtu.be/d2m0LUfeYxw>. Acessado em 12 jun. 2013, às 8h.

O cenário escolhido para o início do filme é do carnaval, o qual é sempre representado como ícone de *brasilidade*. O apresentador está participando de um bloco de carnaval de rua, a câmera focaliza foliões, pessoas com pouca roupa, passos de dança sensuais e frenéticos etc, como se pode ver abaixo.

¹²² Este episódio foi ao ar no dia 29 de outubro de 2012, às 22h30min. Ele também se encontra disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=d2m0LUfeYxw>. Acessado em 30 de outubro de 2012, às 22h.



IMAGEM	TEXTO	OBS
 <p>CAPITANS DO DELITO</p>		<p>Barulho de instrumento de percussão. Pessoas pulam e dançam samba nas ruas, inclusive crianças.</p>
 <p>CAPITANS DO DELITO</p>		<p>Pessoas gritam e o barulho é ensurdecedor. O apresentador aparece sorrindo.</p>
 <p>CAPITANS DO DELITO</p>	<p>Apresentador: Estou disfarçado no Carnaval do Rio.</p>	
 <p>CAPITANS DO DELITO</p>	<p>Apresentador: É uma loucura.</p>	<p>Uma multidão com pouca roupa se aglomera. No canto inferior, a centro, um casal se beija apaixonadamente.</p>
 <p>CAPITANS DO DELITO</p>	<p>Apresentador: Estou cercado pelos foliões e a sensação é de que todos...</p>	<p>É mostrado um panorama dos foliões.</p>




IMAGEM	TEXTO	OBS
	<p>Apresentador: ... estão de olho na minha carteira.</p>	<p>A frase termina com o close no bolso onde está a carteira.</p>
	<p>Apresentador: <u>Dá para ouvir</u> que os caras atrás de mim estão conversando sobre como pegá-la. (grifo meu)</p> <p>Observação: <u>O protagonista, ao longo de todo o programa, recorre a tradutores, pois não fala português.</u></p>	<p><u>O barulho da música é ensurdecedor.</u></p>
	<p>Apresentador: Sumiu. Minha carteira. Eu nem percebi.</p>	<p>É feita uma imagem das pessoas em volta, sem focar em ninguém, como se todos fossem possíveis ladrões.</p>

Figura 47: cenas do programa *Capitais do delito* (NatGeo).
Disponível em: <http://youtu.be/d2m0LUfeYxw>. Acessado em 12 jun. 2013, às 8h.

O fragmento, em virtude de não ser possível saber se houve edição de imagens, imprime velocidade à ação em que o suposto roubo da carteira acontece, desde a frase de que o carnaval “é uma loucura”. Como são passados apenas alguns quadros, isso pode parecer aos que assistem que o fato aconteceu imediatamente. O resultado é uma construção discursiva de que viver, viajar, morar no Brasil é semelhante a experimentar uma situação de risco iminente, pois a criminalidade estaria enraizada na população, tudo isso ao som do Carnaval.

A situação se repete na praia, com banhistas que utilizam o artifício de distrair a vítima, enquanto outro o furta. Segundo o apresentador, “não demorou para que os criminosos agissem”, como pode ser observado no trecho abaixo.





IMAGEM	TEXTO	OBS
 <p>CAPITAIS DO DELITO</p>	<p>Apresentador: você está sempre de olho nas oportunidades?</p>	<p>A cena acontece na praia de Copacabana.</p>
 <p>CAPITAIS DO DELITO</p>	<p>Ladrão: A todo momento.</p>	<p>A moça ao lado é tradutora. A imagem do ladrão é embaçada.</p>
 <p>CAPITAIS DO DELITO</p>	<p>Apresentador: Agora durante o Carnaval é uma época especialmente boa para fazer esse tipo de coisa?</p>	
 <p>CAPITAIS DO DELITO</p>	<p>Ladrão: Melhor momento. Melhor momento. É o momento em que a gente consegue fazer o nosso 13º terceiro salário. É o momento que a gente consegue juntar uma grana pro ano inteiro.</p>	<p>O ladrão começa a sorrir.</p>

Figura 48: cenas do programa *Capitais do delito* (NatGeo). Disponível em: <http://youtu.be/d2m0LUfeYxw>. Acessado em 12 jun. 2013, às 8h.

Na visão do ladrão entrevistado, o roubo aparece como algo tão normal, como qualquer outra atividade, pela qual é possível “garantir” o 13º salário.

O programa ainda aborda o golpe praticado por determinado taxista. Isso teria acontecido muito rápido, quando o apresentador saia da praia, pois ele mal tinha “passado o protetor solar”. O golpe consistia na confusão provocada pelo idioma e pelo desconhecimento sobre se a nota é de 5 reais ou 50 reais. A composição visual do taxista ladrão lembra

iconograficamente o “malandro” carioca, pois está usando um chapéu branco com uma faixa preta à semelhança de outros malandros famosos, como Zé Carioca. Tal semelhança faz com que o apresentador explore essa representação, conforme pode ser observado no trecho a seguir.




IMAGEM	TEXTO	OBS
	<p>Ladrão: Eu tenho já as notas preparadas. Elas de certa forma estão no meu bolso ou de baixo da minha perna. Assim que a pessoa entra no carro e eu vejo que ela é uma vítima fácil, já tenho isso preparado.</p> <p>O bom malandro é aquele que convence você de que você está errado. No caso dos 50, ele deu 5 não deu 50, certo? É isso aí.</p>	
	<p>Apresentador: Então o bom malandro consegue convencer o turista a custa de qualquer coisa?</p>	<p>A intérprete acompanha o apresentador.</p>
	<p>Ladrão: É vou botar aí cerca de 95%. O meu negócio é no desenrolado. Entrou no carro e se deixar eu falar, vai acontecer.</p>	<p>O ladrão começa a sorrir.</p>

Figura 49: cenas do programa *Capitais do delito* (NatGeo). Disponível em: <http://youtu.be/d2m0LUfeYxw>. Acessado em 12 jun. 2013, às 8h.

Na sequência, o apresentador mostra a vida noturna no Rio de Janeiro, no bairro da Lapa, por estar no centro da cidade e por ser muito conhecido, segundo palavras do próprio apresentador, como sendo o “berço do malandro”, numa “mistura inebriante de farristas, prostitutas, travestis e usuários de drogas”. No fragmento subsequente, o travesti/prostituta explica como faria para aplicar o “boa-noite-cinderela”¹²³ no apresentador.

¹²³ Golpe em que a vítima é sedada para ser furtada.

IMAGEM	TEXTO	OBS
	<p>Prostituta: Como é que faz? Uai, um remédio de dormir forte, que bota no seu copo aí, que você toma, toma e acorda só dois dias depois. Sem nada. Até a virgindade vai embora.</p>	<p>O cenário é ainda de carnaval e os foliões passam na rua vestidos a fantasia.</p>
	<p>Apresentador: Se você colocar na minha bebida agora, quanto tempo eu vou começar a me sentir zozzo e cair no sono? Prostituta: 15 minutos.</p>	
	<p>Apresentador: 24 horas no Rio: minha bolsa roubada, vigarice no táxi, quase drogado para perder tudo o que tenho.</p>	<p>Som de chocalhos e música com instrumentos de percussão.</p>
	<p>Apresentador: Acho que estou no lugar certo.</p>	

Figura 50: cenas do programa *Capitais do delito* (NatGeo).
Disponível em: <http://youtu.be/d2m0LUfeYxw>. Acessado em 12 jun. 2013, às 8h.

Talvez para buscar elementos considerados “autênticos” em relação à *brasilidade*, o apresentador mostre, ainda, o mercado de trabalhos de macumba (considerada, segundo o apresentador, uma experiência autêntica de *brasilidade*), que vai desde a venda de artigos para o ritual, até o pagamento a ser realizado ao pai de santo. O programa constroi a ideia de que escolher determinada loja, e não outra, um determinado pai de santo e tudo o mais partiu do apresentador, como se ele não tivesse recebido nenhum tipo de influência para isso, como no trecho abaixo.






IMAGEM	TEXTO	OBS
	<p>Apresentador: Fui surrado com um ramo, mergulhado em água gelada...</p>	<p>Som de chocalhos e música com instrumentos de percussão.</p>
	<p>Apresentador: ... e agora estão esfregando um pombo em meu rosto. E tudo por quase 40 dólares.</p>	<p>Som de chocalhos.</p>
	<p>Apresentador: Não consigo parar de achar que cai no conto do vigário.</p>	<p>Som de chocalhos.</p>
	<p>Apresentador: Nunca vi nada igual. Então estou meio desconfiado.</p>	
	<p>Pai de santo: (risos) A primeira vez todo mundo fica. Apresentador: Isso tem tipo dois lados: um lado mais sério em que você acredite? Pai de santo: tem um lado que é mais folclore e pra outras pessoas é a realidade. É a verdade.</p>	

Figura 51: cenas do programa *Capitais do delito* (NatGeo).
Disponível em: <http://youtu.be/d2m0LUfeYxw>. Acessado em 12 jun. 2013, às 8h.

Por fim, possivelmente para dar credibilidade ao documentário, é estabelecida uma relação entre o jogo do bicho e a contravenção, “a lavagem

de dinheiro em escala maciça”, por meio do apoio a escolas de samba. O programa mostra fragmentos de reportagens jornalísticas associados ao argumento de que, para comprovar a veracidade do que está sendo apresentado, basta “sintonizar qualquer canal de notícias sobre o Brasil, e ver a verdadeira magnitude da contravenção”, conforme o trecho a seguir mostra.

IMAGEM	TEXTO	OBS
		As imagens são de reportagens de jornais televisivos.
		Barulho de sirene. As imagens são de reportagens de jornais televisivos.
	Apresentador: A operação Dedo de Deus...	As imagens são de reportagens de jornais televisivos.
	Apresentador: ...prende 49 pessoas ligadas	As imagens são de reportagens de jornais televisivos.

IMAGEM	TEXTO	OBS
	<p>Apresentador: ...ao jogo do bicho.</p>	<p>As imagens são de reportagens de jornais televisivos.</p>

Figura 52: cenas do programa *Capitais do delito* (NatGeo).
Disponível em: <http://youtu.be/d2m0LUfeYxw>. Acessado em 12 jun. 2013, às 8h.

Depois de fazer, ao longo de todo o programa, comentários que reforçam características estereotipadas de *brasilidade*, no final do documentário, o apresentador faz ressalvas quanto à construção discursiva de que tudo é permitido no Brasil e de que aqui todos são criminosos. No entanto, isso acontece com tão pouca ênfase (ele não apresenta nenhum argumento, visual ou verbalmente, para ilustrar isso), que o discurso que prevalece é aquele construído pelos “fatos” visionados, o de terra sem lei, onde todos querem e podem se aproveitar dos outros. O fechamento do programa mostra imagens e autoridades, de possíveis notícias jornalísticas, que acabam sugerindo um tom de verdade a tudo o que foi narrado antes, como que reivindicando o aspecto documental ao texto como um todo. Em resumo, o programa articula discursos sobre *brasilidade* que reforçam a estereotipia do brasileiro, como signo fechado. Isso tudo funciona como uma propaganda negativa do Brasil, nem um pouco suavizada ou questionada, pela afirmação do apresentador de que “o espírito da malandragem simboliza tudo de bom e de ruim na cidade; então, apesar de todas as trapaças, eu voltaria ao Rio sem vacilar, mesmo durante o carnaval”. Ainda em uma rápida análise, podemos citar os vários modalizadores expressos nesse excerto: antítese (bom/ruim) em relação ao mesmo sujeito; “então”, “apesar de”, a possibilidade, com o uso do verbo voltar no futuro do pretérito, e “mesmo”.

Depois de tudo isso, entendemos o motivo de o documentário feito por Lucia Murat, *Olhar estrangeiro* (Europa Filmes, 2006), deixar clara essa relação com o discurso estereotipado que se criou e que, de uma forma geral, se perpetua sobre a nação brasileira. A autora mostra que, de sua mostra dos 220 filmes feitos sobre o Brasil, ou feitos com “personagens brasileiros”, ou rodados no Brasil até 2006, apenas um (do diretor Edouard

Luntz, *Le Grabuge*, França/EUA, 1968) não retrata estereotipadamente a identidade nacional (esse filme mostra trabalhadores quebrando coco em praias Nordesteiras de modo bastante realista sem alusões pejorativas). No entanto, essa abordagem foi reprovada pela 20th Century Fox Films, a qual impôs ao diretor a adequação do roteiro, exigindo que o Brasil aparecesse de forma clichê, dando continuidade à perspectiva estereotipada da *brasilidade*. O diretor recorreu juridicamente e ganhou a causa, mas o filme nunca foi visto comercialmente e sua carreira de diretor praticamente acabou depois disso: ou seja, o que destoava deve ser expurgado, porque não “cola” com o imaginário alimentado e realimentado sobre o Brasil.

3.3 Brasil, o país do futuro

Nas décadas de 60 e 70, depois do Golpe Militar de 64, foi se criando um discurso em que o Brasil aparecia como sendo o país do futuro (principalmente no governo Geisel), como se tudo corresse sempre a nosso favor. Havia uma campanha governamental, encontrada em cadernos, livros didáticos e propaganda televisiva, com o *slogan* “esse é um país que vai pra frente!”, que, além de mostrar a diversidade étnica e cultural, ainda fomentava o espírito de fraternidade que compõe o país, conforme a Figura 52 abaixo:



Figura 53: Propaganda institucional do governo Geisel dos anos 70, a qual era atrelada à música do Grupo Musical “Os Incríveis”, com o refrão “este é um país que vai pra frente//de uma gente amiga e tão contente// Este é um país que vai pra frente// de um povo unido e de grande valor//é um país que canta, trabalha e se agiganta// é o Brasil do nosso amor.” (Disponível em: http://youtu.be/JPQnfjZ_kgM, acessado em 12/03/2013, às 22h56min).

No entanto, isso não correspondia à realidade, pois os brasileiros assistiram — não só durante esse período, como também nos que se seguiram a ele (décadas de 80 e 90) — às consequências desastrosas de uma hiperinflação, de planos econômicos que nunca davam certo e que ainda endividavam mais o país. Toda essa situação fez com que muitos brasileiros sofressem de depressão e ansiedade (ARANTES, 2004, p. 26), pois, embora o Brasil tivesse um território considerável, uma diversidade cultural, étnica e natural invejáveis, o país não conseguia alcançar o patamar dos países desenvolvidos. A imagem que a campanha pretendia mostrar era de uma identidade que não condizia com a realidade e, por isso, não se firmou.

O que intrigava é que não éramos uma África do humanitarismo à distância (seríamos modernos?) e nos tornamos o país “quase” desenvolvido. Desse processo, surgiu o conceito de “brazilianization”, que expressa não “a separação das culturas pela raça, mas a separação das raças por classe” (LIND *apud* ARANTES, 2004, p. 31). E o que ainda é pior, o sentimento de hostilidade por essa situação não afeta os que estão no topo da pirâmide social (nas classes A e B), mas se marca fortemente entre os que estão na base (classes C e D): ou seja, os pobres não demonstram hostilidade ou sentimentos de raiva em relação aos ricos, mas aos próprios pobres; a projeção que fazem é de, um dia, se tornarem ricos e “subirem de classe”. Soma-se a essa situação o fato de que os indivíduos de classe superior se veem sempre sem obrigações cívicas com as demais classes e com o país. O termo “brazilianization” foi usado por Lind de maneira negativa e sinalizava como se isso fosse algo associado à identidade brasileira, relacionado à segregação entre favelas e grupos de elite. A esse respeito, Cocco (2012, p. 48) afirma:

En el ámbito de la sociología urbana, la metáfora está siendo utilizada para señalar la degradación de la relación salarial y, sobre todo, del tejido urbano, atravesado, por una parte, por los procesos de gentrificación y, por otra, por las dinámicas perversas de la segregación espacial: favelas y, al mismo tiempo, «comunidades cerradas» [*gated cities*] en los marcos de ese impresionante paisaje que nos ofrece el barrio carioca de São Conrado. Allí se oponen, frente a frente, los edificios lujosos a lo largo de la playa y el monumental anfi teatro natural como marco de la imponente favela de la Rocinha.

De uma forma geral, *brazilianization* se tornou um eufemismo para quarto mundo, no qual fica evidente a promiscuidade financeira e econômica das autoridades que tornam o Brasil um lugar, sob olhar estrangeiro, fora da lei, pois “a legislação tanto pode ser aplicada ou não; ora vale a informalidade clientelista, ora as leis de mercado.” (ARANTES, 2004, p. 74).

Essa situação toda mostra que os discursos estereotipados sobre o Brasil, principalmente os relacionados à violência e à segregação de grupos desfavorecidos economicamente, não brotaram do nada e não foram construídos sem algum fundamento real. Contudo, o que esta pesquisa questiona é o motivo de essa característica perpetuada discursivamente ter se tornado aquela que representa a identidade de todos os brasileiros por filmes.

4. O Brasil pela Comissão do Oscar

Como mostrado anteriormente, a Comissão do Oscar não possui critérios explícitos sobre o que os filmes devem apresentar para, verdadeiramente, participarem do processo de seleção. Dessa forma, muitos produtores, diretores e roteiristas se pautam pelas características que os filmes brasileiros “acatados” e que ganharam a estatueta possuem para poderem também ter chances de vencer.

Como o fato de concorrer ao Oscar já impulsiona não só a bilheteria, como a venda dos produtos de *merchandising*, patrocínio etc., esse aspecto já é suficiente para que todos ligados ao cinema invistam na premiação.

Por tudo isso, este capítulo pretende mostrar e fazer reflexões sobre a *brasilidade* dos filmes acatados pela Comissão de seleção do Oscar. A análise inclui a identificação das práticas discursivas da comunidade discursiva da Comissão do Oscar e o modo como elas contribuem para a reificação de um espaço discursivo estereotipado de *brasilidade*.

O Brasil teve 5 (cinco) filmes acolhidos pela Comissão do Oscar (*O pagador de promessas*, Prodtel, 1962; *O quatrilho*, Paramount, 1995; *O que é isso, companheiro?*, Miramax, 1997; *Central do Brasil*, Vídeo Filmes, 2000; e *Cidade de Deus*, Imagem Filmes, 2002), os quais fazem parte do *corpus* desta pesquisa.

Neste contexto, este capítulo pretende: 1) identificar estereótipos de brasilidade (corrupção, hipersexualidade, violência, ausência do Estado, exotividade, futebol, pobreza) e como eles aparecem no enredo dos filmes; 2) relacionar o emprego de técnicas cinematográficas, assim como de trilhas sonoras, como recursos importantes para a subjetivação do leitor/espectador; e 3) identificar elementos incluídos na narrativa que tentam dar um caráter de verdade ao que é mostrado, simulando realidades, as quais poderiam confundir os leitores/espectadores sobre o limite entre a ficção e a realidade do que está sendo contado.

4.1 O pagador de promessas (Prodtel, 1962)¹²⁴



Um filho de Gandhi, um político e um padre, na lavagem do Bonfim-BA.¹²⁵

O pagador de promessas, baseado no romance homônimo de Dias Gomes, foi o primeiro filme brasileiro oficialmente indicado para concorrer ao Oscar de melhor filme em língua estrangeira, em 1962. Dirigido por Anselmo Duarte, o filme conta a *via crucis* de um nordestino para pagar uma promessa. A problemática do filme é decorrente do fato de a promessa ter sido feita em um terreiro de candomblé, no interior da Bahia, para Iansã (que, no sincretismo religioso, equivale a Santa Bárbara da Igreja Católica), pois, na cidade do interior onde o protagonista morava, não havia imagem de Santa Bárbara na Igreja Católica. A promessa consistia em levar uma cruz, nas costas, à Igreja Católica Apostólica Romana de Santa Bárbara, em Salvador como recompensa pela cura do burro Nicolau.

Por considerar um sacrilégio fazer promessas em terreiro de candomblé para uma santa católica, o padre da igreja não deixa Zé do Burro entrar para concluir a promessa e o enredo transcorre dentro desse contexto, conforme pode ser visto no trecho abaixo:

¹²⁴ Para facilitar a identificação de elementos analisados, será incluída, à esquerda do quadro de transcrição, a legenda 1A, na qual o número 1 significa os filmes acatados pela Academia do Oscar e a letra “A”, o filme brasileiro em ordem cronológica. Além disso, será acrescida uma outra numeração sequencial para marcar as cenas na medida em que elas são incluídas nesta pesquisa. Dessa forma, temos, para esse filme a legenda 1A, para *O quatrilho*, 1B e assim sucessivamente. Os filmes indicados pelo Ministério da Cultura, sem acatamento pela Academia do Oscar, iniciam por 2, por exemplo, 2A, 2B, seguindo a mesma lógica.

¹²⁵ Disponível em: <http://www.jornalgrandebahia.com.br/wp-content/uploads/2013/01/ACM-Neto-no-Bonfim.jpg>. Acessado em 25 de maio de 2013, às 15h17 min.






	IMAGEM	TEXTO	OBS
1A1		<p>Padre: Espere um pouco: candomblé? Zé do Burro: É um candomblé que há duas léguas diante de minha roça. Eu sei que o seu vigário vai ralhar comigo. Padre: Claro, candomblé é feitiçaria, macumba. Zé do Burro: O pobre Nicolau tava morrendo, não custava tentar. Eu fui, contei pra mãe de santo o meu caso...</p>	
1A2		<p>Zé do Burro: ...e ela me disse que era mesmo com lansã, dona dos raios e das trovoadas. lansã tinha ferido Nicolau e pra ela devia fazer uma obrigação, quer dizer uma promessa. Mas tinha que ser uma promessa bem grande. Porque lansã tinha ferido Nicolau com um raio e não ia voltar atrás por causa de qualquer bobagem.</p>	
1A3		<p>Zé do Burro: Foi então que eu me lembrei que lansã é Santa Bárbara. E prometi se Nicolau ficasse bom, eu levava uma cruz de madeira da minha roça até a Igreja dela no dia de sua festa. Uma cruz tão pesada quanto a de Cristo. Padre: tão pesada como a de Cristo! O senhor prometeu isso a... Zé do Burro: ... Santa Bárbara. Padre: a lansã?</p>	
1A4		<p>Zé do Burro: é a mesma coisa. Padre: não, não, não é a mesma coisa não senhor. Essa confusão vem do tempo da escravidão. Os escravos africanos burlavam assim os senhores brancos: fingiam cultuar santos católicos quando, na verdade, estavam adorando seus próprios deuses. Não só Santa Bárbara, muitos santos foram vítimas dessa farsa. Mas continue.</p>	
1A5		<p>Zé do Burro: Prometi também de dividir minhas terras. Padre: Dividir? Zé do Burro: Com os lavrador mais pobre do que eu. Padre: Iguualmente? Zé do Burro: Sim, padre. Padre: Ah, sei, descanse. E o burro? Zé do Burro: Sarou em dois tempos. Milagre mesmo!</p>	






	IMAGEM	TEXTO	OBS
1A6		Padre: Em primeiro lugar, mesmo admitindo a intervenção de Santa Bárbara, não se trataria de um milagre, mas apenas de uma graça. O burro poderia ter sido curado sem a intervenção divina.	
1A7		Zé do Burro: Como padre se ele sarou de um dia pro outro? Padre: E além disso, Santa Bárbara se tivesse que lhe conceder uma graça não o faria em um terreiro de candomblé, de macumba. Zé do Burro: Na capela de meu povoado não tem uma Santa Bárbara, mas no candomblé tem uma lansã. E é Santa Bárbara.	
1A8		Padre: Não é Santa Bárbara! Santa Bárbara é uma santa católica. O senhor foi a um ritual fetichista. Invocou um falso ídolo e foi a ele que prometeu esse sacrifício. Zé do Burro: Não foi não, padre. Foi à Santa Bárbara. Foi até a Igreja de Santa Bárbara que eu prometi vir com a minha cruz! E é diante do altar de Santa Bárbara que eu vou cair de...	
1A9		Zé do burro: ...joelho daqui a pouco, pra agradecer o que ela fez por mim. Padre: Muito bem, e o que pretende fazer depois? Depois de cumprir a sua promessa? Zé do Burro: Pretendo? Uê, voltar pra minha roça, em paz com minha consciência e quite com a santa. Padre: Só isso? Não vai pretender ser olhado como um novo Cristo? Zé do Burro: Eu?	
1A10		Padre: Você sim. Você que acaba repetindo a <i>via crucis</i> sofrendo o martírio de Jesus. Você que presunçosamente pretende imitar o filho de Deus. Zé do Burro: Padre, eu não quis imitar Jesus. Padre: Não é verdade, eu gravei bem as suas palavras: você disse que prometeu carregar uma cruz tão pesada quanto a de Cristo.	






	IMAGEM	TEXTO	OBS
1A11		<p>Zé do Burro: Sim, mas isso...</p> <p>Padre: Isso prova que você está sendo submetido a uma tentação ainda maior: a de igualar-se ao Filho de Deus.</p> <p>Zé do Burro: Não, padre.</p> <p>Padre: Por que então repete a divina paixão, pra salvar a humanidade? Não pra salvar o burro.</p> <p>Zé do Burro: Padre, Nicolau é...</p>	
1A12		<p>Padre: ...é um burro com nome Cristão!</p> <p>Zé do Burro: Mas, padre, não foi Deus quem criou os burro?</p> <p>Padre: mas não à sua semelhança. E não foi para salvá-los que mandou o seu filho. Foi por nós, por você, por mim, pela humanidade. Entendeu?</p>	
1A13		<p>Zé do Burro: Padre, Nicolau não é um burro como os outros. O senhor não conhece Nicolau, é um burro com alma de gente.</p> <p>Padre: Nem que tenha alma de anjo. Nesta igreja você não entrará com esta cruz.</p>	O padre dá as costas para Zé do Burro e se direciona para a igreja.
1A14		<p>Padre: Vamos, vamos.</p>	O padre chama as mulheres para dentro da igreja.
1A15		<p>Zé do Burro: Padre, escuta.</p>	










	IMAGEM	TEXTO	OBS
1A16		Zé do Burro: Prometi levar a cruz ao altar mor. Preciso cumprir a promessa. Padre: Fizesse então numa igreja.	O padre se vira para Zé do Burro.
1A17		Padre: Ou em qualquer outra parte. Menos num antro de feitiçaria, num terreiro de candomblé.	
1A18		Zé do Burro: Eu não andei sete léguas pra voltar daqui. O senhor não pode fazer isso. A igreja não é sua, é de Deus.	
1A19		Padre: Vai desrespeitar a minha autoridade?	
1A20		Zé do Burro: Padre, entre o senhor e Santa Bárbara, eu fico com Santa Bárbara.	

	IMAGEM	TEXTO	OBS
1A21		Padre: Feche a porta. Quem quiser assistir à missa que entre pela porta da sacristia, lá não dá pra passar essa cruz.	O padre fala com o sacristão.
1A22			Os fieis entram na igreja para que a porta seja fechada.
1A23			Zé do Burro apressa o passo para que consiga entrar antes de a porta fechar.
1A24			A porta é fechada e Zé do Burro fica de fora.

Analisando o trecho anterior, utilizamos a contribuição de Hall (2003, p. 34), sobre o sincretismo religioso, apropriada para esse caso, pois mostra, com muita clareza, a relação entre os elementos da religião dominante e os realocados:

Não se quer sugerir aqui que, numa formação sincrética, os elementos diferentes estabelecem uma relação de igualdade uns com os outros. Estes são sempre inscritos diferentemente pelas relações de poder – sobretudo as relações de dependência e subordinação sustentadas pelo próprio colonialismo.

No filme, percebemos isso no discurso do padre que associa o candomblé à “feitiçaria, macumba” (1A1); “ritual fetichista” (1A8); “antro de feitiçaria” (1A17). Da mesma forma, Glissant (1996, p. 21) também reforça essa assimetria dos elementos culturais ao afirmar que

... a criouliização supõe que, os elementos culturais colocados em presença uns dos outros devam ser obrigatoriamente “equivalentes em valor” para que essa criouliização se efetue realmente. Isso significa que se nos elementos culturais colocados em relação, alguns são inferiorizados em relação a outros, a criouliização não se dá verdadeiramente.

No filme, o personagem Zé do Burro tenta argumentar sobre a igualdade do sincretismo religioso ao afirmar que “foi então que eu me lembrei que lansã é Santa Bárbara” (1A3); e “é a mesma coisa” (1A4). No entanto, ele obteve como resposta “não, não, não é a mesma coisa não senhor. Essa confusão vem do tempo da escravidão. Os escravos africanos burlavam assim os senhores brancos: fingiam cultuar santos católicos quando, na verdade, estavam adorando seus próprios deuses. Não só Santa Bárbara, muitos santos foram vítimas dessa farsa” (1A4). A afirmação do padre é feita de forma enfática com a repetição do advérbio “não, não, não”; além disso a escolha de léxico mostra o posicionamento de desvalorização que o padre tem em relação ao candomblé, pois “confusão”, “burlavam”, “fingiam”, “vítimas” (em relação ao santos da Igreja Católica), “farsa” são palavras negativas nesse contexto. Imagetivamente, temos que o padre também se coloca em uma posição superior ao Zé do Burro e ao Candomblé, pois em todas as tomadas dessa sequência o padre está em um degrau acima do degrau em que estava Zé do Burro. Conforme já visto, ângulos baixos, segundo a cinematografia, tendem a dar poder ao personagem.

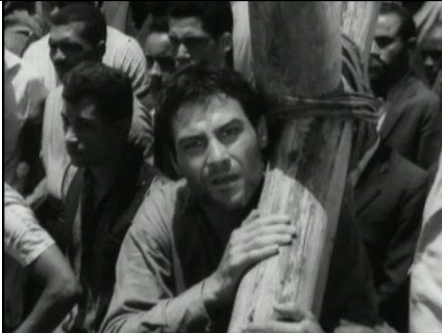



Ainda sobre a sequência, temos em 1A7, a afirmação de Zé do Burro: “na capela de meu povoado não tem uma Santa Bárbara, mas no candomblé tem uma lansã. E é Santa Bárbara”. Ou seja, o candomblé ocupa o lugar onde a Igreja Católica não chega para atender às necessidades de seus seguidores. Cabe salientar a composição do personagem Zé do Burro que aparece nessa sequência sempre com a cruz nas costas. Esse símbolo agrega o efeito de interimageticidade postulado por Rocha (2012), pois acaba por

sempre associá-lo ao Cristo Crucificado, principalmente com a tomada em 1A20.

Também percebemos nas falas de Zé do Burro que ele não usa o português da norma padrão, pois encontramos expressões como “criou os burro?”, “os lavrador” (1A5) etc., o que contribui para identificá-lo com a sua situação de trabalhador rural sem estudos. Mas, embora não conviva com ambientes em que supostamente encontramos maior criticidade, ele demonstra maturidade separada de suas crenças, ao afirmar ao padre que “a igreja não é sua, é de Deus” (1A18) e “não foi Deus quem criou os burro?” (1A12), afirmações que relativizam o poder do padre e, conseqüentemente, da Igreja Católica por ele representada. As vestimentas simples e a ingenuidade de Zé do Burro aparecem em toda a história e são cruciais para mostrar a credulidade de um povo, a sua servilidade, mas não irrefletida. Isso pode ser constatado, pois, embora o padre deixe claro que não vai deixar Zé do Burro pagar a promessa, ele não desiste e não admite essa situação.

Outro fato que se evidencia ao longo da narrativa é a separação literal entre “negros” (simbolicamente marcados pelas vestimentas de mães-de-santo), e sua cultura, e as demais pessoas, pois o padre faz uma “triagem” (1A28) entre os que podem e não podem entrar, fechando a porta depois, como na cena que se segue.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
1A25		Mulheres da procissão: Ave, ave, ave Maria (em coro)	sinos tocam. O padre faz sinal para as pessoas que não poderão entrar na igreja.
1A26			Dentre os que não podem entrar na igreja estão as mães de santo, as prostitutas e Zé do Burro.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
1A27			Zé do Burro observa a conduta do padre de onde está.
1A28		Padre: Fechem as portas.	
1A29			Os excluídos ficam de fora da igreja e vão embora.
1A30			Quem não conseguiu entrar na igreja vai embora.

Além disso, há outros momentos que refletem bem a diferença entre saberes locais, regionais e saberes cultos, europeus, como no relato de Zé do Burro sobre os recursos médicos (bosta de vaca, rezadeiras, etc.) utilizados para estancar a hemorragia do seu burro. Esses saberes desprestigiados pelos saberes ocidentalizados, nos remetem ao conceito de Gnosiologia de Mignolo (2003, p. 34), segundo o qual

Enquanto a epistemologia é uma conceitualização e reflexão sobre o conhecimento articulado em harmonia com a coesão das línguas nacionais e a formação do estado-nação (ver Capítulo VI), a gnose

liminar constrói-se em diálogo com a epistemologia a partir de saberes que foram subalternizados nos processos imperiais coloniais.

No entanto, o que deveria ser motivo para contestação por parte dos excluídos acaba servindo de motivo para festa nas escadarias da igreja, numa atitude que reflete a não preocupação com a gravidade dos fatos. Não fosse a persistência de Zé do Burro, a mobilização por parte dos excluídos não aconteceria.

O filme é caricaturado em termos de estereótipos brasileiros, pois há, entre outros, o cafetão Bonitão, que faz o papel do boêmio, malandro, vagabundo, que não trabalha, à semelhança do Zé Carioca, dos estúdios Disney. No entanto, a violência também faz parte das atitudes desse personagem, conforme pode ser constatado em “passa pra cá o dinheiro” (1A39); agressão física contra mulheres (1A42); “tá fazendo muito pouco. A Matilde está fazendo quase o dobro.” (1A48)




	IMAGEM	TEXTO	OBS
1A31			A mulher está contando o dinheiro e o coloca na bolsa.
1A32		Bonitão: Vem cá, mulher, quando eu chamar não fique macaqueando na porta.	A mulher é puxada para perto do homem que a pressiona contra a parede.
1A33			Ela encara o homem, mas não repele a abordagem.






	IMAGEM	TEXTO	OBS
1A34		Mulher: Olá, Bonitão. É novo...	
1A35		Mulher: ... Pra você. Bonitão: Trouxe o que lhe pedi?	A mulher se afasta e mostra o vestido.
1A36		Mulher: Vamos tratar disso em casa.	A mulher se afasta e é abordada novamente pelo homem.
1A37		Bonitão: Nada disso, vamos resolver aqui mesmo. Mulher: Me larga.	
1A38		Bonitão: Anda, deixa de mais mais. Passa pra cá o dinheiro.	A mulher entrega o dinheiro que estava na bolsa para o homem.










	IMAGEM	TEXTO	OBS
1A39		<p>Mulher: a noite não foi boa. Bonitão: Só deu isso? Mulher: Só. O Castelo estava vazio. Bonitão: Hum...</p>	
1A40			O homem coloca a mão no decote do vestido e tira dinheiro de lá.
1A41			Após tirar o dinheiro, ele encara a mulher.
1A42			A mulher recebe um tapa no rosto.
1A43		<p>Mulher: Estúpido. Eu precisava daquele dinheiro.</p>	A mulher vai ao encontro do homem.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
1A44		Mulher: Pra pagar o quarto, você sabe. Já devo dois meses e a dona lá já está me olhando atravessado.	
1A45		Bonitão: Esse é um problema seu. Tenho muita coisa em que pensar. Mulher: Eu sei, eu sei no que você pensa (em tom ríspido). Bonitão: Penso que você, em três meses pra cá, tá fazendo muito pouco. A Matilde está fazendo quase o dobro.	
1A46		Mulher: Como é que você sabe? Bonitão: Ela me perguntou se eu estava precisando de dinheiro. Mulher: Bonitão, você não aceitou dinheiro daquela vagabunda. Fale. Bonitão: E o que tinha se aceitasse? Eu também preciso viver. Mulher: E o que eu lhe dou não chega?	
1A47		Bonitão: Você compreende, eu tenho qualidades. E é justo que eu viva de acordo com as minhas qualidades. Mulher: Mas o que é que lhe falta? Eu não tenho dado tudo o que você me pede? E se for preciso eu dou mais ainda. Não pense que é por medo que você me troque pela Matilde, não. Eu tenho prazer em vê-lo bem vestido, cheio da nota. Tenho orgulho, sabe?	

Ainda sobre a sequência anterior, é interessante ressaltar que o fascínio que Bonitão desempenha em relação à mulher é semelhante ao dito popular “mulher de malandro”, que cria outro estereótipo: a que apanha, mas mesmo assim ainda continua amando. A falta de reflexividade da mulher extrapola o esperado como racional, pois depois de ter apanhado ainda afirma “Eu tenho prazer em vê-lo bem vestido, cheio da nota. Tenho orgulho, sabe?” (1A47)

Há também o reforço do estereótipo do negro e do baiano pela preguiça, pela vadiagem, falta de responsabilidade com a melhoria de sua qualidade de vida. A sequência que se segue mostra que os negros transformaram a polêmica, gerada pela promessa de Zé do Burro, em um momento de diversão, de dançaria, nas escadarias da igreja. Não aproveitam o momento para questionar a discriminação de suas crenças, de seu povo.





	IMAGEM	TEXTO	OBS
1A48			Sons de berimbaus e atabaques e palmas.
1A49			Sons de berimbaus e atabaques e palmas.
1A50			Sons de berimbaus e atabaques e palmas.
1A51			Sons de berimbaus e atabaques e palmas.






	IMAGEM	TEXTO	OBS
1A52			Sons de berimbaus e atabaques e palmas.
1A53			Sons de berimbaus e atabaques e palmas.
1A54			Sons de berimbaus e atabaques e palmas.
1A55			Sons de pandeiros, atabaques e palmas.
1A56			Sons de pandeiros, atabaques e palmas.



	IMAGEM	TEXTO	OBS
1A57			Sons de pandeiros, atabaques e palmas.
1A58			Sons de pandeiros, atabaques e palmas.
1A59			Sons de pandeiros, atabaques e palmas.
1A60			Sons de pandeiros, atabaques e palmas.
1A61			Sons de pandeiros, atabaques e palmas.






	IMAGEM	TEXTO	OBS
1A62			Sons de pandeiros, atabaques e palmas.
1A63			Sons de pandeiros, atabaques e palmas.
1A64			Sons de pandeiros, atabaques e palmas.
1A65			Sons de pandeiros, atabaques e palmas.
1A66			Sons de pandeiros, atabaques e palmas.






	IMAGEM	TEXTO	OBS
1A67			Sons de pandeiros, atabaques e palmas.
1A68			Sons de pandeiros, atabaques e palmas.
1A69			Sons de pandeiros, atabaques e palmas.
1A70			Sons de pandeiros, atabaques e palmas.
1A71			Sons de pandeiros, atabaques e palmas.










	IMAGEM	TEXTO	OBS
1A702			Sons de pandeiros, atabaques e palmas.
1A73			Sons de pandeiros, atabaques e palmas.
1A74			O padre acompanha tudo do campanário da igreja.
1A75			Sons de pandeiros, atabaques e palmas.
1A76			Sons de pandeiros, atabaques e palmas.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
1A77			Sons de pandeiros, atabaques e palmas.
1A78			Sons de pandeiros, atabaques e palmas.
1A79			Sons de pandeiros, atabaques e palmas.
1A80			Sons de pandeiros, atabaques e palmas.

A sequência anterior parece ser um “desfile” de tipos brasileiros ou da considerada *brasilidade*, pois as cenas: 1A48, 1A49, 1A50, 1A51, 1A52, 1A53, 1A54, 1A55, 1A56, 1A57, 1A58, representam a capoeira e seus passos; as 1A59, 1A60, 1A61, 1A62, 1A63, passos do samba; 1A63, 1A64, 1A65, 1A66, 1A67, representam o candomblé, simbolizado pela mãe-de-santo baiana; 1A68, 1A69, 1A70, 1A71, 1A72, 1A73, seriam passos de gafieira. O que é interessante ressaltar é que essa sequência não possui função argumentativa no enredo, o que reforça que tudo isso é um “desfile”.

O recurso cinematográfico do ângulo alto empregado na cena 1A80 é usado para enfraquecer, ou fragilizar, os personagens captados na cena, ao mesmo tempo em que reforça o empoderamento do padre que acompanha a cena do alto.

O desfecho do filme realmente se transforma literalmente em uma *via crucis*, com direito a “Jesus Cristo” crucificado, pois Zé do Burro é morto pela polícia e, após o assassinato, ele é posto sobre a cruz, numa alusão direta ao crucificado. O momento de clímax transcorre sem nenhum apelo verbal. Ao som de uma “orquestra” de berimbau, Zé do Burro finalmente entra na igreja conduzido por negros, excluídos e marginais.




	IMAGEM	TEXTO	OBS
1A81		Zé do Burro: Só morto me levam daqui. Juro por Santa Bárbara.	
1A82		Zé do Burro: Só morto!	Zé do Burro puxa uma faca.
1A83			As pessoas em volta abrem espaço.






	IMAGEM	TEXTO	OBS
1A84			Os capoeiristas organizam o espaço para o embate.
1A85		Capoeirista: Aqui vocês não vão prender ninguém!	O capoeirista se apressa para deter a ação dos policiais.
1A86			Zé do Burro se assusta com a situação.
1A87			Os capoeiristas criam um cordão de isolamento.
1A88			O padre assiste à cena imóvel.






	IMAGEM	TEXTO	OBS
1A89			O padre se aproxima de Zé do Burro sem ser notado.
1A90		Rosa: Zé!	
1A91		Zé do Burro: Me deixe, Rosa. Não venha, pra cá. Não venha!	
1A92		Oficial de polícia: Cuidado, padre.	
1A93			Zé do Burro é desarmado pelo padre.






	IMAGEM	TEXTO	OBS
1A94			Zé do Burro cai com o golpe dado pelo padre.
1A95			A escadaria da igreja vira uma praça de guerra.
1A96			Passos de capoeira são usados para desarmar os policiais.
1A97			Passos de capoeira são usados para desarmar os policiais.
1A98			Barulho de tiros.






	IMAGEM	TEXTO	OBS
1A99			Silêncio.
1A100			Todos param para ver quem foi baleado.
1A101		Choro da viúva.	
1A102		Choro da viúva.	
1A103		Choro da viúva.	O padre faz o sinal da cruz e vai ao encontro do morto.






	IMAGEM	TEXTO	OBS
1A104		Rosa: não chega perto.	
1A105		Padre: eu vim encomendar a alma. Rosa: a quem? Ao demônio?	
1A106			O padre sobe as escadarias com pressa.
1A107			O padre encontra o sacristão na multidão.
1A108		Padre: vá logo.	O padre dá uma ordem ao sacristão.






	IMAGEM	TEXTO	OBS
1A109		Mãe de santo: Valei-me Iansã!	A alma é encomenda da pela mãe-de-santo.
1A110			A mãe-de-santo termina o ritual levantado as mãos para o alto.
1A111			As autoridades fazem um bloqueio nas escadarias.
1A112			Os capoeiristas se entrelham. Solo de berimbau.
1A113			Solo de berimbau.






	IMAGEM	TEXTO	OBS
1A114			Os capoeiristas começam a dar sinais afirmativos com a cabeça enquanto se olham. Solo de berimbau.
1A115			Solo de berimbau.
1A116			Solo de berimbau.
1A117			Solo de berimbau.
1A118			Os capoeiristas começam a avançar em direção ao corpo. Solo de berimbau.






	IMAGEM	TEXTO	OBS
1A119			As autoridades começam a se afastar. Solo de berimbau.
1A120			Os capoeiristas colocam o corpo em cima da cruz. Solo de berimbau.
1A121			Solo de berimbau.
1A122			As autoridades se afastam. Solo de berimbau.
1A123			Solo de berimbau.






	IMAGEM	TEXTO	OBS
1A124			Solo de berimbau.
1A125			Solo de berimbau.
1A126			Solo de berimbau.
1A127			Uma multidão, em cortejo, leva o corpo para a igreja. Solo de berimbau.
1A128			Solo de berimbau.










	IMAGEM	TEXTO	OBS
1A129			Solo de berimbau.
1A130			Solo de berimbau.
1A131			Este é o único momento em que o padre é filmado em um ângulo alto. Solo de berimbau.
1A132			Solo de berimbau.
1A133			Solo de berimbau.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
1A134			Solo de berimbau. A porta se abre.
1A135			Solo de berimbau.
1A136			Solo de berimbau. Todos entram.
1A137			Solo de berimbau. Aplicação do plano panorâmico.

Na sequência anterior, ainda é possível perceber que a autoridade é marcada visualmente pela vestimenta, pelo uso de ternos, conforme pode ser observado nas cenas 1A87, 1A92 e 1A111.

Embora o filme apresente autoridades investidas institucionalmente, na cena 1A85, um negro reivindica o poder de polícia ao afirmar “aqui vocês não vão prender ninguém!”. Esse choque entre o poder instituído e o poder reivindicado gera cenas de conflito entre os policiais e os

capoeiristas, a qual é emblemática, pois ao mesmo tempo é um confronto entre as armas africanas (pés, gingado) e as armas ocidentais (revólveres).

O desfile de tipos físicos nas cenas 1A100, 1A101, 1A109, 1A112, 1A113, 1A114, 1A115, 1A116 e 1A117 mostra a miscigenação dos brasileiros, pois são negros, pardos, mulatos, brancos pobres, os quais parecem possuir um sentimento de grupo bastante singular, pois não precisam se comunicar para agir coletivamente.

O Pagador de Promessas é um filme que mostra que negros e brancos pobres convivem harmoniosamente, mas dentro de suas classes sociais, como pode ser percebido na composição étnica dos capoeiristas. Num primeiro momento, pode parecer que não há preconceitos, uma vez que tudo parece se resumir em uma atitude radical do padre de uma paróquia em uma região extremamente marcada pela cultura africana, que é o estado da Bahia, no entanto, o recorte social é bem claro, principalmente por aqueles que detêm o poder. O Estado aparece apenas para classificar Zé do Burro como um comunista, uma vez que dividiu suas terras com os outros colonos. Por essa classificação ele foi eliminado pelas autoridades policiais, fato que ocorreu ao final da trama.

Como recursos fílmicos utilizados, significativos para a narrativa, temos a utilização de ângulos altos e baixos: altos para mostrar a supremacia da igreja católica na figura do padre; baixos para evidenciar que Zé do Burro era inferior nesse processo. Embora ao final ele consiga cumprir a sua promessa, o preço que pagou foi caro demais, com sua própria vida. Dado os poucos recursos cinematográficos da época, não são percebidas cenas *travelling* ou de grua, usadas atualmente para subjetivar o leitor/espectador, principalmente em relação ao protagonista.

Em resumo, *O pagador de promessas* (Prodtel, 1962) é um filme que reforça a estereotipia do brasileiro ao mostrá-lo como malandro, exótico (por meio do candomblé), pobre e dessasistido pelo Estado (que não garante ao Zé do Burro, o direito de ir e vir) e violento. A trilha sonora presente ao final da narrativa, feita por meio de um instrumento “autenticamente” brasileiro, o berimbau, também é bastante significativa no processo de subjetivação e regionalização do drama.

4.2 O quatrilha (Paramount, 1995)

Que coisa entendeis por uma nação, Senhor Ministro? É a massa dos infelizes? Plantamos e ceifamos o trigo, mas nunca provamos pão branco. Cultivamos a videira, mas não bebemos o vinho. Criamos animais, mas não comemos a carne. Apesar disso, vós nos aconselhais a não abandonarmos a nossa pátria? Mas é uma pátria a terra em que não se consegue viver do próprio trabalho?

(resposta de um italiano a um Ministro de Estado de seu país, a propósito das razões que estavam ditando a emigração em massa).¹²⁶

O *quatrilha*, dirigido por Fábio Barreto, narra a saga de imigrantes italianos em terras brasileiras por meio da trajetória de dois casais, e do adultério que cometem, até o desfecho final dos personagens envolvidos. O filme também é uma crítica aos rígidos hábitos e costumes que os colonos importaram da distante Europa e como eles tentam se adaptar ao local que escolheram para viver. O filme foi produzido em 1995 e é baseado no romance homônimo de José Clemente Pozenato.

Logo no início da narrativa, aparece uma tela preta, com palavras em branco, com o seguinte texto:

*Deixando sua pátria em busca de melhores dias,
grandes levas de emigrantes italianos
dirigiram-se à distante América
na segunda metade do século passado.
Uma considerável parcela desses aventureiros
aportou no extremo sul do Brasil,
onde eles, seus filhos e netos,
construíram uma sociedade próspera,
baseada na pequena propriedade rural e,
posteriormente,
sobre o comércio e a indústria.*

¹²⁶ Disponível em: <http://www.imigrantesitalianos.com.br/>. Acessado em 7 de julho de 2013, às 14h49min.

Embora se afirme que “uma considerável parcela desses aventureiros aportou no extremo sul do Brasil”, em momento algum da narrativa, mostram-se informações sobre isso. De uma forma geral, houve também uma grande quantidade de italianos que aportou na região Sudeste, em especial, no estado de São Paulo, fato que pode ser percebido pela culinária e pelo sotaque, que posteriormente foi denominado “português macarrônico”.

As grandes áreas de atração de imigrantes italianos para o Brasil foram os estados de São Paulo, Rio Grande do Sul e Minas Gerais. Considerando o período 1884-1972, verificamos que quase 70% dos italianos ingressaram no País pelo estado de São Paulo.

As condições de estabelecimento dos italianos foram bastante diversas. A imigração sulina praticamente não foi subsidiada e os recém-chegados instalaram-se como proprietários rurais ou urbanos. Em São Paulo, foram a princípio atraídos para trabalhar nas fazendas de café, através do esquema da imigração subsidiada. Nas cidades paulistas, trabalharam em uma série de atividades, em especial como operários da construção e da indústria têxtil.¹²⁷

Conforme a informação anterior, pela forma como se ambientaram no Brasil, os italianos na região Sul, em sua maioria, “construíram uma sociedade próspera”; os da região Sudeste substituíram os escravos nas plantações de café e, posteriormente, nas fábricas que se fixaram no ABC paulista.

De uma forma geral, a narrativa se passa em 1910, em Santa Corona-RS, e ressalta a determinação do povo italiano para o trabalho, para a superação das adversidades (financeiras, climáticas, emocionais).

O filme quase não possui música cantada, à exceção das cantaroladas pelos próprios personagens e de duas outras interpretadas por Caetano Veloso. Uma delas, que marca muito toda a narrativa, é *Merica, Merica, Merica* (1875)¹²⁸, considerada como sendo do folclore italiano que possui uma tradução bem próxima à temática do filme. No entanto, a maior parte das músicas é apenas orquestrada com instrumentos clássicos (conforme

¹²⁷ Histórico da Imigração no Brasil. Disponível em: http://www.diasmarques.adv.br/pt/historico_imigracao_brasil.htm#Italianos%C2%A0. Acessado: em 11 de agosto de 2011, às 14h.

¹²⁸ A música está no domínio público por ser considerada patrimônio nacional.

os créditos finais, os instrumentos utilizados são o violão, harpa, bandolim e violino), ou seja, não regionalizados em termos brasileiros.

<i>Mérica Mérica</i>	<i>Mérica Mérica (Tradução)</i> ¹²⁹
[Folclore Italiano] Merica-Merica (1875)	
Dalla Italia noi siamo partiti Siamo partiti col nostro onore Trentasei giorni di macchina e vapore, e nella Merica noi siamo arriva'.	Da Itália nós partimos, Partimos com a nossa honra Trinta e seis dias de carro e navio E na América chegamos
Merica, Merica, Merica, cossa saràlo 'sta Merica? Merica, Merica, Merica, un bel mazzolino di fior.	América, América, América, Que coisa será esta América? América, América, América, É um lindo ramalhete de flores.
E alla Merica noi siamo arrivati no' abbiám trovato nè paglia e nè fieno	Que coisa será esta América? É um lindo ramalhete de flores. Na América nós chegamos Não encontramos nem palha e nem feno
Abbiám dormito sul nudo terreno come le bestie andiam riposar.	Dormimos sobre o duro terreno Como os animais, repousamos.
Merica, Merica, Merica, cossa saràlo 'sta Merica? Merica, Merica, Merica, un bel mazzolino di fior.	América, América, América, Que coisa será esta América? América, América, América, É um lindo ramalhete de flores. Que coisa será esta América? É um lindo ramalhete de flores.
E la Merica l'è lunga e l'è larga, l'è circondata dai monti e dai piani, e con la industria dei nostri italiani abbiám formato paesi e città.	A América é longa e larga É formada de montes e planícies. E com o esforço dos nossos italianos Construímos vilas e cidades.
Merica, Merica, Merica, cossa saràlo 'sta Merica? Merica, Merica, Merica, un bel mazzolino di fior.	
Merica, Merica, Merica, cossa saràlo 'sta Merica? Merica, Merica, Merica, un bel mazzolino di fior	

O que impera é uma mescla da língua italiana com a língua portuguesa. No entanto, como não há personagem brasileiro nato no filme (identificado pelos sotaques bem marcados) a impressão que se tem é que essa “mistura” linguística serve apenas para dar acesso do público brasileiro ao conteúdo tratado, pois, do contrário, o que se esperaria nessas condições é

¹²⁹ Tradução disponível em <http://letras.terra.com.br/folclore-italiano/182024/traducao.html>, acessado em 28/07/2011, às 21h45min.

que todos falassem o italiano, haja vista o pleno domínio do idioma, que todos ao redor possuem, e de ser a língua materna dos colonos-personagens.

Há alguns filmes que têm adotado, para dar maior realismo ao assunto mostrado, a língua prevista para aquela situação. É o caso dos filmes dirigidos por Mel Gibson – *A Paixão de Cristo* (Fox AMZ, 2004), que utiliza o aramaico, o latim e o hebraico; e *Apocalipto* (Fox Sony DADC, 2006), que utiliza o idioma maia. No Brasil, bem anteriormente aos filmes produzidos em Hollywood, foi feito o filme *Hans Staden* (Versátil Home Vídeo, 2000), que tem predominância do idioma tupi. Ao mesmo tempo em que isso representa uma inovação, um desafio cultural (por tentar resgatar além de costumes da época, a língua e a sua pronúncia), é, antes de tudo, um desafio financeiro por não atingir todos os espectadores possíveis (incluindo apenas os alfabetizados para ler a legenda) e os habituados a lerem rapidamente o texto mostrado. Isso faz com que essa estratégia não seja mais frequentemente usada.

O cenário de *O quatrilho* ainda ganha mais tons europeizados com os costumes herdados ou trazidos da Itália, mostrados principalmente nos casamentos, nas construções civis, na culinária etc. A sensação que se tem, em um primeiro momento, é que o filme não se passa no Brasil, mas, sim, em algum vilarejo da Itália.

O Estado praticamente não aparece, não interferindo muito na vida dos personagens, apenas os inserindo em um sistema capitalista em que há regras a serem obedecidas, não havendo espaço para questionamento da justiça. Os personagens tentam comprar a colônia (pequena porção de terra), mas isso implica o “tudo ou nada”: a cobrança de juros pode pôr abaixo todo o esforço empregado, uma vez que, segundo se menciona, os juros são cobrados de forma exorbitante.

Durante toda a narrativa, contrariamente ao que nos conta a História, não se percebe mistura de raças, não há a presença de outras etnias, como negros e/ou índios, mas há mistura de ideologias, como o comunismo, o anarquismo e o capitalismo.

É nesse terreno efervescente de construção, não de um país – mas de famílias e de seu sustento –, que a trama se desenvolve. Não há analfabetos, embora não se note escolas; não há fome, mas há muito trabalho; não há doentes, como se todas as necessidades básicas fossem atendidas,

tanto para pessoas mais pobres como mais ricas. Existe um princípio de humanidade que perpassa toda a história.

O nexó textual não acontece por meio da interferência de um narrador, mas por meio da mostraçãõ de sequências de fatos, o que torna a narrativa bastante inteligível.

Como mencionado anteriormente, o Estado praticamente não aparece, mas o único momento em que ele é citado é na construção das cidades e, principalmente, na aquisição de terras.






	IMAGEM	TEXTO	OBS
1B1		Rocco: Não te impressiona com o tamanho da cidade.	
1B2		Rocco: Isso aqui não passa de uma bela porcaria. É tudo ladron.	
1B3		Rocco: Lhe garanto. Tutti ladre.	
1B4		Rocco: E o maior ladron é o governo	

	IMAGEM	TEXTO	OBS
1B5		Rocco: Se não houvesse governo, tudo ia ser bem melhor, lhe garanto.	

A frase “e o maior ladrão é o governo” (1B4), embora bem definida em termos relacionais, não deixando brecha para entendimentos outros, não define qual seria o crime cometido pelo governo ou pelos “outros” considerados como “ladrões”. Ao longo dessa frase, o personagem associa a capacidade que os outros têm de roubar terras de outras pessoas, da esperteza, da malícia em se fazer negócio. O governo não participa desse processo, mas talvez, por pertencer ao sistema capitalista, permita que uma série de coisas aconteça, como, por exemplo, a prática de juros abusivos que “tomam” as propriedades daqueles que não conseguem pagá-las. Ainda sobre a frase dita pelo personagem, não fica claro na trama se essa afirmação é proveniente da concepção ideológica seguida por Rocco, ou seja, a anarquia (justificado por 1B5 “Se não houvesse governo, tudo ia ser bem melhor, lhe garanto”), ou não.

Se o Estado de certa forma não aparece na narrativa, quem organiza o conceito entre “certo” e “errado” é a Igreja Católica Apostólica Romana. Dessa forma, *O quatrilho* se insere como uma quebra de paradigmas: da traição de uns e da relatividade (expressa pelos personagens) do poder da Igreja Católica em uma sociedade extremamente castradora e tradicional. Como é possível constatar na sequência a seguir:






	IMAGEM	TEXTO	OBS
1B6			Barulho de passos.
1B7			Pierina para perto do altar.
1B8			O padre se vira para ver quem está entrando na igreja.
1B9			O padre desce um degrau e chega mais perto de Pierina.
1B10		Padre: O que foi, Pierina?	






	IMAGEM	TEXTO	OBS
1B11		Pierina: O senhor sabe o meu nome. Eu não sou uma porca.	
1B12		Pierina: Trouxe as criança para todo mundo ver que não são porco!	
1B13		Pierina: São gente, padre. Gente feito os otro.	
1B14		Padre: Eu não estou entendendo.	
1B15		Colono: Calma, Pierina. Vamo com calma.	Um colono tenta intervir na discussão.






	IMAGEM	TEXTO	OBS
1B16		Pierina: Calma uma bosta de cabra.	
1B17		Respiração ofegante.	
1B18		Pierina: Eu não sou uma cadela. Sou mãe de três filhos e tenho mais um aqui dentro.	
1B19		Pierina: (respiração ofegante) O senhor vai pro inferno...	
1B20		Pierina: ... padre Gentili.	






	IMAGEM	TEXTO	OBS
1B21		Pierina: Vocês vão tudo pro inferno.	
1B22		Pierina: Tô sem marido em casa.	Pierina declara isso com um tom mais forte.
1B23		Pierina: Marido sim.	
1B24		Pierina: Que não sou uma putana.	
1B25		Pierina: E por que? Porque vocês fizeram tudo pra ele ter de trabalhar lá fora.	






	IMAGEM	TEXTO	OBS
1B26		Pierina: E por que ele não pode trabalhar aqui?	
1B27		Pierina: Se o senhor não fosse padre eu tinha vindo com uma espingarda.	
1B28		Pierina: Olha essas criança.	
1B29		Pierina: Não pode sair de casa.	
1B30		Pierina: Não pode sair, porque todo mundo fala.	






	IMAGEM	TEXTO	OBS
1B31		Pierina: Lá vai de fiori de la putana.	
1B32		Pierina: E quem ensinou isso?	
1B33		Pierina: O senhor, padre.	
1B34		Pierina: O senhor ensinou isso.	
1B35		Pierina: O senhor tem raiva de mulher (respiração ofegante)	






	IMAGEM	TEXTO	OBS
1B36		Pierina: O senhor tem raiva de mulher, porque não pode.	
1B37		Pierina: E ninguém me garante que o senhor é santo.	
1B38		Pierina: Quem me garante que o senhor não tem uma putana.	
1B39		Colono: Pierina, cuidado com a língua!	
1B40		Pierina: Eu vou falar tudo o que eu quero até o fim.	






	IMAGEM	TEXTO	OBS
1B41		Pierina: Que eu também tenho pecado.	
1B42		Pierina: Não digo que no.	
1B43		Pierina: Mas nunca vi tanto cristão...	
1B44		Pierina: ... fazer o que vocês faz.	
1B45			Pierina sai da igreja. Barulho de passos.






	IMAGEM	TEXTO	OBS
1B46		Pierina: Vamos!	
1B47			Barulhos de passos.
1B48		Pierina: (silêncio) O inferno também existe para os padre.	
1B49		Pierina: não esqueça (suspiro), padre Gentili.	
1B50		Silêncio.	

	IMAGEM	TEXTO	OBS
1B51		Silêncio.	
1B52			
1B53			Barulho de passos.

A história se passa em 1910, momento em que a Igreja Católica gozava de um prestígio muito grande entre as sociedades ocidentais, por isso, as reflexões feitas por Pierina, dentro de um espaço considerado sagrado, que é a Igreja, embora sejam pertinentes, afrontam o poder vigente. Isso tanto é verdade que Pierina reconhece o poder do padre, “Se o senhor não fosse padre eu tinha vindo com uma espingarda” (1B27). Então a argumentação usada para fragmentar ideologicamente o padre Gentili é desenvolvida por um léxico da própria igreja, a palavra “inferno” aparece 3 (três) vezes (1B19, 1B21, 1B48), sintetizada na frase “mas nunca vi tanto cristão fazer o que vocês faz” (1B43 e 1B44).

No entanto a afirmação “Quem me garante que o senhor não tem uma putana?” (1B38), no contexto em que foi proferida, lembra a relação que Foucault (1999, p. 77) descreve sobre o suplício e os efeitos que ele causa no sentenciado. O trecho abaixo mostra que ao condenado, no momento da

aplicação da pena, é possível dizer tudo, assim como Pierina fez em relação ao padre.

Se a multidão se comprime em torno do cadafalso, não é simplesmente para assistir ao sofrimento do condenado ou excitar a raiva do carrasco: **é também para ouvir aquele que não tem mais nada a perder maldizer os juízes, as leis, o poder, a religião.** O suplício permite ao condenado essas saturnais de um instante, em que nada mais é proibido nem punível. Ao abrigo da morte que vai chegar, **o criminoso pode dizer tudo, e os assistentes aclamá-lo.** (grifo meu)

O filme não utiliza muitos recursos cinematográficos que subjetivem o espectador em relação à trama. Talvez essas inovações cinematográficas não estejam presentes em virtude da época da produção do filme, mas observamos a regra dos terços e muitas tomadas curtas. Ambas estratégias dão dinamismo à cena e ao enredo como um todo.

Um outro dado importante está relacionado ao desfecho do filme: as fotografias das duas famílias depois de anos sem se verem. A utilização da fotografia como desfecho do filme é extremamente ambivalente. Por um lado tenta mostrar o resultado final por meio da fotografia, pois, embora os percursos utilizados pelas personagens tenham sido considerados pela sociedade da época como ofensivos à família (a troca de casais), o final foi satisfatório, pois as duas famílias conseguiram, além de uma posição financeira considerável, ser felizes. Por outro lado, a inclusão da pose para a fotografia acaba por estabelecer uma reação não-transacional entre os personagens e o espectador, pois para quem se olha no momento em que se posa para uma fotografia (conforme pode ser observado nas cenas de 1B62 e 1B70)? Da forma como é captada essa cena, parece que o leitor/espectador é capturado e passa a também participar da história, pois o olhar dos personagens não se volta para o fotógrafo (que não aparece), mas para o leitor/espectador.

Ainda sobre a sequência anterior, o resultado das escolhas feitas pelos personagens aparece em forma de cenário (filhos, roupas, bens materiais etc.) e, à medida que a câmera aproxima, é feito o close nos protagonistas do filme, os quais encaram diretamente o fotógrafo/espectador.

Um dos efeitos causados pelo uso da reação não-transacional, nesse caso em especial, é, por meio do olhar, poder dialogar com o

espectador: como é possível ler ou observar o que aconteceu depois desse resultado? Os fins justificam os meios? O espectador, se estivesse no lugar dos protagonistas, não faria o mesmo? A construção do sentido acontece por meio de um convite à rememoração mental por parte do espectador em relação ao que assistiu.





	IMAGEM	TEXTO	OBS
1B54		A voz amada vem de trás do monte.	A voz amada (Caetano Veloso). A música lembra uma cantilena portuguesa.
1B55		Etérea ponte, cruza o oceano e o mar.	A voz amada (Caetano Veloso)
1B56		Estrela Dalva surge no horizonte, tão perto e longe em mim o seu cantar.	A voz amada (Caetano Veloso)
1B57		Amor amor, onde é que tu te escondes?	A voz amada (Caetano Veloso)






	IMAGEM	TEXTO	OBS
1B58		Que não te escondes e eu não te posso achar.	A voz amada (Caetano Veloso)
1B59		A minha voz talvez nunca te encontre.	A voz amada (Caetano Veloso)
1B60		Estamos sós, sem tempo e sem lugar.	A voz amada (Caetano Veloso)
1B61		A voz amada vem de trás do monte.	A voz amada (Caetano Veloso)
1B62		Etérea ponte, cruza o oceano e o mar.	A voz amada (Caetano Veloso)











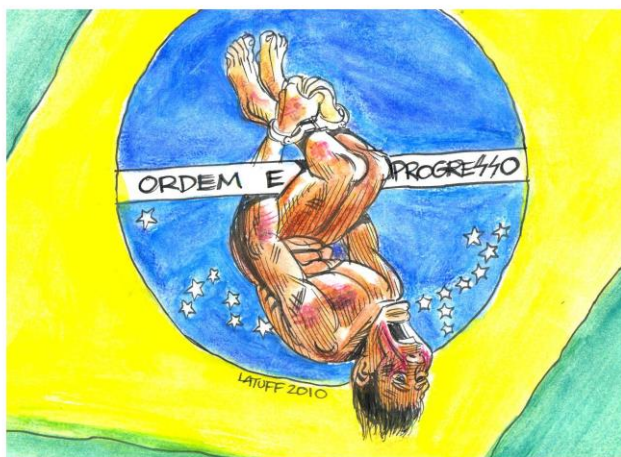
	IMAGEM	TEXTO	OBS
1B63		Recurso de imagem em que se pergunta em que medida é a mistura das fotografias ou das vidas das personagens?	A imagem da primeira família é sobreposta a da segunda família.
1B64		A voz amada vem de trás do monte.	A voz amada (Caetano Veloso)
1B65		Etérea ponte, cruza o oceano e o mar.	A voz amada (Caetano Veloso)
1B66		Estrela Dalva surge no horizonte, tão perto e longe em mim o seu cantar.	A voz amada (Caetano Veloso)
1B67		Amor amor, onde é que tu te escondes?	A voz amada (Caetano Veloso)

	IMAGEM	TEXTO	OBS
1B68		Que não te escondes e eu não te posso achar.	A voz amada (Caetano Veloso)
1B69		A minha voz talvez nunca te encontre.	A voz amada (Caetano Veloso)
1B70		Estamos sós, sem tempo e sem lugar.	A voz amada (Caetano Veloso)
1B71		A voz amada vem de trás do monte.	A voz amada (Caetano Veloso)
1B72		Etérea ponte, cruza o oceano e o mar.	A voz amada (Caetano Veloso)

O *quadrilho* (Paramount, 1995) é um filme que reforça, de forma bastante discreta, a situação adversa que o governo brasileiro impôs aos europeus que vieram morar no Brasil no início do século XX, com condições de sobrevivência difíceis, incluindo a cobrança de juros abusivos. Em contrapartida exalta o caráter de trabalho, muitas vezes, inumano, que os imigrantes viveram para conseguirem o que obtiveram aqui, além de ajudarem na construção do país.

No entanto, a forma como a troca de casais acontece lembra a filosofia do determinismo geográfico, criada no final de século XIX e início do século XX. Segundo essa filosofia, o ambiente influencia fortemente a psicologia e a fisiologia humana, como também foi usado na corrente literária do *Naturalismo*, representado aqui no Brasil por Aluísio Azevedo. De certa forma, o filme cultua o argumento de que no Brasil, instintos selvagens, entre eles o sexo, ficam bastante aflorados até para aqueles que cá são “transplantados”. O filme estadunidense *Orquídea Selvagem* (Fox Sony DADC, 1990) explora exatamente essa mesma temática, ao narrar a história de uma intelectual, no Rio de Janeiro, atraída pelas fantasias eróticas do lugar.

4.3 O que é isso, companheiro? (Miramax, 1997)



Desenho de Carlos Latuff.¹³⁰

O que é isso companheiro? (Miramax, 1997), dirigido por Bruno Barreto, foi lançado em 1996, e indicado em 1998. Baseia-se no livro de Fernando Gabeira e narra um fato verídico: o sequestro do embaixador dos Estados Unidos, Charles Elbrick, perpetrado por militantes do grupo revolucionário MR-8, em troca de prisioneiros políticos que estavam sendo torturados pela Ditadura Militar.

O filme começa com uma exposição de imagens da época, em preto e branco, exclusivamente do Rio de Janeiro, tudo ao som de *Garota de Ipanema* (Vinicius de Moraes), ao piano. Ao longo da apresentação da música, há apresentações, bem marcadas e estereotipadas, de *brasilidade*, mas apenas do eixo carioca, apresentando a boemia (1C8, 1C11, 1C12, 1C13), as praias (1C1, 1C2, 1C3, 1C4, 1C5, 1C6), o samba (1C15), o futebol (1C16, 1C17, 1C18, 1C19, 1C20, 1C21, 1C22, 1C23). Da seleção de tipos físicos só um parece caracterizar uma trabalhadora do setor informal, é a cena 1C9. Mesmo assim não é possível perceber o que exatamente ela está fazendo, a única referência que temos é o avental que ela está usando. De qualquer forma, das 23 cenas que se seguem apenas essa sinaliza uma trabalhadora, as demais são de momentos festivos, de alegria, provocados pela boemia ou pelo futebol. Este, por exemplo, foi retratado em 8 cenas, ou seja, dominou o

¹³⁰ Disponível em: <http://pimentacomlimao.wordpress.com/tag/ditadura-militar/>. Acessado em: 7 de julho de 2013, às 21h40min

maior número de registros fotográficos. É interessante ressaltar que para os estrangeiros, os brasileiros não trabalham, apenas se divertem – como visto nas declarações feitas a Lúcia Murat mostradas na introdução desta pesquisa. São mostrados negros (todos visivelmente pobres, como pode ser observado em 1C20 e 1C21, e somente no contexto do futebol), brancos, pardos felizes, com corpos bem dispostos e em eterna comemoração, de tal forma que parece pertencerem a uma terra mágica, sem problemas.

Outra informação que também deve ser ressaltada é que, da forma como a narrativa transcorre, parece que a Ditadura Militar se limitou apenas à cidade do Rio de Janeiro, sendo citado apenas São Paulo, uma única vez (1C58), que também estaria enfrentando esse problema. Dessa forma, parece que não houve reverberações em outras partes do Brasil, inclusive no interior, o que historicamente não foi verdade.

Ao longo das imagens, pode-se ver uma transição entre momentos de extrema calma e descontração para outros de intolerância e violência, provocados pela Ditadura Militar (conforme as cenas 1C24 a 1C39).

	IMAGEM	TEXTO	OBS
1C1			Música <i>Garota de Ipanema</i> ao piano.
1C2		Rio de Janeiro 1960	Música <i>Garota de Ipanema</i> ao piano.
1C3			Música <i>Garota de Ipanema</i> ao piano.








	IMAGEM	TEXTO	OBS
1C4			Música <i>Garota de Ipanema</i> ao piano.
1C5			Música <i>Garota de Ipanema</i> ao piano.
1C6			Música <i>Garota de Ipanema</i> ao piano.
1C7			Música <i>Garota de Ipanema</i> ao piano.
1C8			Música <i>Garota de Ipanema</i> ao piano.
1C9			Música <i>Garota de Ipanema</i> ao piano.
1C10			Música <i>Garota de Ipanema</i> ao piano.








	IMAGEM	TEXTO	OBS
1C11			Música <i>Garota de Ipanema</i> ao piano.
1C12			Música <i>Garota de Ipanema</i> ao piano.
1C13			Música <i>Garota de Ipanema</i> ao piano.
1C14			Música <i>Garota de Ipanema</i> ao piano.
1C15			Música <i>Garota de Ipanema</i> ao piano.
1C16			Música <i>Garota de Ipanema</i> ao piano.
1C17			Música <i>Garota de Ipanema</i> ao piano.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
1C18			Música <i>Garota de Ipanema</i> ao piano.
1C19			Música <i>Garota de Ipanema</i> ao piano.
1C20			Música <i>Garota de Ipanema</i> ao piano.
1C21			Música <i>Garota de Ipanema</i> ao piano.
1C22			Música <i>Garota de Ipanema</i> ao piano.
1C23			Música <i>Garota de Ipanema</i> ao piano.
1C24	 In 1964, the democratic government of Brazil is overthrown in a military coup.	“Em 1964, o governo democrático do Brasil foi derrubado por um golpe militar.”	Garota de Ipanema com gritos de ordem: “O povo unido jamais será vencido”.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
1C25	<p>In 1968, the military junta that governs the country suspends all civil rights and freedom of the press.</p> <p>The jails are filled with political prisoners, the streets with demonstrations.</p>	<p>“Em 1968, um grupo militar que governou o país suspendeu todos os direitos civis e a liberdade de imprensa.”</p> <p>“As cadeias estavam cheias com prisioneiros políticos, e as ruas com manifestações.”</p>	Gritos de ordem: “O povo unido jamais será vencido”.
1C26			Gritos de ordem: “O povo unido jamais será vencido”. Abaixo a ditadura.
1C27			Gritos de ordem: “Abaixo a ditadura.”
1C28			Gritos de ordem: “Abaixo a ditadura.”
1C29			Gritos de ordem: “O povo unido jamais será vencido”.
1C30			Barulho de helicóptero.
1C31	 <p>FOUR DAYS IN SEPTEMBER</p>	“Quatro dias em setembro”	Barulho de helicóptero. As imagens aéreas mostram a dimensão do movimento.









	IMAGEM	TEXTO	OBS
1C32			Barulho de sirenes e pessoas gritando.
1C33			Barulho de sirenes e pessoas gritando.
1C34			Barulho de sirenes e pessoas gritando.
1C35			Barulho de sirenes e pessoas gritando.
1C36			Barulho de sirenes e pessoas gritando.
1C37		Manifestante: Olha os cavalos!	Barulho de sirenes e pessoas gritando.
1C38			Barulho de sirene e de cascos de cavalos.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
1C39			Barulho de sirene e de cascos de cavalos.

É esse cenário, em que algumas pessoas vivem tranquilamente, enquanto outras estão sendo reprimidas e perseguidas nas ruas, que o filme procura mostrar. Além do momento político conturbado que o Brasil passava, o filme apresenta o contexto mundial da época, como a ida do homem à Lua e a influência do marxismo em vários contextos sociais e políticos, como pode ser observado no trecho abaixo.





	IMAGEM	TEXTO	OBS
1C40		Oswaldo: Ah não, peraí, aí é demais.	
1C41		Oswaldo: Ah lá. A lua foi tomada pela cavalaria	
1C42		Oswaldo: Eles pensam que estão conquistando uma coisa, mas não estão conquistando nada. Não tem um índio ali pra matar.	
1C43			Barulho de palmas.












	IMAGEM	TEXTO	OBS
1C44			Barulho de palmas.
1C45			Barulho de palmas.
1C46			Barulho de palmas.
1C47		Presidente do clube: Peço ao senhor embaixador e sua esposa que aceite essa singela homenagem aqui de nossa gafieira, por essa noite tão gloriosa para os Estados Unidos da América.	
1C48			Alguns membros da Embaixada comentam a homenagem .
1C49			Música dançante (gafieira).
1C50			Música dançante.






	IMAGEM	TEXTO	OBS
1C51			Música dançante.
1C52			Música dançante.
1C53		Dançarino: O embaixador, que beleza, é o maior arrasta-pé.	Música dançante.
1C54		Dançarina: Como ele é animado. Dançarina: Menina, como ele dança bem!	Música dançante.

A fala do personagem Osvaldo (em 1C42) retoma o discurso de que os Estados Unidos exterminou os seus índios para conquistarem o território e as terras que eram deles. O personagem associa a conquista à necessidade de se matar outras pessoas. Não há, todavia, retomada em termos do que o Brasil fez com seus índios; é como se, pelo silenciamento, o Brasil estivesse em uma situação menos comprometedora em relação a isso. O raciocínio seria: no caso da conquista da Lua, não foi preciso matar ninguém, logo, não há conquista.







Também é representativo da subjetivação da identidade do brasileiro o fato de a homenagem ao embaixador, sobre uma conquista de seu país (viagem à Lua), acontecer em um espaço como um clube de gafeira.

Para fazer frente ao período de ditadura, foram organizados grupos armados, com pessoas extremamente comprometidas com a “democracia” e o regime marxista. A maior parte dos “recrutados” era de jovens

estudantes. Em virtude de suas atividades irem de encontro ao permitido pelas autoridades, as reuniões eram secretas (exemplo disso é o trecho abaixo), pois o risco de vazamento de informações era punido com torturas, prisões e mortes por parte dos militares.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
1C55		Maria: Companheiros, é uma grande honra pra mim apresentar os companheiros	
1C56		Maria: Toledo e Jonas. ¹³¹	
1C57		Maria: ... da Ação Libertadora Nacional.	
1C58		Maria: Eles vieram trazer a experiência de luta em São Paulo e auxiliar o Movimento Revolucionário 8 de Outubro nessa missão.	
1C59		Maria: Companheiro Toledo é um veterano da Guerra Civil Espanhola	

¹³¹ Sabe-se que, mais tarde, ambos foram torturados e mortos no mesmo dia de sua prisão. Na verdade, seus nomes civis eram Joaquim Ferreira e Virgílio Gomes da Silva, respectivamente. Segundo informações que encontramos na internet, Jonas foi torturado por 15 agentes e morto a pauladas, além de ter sido enterrado em uma vala clandestina no cemitério de Vila Formosa - SP.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
1C60		Maria: e tem um currículo tão extenso quanto brilhante	
1C61		Maria: na defesa de causas libertárias aqui no nosso país.	
1C62		Maria: Já o companheiro Jonas tem se destacado pela sua decisão e bravura	
1C63		Maria: em operações arriscadas na...	
1C64		Maria: ...capital paulista.	
1C65		Maria: bem-vindos ao Rio de Janeiro, companheiros, e que a nossa missão se cumpra de sucessos.	


A forma como acontece a apresentação dos “novos” integrantes se dá pela leitura do currículo, não acadêmico, mas de atividades em outros movimentos revolucionários, como pode ser constatado em 1C57 a 1C64. O sociólogo Cláudio Torres da Silva, que teve participação direta no sequestro, afirma que o filme faz uma “distorção deliberada dos fatos e do comportamento

das pessoas envolvidas no episódio”, principalmente da forma como foram caracterizados esses dois participantes¹³². No entanto, não esclarece onde exatamente aconteceu essa alteração, se no livro de Fernando Gabeira ou no roteiro que deu origem ao filme, a fim de tornar a história mais vendável.

O filme, entre um dia e outro, sempre mostra os cenários que são retratados em cartões postais brasileiros. A sequência abaixo (1C66 e 1C67) focaliza o Corcovado e o Cristo Redentor. Esses elementos não desempenham qualquer função, em termos argumentativos, na história, mas mantêm o estereótipo do cenário das ações.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
1C66			
1C67			

O trecho a seguir noticia o sequestro do embaixador pela TV, momento também em que é lido o manifesto dos sequestradores. O filme procura mostrar, também, a reação que a notícia proporciona a todos os envolvidos.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
1C68		Vinheta do Repórter Esso. Repórter Esso: Aqui fala o Repórter Esso, testemunha ocular da História, em edição extraordinária e em homenagem aos jornalistas do Brasil. Repórter Esso: Boa noite!	

¹³² Disponível em www.adusp.org.br/files/revistas/10/r10a09.pdf. Acessado em 2 jun. 2013, às 10h30.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
1C69		Repórter Esso: Grupos terroristas sequestraram hoje, no Rio de Janeiro, o embaixador dos Estados Unidos da América Charles Elbrick	
1C70		Repórter Esso: Eis o texto do manifesto que foi deixado no carro da embaixada:	
1C71		Repórter Esso: “Ao povo brasileiro, grupos revolucionários detiveram hoje o senhor Elbrick”	
1C72		Repórter Esso: “Levando-o para um local do país onde o mantém prisioneiro”	
1C73		Repórter Esso: “A vida e a morte do embaixador estão nas mãos da ditadura”	
1C74		Repórter Esso: “Se ela cumprir nossas duas exigências, o senhor Elbrick será libertado”	
1C75		Repórter Esso: “Caso contrário, seremos forçados a cumprir a justiça revolucionária e o embaixador será executado.”	











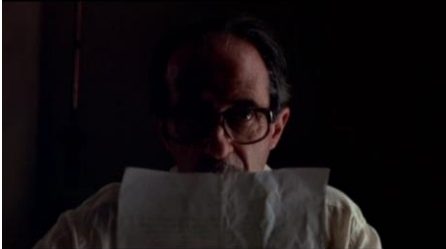


	IMAGEM	TEXTO	OBS
1C76		Embaixatriz: choro. Repórter Esso: “As exigências são.”	
1C77		Repórter Esso: “a) a libertação de 15 prisioneiros políticos e sua extradição para o México.”	
1C78		Repórter Esso: “São 15 revolucionários entre os torturados nos quartéis, suportando as humilhações impostas pelos militares”	Aparece um dos torturadores da Ditadura assistindo ao noticiário.
1C79		Repórter Esso: “b) a publicação e leitura deste manifesto nos principais jornais e estações de rádio e televisão de todo o país.”	
1C80		Repórter Esso: “Os quinze prisioneiros devem ser libertados quer estejam ou não cumprindo pena de prisão.”	
1C81		Repórter Esso: “Esta é uma situação excepcional.”	
1C82		Repórter Esso: “E em situações excepcionais, os juristas da ditadura sempre encontram uma maneira...”	

	IMAGEM	TEXTO	OBS
1C83		Repórter Esso: "...de resolver as coisas do seu jeito."	A mulher percebe o impacto da notícia em seu namorado.
1C84		Repórter Esso: "A ditadura tem 48 horas para responder de público se aceita ou não a proposta."	
1C85		Repórter Esso: "Esse prazo não será prorrogado. E não hesitaremos em cumprir nossas promessas."	
1C86		Repórter Esso: "Quem quer que permaneça torturando e matando nossos companheiros é melhor que se prepare."	
1C87		Repórter Esso: "Agora é olho por olho, dente por dente."	
1C88		Repórter Esso: "Assinado Ação Libertadora Nacional e Movimento Revolucionário 8 de Outubro – MR8"	
1C89		Fechamento da vinheta do Repórter Esso.	

Ao cotejar o texto que aparece no filme e a íntegra do manifesto escrito pelo MR-8, abaixo, percebemos que só um curto trecho aparece no filme, além de muitas alterações, inversões e mudanças de palavras. Não foi possível acessar a reportagem do “repórter Esso”¹³³, a que o filme faz alusão direta, para saber se houve um corte feito pelos aparelhos da repressão ou se houve um corte feito pela direção/produção do filme, que quis dar ênfase só a um trecho do manifesto, o qual foi transcrito na íntegra abaixo:

Grupos revolucionários detiveram hoje o sr. Charles Burke Elbrick, embaixador dos Estados Unidos, levando-o para algum lugar do país, onde o mantêm preso. Este ato não é um episódio isolado. Ele se soma aos inúmeros atos revolucionários já levados a cabo: assaltos a bancos, nos quais se arrecadam fundos para a revolução, tomando de volta o que os banqueiros tomam do povo e de seus empregados; ocupação de quartéis e delegacias, onde se conseguem armas e munições para a luta pela derrubada da ditadura; invasões de presídios, quando se libertam revolucionários, para devolvê-los à luta do povo; explosões de prédios que simbolizam a opressão; e o justicamento de carrascos e torturadores.

Na verdade, o rapto do embaixador é apenas mais um ato da guerra revolucionária, que avança a cada dia e que ainda este ano iniciará sua etapa de guerrilha rural.

Com o rapto do embaixador, queremos mostrar que é possível vencer a ditadura e a exploração, se nos armarmos e nos organizarmos. Apareceremos onde o inimigo menos nos espera e desapareceremos em seguida, desgastando a ditadura, levando o terror e o medo para os exploradores, a esperança e a certeza da vitória para o meio dos explorados.

O sr. Burke Elbrick representa em nosso país os interesses do imperialismo, que, aliados aos grandes patrões, aos grandes fazendeiros e aos grandes banqueiros nacionais, mantêm o regime de opressão e exploração.

Os interesses desses consórcios de se enriquecerem cada vez mais criaram e mantêm o arrocho salarial, a estrutura agrária injusta e a repressão institucionalizada. Portanto, o rapto do embaixador é uma advertência clara de que o povo brasileiro não lhes dará descanso e a todo momento fará desabar sobre eles o peso de sua luta. Saibam todos que esta é uma luta sem tréguas, uma luta longa e dura, que não termina com a troca de um ou outro general no

¹³³ “O mais famoso noticiário brasileiro de todos os tempos, o *Repórter Esso* foi o primeiro noticiário de radiojornalismo do Brasil, comandado pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Patrocinado pela empresa norte-americana sediada no Brasil, Standard Oil Company of Brazil, o *Repórter Esso* se especializou em divulgar, principalmente, notícias sobre a evolução das guerras travadas pelos Estados Unidos em todo o mundo” (Disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/arquivo/2011/08/28/no-ar-o-reporter-esso/>. Acessado: 7 de julho de 2013, às 21h50min).

poder, mas que só acaba com o fim do regime dos grandes exploradores e com a constituição de um governo que liberte os trabalhadores de todo o país da situação em que se encontram.

Estamos na Semana da Independência. O povo e a ditadura comemoram de maneiras diferentes. A ditadura promove festas, paradas e desfiles, solta fogos de artifício e prega cartazes. Com isso, ela não quer comemorar coisa nenhuma; quer jogar areia nos olhos dos explorados, instalando uma falsa alegria com o objetivo de esconder a vida de miséria, exploração e repressão em que vivemos. Pode-se tapar o sol com a peneira? Pode-se esconder do povo a sua miséria, quando ele a sente na carne?

Na Semana da Independência, há duas comemorações: a da elite e a do povo, a dos que promovem paradas e a dos que raptam o embaixador, símbolo da exploração.

A vida e a morte do sr. embaixador estão nas mãos da ditadura. Se ela atender a duas exigências, o sr. Burke Elbrick será libertado. Caso contrário, seremos obrigados a cumprir a justiça revolucionária. Nossas duas exigências são:

a) A libertação de quinze prisioneiros políticos. São quinze revolucionários entre os milhares que sofrem as torturas nas prisões-quartéis de todo o país, que são espancados, seviciados, e que amargam as humilhações impostas pelos militares. Não estamos exigindo o impossível. Não estamos exigindo a restituição da vida de inúmeros combatentes assassinados nas prisões. Esses não serão libertados, é lógico. Serão vingados, um dia. Exigimos apenas a libertação desses quinze homens, líderes da luta contra a ditadura. Cada um deles vale cem embaixadores, do ponto de vista do povo. Mas um embaixador dos Estados Unidos também vale muito, do ponto de vista da ditadura e da exploração.

b) A publicação e leitura desta mensagem, na íntegra, nos principais jornais, rádios e televisões de todo o país.

Os quinze prisioneiros políticos devem ser conduzidos em avião especial até um país determinado _ Argélia, Chile ou México _, onde lhes seja concedido asilo político. Contra eles não devem ser tentadas quaisquer represálias, sob pena de retaliação.

A ditadura tem 48 horas para responder publicamente se aceita ou rejeita nossa proposta. Se a resposta for positiva, divulgaremos a lista dos quinze líderes revolucionários e esperaremos 24 horas por seu transporte para um país seguro. Se a resposta for negativa, ou se não houver resposta nesse prazo, o sr. Burke Elbrick será justificado. Os quinze companheiros devem ser libertados, estejam ou não condenados: esta é uma "situação excepcional". Nas "situações excepcionais", os juristas da ditadura sempre arranjam uma fórmula para resolver as coisas, como se viu recentemente, na subida da junta militar.

As conversações só serão iniciadas a partir de declarações públicas e oficiais da ditadura de que atenderá às exigências.

O método será sempre público por parte das autoridades e sempre imprevisto por nossa parte.

Queremos lembrar que os prazos são improrrogáveis e que não vacilaremos em cumprir nossas promessas.

Finalmente, queremos advertir aqueles que torturam, espancam e matam nossos companheiros: não vamos aceitar a continuação dessa prática odiosa. Estamos dando o último aviso. Quem prosseguir torturando, espancando e matando ponha as barbas de molho. Agora é olho por olho, dente por dente.

Ação Libertadora Nacional (ALN)
Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8)¹³⁴
(grifo meu¹³⁵).

Comparando esses dois textos, temos que as alterações feitas modificam os efeitos de sentido do texto original, conforme pode ser percebido em 1C75 “forçados” substituiu a palavra “obrigados” do Manifesto; “e o embaixador será executado”, foi trocado por “justiçado”. Em 1C78, que “são quinze revolucionários entre os milhares que sofrem as torturas nas prisões-quartéis de todo o país, que são espancados, seviciados, e que amargam as humilhações impostas pelos militares” foi trocado por “são 15 revolucionários entre os torturados nos quartéis, suportando as humilhações impostas pelos militares”. Ao deixar apenas os “15 revolucionários”, ao invés dos “15 revolucionários entre os milhares” o filme faz com que pareça que só esses poucos sofreram os efeitos da ditadura. Além dessas alterações ainda é possível perceber, no filme, inversões do texto original.







O filme mostra personagens que tiveram um papel político durante esse período no Brasil, pois serviram ou foram contra o governo militar. São os delatores, os torturadores e os militantes. Estes tiveram a pior sorte, pois foram torturados, mortos e se tornaram, de acordo com os relatos oficiais, “desaparecidos”.

No filme, a soltura do embaixador acontece em meio à saída de torcidas de futebol do Vasco e Flamengo, para confundir os militares e para que fosse possível aos militantes escaparem e não serem reconhecidos, como pode ser visto no trecho abaixo.

¹³⁴Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/documentos/integra-da-carta-manifesto-dos-sequestradores-de-charles-elbrick/>. Acessado em 12 de maio de 2013, às 16h40min.

¹³⁵ Foram grifados apenas os trechos que aparecem no filme, mesmo em forma de paráfrase.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
1C90			Barulho de torcida assobios, gritos de comemoração.
1C91			Barulho de torcida assobios, gritos de comemoração.
1C92			Barulho de torcida assobios, gritos de comemoração.
1C93			Barulho de torcida assobios, gritos de comemoração.
1C94			Barulho de torcida assobios, gritos de comemoração.
1C95		Jonas: Cai fora, gringo!	Barulho de torcida assobios, gritos de comemoração.
1C96			Barulho de torcida assobios, gritos de comemoração.

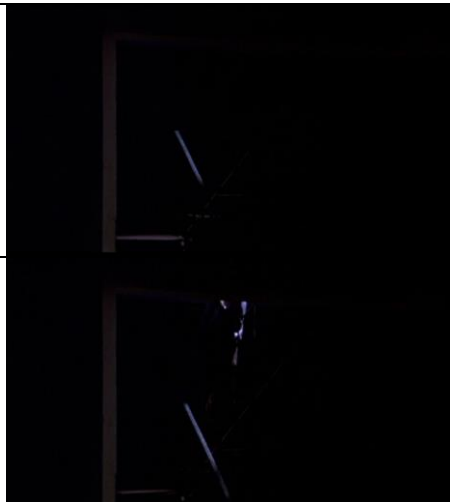
	IMAGEM	TEXTO	OBS
1C97			Barulho de torcida assobios, gritos de comemoração.
1C98			Barulho de torcida assobios, gritos de comemoração.
1C99			Barulho de torcida assobios, gritos de comemoração.
1C100			Barulho de torcida assobios, gritos de comemoração.
1C101			Barulho de torcida assobios, gritos de comemoração.
1C102			Barulho de torcida assobios, gritos de comemoração.

As cenas de 1C90 a 1C102 representam a saída das torcidas de um clássico do futebol brasileiro, Flamengo e Vasco, e a quantidade de pessoas gritando, comemorando é digna de uma grande festa que ocorre praticamente todos os finais de semana. Para a história, esse contexto é o cenário perfeito para despistar os militares e soltar o embaixador. Para o filme,

esse contexto exerce também a função de reificar o estereótipo de *brasilidade* sobre o futebol, pois a “festa” a cada final de jogo é realizada todos os fins de semana.

Mesmo com todo esse cuidado, todos os revolucionários são presos e torturados e alguns são mortos. A sequência abaixo mostra o militante Fernando Gabeira (autor do livro em que o filme se baseia), nos “porões” da Ditadura, sendo torturado. Os recursos cinematográficos usados são de extrema importância, pois a escuridão total em que a cena aparece, os sons de instrumentos metálicos (possíveis instrumentos de tortura) e os gritos do torturado nos dão a dimensão do que foi o momento e a crueldade de quem não podia reagir minimamente (pois além de preso, o prisioneiro ainda estava completamente amarrado).

Há ainda o recurso de mostrar o torturador sob a perspectiva do torturado (de cabeça para baixo), o que nos coloca em uma situação de confusão em relação à posição em que o espectador é colocado ao longo de todo o filme, como *voyeur*, pois o uso do plano subjetivo¹³⁶ (1C118 a 1C120 e 1C122 a 1C126) nos coloca como protagonistas do filme (neste caso, no lugar do prisioneiro), num momento em que ele está à mercê de seus carrascos.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
1C103			Barulho de porta se abrindo e passos.
1C104			Passos.

¹³⁶ Plano que reflete o ângulo de visão a partir do qual a pessoa veria a ação. Distância focal, movimento de câmera, composição e outros tipos de manipulação de imagem também podem ser usados para visualizar os atributos físicos, emocionais e psicológicos pertencentes à subjetividade específica de um personagem. (MERCADO, 2011, p. 84).








	IMAGEM	TEXTO	OBS
1C105			Passos.
1C106			Passos.
1C107			Passos.
1C108			Passos e respiração ofegante.
1C109			Passos e respiração ofegante.
1C110			Passos e respiração ofegante.
1C111			Respiração ofegante.








	IMAGEM	TEXTO	OBS
1C112			Respiração ofegante.
1C113		Torturador: Você devia ter me convidado para almoçar, Fernando.	
1C114		Fernando: Na minha casa, só come os meus amigos.	
1C115			Fernando é mostrado em uma posição incômoda, todo amarrado.
1C116			O torturador chega próximo a ele.
1C117			
1C118			O torturador se aproxima de Fernando. Uso do plano subjetivo.









	IMAGEM	TEXTO	OBS
1C119		Torturador: Suspiro.	Uso do plano subjetivo.
1C120		Torturador: O mundo virou de cabeça pra baixo, Fernando.	Uso do plano subjetivo.
1C121			Respiração ofegante de Fernando
1C122			Uso do plano subjetivo.
1C123			O torturador desfrouxa a gravata. Uso do plano subjetivo.
1C124			Uso do plano subjetivo.
1C125			Ele sai do campo de visão da câmera e a tela fica totalmente escura.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
1C126			Uso do plano subjetivo.
1C127			Barulho de passos.
1C128			Barulho de barras de ferro.
1C129			Respiração ofegante... gritos de Fernando.

Ainda sobre essa sequência, ao tratar o militante por “Fernando” (1C113 e 1C120), nome próprio do protagonista (ao invés de seu codinome Paulo), o torturador mostra que essa informação dá a ele poder. Da forma como a cena acontece, parece que saber o nome “verdadeiro” do militante implica conhecer todas as informações relacionadas a ele, o que reforça ainda mais o empoderamento do torturador na sequência.

A sorte dos sobreviventes do MR-8 e mais alguns militantes, ao final desse fato na história brasileira, é sintetizada em uma fotografia utilizada para mostrar que a história se repetiu e eles, realmente foram trocados pelo embaixador alemão, também sequestrado por outro grupo de guerrilheiros. Há vários documentos (fotografias e textos) sobre esse momento, como a

fotografia de 1970 abaixo, em que guerrilheiros do MR-8 e outros exilados da ditadura aguardavam o embarque para a Argélia¹³⁷



Figura 54: Fotografia dos guerrilheiros do MR-8 e outros exilados da ditadura aguardando o embarque para a Argélia.

Da mesma forma, o filme explora esse momento histórico e faz um paralelo em sua narrativa, mostrando os personagens posando também para uma fotografia como garantia de que estão sendo exilados, em troca do embaixador alemão, conforme a sequência a seguir:

	IMAGEM	TEXTO	OBS
1C130			Todos se juntam para a fotografia. Mas avaliam o estado em que a guerrilheira Maria se encontra.
1C131			Depois do choque, de vê-la na cadeira de rodas, todos se posicionam.
1C132			Alguns procuram olhar para o fotógrafo.

¹³⁷ Disponível em: <http://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2010/07/23/comunistas-ex-pmdb-criam-novo-partido-mas-terao-que-disputar-eleicao-em-legendas-emprestadas.htm>. Acessado em: 12 de maio de 2013, às 17h11min.








	IMAGEM	TEXTO	OBS
1C133			O fotógrafo prepara a câmera.
1C134			O fotógrafo se posiciona.
1C135			O filme começa a captar a imagem de cada personagem, em close.
1C136			É enquadrada a companheira Maria, que ficou parálitica com as torturas.
1C137			A câmera se desloca até encontrar outro personagem do filme.
1C138			É feito o close do personagem .
1C139			A câmera enquadra uma outra personagem do filme.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
1C140			O último personagem é enquadrado.
1C141			Depois, o enquadramento é feito com plano de grupo.
1C142			O instante captado pela lente é marcado pela mudança de cor da fotografia.

Sobre a sequência anterior, percebemos o uso da reação não-transacional, na qual os personagens estariam não olhando para o fotógrafo, mas para nós, os espectadores (principalmente em 1C135, 1C136, 1C138, 1C139 e 1C140). Esse recurso tem um apelo subjetivo muito grande e, ao terminar o filme com ele, tenta-se simular uma interação face a face, por meio de uma quase-interação. Para se entender melhor, o conceito de quase-interação (THOMPSON, 1998, p. 79) deve ser usado como referência “às relações sociais estabelecidas pelos meios de comunicação de massa (livros, jornais, rádio, televisão, etc.)”. Ou seja, ela tenta estabelecer a comunicação entre indivíduos que não estejam em uma interação face-a-face. A reação não-transacional tenta se passar como uma interação face-a-face, e faz com que o leitor/espectador pense que o personagem esteja olhando para ele, tendo a consciência de que ele está lá.

Em resumo, todas essas referências e ancoragens com a História dão ao filme um caráter quase documental, e isso, de certa forma, despertou o interesse dos americanos pelo seu conteúdo, uma vez que o sequestro do embaixador americano Elbrick foi considerado uma afronta ao poderio dos Estados Unidos. Mas por outro lado, assistir a um filme escrito sob a

perspectiva do próprio “terrorista” é algo que não se pode abrir mão de conhecer.

Em termos de estereotipia, o filme reforça vários discursos questionáveis sobre o Brasil, principalmente os que aparecem logo na abertura do filme, com as imagens de “brasilidade”. Iniciar a trama dessa forma provoca o efeito de “topicalização” desses discursos e aumenta o seu poder argumentativo. A recorrência, principalmente ao futebol (no início e como cenário para a soltura do embaixador) reforça o papel que ele desempenha na sociedade brasileira e o estereótipo de que no Brasil ninguém trabalha.

4.4 Central do Brasil (Vídeo Filmes, 2000)







Cartaz de protesto das manifestações que começaram com a redução nas passagens de ônibus.¹³⁸

Central do Brasil, com direção de Walter Salles Júnior, foi o filme que concorreu ao Oscar em 1999, tendo como protagonista a personagem Dora, que escreve cartas para analfabetos na estação Central do Brasil e se vê obrigada a acolher o filho, de apenas 8 anos, de uma de suas clientes, atropelada por um ônibus.





É possível fazer um paralelo entre *Central do Brasil* e “centro do Brasil”, pois, pela estação chamada Central do Brasil, desfilam pessoas/personagens de variadas localidades brasileiras: Cansanção-BA (1D2), Vitória da Conquista-BA, Carangola-MG (1D3), Muzambinho-MG (1D5), Bom Jesus do Norte-PE, Mimoso-MG (1D1) etc. Embora o filme tente mostrar uma diversidade da composição fenotípica desses personagens (brancos, pardos, negros, mulatos), que representam uma parcela dos brasileiros típicos do interior, há outros que correspondem a uma visão estereotipada do brasileiro que não aparecem, como o índio ou pessoas das regiões Sul e Norte, como se observa nas cenas a seguir:

¹³⁸ Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/augusto-nunes/historia-em-imagens/os-cartazes-mais-criativos-das-manifestacoes/>. Acessado em: 5 de junho de 2013, às 13h.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
1D1		Mimoso, Pernambuco	
1D2		Cansanção, Bahia	
1D3		Carangola, Minas Gerais	
1D4		Município de Relhutaba, Ceará	
1D5		Muzambinho, Minas Gerais	

As cenas mostradas sobre transporte público, em especial, do metrô, são fortes por deixarem bem claro que o sistema é ineficiente e caótico.



Há pessoas que entram pelas janelas (1D6) para disputarem os poucos assentos, outros “surfam” nas portas e nos tetos dos vagões, os quais estão sempre superlotados, como se vê a seguir.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
1D6			O vagão do trem para e pessoas entram pelas janelas para garantirem o assento.
1D7			Todos correm para tentar garantir os poucos assentos disponíveis.
1D8			Em poucos instantes, o vagão está completamente cheio. Há pessoas sem camisa dentro do vagão.
1D9			A sequência termina com o vagão lotado e a protagonista segurando um apoio de teto para não cair.

A confluência de etnias, de histórias mal resolvidas encontra, no cenário de *Central do Brasil* e adjacências, seu epicentro. O Estado é omissivo, há grupos de extermínio bancados por pequenos comerciantes, inclusive por Dora. Menores “bem criados” são vendidos para o exterior sem nenhum tipo de

interferência desse mesmo Estado. A aposentadoria de Dora tem de ser completada com o seu emprego informal de “escrever cartas” para analfabetos. Vários problemas sociais são mostrados, sem aprofundamento, ao longo da trama, como se desfilassem apenas. A sensação que se tem é que há mais problemas do que o filme consegue suportar, por isso a abordagem superficial desses assuntos.

Central do Brasil revela a falta aguda da intervenção do Estado em prol dos desassistidos. Até mesmo os serviços pagos são questionados, como a observação de Dora quando indagada sobre o fato de as cartas não chegarem ao seu destino “Não dá pra confiar na porcaria desse Correio” (1D10). Tal afirmação se desfaz rapidamente quando a apresentação da personagem na narrativa mostra que ela, embora receba dinheiro para colocar no correio a carta, não o faz. No entanto, sua afirmação, de uma forma geral, é considerada plausível pelos seus clientes, que entendem a ineficiência do Estado no que se refere aos serviços de postagem.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
1D10		Cliente: Será que eles não recebem as cartas que eu boto? Dora: Você sabe que não dá pra confiar nessa porcaria desse Correio que a gente tem. Eles podem também ter se mudado.	
1D11		Cliente: A senhora acha mesmo?	

O cenário retratado é o das Grandes Cidades, com asfalto, pavimentação; não são mostradas favelas, mas a superlotação dos vagões evidencia que há uma grande concentração de pessoas. Não há excessos

financeiros por parte da protagonista, pois o orçamento para comprar uma televisão nova, a mobília e as instalações são modestas e comedidas.






Embora, em algumas cenas, sejam retratados momentos de fome, esta é eventual, fruto dos desencontros da narrativa. As pessoas que aparecem no filme são pertencentes à classe baixa e sem instrução e, a grande maioria é nordestina. A alimentação reflete esses dados também na “matula”¹³⁹ dos romeiros que estão indo pagar promessas.

A religião que predomina é a Católica Apostólica Romana, a qual domina grande parte da narrativa, com exceção do caminhoneiro que se apresenta como evangélico. Todavia, há imagens de santos em seu caminhão, o que coloca em xeque essa filiação. Em seu caminhão, encontram-se ainda as frases “Tudo é força, só Deus é poder” ou “Com Deus, sigo o meu destino.” A importância da igreja Católica no enredo da história é a formação de um outro grupo brasileiro bastante típico: o romeiro.

Na sequência a seguir, é mostrado o trajeto de romeiros (que não são retirantes, pois o seu destino é pagar promessas e voltar para a casa), que repetem infindáveis vezes a frase “Ó mãe de Deus ajuda a chegar” (1D12). Talvez a frase se justifique de várias formas: a segurança que não existe no transporte (não há cintos de segurança, cadeiras para todos etc); as más condições de saúde em que muitos viajam (recém convalescentes para pagar promessas etc); e os poucos recursos financeiros (embora não se mostre pessoas com fome, a solidariedade entre os desprovidos é patente).

	IMAGEM	TEXTO	OBS
1D12		Romeira: Ó mãe de Deus ajuda a chegar.	

¹³⁹ A matula é uma espécie de fanel, de provisão, de embalagem para viagem de longa duração. Quando é feita por nordestinos, geralmente possui como ingredientes básicos a farinha e a carne, em forma de paçoca ou farofa.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
1D13		Romeiros (em coro): Ó mãe de Deus ajuda a chegar.	
1D14		Romeira: Ó mãe de Deus ajuda a chegar.	
1D15		Romeiros (em coro): Ó mãe de Deus ajuda a chegar.	
1D16		Romeira: Ó mãe de Deus ajuda a chegar.	
1D17		Romeiros (em coro): Ó mãe de Deus ajuda a chegar.	

Ainda sobre a sequência anterior, temos a reificação dos elementos da Igreja Católica, como o Sagrado coração de Maria e Sagrado

Coração de Jesus (1D15), o terço (1D16) e a própria ladainha repetida em coro. A cena 1D17 e 1D14 dão um rosto a essa crença: pessoas simples, sem vaidades, bastante sofridas e com a fisionomia bastante séria.

Não há narrador e os fatos são apresentados de forma que o espectador tire suas próprias conclusões. Sem essa interferência, a apresentação das cenas mergulha o espectador em uma profusão de realidades, muitas das quais não cabem ou não são resolvidas por serem problemas sociais complexos, é o que acontece com os grupos de extermínio ou a venda de crianças.

A trilha sonora é apenas orquestrada e desempenha um importante papel para a construção da subjetividade do espectador, pois os solos de piano, violino, violão e rabeca são colocados em momentos importantes da narrativa, com forte apelo emocional, potencializando essa sensação de tristeza, de melancolia, de sofrimento no espectador.

Uma parte significativa da narrativa “transforma” o alcoolismo em problema social, personificando-o como antagonista, pois famílias são separadas por ele; traumas de filhos e filhas são apresentados; ou seja, provoca feridas profundas, talvez sem cicatrização. Nos depoimentos dos analfabetos para Dora, a superação do alcoolismo aparece como uma graça alcançada, como motivo de pagamento de promessa. Além disso, o pessimismo de Dora também é fruto do alcoolismo de seu pai. A causa da separação dos pais e, possivelmente, da morte prematura do pai de Josué é a bebida. Enfim, embora as personagens reclamem das atitudes de personagens alcoólatras, sabem que no fundo estes são também vítimas do vício.

O assentamento feito pelo Governo é o único momento em que é resgatada uma atuação do Estado de forma positiva, embora toda a diversidade cultural do povo nordestino seja reduzida a casas iguais, como uma padronização forçada, como é percebido por Josué: “tudo igual né?” (1D18), tem como resposta a constatação de Dora: “Tudo igual.” (1D19), como pode ser constatado nas cenas a seguir:

	IMAGEM	TEXTO	OBS
1D18		Josué: Tudo igual né?	
1D19		Dora: É tudo igual.	

O panorama mostrado pelo filme *Central do Brasil* é que o Brasil possui muitos problemas sociais, os quais parecem apenas desfilar para o espectador. A narrativa se concentra no efeito desses problemas na vida do protagonista Josué e na sua falta de perspectiva de futuro. Sobre a *brasilidade* e os estereótipos que o filme reifica, temos a corrupção (pelos grupos de extermínio) e a ineficiência do Estado (no transporte, na educação, na distribuição de renda etc.).

4.5 *Cidade de Deus* (Imagem Filmes, 2002)



Charge do Angeli¹⁴⁰

Nos anos de 2003 e 2004, foi indicado o mesmo filme: *Cidade de Deus*, no qual é mostrado o cotidiano de uma das mais famosas favelas cariocas. O crime organizado, a violência, o tráfico de drogas, a sexualidade e a desatenção do Estado a essa região, segundo o filme, resultaram em um dos maiores problemas cariocas: a formação de grupos que impõem a sua “lei” a todos os moradores. A explicação para a indicação por dois anos consecutivos se deu pela publicidade realizada nos EUA, entre 2003-2004, ao filme, o que resultou no “acolhimento” por parte da comissão de seleção da premiação, na categoria de melhor filme em língua estrangeira.

O filme apresenta as situações sociais vividas pelos moradores da Cidade de Deus de uma forma muito didática. Por isso, o filme parece voltar-se para um público não pertencente às comunidades que moram em favelas. O recurso cinematográfico utilizado pelo filme para mostrar essa nova realidade é o plano *steadicam* (usado para dar dramaticidade à cena, ao mesmo tempo em que permite ao público conectar-se ao contexto), como pode ser observado a seguir:

¹⁴⁰ Disponível em: <http://www2.uol.com.br/angeli/>. Acessado em 12 de fevereiro de 2013, às 8h.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
1E1		Narrador: A gente chegou na Cidade de Deus	
1E2		Narrador: Com a esperança	
1E3		Narrador: de encontrar	
1E4		Narrador: o paraíso.	
1E5		Narrador: Um monte de famílias	









	IMAGEM	TEXTO	OBS
1E6		Narrador: tinha ficado sem casa	
1E7		Narrador: por causa das enchentes e de	
1E8		Narrador: Incêndios criminosos em algumas favelas.	
1E9		Crianças: Olha o poste!!! Vão colocar ele.	
1E10		Narrador: A rapaziada do governo não brincava	

	IMAGEM	TEXTO	OBS
1E11		Narrador: Não tem onde morar?	
1E12		Narrador: Muda pra Cidade de Deus	
1E13		Narrador: Lá não tinha luz...	
1E14		Narrador: Não tinha asfalto...	
1E15		Narrador: Não tinha ônibus...	

	IMAGEM	TEXTO	OBS
1E16		Narrador: mas pro Governo e pros ricos não importava o nosso problema.	
1E17		Narrador: Como eu disse...	
1E18		Narrador: a Cidade de Deus fica muito longe	
1E19		Narrador: ... do cartão postal do Rio de Janeiro.	

Sobre a sequência anterior, o narrador, além do didatismo, é irônico para tratar da formação da favela Cidade de Deus. Há duas citações diretas ao Governo (“A rapaziada do governo não brincava”, 1E10; e “mas pro Governo e pros ricos não importava o nosso problema”, 1E16), ambas negativas. O governo resolvia o problema de moradia, colocando as pessoas desabrigadas em um lugar distante do “cartão postal do Rio de Janeiro” (1E19), mas sem infraestrutura alguma (1E13, 1E14 e 1E15).

O didatismo do narrador ainda pode ser observado em, pelo menos, mais outros três momentos: um para explicar a rotatividade e o funcionamento da boca de fumo; outro para mostrar o funcionamento do plano de carreira do tráfico; e mais um sobre a caixa baixa (grupo de menores abandonados viciados que praticavam pequenos furtos e roubos para se manter). Essa característica acaba por provocar a reflexão sobre qual seria o público-alvo do filme.

Como o Estado não dava assistência, segundo a narrativa, os grupos armados “devolviam” algum tipo de benefício aos moradores da Cidade de Deus, como pode ser mostrado na sequência abaixo, que trata do roubo a um caminhão de gás:




	IMAGEM	TEXTO	OBS
1E20			Os rapazes sobem em cima da carroceria do caminhão.
1E21		Rapaz: Olha o gás! Olha o gás!!	
1E22		Rapaz: Olha o gás! Olha o gás!!	Começam a aparecer várias pessoas, as quais vão em direção ao caminhão.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
1E23		Rapaz: Olha o gás! Olha o gás!!	Mais pessoas continuam a aparecer.
1E24		Rapaz: Olha o gás! Olha o gás!!	Os rapazes da carroceria distribuem os botijões aos que se aglomeram ao redor do caminhão.
1E25		Rapaz: Olha o gás! Olha o gás!!	
1E26		Rapaz: Olha o gás! Olha o gás!!	
1E27		Rapaz: Olha o gás! Olha o gás!!	

	IMAGEM	TEXTO	OBS
1E28		Rapaz: Olha o gás! Olha o gás!!	
1E29		Rapaz: Tem gás pra todo mundo.	
1E30			Enquanto é feita a distribuição dos botijões, o motorista é roubado.
1E31		Motorista: Eu não tenho dinheiro. Ladrão: Não vem com essa conversa. Entrega tudo.	
1E32		Motorista: pelo amor de Deus.	

A forma como é apresentada a fisiologia da favela transmite a sensação de que os marginais eram úteis à comunidade, devolvendo a ela sempre algo em troca, ao contrário do que o Estado fazia. O crime passou a funcionar como um Estado, pois tirava algumas coisas, mas sempre havia uma compensação (mais adiante na narrativa isso vai aparecer como proteção dada pelos traficantes). A população não só entendia como colaborava ocultando os bandidos (conforme 1E40 a 1E45), como a sequência seguinte mostra:





	IMAGEM	TEXTO	OBS
1E33		Narrador: Depois do assalto no Motel	
1E34		Narrador: a polícia ficou dando incerta	
1E35		Narrador: na favela toda hora	
1E36		Narrador: todo dia	










	IMAGEM	TEXTO	OBS
1E37		Narrador: alguém apanhava	
1E38		Narrador: era preso	
1E39		Narrador: alguém se dava mal	
1E40		Narrador: mas ninguém nunca via nada	
1E41		Narrador: ninguém sabia de nada	


	IMAGEM	TEXTO	OBS
1E42		Narrador: ninguém contava	
1E43		Narrador: pros samangos	
1E44		Narrador: onde os bandidos	
1E45		Narrador: estavam.	

A utilização de ângulos baixos para captar o bandido (e, depois traficante) Dadinho, ou Zé Pequeno, dá poder a ele. Da mesma forma, os outros elementos visuais que aparecem na *mise-en-scène* também mostram o reforço que armas de fogo dão a quem as manuseia. A sequência abaixo mostra que a progressão temporal acontece pelo envelhecimento do personagem (o qual sempre comete o mesmo crime) em cada cena (conforme 1E46 a 1E50).

	IMAGEM	TEXTO	OBS
1E46			Risadas.
1E47			Risadas.
1E48			Risadas.
1E49			Risadas.
1E50			Risadas.

Na próxima sequência, o filme aborda a violência generalizada (1E53) que a polícia exerce sobre os pobres (no filme sempre representados pelos negros). O narrador alerta para o fato de que a população aceitou isso de maneira irrefletida, sem manifestar algum tipo de reação. Isso, de certa forma, é um estereótipo bastante produtivo de que favelado-pobre-negro-bandido são sinônimos perfeitos.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
1E51		Narrador: Pra polícia	
1E52		Narrador: morador de favela	
1E53		Narrador: virou sinônimo de bandido.	
1E54		Narrador: e a gente acabou se acostumando	

	IMAGEM	TEXTO	OBS
1E55		Narrador: com isso.	

Ainda analisando a sequência anterior, temos que o exemplo do texto verbal “e a gente acabou se acostumando com isso” (1E52 a 1E55) é a imagem do negro cedendo à pressão policial de ser revistado, limitando, simplesmente, a colocar suas mãos contra a parede.

O filme em momento algum trata dos conflitos entre os traficantes como uma guerra civil ou algo semelhante. Os demais moradores pulam corpos, se esquivam de balas e continuam a cumprir suas atividades corriqueiras de ir à escola, ao trabalho etc. A sequência abaixo mostra cenas semelhantes a guerras, com corpos e sangue por todos os lados (1E56 e 1E60).



	IMAGEM	TEXTO	OBS
1E56			Corpos de crianças e adolescentes estão espalhados por todos os lados.
1E57			Poças de sangue se formam ao redor dos corpos.







	IMAGEM	TEXTO	OBS
1E58			A câmera se desloca.
1E59			O deslocamento da câmera permite ver outros corpos espalhados por toda a favela.
1E60			Um corpo alvejado ficou atrás do volante.
1E61			Os que não morreram tentam fugir.
1E62			A polícia chega e todos se rendem, semelhante a atitudes de guerra.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
1E63			As armas dos bandidos são recolhidas.

O filme não possui apelo religioso, as pessoas aparecem com cruzes no peito, mas como estética e não credo. No entanto, há um ritual de proteção do candomblé que o filme retratou, conforme pode ser visto na sequência a seguir.




	IMAGEM	TEXTO	OBS
1E64		Pai de santo: Laruêxu. Exu.	
1E65		Pai de santo: Diminino, diminino, por que tu fica nas encruzilhada da Cidade de Deus	
1E66		Pai de santo: Se Deus não tá pensando em mim?	






	IMAGEM	TEXTO	OBS
1E67			Gargalhadas.
1E68			Gargalhadas.
1E69		Pai de santo: Suncê não fala nada que eu já sei o que suncê quer.	
1E70		Pai de santo: Suncê quer poder.	
1E71		Pai de santo: Suncê tá certo. Deixa o 7 caldeira dá poder procê.	









	IMAGEM	TEXTO	OBS
1E72		Pai de santo: E pra mudá a sorte de suncê, eu vou te dá meu protetor.	
1E73		Pai de santo: Mas suncê num pode furunfar com a guia. Porque se Diminino furunfar com a guia.	
1E74		Pai de santo: Diminino vai morrê.	
1E75		Pai de santo: Diminino agora não vai mais chamá Dadinho. Diminino chama Zé Pequeno, Zé Pequeno, Zé Pequeno, pra crescer.	
1E76		Pai de santo: Vanssuncê vai com eu,	

	IMAGEM	TEXTO	OBS
1E77		Pai de santo: que eu vou com Vanssuncê.	
1E78			Gargalhadas.
1E79			Gargalhadas

O ritual acontece com uma composição bem marcada, com charuto, guias, velas, mas não o sacrifício de animais. O pai de santo incorporado pronuncia frases com sotaques de caboclo velho. Essa é a única ocorrência religiosa do filme.

A vinculação do drama com a realidade acontece duas vezes. A primeira com a notícia da prisão do Mané Galinha, em que as cenas 1E80 a 1E97 mostram o ator que interpreta o personagem Mané Galinha dando entrevista para o jornal. As próximas sequências, mostradas como créditos do filme, exibem a reportagem “verdadeira”, com o próprio Mané Galinha, com o mesmo discurso e comportamentos semelhantes coisas semelhantes (vestindo a camisa, policiais fora do hospital o esperando).






	IMAGEM	TEXTO	OBS
1E80		Repórter off: Foi preso hoje o chefe de uma das quadrilhas que estão brigando na Cidade de Deus.	
1E81		Repórter: Manoel Machado, vulgo, Mané Galinha, está no hospital desde que foi baleado pela turma do Zé Pequeno.	
1E82		Repórter: Ele recebeu alta hoje	
1E83		Repórter: e falou rapidamente sobre a situação.	
1E84		Repórter off: A guerra continua?	Buscapé ouve a notícia.






	IMAGEM	TEXTO	OBS
1E85		Mané Galinha: Continua. Repórter: Muita gente já morreu? Mané Galinha: Muita gente já morreu, né? Só gente inocente.	
1E86		Mané Galinha: Ele... mas lá com os meus amigos.	
1E87		Mané Galinha: Quer dizer, digamos que seja conhecido meu. Ele tá matando.	
1E88		Repórter: A polícia não vai lá?	
1E89		Mané Galinha: A polícia vai lá, mas não pega ele,	













	IMAGEM	TEXTO	OBS
1E90		Mané Galinha: quer dizer, polícia tá atrás de mim direto.	
1E91		Mané Galinha: Eu já fui pego uma vez	
1E92		Mané Galinha: e ele continua matando lá.	
1E93		Mané Galinha: E a polícia nada de botar a mão nele.	
1E94		Repórter off: Mané Galinha disse que essa briga vai continuar.	

	IMAGEM	TEXTO	OBS
1E95		Repórter off: O delegado José Guedes acha que não.	
1E96		Repórter off: Ele promete prender as	
1E97		Repórter off: duas quadrilhas da Cidade de Deus.	

	A cena mostra o ator (Seu Jorge) e o “verdadeiro” Mané Galinha em entrevista.
---	---

		<p>A entrevista verdadeira de Mané Galinha e a sua interpretação teatral nas cenas 1E91, 1E93.</p>
		<p>A cena é semelhante à cena 1E94.</p>
		<p>Essa cena foi teatralizada na cena 1E95.</p>

	Mané Galinha tendo alta do hospital, como encenado em 1E97.
---	---

Sobre a sequência anterior, temos que o personagem/traficante usa, por duas vezes, reformulações (1E87 e 1E90) por meio do uso de “quer dizer”. Em 1E87 “quer dizer, digamos que seja conhecido meu”, a reformulação pode ter sido usado com o intuito de proteger alguém, pela não vinculação com atitudes criminosas que Mané Galinha tenha tido. A segunda (1E90) tenta mostrar que Mané Galinha não é um criminoso perigoso, mas que sofre a perseguição da polícia (“quer dizer, a polícia tá atrás de mim direto”).

A outra associação à realidade acontece em uma cena já nos minutos finais do filme, na qual aparece a favela e a inscrição “baseado em histórias reais”, ao som de um samba sobre a Cidade de Deus, como pode ser visto na cena abaixo.



Outro fato que chama a atenção é que todos (dos pobres aos de classe média e até a classe média alta) usam, pelo menos, a maconha. O entorpecente faz parte da realidade dos moradores da Cidade de Deus, do motorista de táxi perdido, dos adolescentes estudantes, da jornalista, e é considerado tão normal como qualquer outra droga permitida (como o álcool ou o cigarro).

O filme ainda explora vários outros estereótipos: a corrupção da polícia, a desassistência do Estado, o futebol no campinho, a violência, o analfabetismo para ler as notícias do tráfico, a sexualidade, o tráfico etc. A história é narrada (além de ser mostrada) pelo personagem onisciente Buscapé, desde a sua infância. A narrativa apresenta várias ironias (como exemplo, cito a afirmação “a guerra chegou na imprensa, a polícia teve de tomar atitude” ou “do milagre na Cidade de Deus”), que refletem a criticidade de quem vive, realmente, na Cidade de Deus.

A trilha sonora é composta, em sua maioria, por músicas da década de 80 (Black Power, funk, samba), geralmente de origem negra. Com exceção da última (um samba), as demais só caracterizam a época em que a história acontece, sem fazer alusão à realidade da favela de Cidade de Deus.

Em resumo, o filme *Cidade de Deus* adere perfeitamente ao imaginário do estrangeiro sobre o Brasil das décadas de 80 a 90, pois a trama

funciona como um exemplo das teorias sobre *brazilianization*, de Lind (*apud* ARANTES, 2004) e da promiscuidade financeira e social do Estado brasileiro.

Considerações gerais sobre a análise

Como visto, ao longo deste capítulo, os filmes acolhidos pela Comissão do Oscar reforçam vários estereótipos. Alguns filmes fazem isso de maneira mais enfática e abrangente (*O pagador de promessas*, *O que é isso, companheiro*, *Central do Brasil* e *Cidade de Deus*), outro de maneira menos contundente (*O quatrilho*). No entanto, todos os estereótipos vistos como associados ao brasileiro foram encontrados nas narrativas.

No entanto, há um lapso de tempo bastante significativo que separa o primeiro filme (1962) do último (2003-2004), o que implica mudança de temática e de composição cinematográfica entre eles, proveniente dos recursos técnicos e tecnológicos disponíveis. A utilização de trilha sonora apenas em poucos casos foi sentida como extensão da narrativa, tem mais função como forma de “compor” o cenário da trama ou de subjetivar emocionalmente o leitor/espectador.

5 O Brasil pelo MinC



Este é o sonho, este é o objetivo, esta é a meta. O que temos de fazer, povo e governo brasileiros, porque podemos fazer, é materializar sonhos. Vamos materializar juntos este, o de um cinema que reflita a dimensão de nossa grandeza cultural, territorial e econômica, de uma expressão audiovisual que reflita e energize nossa consciência de nacionalidade e nossa soberania, que apresente com luz própria, para nós e para mundo inteiro, a nossa maneira brasileira de ser.

Discurso proferido pelo então Ministro da Cultura, Gilberto Gil, no Festival de Cinema de Gramado, em 23 de agosto de 2003.¹⁴⁰

Como mostrado anteriormente, o Ministério da Cultural seleciona filmes para indicá-los à Comissão do Oscar anualmente. O processo de seleção nacional é feito por meio de uma Comissão designada para esse fim, publicada em Diário Oficial da União. Como problematizado no Capítulo 3, não há explicitação dos critérios que serão observados por essa comissão. A portaria se limita apenas a expor os nomes que comporão a comissão e isso tem sido alvo de críticas por parte de profissionais ligados ao cinema nacional. Diante do exposto, muitos produtores, diretores e roteiristas se pautam pelas características que os filmes brasileiros “acatados”, e que ganharam a estatueta, possuem para poderem também ter chances de vencer.

Por tudo isso, este capítulo pretende mostrar e fazer reflexões sobre a *brasilidade* dos filmes indicados pela Comissão do Ministério da Cultura para concorrerem ao Oscar na última década. A análise inclui a

¹⁴⁰ Disponível em: <http://www2.cultura.gov.br/site/2003/08/23/pronunciamento-do-ministro-gilberto-gil-no-festival-de-cinema-de-gramado/>. Acessado em 20 de agosto de 2013, às 5h.

identificação das práticas discursivas da comunidade discursiva da Comissão do MinC e o modo como elas afetam e contribuem para a reificação de um espaço discursivo estereotipado de brasilidade.

O Brasil indicou, na última década (2001-2011), 10 (dez) filmes para participarem da premiação do Oscar – *Eu tu eles* (Sony Pictures, 2001), *Abril despedaçado* (Imagem Filmes, 2002), *Cidade de Deus* (Imagem Filmes, 2003-2004), *Olga* (Globo Filmes, 2005), *2 Filhos de Francisco* (Sony Pictures, 2006), *Cinema, aspirinas e urubus* (Europa Filmes, 2007), *Última parada 174* (Paramount Pictures, 2008), *Salve Geral* (Sony Pictures, 2009), *O ano em que meus pais saíram de férias* (Buena Vista Sonopres, 2010) e *Lula, o filho do Brasil* (Downtown Filmes, 2011). Estes filmes serão tratados nas próximas subseções, com exceção de *Cidade de Deus* que, devido ao fato de ter sido acatado pela Comissão do Oscar, foi analisado no Capítulo 4 desta pesquisa.

Neste contexto, este capítulo pretende: 1) identificar estereótipos de brasilidade (corrupção, hipersexualidade, violência, ausência do Estado, exotividade, futebol, pobreza) e como eles aparecem no enredo desses filmes; 2) relacionar o emprego de técnicas cinematográficas, assim como das trilhas sonoras, como recursos importantes para a subjetivação do leitor/espectador; e 3) identificar elementos incluídos na narrativa que tentam dar um caráter de verdade, simulando realidades, as quais poderiam confundir os leitores/espectadores sobre o limite entre a ficção e a realidade do que está sendo contado.

5.1 *Eu, tu, eles* (Sony Pictures, 2001)



O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral.

A sua aparência, entretanto, ao primeiro lance de vista revela o contrário. Falta-lhe a plástica impecável, o desempenho, a estrutura corretíssima das organizações atléticas.

É desgracioso, desengonçado, torto. Hércules-Quasímodo, reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos. O andar sem firmeza, sem aprumo, quase gingante e sinuoso, aparenta a translação de membros desarticulados. Agrava-o a postura normalmente abatida, num manifestar de displicência que lhe dá um caráter de humildade deprimente. (...)

É um homem permanentemente fatigado.

Reflete a preguiça invencível, a atonia muscular perene, em tudo: na palavra remorada, no gesto contrafeito, no andar desprumado, na cadência langorosa das modinhas, na tendência constante à imobilidade e à quietude.

Entretanto, toda esta aparência de cansaço ilude.






Naquela organização combalida operam-se, em segundos, transmutações completas. Basta o aparecimento de qualquer incidente exigindo-lhe o desencadear das energias adormidas. O homem transfigura-se. Empertiga-se; (...) e corrigem-se-lhe, prestes, numa descarga nervosa instantânea, todos os efeitos do relaxamento habitual dos órgãos; e da figura vulgar do tabaréu canhestro, reponta inesperadamente o aspecto dominador de um titã acobreado e potente, num desdobramento surpreendente de força e agilidade extraordinárias.

(Euclides da Cunha, *Os sertões*, Parte II.)¹⁴¹

O ano de 2001 teve como indicação o filme *Eu, tu, Eles*, que conta a história da vida de Darlene, uma nordestina que tem três maridos.

¹⁴¹ Disponível em: <http://educaterra.terra.com.br/literatura/temadomes/2004/04/30/001.htm>. Acessado em 22 de junho de 2013, às 6h20min.

Logo no início do filme, ao sair para um casamento que não acontecerá, Darlene, grávida, se despede de sua mãe e a observação que a mãe faz é reveladora sobre a situação da mulher no Nordeste.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2A1			A escuridão é quase total. Parte do cenário é iluminado por um único candeeiro.
2A2			A mãe de Darlene está deitada.
2A3		Darlene: Mãe, tô indo, mãe. Quando o menino nascer, eu trago pra tomar a benção.	
2A4		Mãe: que Deus te proteja de ter filha mulher. Darlene: Eu volto, mãe. Um dia eu volto.	
2A5		Mãe: Volte, não.	Darlene sai.

Só mais tarde, depois de mostrar como as mulheres enfrentam a aridez da caatinga, em um mundo masculinizado, é que perceberemos a relevância e a dimensão da “benção” da mãe “Deus te proteja de ter filha mulher” (2A4). Depois se verá que Darlene é responsável pelo sustento de sua família toda: além do serviço de bóia-fria na lavoura de cana, ainda precisa realizar os serviços domésticos (buscar água, cuidar das crianças e da criação, arrumar a cerca, etc.), enquanto o seu marido descansa, geralmente em uma rede, ouvindo o seu rádio de pilha, conforme pode ser observado no trecho abaixo:




	IMAGEM	TEXTO	OBS
2A6			Barulho de pessoas cortando cana, caminhando sobre a palha.
2A7			Barulho de pessoas cortando cana, caminhando sobre a palha.
2A8			Barulho de pessoas cortando cana, caminhando sobre a palha.





	IMAGEM	TEXTO	OBS
2A9			Barulho de pessoas cortando cana, caminhando sobre a palha.
2A10			Música orquestrada com viola caipira.
2A11			Música orquestrada com viola caipira.
2A12			Música orquestrada com viola caipira.
2A13			Música orquestrada com viola caipira. Darlene aparece trabalhando.






	IMAGEM	TEXTO	OBS
2A14			Música orquestrada com viola caipira.
2A15			Barulho de passos sobre a vegetação seca. Darlene aparece carregando um feixe de galhos.
2A16			Darlene some na vegetação seca.
2A17			Barulho de cabras e bodes.
2A18			Barulho de cabras e bodes.






	IMAGEM	TEXTO	OBS
2A19			Barulho de cabras e bodes.
2A20			Darlene deposita o feixe de lenha próximo à sua casa.
2A21			Barulho de cabras e bodes.
2A22			Barulho de cabras e bodes.
2A23			Darlene pega o filho no colo.











	IMAGEM	TEXTO	OBS
2A24			Barulho de cabras e bodes.
2A25		Osias: Ah, Darlene, vê o de comer pra mim.	
2A26		Osias: Desde manhã, eu não como nada, tô com o estômago doendo.	
2A27		Osias: Ah, escuta uma coisa, minha nega: tem pouca água aí...	
2A28		Osias: ... tem que pegar água lá no açude.	


	IMAGEM	TEXTO	OBS
2A29			Darlene sai sem dizer nenhuma palavra.
2A30			Darlene joga pedras no açude com seu filho.
2A31			Darlene se levanta.
2A32			Ela pega a água com um balde.
2A33		Darlene: Bora.	Darlene fala para o seu filho mais velho, com quem estava jogando pedras no açude.

Sobre a sequência anterior, percebemos o uso de planos gerais extremos em 2A6, 2A16, 2A21 a 2A24. O plano geral extremo






permite criar composições que enfatizam a dimensão de um local. Quando temas humanos são incluídos no quadro, eles geralmente ocupam uma área muito pequena e são ofuscados pelas áreas circundantes. (MERCADO, 2011, p. 65)

Dessa forma, a ênfase na aridez da caatinga e na falta de recursos (de infraestrutura, econômicos e naturais) é importante para a argumentação da narrativa, que torna Darlene parte desse cenário extremamente carente. Além disso, a não distribuição de tarefas domésticas acaba por sobrecarregar a protagonista, o que retoma a benção da mãe do início do filme. O fato de essa “benção” iniciar o enredo possui um valor persuasivo bastante significativo, pois, ao longo dos fatos, percebemos que ser mulher nesse contexto do Nordeste é viver em uma atitude servil. O filme, de certa forma, faz um recorte em termos de gênero social, em que homens e mulheres não comungam do mesmo *status* social, tanto que Darlene não reclama, em momento algum da narrativa, das tarefas que lhe são impostas, aceitando submissa essa condição.

Quanto a Osias, o marido, ele recupera um estereótipo brasileiro à semelhança do Jeca Tatu¹⁴², que não trabalha e vive em uma rede (2A34). O marido oficial de Darlene não faz o perfil do malandro carioca, boêmio. Muito pelo contrário, pois só bebe socialmente, não joga, não frequenta festas, mas vive às custas do serviço dos outros, não só do de Darlene (como pode ser percebido na sequência abaixo), mas, posteriormente, também, de Ciro, o terceiro marido de Darlene. A inclusão desse personagem na família é garantida por meio das “merendas” que ele traz.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2A34			Há uma música ao fundo vindo do radinho de pilha de Osias, que dorme.

¹⁴² Mas, ao contrário de Jeca Tatu, Osias não demonstra ter nenhuma infestação por vermes que pudessem torná-lo incapaz para o trabalho.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2A35			Há música vindo do radinho de pilha de Osias. Darlene chega próximo à rede onde Osias está.
2A36		Darlene: Terminou, viu, a lavoura.	
2A37			Há uma música ao fundo vindo do radinho de pilha de Osias.
2A38		Darlene: Isso não é nem a metade que eles têm pra pagar.	Darlene dá o dinheiro de seu trabalho para Osias que o guarda.
2A39		Darlene: Oh, Osias, vai ficar aí sentado esperando tudo terminar?	Osias permanece deitado na rede ouvindo música.

Na sequência anterior, percebemos que Osias se furta até mesmo de cumprir o seu papel como homem e questionar o valor pago pelo serviço de

boia-fria de sua mulher, conforme 2A38. O questionamento de Darlene “vai ficar aí sentado esperando tudo terminar?” (2A39) impõe a necessidade de tomada de atitude, porque, depois de “tudo terminar”, não é possível mais o questionamento ou a revisão do pagamento. Mas Osias permanece deitado na rede. É uma versão menos caricata do malandro carioca, mas nem por isso menos relevante.

A história de Darlene é emblemática no sentido de mostrar uma mulher que não se preocupa com a opinião alheia e ainda tenta ser feliz, assumindo todos os riscos para isso: mãe solteira e mulher de três homens, ao mesmo tempo. No entanto, esses três homens e ela vivem harmonicamente sob o mesmo teto no interior tradicionalista nordestino, o que acentua o discurso de traidor, em termos populares, corno, bastante divulgado no Nordeste brasileiro. A atipicidade da história de Darlene se dá não pelo fato de ter três parceiros, mas pelo fato de viverem sob o mesmo teto e saberem que compartilham a mesma mulher.

Não há nenhuma alusão à agressão física contra Darlene no filme por parte de nenhum dos maridos, mesmo depois de descobrirem a sua traição. Coisa rara em termos brasileiros, haja vista os dados estatísticos de violência doméstica contra mulheres, segundo os quais o Brasil é o campeão do *ranking* internacional.¹⁴³ Dessa forma, o filme “quebra” o discurso de que o brasileiro é machista e agressivo.





Outro estereótipo bastante explorado pela indústria cinematográfica é a sexualidade do brasileiro. Neste filme, personificada por Darlene, com direito a cenas mais ousadas de sexo, com uma hipersexualidade cotidiana. Esse traço estereotípico é mantido como se mantém o traço da preguiça do brasileiro em um de seus maridos. Há uma sequência que mostra Darlene tendo relações sexuais com os três maridos em uma única noite.

Esse filme se sustenta ainda numa divulgação muito convincente, quando revela que foi “livremente inspirado em uma história real”. Além disso,

¹⁴³ O Brasil é o campeão em violência doméstica num ranking de 54 países. Os números são alarmantes: a cada 16 segundos uma mulher é agredida por seu companheiro e 70% das mulheres assassinadas foram vítimas de seus próprios maridos, sabemos que este número não corresponde inteiramente à realidade, já que grande parte das mulheres tem medo de registrar queixa e por isso muitos casos não entram para a estatística) info: http://www.actionaid.org.br/Portals/0/Releases/DireitoMulheres/Mulheres_2006.pdf





toda a mídia impressa e televisiva fez “cobertura” da história que inspirou a trama, com depoimentos dos maridos, dos conhecidos e da própria Darlene.

Como mais um exemplo da hipersexualidade de Darlene, na sequência a seguir, seu segundo marido flagra a mulher com Ciro (que depois se tornou o terceiro marido), no momento em que eles estão tendo relações sexuais em um canavial (local de trabalho de Darlene).

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2A40			Zeinho procura Darlene na lavoura de cana, para lhe entregar o almoço.
2A41			Zeinho procura a sua mulher
2A42			Darlene está tendo relações sexuais no meio da plantação com Ciro.
2A43			Zeinho fica transtornado com a traição.

Darlene se apresenta com características fenotípicas de afrodescendente e seus relacionamentos amorosos também refletem a

miscigenação brasileira: seu primeiro filho é moreno (2A44); o segundo, negro (2A45); o terceiro, loiro (2A46); e o quarto, branco (2A47). A poligamia é materializada em seus filhos, que são semelhantes aos homens que começam a habitar a casa em que ela mora, conforme as seguintes cenas:

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2A44			Primeiro filho de Darlene é moreno e fruto de um relacionamento quando ela era ainda solteira.
2A45			Segundo filho de Darlene é preto, cujo pai comprava as cabras de Osias.
2A46			Terceiro filho de Darlene é loiro e tem como pai Zezinho, segundo esposo.
2A47			Quarto filho de Darlene é branco e seu pai é Ciro, cortador de cana como bóia-fria.

Outra questão de gênero social é apresentada quando um primo do marido “oficial” de Darlene, Zezinho, resolve cozinhar para a família. O fato de fazer atividades consideradas “femininas” o coloca em descrédito em relação à sua masculinidade.






	IMAGEM	TEXTO	OBS
2A48		Raquel: Osias, cadê Zezinho? Osias: Zezinho chegou da roça e foi pro açude.	
2A49		Raquel: Ele agora leva o almoço de Darlene é todo dia, é? Osias: É todo dia.	
2A50		Osias: Se ele não tivesse aquela bicicletinha não sei se dava pra ele cumprir as tarefas.	
2A51		Osias: Chegou da roça, pegou uma lona de roupa.	
2A52		Osias: Da hora que ele saiu já deve estar chegando.	








	IMAGEM	TEXTO	OBS
2A53		Raquel: Tá se vendo que agora você tem é bem duas esposas	
2A54		Raquel: uma na roça	
2A55		Raquel: e outra em casa.	
2A56		Osias: pois é bem isso mesmo. Zezinho faz de um tudo: ele cozinha, ele varre, me dá cafezinho toda hora. Até bolo o danado sabe fazer.	
2A57		Osias: Eu tô gostando bem disso. Nem se compara com a Darlene. É melhor e é demais.	

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2A58		Raquel: Te fiz um benefício. Se não fosse a língua do povo, eu ficava com ele lá em casa.	
2A59		Osias: Não via nada de mais, não via mesmo. Zezinho é teu primo, além do mais Zezinho é homem, mas não é muito não.	

Ao dizer que “Zezinho é homem, mas não é muito não” (2A59), Osias acaba por anular a masculinidade de Zezinho, colocando-o em uma outra categoria de gênero social. Em momento algum da narrativa, há outro tipo de denominação para Zezinho, sendo sempre associado à sua habilidade de cozinhar e fazer serviços domésticos. De certa forma, ao nascer o terceiro filho de Darlene, que se parece com Zezinho, a masculinidade deste é resgatada, bem como o respeito, principalmente por parte de Osias. Esse ponto do filme aborda outro estereótipo: de que o brasileiro é machista. Não basta ser homem, precisa parecer homem e isso Zezinho não faz. O pai do primeiro filho de Darlene (2A60 a 2A89) “parece” homem até nos elementos que compõem o seu vestuário.

Há ainda a paternidade sem rosto, pois não é focalizado o rosto do pai do primeiro filho de Darlene em toda a sequência a seguir. Essa forma de inserir o personagem mostra que, mesmo com o conhecimento e a aceitação do “suposto” pai, ele não assume por completo a sua responsabilidade. A metonímia visual (a parte pelo todo) expressa a visão que o diretor assume sobre o assunto e quer que o espectador também assuma quando mostra o pai do primeiro filho de Darlene como sem rosto.






	IMAGEM	TEXTO	OBS
2A60		Darlene: ele é o seu pai.	Esse é o momento em que Darlene mostra o pai para o seu filho. A criança fica com o olhar abaixado.
2A61		Darlene: Vai se acostumar.	Darlene encara o seu filho.
2A62			Darlene abraça seu filho. O pai da criança não fala nenhuma palavra ou demonstra gesto de afeto.
2A63			A criança permanece abraçada à Darlene.
2A64			O homem levanta a mão em direção à criança.






	IMAGEM	TEXTO	OBS
2A65			Darlene dá um novo abraço na criança.
2A66			O homem assiste a tudo em silêncio.
2A67		Darlene: Vai.	O menino tentar manter-se abraçado por Darlene, que tenta afastá-lo.
2A68		Darlene: Vai que eu tô mandando.	Darlene se esquiva da criança.
2A69			O menino volta a abraçar Darlene.






	IMAGEM	TEXTO	OBS
2A70			O pai intervém esticando o braço em direção à criança.
2A71			O homem aproveita o afastamento de Darlene e segura no braço da criança.
2A72			A criança passa para as mãos do pai.
2A73			O pai e a criança começam a andar. O segundo filho de Darlene assiste a essa separação.
2A74			A criança é puxada. O pai não pronuncia uma única palavra ou demonstra carinho.





	IMAGEM	TEXTO	OBS
2A75			O homem abre a porteira.
2A76			Música com solo de sanfona em tons que provocam tristeza. Darlene permanece do outro lado da cerca.
2A77			Música com solo de sanfona. É possível perceber a separação da mãe de seu filho nesta cena.
2A78			Música com solo de sanfona em tons que provocam tristeza. O homem fecha a porteira.
2A79			Música com solo de sanfona. A criança é segurada pelo braço, mas permanece com o olhar para a sua mãe.











	IMAGEM	TEXTO	OBS
2A80			Música com solo de sanfona em tons que provocam tristeza. Darlene se aproxima da porteira.
2A81			Música com solo de sanfona. Ela segura a porteira e continua olhando o seu filho.
2A82			Música com solo de sanfona. Esta cena mostra o desespero de Darlene em relação à separação de seu filho.
2A83			Música com solo de sanfona. A criança continua sendo puxada pelo pai. Ela ainda mantém o olhar para a mãe.
2A84			Música com solo de sanfona. O pai não faz um único gesto de carinho ou pronuncia alguma palavra de consolo.



	IMAGEM	TEXTO	OBS
2A85			Música com solo de sanfona. A criança ainda tenta não perder a mãe de vista.
2A86			Música com solo de sanfona. Nesta cena, percebemos que a criança tenta ficar, mas é puxada pelo pai.
2A87			Música com solo de sanfona. Darlene continua a ver seu filho por trás da porteira.
2A88			Música com solo de sanfona. O segundo filho de Darlene volta seu olhar para a mãe.
2A89			Música com solo de sanfona. O segundo filho de Darlene acena para o irmão que foi entregue ao pai.

A inclusão de um solo de sanfona, em tons melancólicos, nesse contexto de tristeza (a partir da cena 2A85), é um elemento de persuasão em

favor de Darlene, pois humaniza ainda mais a personagem. Os elementos que “compõem” a figura do pai (facão, bota, camisa e calça masculina) e o fato de ele ter sido retratado apenas do tronco para baixo sinalizam que a “virilidade” é o que justifica a sua inclusão na trama. Não é possível saber o motivo de Darlene ter entregado o seu filho ao pai, que nem o conhecia. Essa sequência de cenas aparece em um contexto em que Darlene resolve deixar Osias, seu primeiro marido, em um momento em que ele era o único homem de casa. Talvez, Darlene tenha usado a lógica de que dois filhos para sustentar sozinha seria muito difícil. No entanto, é muito comum no Brasil mães solteiras que precisam trabalhar usarem seus filhos mais velhos para cuidarem dos filhos mais novos, o que resulta de vários problemas sociais, como a carência de creches no Brasil.

Cabe salientar que a consciência de nação não existe no filme. A sociedade em que a história se passa se preocupa mais com a opinião alheia e a sobrevivência individual em um lugar extremamente seco. Já Darlene, não se preocupa com a opinião alheia, por isso destoa dos demais. A dimensão espacial é regionalizada, e os personagens revelam um país pobre, beirando o miserável, mas não há fome, não há violência, não há tecnologia. A cana é colhida por meio do trabalho não assalariado de bóias-fria; a luz elétrica só existe na cidadezinha próxima e no lugar de diversão, embalado por músicas de forró. O Estado está ausente na maior parte da trama, aparecendo em dois momentos mínimos: no registro dos filhos, em um cartório (um cômodo adaptado num fundo do quintal); e no pagamento da aposentadoria de Osias. A sequência a seguir mostra o funcionamento do “cartório” em situações rudimentares.


	IMAGEM	TEXTO	OBS
2A90			Barulho de máquina de datilografar.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2A91			Osias entra com as crianças.
2A92		Escrivão: Bom dia.	O escrivão mostra a cadeira para Osias sentar.
2A93			Osias entrega um papel para o escrivão.
2A94		Escrivão: O amigo é o progenitor?	
2A95			Osias balança a cabeça afirmativamente.
2A96		Escrivão: Dimas de Lima Linhares, Ednardo de Lima Linhares, Ednaldo de Lima Linhares e Edvaldo de Lima Linhares.	O escrivão fala os nomes dos filhos de Darlene que serão registrados.
2A97			Barulho de máquina de escrever.

Essa sequência mostra alguns elementos que compõem o cenário burocrático do cartório: na cena 2A97, temos uma máquina de escrever, um arquivo de aço, um ventilador elétrico e quadros de documentos emoldurados, possivelmente documentos que justificam o funcionamento do cartório ali.

A trilha sonora se divide em duas: as cantadas (que fazem parte do enredo e dialogam com os fatos mostrados, geralmente composições de forró); e as orquestradas (que permeiam alguns pontos da história), provenientes de instrumentos nordestinos: como viola de cocho, triângulo, sanfona etc, como solo musical. Esses elementos dão uma dimensão triste e melancólica à narrativa, além de marcar o estereótipo do nordestino. Ressaltando um hipônimo dentro da identidade do brasileiro.

A religião mostrada no filme é a Católica Apostólica Romana (que reifica o estereótipo do Brasil como país com maior número de católicos no mundo), evidenciada na “benção” na despedida de Darlene e de seu retorno com a morte da mãe, em cujo velório há várias mulheres com o terço ou rosário no pescoço. A presença unicamente da igreja Católica Romana também cria um outro estereótipo: de que o Brasil é uma nação católica, o que reforça ícones como o Cristo Redentor e várias rotas de peregrinação.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2A98		Mulheres (cantando): Oh, virgem, piedade, piedade...	Darlene chora enquanto as mulheres cantam ladainhas.

O filme tem como eixos principais a adversidade vivida pelo nordestino e a sua sexualidade, mas de uma maneira que não hiperboliza a seca, ao privilegiar a vida atípica de Darlene. Assim, mas mesmo na quebra de um estereótipo, a *brasilidade* é estereotipada com outro.

Os trechos sem linguagem verbal são bem poucos, não havendo muito espaço para a reflexão do leitor, pois a trilha sonora exerce um papel significativo para o preenchimento discursivo. Além disso, as letras das canções completam ou sintetizam os acontecimentos.

Eu, tu, eles é um filme que mostra uma mulher que age, que enfrenta, enfim, vive da melhor forma dentro dos recursos que possui. Mas a forma como Darlene é apresentada reforça o estereótipo de hipersexualidade do mestiço brasileiro, principalmente daquele que possui a raça negra em sua composição; do “malandro” nordestino e da ausência do Estado no interior do sertão.

5.2 *Abril despedaçado* (Imagem Filmes, 2002)



Fotografia de Sebastião Salgado¹⁴⁴

A indicação de 2002, *Abril despedaçado*, mistura poesia e violência, ao narrar a guerra entre famílias por terras no Nordeste, o que resulta, muitas vezes, em uma sequência interminável de mortes que prejudicam a perpetuação dessas famílias.

O narrador é uma criança, irmão do protagonista, que conta a história – inventada por ele com base na leitura que faz das imagens de um livro (uma vez que ele é analfabeto, conforme 2B11 e 2B12) – de um menino encantado por uma sereia. A narração se confunde com a própria história de seu irmão. O narrador é onisciente e sabe de fatos e detalhes que acontecem até mesmo em sua ausência e após sua morte. Na verdade, não se sabe se os acontecimentos mostrados são reais ou imaginados, pois, além de se tratar de uma criança-narradora, há ainda o fato de ela estar contando uma história criada a partir de ilustrações de um livro. No entanto, se o gênero fosse eminentemente escrito, o efeito provocado talvez pudesse ser outro, pois o

¹⁴⁴ Disponível em: vanusavalerio.blogspot.com. Acessado em 22 de junho de 2013, às 6h30min.

leitor estaria mais atento a esses detalhes e “relativizaria” as informações passadas. Como se trata de um gênero textual visual, que provoca a sensação de “testemunha ocular” no espectador, de veracidade, esses detalhes podem passar despercebidos.

No trecho a seguir, o Menino define o lugar onde mora por meio da sua história pessoal a um casal estrangeiro (2B3).





	IMAGEM	TEXTO	OBS
2B1		Homem: Dia. Menino: Dia. Homem: Você sabe onde fica um vilarejinho pertinho daqui chamado Bom sossego?	
2B2		Menino: É acolá mesmo. Mas não é pequenininho não. Homem: Não é mesmo não? Aqui como é que chama? Menino: Aqui é Riacho das Almas.	
2B3		Homem: E cadê o Riacho? Menino: Secou. Só ficou as almas mesmo.	O casal procura o riacho ao redor da carroça.
2B4		Mulher: Como é teu nome? Menino: Menino. Mulher: Como? Menino: Não tenho nome não, moça. Homem: Como é que eles te chama? Menino: Eles me chamam de menino mesmo. Homem: Óia, chamam o menino de menino.	











	IMAGEM	TEXTO	OBS
2B5		Mulher: Menino.	A mulher tira um livro de sua bolsa.
2B6		Mulher: Menino, toma aqui.	O livro é dado para a criança.
2B7			A criança olha para o presente.
2B8			O Menino pega o livro das mãos da mulher.
2B9			Ele olha para a mulher com o livro nas mãos.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2B10			Ele abre o livro e tenta lê-lo.
2B11		Mulher: Já sabe ler?	
2B12		Menino: Sei não. Mas sei lê as figuras.	O Menino aponta para as ilustrações do livro.






Ao afirmar “Sei não. Mas sei lê as figuras” (2B12), o Menino remete à preocupação de Kress e van Leeuwen (1996), de que a imagem dá acesso amplo a todos, inclusive aos não letrados. No entanto, a apropriação é feita de parte do livro, já que a criança utiliza apenas as ilustrações como mote para inferir a história toda. É com esse livro, com as imagens que estão nele que o Menino irá construir a história de sua família.

Como percebemos, a história se passa em Riacho das Almas, no interior do Nordeste (2B2), que, segundo a criança, é “lugar nenhum”, onde o riacho secou e só ficaram as almas. Na visão do menino, os que ficaram são só almas, sem vidas, cumprindo “destinos” fatais. Embora pareça trágico, o Menino é o único que tem a percepção do mal da tradição na vida de sua família e em sua própria vida.





A história não é linear (conforme podemos observar no trecho abaixo), pois, em um *flashback*, o passado é revelado para se entender o acontecimento presente. Isso é crucial para a narrativa, marcada por assassinatos provocados pela disputa de terras aliada à honra de famílias patriarcais.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2B13		Narrador Pacu: meu nome é Pacu. É um nome novo. Tão novo que ainda nem peguei costume. Tô aqui tentando lembrar uma história. Às vezes eu alembro, às vezes eu esqueço. Vai ver que é porque tem outra que eu não consigo arrancar da cabeça: a minha história, de meu irmão e de uma camisa no vento.	Madrugada, ao amanhecer do dia, o menino caminha. Cena tirada do 1min. do filme.
2B14		Narrador Pacu: Risos. No mar, eles vivia tão feliz, mais tão feliz que não conseguia mais parar de dar risada	O dia está clareando. Cena tirada de 1h31min25s.
2B15		Narrador Pacu: Gargalhadas.	




Há um código de ética, de justiça “olho por olho”, que todos seguem, menos o menino-narrador (espécie de consciência de todos), mas isso não quer dizer que suas informações sejam aceitas de forma pacífica (a criança leva um tapa na cena 2B17), pois a afronta à honra e ao prejuízo provenientes da perda de um ente, segundo patriarcas e matriarcas, não podem ser esquecidos jamais (2B20, 2B21, 2B22, 2B23 e 2B24), conforme o trecho abaixo.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2B16		<p>Pai: O sangue amarelou. Tonho, tu conhece a tua obrigação. Tonho movimenta a cabeça de forma positiva.¹⁴⁵</p> <p>Mãe: a alma de seu irmão ainda não encontrou sossego.</p> <p>Pai: ele fez o que tinha de fazer e agora é a vez do Tonho.</p> <p>Menino: não vai não, Tonho.</p>	A pouca iluminação deixa vislumbrar apenas o contorno dos personagens.
2B17			O menino leva um tapa de seu pai no rosto.
2B18			O menino cai ao chão com o golpe.
2B19			O menino retorna à mesa com os olhos cheios de lágrimas.
2B20		Pai: presta atenção, moleque.	

¹⁴⁵ Embora essa informação devesse estar na coluna “observação” da transcrição, mantenho-a aqui em virtude de ser importante a sequência em que as falas acontecem em relação ao movimento.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2B21		Pai: Teu avô, teus tios, teu irmão mais velho, eles tudo morreram por nossa honra e por nossa terra	O pai aponta para os quadros dos parentes mortos.
2B22		Pai: Um dia pode...	
2B23		Pai: ... ser tu. Tu é um Breves.	
2B24		Pai: Eu também já cumpri a minha obrigação. Eu não morri foi porque Deus não quis.	

Não há negros ao longo da narrativa, apenas menção indireta: a criança afirma que os negros antes faziam o serviço que agora é feito por eles (2B26). Essa afirmação, aliada à ausência desse grupo, mostra que eles pertencem a um passado, agora pacificado, sobre o assunto, como se, de tão pacificado, passassem a não existir (conforme a sequência abaixo). Outra ausência sentida é a de índios que não são sequer citados, bem como de estrangeiros.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
B25		Narrador menino: O pai é o que toca os bois pra rolar a bolandeira. Pai: Bora, borá, eia, pega o viço! Bora, borá, borá...	
2B26		Narrador menino: No tempo de vô, os escravos fazia o serviço todo.	O homem chicoteia os bois para eles não pararem de andar em círculos para moer a cana na bolandeira.
2B27		Narrador menino: Agora é nós mesmo.	




O cristianismo é apresentado por meio da religião Católica Apostólica Romana, manifestada em funerais de entes assassinados, mas não há misericórdia com o assassino, embora essa religião se fundamente no perdão. O fato da apresentação apenas da Igreja Católica reforça o estereótipo de que o Brasil é a nação com o maior número de católicos no mundo. No entanto, a máxima adotada ainda é a do *Velho Testamento*, “olho por olho, dente por dente” (2B30). É a vingança comedida, pois só se “cobra o que se tirou”, nada mais que isso. Mas a “coisa” tirada é algo incomensurável, que não cabe em cálculo algum, uma dívida impagável, como prevista por Derrida (perdoar o imperdoável)¹⁴⁶. Segundo Derrida (*apud* PERRONE-MOISÉS, 2010), o Estado ou uma instituição pública não pode perdoar. Ele cita o caso de uma mulher da África do Sul, cujo marido tinha sido preso e torturado, e que, na Comissão de Verdade e Reconciliação, disse o seguinte: “Uma

¹⁴⁶ Disponível em: <http://youtu.be/dwDZ6jrDgdg>. Acessado em 12 jun. 2013, às 9h20min.





comissão ou o governo não pode perdoar. Só eu, eventualmente, poderia fazer isso. Mas não estou pronta para perdoar”. Dentro desse contexto, o Estado pode julgar, mas o perdão nada tem a ver com o julgamento. Para Derrida, segundo Perrone-Moisés (2010)¹⁴⁷, perdoar é sempre um poder divino na sua essência e

quando o perdão está a serviço de uma finalidade, seja ela nobre ou espiritual, como a redenção ou a reconciliação, ou seja, cada vez que ele tenciona restabelecer uma normalidade, social, nacional, política ou psicológica, por um trabalho de luto ou terapia, não é puro.

Aplicando-se esse conceito ao filme, percebemos a ausência da justiça/direito de aplicar as penas; além da falta de vontade dos membros da família de perdoar, para tentar restabelecer a normalidade de suas vidas.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2B28			
2B29		Mãe: Que Deus permita. Que Deus queira.	O menino ouve a oração de sua mãe em seu quarto.
2B30		Mãe: Que a alma de Inácio, filho primeiro, encontre sossego do lado dos seus. Que cada gota de seu sangue, seja duas do inimigo.	

¹⁴⁷ PERRONE-MOISÉS, Cláudia. *A justiça e o perdão*. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/a-justica-e-o-perdao-em-jacques-derrida/>. Acessado em 22 de junho de 2013, às 13h50min.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2B31		Mãe: Que você, meu filho, encontre a paz que não teve entre os vivo.	
2B32		Mãe: E saiba olhar pelos seus irmão na hora....	A câmera vai se deslocando.
2B33		Mãe: ...De eles também cumprirem	
2B34		Mãe: ... sua obrigação.	Até chegar na fotografia de Inácio.

Os mortos, segundo a sequência anterior, ainda continuam a luta que travaram em vida, pois a oração da mãe é que “saiba olhar pelos seus irmãos na hora de eles também cumprirem sua obrigação.” (2B32, 2B33 e 2B34).

O filme tem duração de 95 minutos, dos quais 48 minutos e 46 segundos não têm linguagem verbal. As personagens falam pouco, há pobreza de estímulos, de vida. A criança não tem nome, é chamada simplesmente de “Menino” (2B4), pois ninguém teve tempo de lhe dar um nome. A pouca trilha

sonora, que não chega a quatro minutos de duração, é orquestrada e passa quase despercebida, pois os timbres, os tons são suaves e aparecem em alguns momentos aleatórios e não em situações mais emocionantes; ou seja, a música não interfere na percepção e na leitura do espectador. Talvez uma explicação para a quase falta de trilha sonora seja proveniente da intenção do diretor de marcar, sonoramente, a ausência de vida, de estímulos. Os instrumentos musicais utilizados não lembram nada o folclore brasileiro ou a região Nordeste, o que destoa do imaginário de um Nordeste estereotipado alegre e festivo. O filme cria um Nordeste dentro do Nordeste, no qual tudo é sem vida, pois embora o filme seja colorido, a casa, as roupas, todo o cenário oscila entre o amarelo e o preto.

A cena dos bois rodando sozinhos é bastante significativa (2B38), pois na noite anterior o Menino havia comentado com seu irmão que eles eram como os bois que cumpriam ordens, fazendo o mesmo serviço, sem perspectiva de mudança. Quando a criança percebe que, mesmo sem serem tangidos, os bois continuam no mesmo trabalho, de forma robotizada, ele chama a atenção de seu irmão para a conversa anterior. A troca de olhares entre eles (2B42 e 2B43) é prenhe de significação para ambos, pois o Menino utiliza os bois como metáfora para a situação que estão vivendo, para tentar resolver seu problema, conforme podemos perceber na sequência abaixo.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2B35			O Menino observa os bois andando sozinhos, continuando o serviço.
2B36		Menino: Tonho!	Ele chama o irmão para a cena.






	IMAGEM	TEXTO	OBS
2B37			Tonho se volta para o Menino.
2B38		Menino: os bois tão rodando sozinho!	
2B39			Os bois estão rodando sozinhos sem amarrações ou qualquer coisa que os obrigue a fazer o serviço.
2B40			Tonho joga no chão a canga dos bois.
2B41			O Menino e Tonho trocam olhares.






	IMAGEM	TEXTO	OBS
2B42			Tonho olha para a criança e para os bois.
2B43			Tonho começa a caminhar.
2B44			A criança dorme.
2B45			Ela acorda e olha para a cama de seu irmão.
2B46			Ela percebe que o irmão não dormiu em casa.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2B47			Isso a deixa feliz por saber que o irmão desistiu de cumprir com a “obrigação”.
2B48			A cena mostra o Menino e a cama vazia de Tonho.

Ainda sobre a sequência anterior, ela, de certa forma, retoma o estereótipo de estagnação que o Brasil vive. A tentativa de mudança, geralmente para melhor, é tolhida sempre, assim como os bois que sempre estão rodando sem sair do lugar. O alerta da criança, de maneira crítica, mostra que o “herói” brasileiro precisa perceber que está andando em círculos. Para mudar a nação de maneira positiva, é necessário, segundo a metáfora do filme, agir de forma a construir sua própria história.



Sobre a noção de brasilidade construída no filme, não é possível detectar algo que seja sintomático. Os personagens estão preocupados demais com seus dramas pessoais e alheios a todo o resto: futuro, tecnologia, melhoria de vida. A preocupação é com a cobrança do que foi tirado, com a produção doméstica e não mecanizada da agricultura, que garanta o básico para a subsistência.

Apesar de se passar em uma região historicamente mestiça, a miscigenação não é discutida ou apresentada em momento algum do filme. Não há ícones como futebol, lascívia, carnaval ou festas para retratar a nação.

No entanto, embora não haja estereótipo de tipos cariocas de “brasileiros” (malandro, hipersexuado), é explorada a pobreza e a desassistência do Estado (mostrada no analfabetismo da criança e de seu irmão e na falta de vontade para interromper o ciclo de mortes, com a punição

dos assassinos, dos roubadores de terras). O país retratado nesse filme está parado no tempo, sem perspectiva, como um retrato preto e branco que amarelou como a camisa manchada de sangue, alusão que ganha força nas imagens em tons amarelados pela seca nordestina (o que é também um outro estereótipo, mas de reificação nacional). Todavia, não há fome, não há outros problemas sociais apresentados.

A perda de poder aquisitivo da família Breves com a venda das rapaduras é colocada como sendo consequência da falta de preparo da própria família, que deixou de investir no progresso, palavra que está associada a “usinas a vapor” (2B49), ou seja, à mecanização ou à automação da produção agrícola. Dessa forma, o dever ou direito de “progredir” é transferido para cada um, como sendo uma responsabilidade pessoal (“Eu acho que o senhor devia seguir esse exemplo, seu Breves”, 2B50). Não é o Estado que não ajudou a mecanizar a produção, que não levou o progresso à família, é a falta de vontade da própria família de entrar nesse processo. Discurso que reifica o estereótipo dos países em desenvolvimento, do Estado que se exime de dar assistência à sua população para poder “crescer” e se transformar em uma nação desenvolvida, como pode ser visto na sequência abaixo.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2B49		Pai: Seu Lourenço, o senhor é um homem de importância, é maior comerciante da cidade e eu tenho o devido respeito, mas sou obrigado a dizer que o senhor errou na conta.	
2B50		Comerciante: Não, a quantia tá certa. Pai: Seu Lourenço, é a mesma quantidade de sempre. Comerciante: pois então, os preços baixaram com as usinas a vapor, é o mesmo progresso. Eu acho que o senhor devia seguir esse exemplo, seu Breves.	

Embora não haja heterogeneidade racial, há heterogeneidade nas variantes do português falado pelos personagens. A criança é a que usa uma variante mais distante da norma padrão, no léxico (“alembro”, n”em peguei costume”, 2B13), na sintaxe (“ficou só as alma”, 2B3 etc.) e no sotaque mais acentuado. Alguns outros personagens apresentam alguns problemas com a concordância verbal, mas, na maioria das ocorrências, o que se percebe é o uso coloquial da norma padrão da Língua Portuguesa, com deslizes principalmente, na concordância para o plural. Isso reifica o estereótipo de que o brasileiro não sabe falar a própria língua, discurso proveniente do período colonial, iniciado por portugueses colonizadores e que perdura, de certa forma, até os dias atuais. A diferença entre a variante linguística usada pela criança e a usada pelos outros personagens é decorrente, talvez, de sua marca como diferente: mais poética, mais sensível, mais observadora e mais crítica. Essas qualidades não são percebidas pelos outros personagens, conforme podemos observar no trecho abaixo.



	IMAGEM	TEXTO	OBS
2B51		Menino (narrador): Pra chegar nos Ferreira, Tonho vai pisar em cima de terra que já foi nossa.	Tonho atravessa a caatinga.
2B52		Menino (narrador): Os Ferreira tomaram e nós tomamo dos Ferreira.	O Menino alimenta os bois da bolandeira.








	IMAGEM	TEXTO	OBS
2B53		Menino (narrador): Agora é deles de novo.	
2B54			A criança caminha no estábulo.
2B55		Menino (narrador): Foi assim que começou a briga.	
2B56			A criança se dirige para o boi que está deitado no chão.
2B57		Menino (narrador): Pai disse que é olho por olho. E foi olho de um, por olho de outro.	

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2B58	 A photograph showing two oxen in a stable. One ox is standing and looking towards the camera, while the other is lying down. The background consists of wooden slats.	Menino (narrador): Olho de um por olho de outro que acabou todo mundo ficando cego.	
2B59	 A dark silhouette of a person holding a rifle, standing in a field at night or dusk. The background shows some trees and a dark sky.	Menino (narrador): E terra de cego, quem tem um olho só, todo mundo acha ...	Tonho armado e de tocaia no amanhecer.
2B60	 A dark silhouette of a person holding a rifle, standing in a field at night or dusk. The background shows some trees and a dark sky.	Menino (narrador): ...que é doido (ênfase na pronúncia).	

Esse fragmento revela o poder não só de onisciência do menino-narrador, pois à medida que fala, as coisas acontecem; como também cresce o seu poder de avaliação e julgamento. Ao afirmar que “quem tem um olho só, todo mundo acha que é doido” (2B59 e 2B60), faz uma intertextualidade com o ditado popular (em terra de cego, quem tem um olho é rei). “Ter um olho só” poderia significar que se tem “menos visão”, no entanto, nesse contexto, a situação é diferente: ter um olho só é ter um pouco mais de visão que os demais, mas, ao mesmo tempo, isso não é algo positivo, uma vez que ele será considerado um louco. O fato de ser uma criança já o insere numa condição desfavorável discursivamente. A situação se potencializa quando essa criança ainda questiona o poder da tradição e da responsabilidade de “dar sossego” a quem foi assassinado nesse processo.

Diante da análise realizada, percebemos que a história reforça e reifica o discurso estereotipado de que no Brasil não há lei, pois o Estado não

existe ou funciona de forma bastante precária, visto que não intervém no ciclo de morte das famílias do filme. Além disso, *Abril despedaçado* reifica o estereótipo do Estado falho, principalmente na educação da criança e de seu irmão maior de idade, pois ambos são analfabetos. A lei que vigora é a do “olho por olho” e da justiça feita pelas próprias mãos, e os assassinos não são julgados.

Em relação ao filme indicado no ano anterior, *Eu, tu, eles*, a Comissão de Seleção do MinC escolheu um filme bastante diferente, embora pertença ao interior da mesma região brasileira. A alegria e a ação de Darlene abrem espaço para a melancolia e imobilidade de Tonho. No entanto, aparentemente tão diferentes, ambos se compõem sobre estereótipos de maneiras de ser brasileiro.



5.3 *Olga* (Globo Filmes, 2005)



(Nosso Século. São Paulo: Abril Cultural, 1980.)¹⁴⁸




Em 2005, foi a vez de *Olga*, filme que conta a vida de Olga Benário Prestes, líder comunista, mandada aos campos de concentração nazistas por Getúlio Vargas, lugar em que morreu sem poder rever a filha, nem o companheiro, Luis Carlos Prestes. A narrativa é marcada pela violência que a protagonista sofreu, com torturas físicas e psicológicas em campo de concentração nazista.

Há, ao longo da trama, várias passagens em que é possível perceber fragmentos que retratam o Brasil e/ou os brasileiros e o amor à pátria. Sobre este último, na sequência abaixo, Prestes conversa com D. Leocádia, sua mãe, sobre a necessidade de voltar para o Brasil (2C2) e poder lutar pela igualdade social.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2C1		D. Leocádia: Devia ficar um tempo mais aqui em Moscou.	
2C2		Prestes: Não quero mais viver no exílio. É hora de voltar. Não tenho mais tempo a perder	

¹⁴⁸ Disponível em jchistorybrasil.webnode.com.br. Acessado em 22 junho 2013, às 10h27.

Em outra passagem a seguir, tem-se o reforço de que é preciso “lutar contra as injustiças” (2C3), em um contexto em que Prestes afirma que o Brasil “pode ser muito cruel com quem não tem dinheiro” (2C5). Embora não se saiba exatamente a que “injustiças” ele está se referindo (se financeira, social, ou se as duas juntas), ao expor como contexto a falta de dinheiro, infere-se que a injustiça é financeira e tem, como consequência, a injustiça social por meio da segregação de classes, conforme o conceito de *Brazilianization* mencionado no Capítulo 3.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2C3		Prestes: Eu a admiro. Ela criou a mim e as minhas irmãs sozinha. Me ensinou a lutar contra as injustiças.	
2C4			Olga presta atenção ao que Prestes está lhe contando.
2C5		Prestes: Meu país pode ser muito cruel com quem não tem dinheiro.	

Em um outro fragmento, Prestes encontra-se escrevendo uma carta. Ele recupera novamente a necessidade de lutar pela mudança do País e reforça o discurso de que existem “aqueles que querem perpetuar essa sociedade desigual e desumana” (2C10). A construção discursiva feita por Prestes adjetiva a sociedade da Era Vargas como “desigual” e “desumana”, ou seja, dois adjetivos negativos. A falta de democracia que vivia o período e o fato de Vargas “reinar” absoluto, sem a intervenção de absolutamente nenhum

poder, fez com que os opositores fossem tratados como prisioneiros e recebessem toda a sorte de sofrimentos físicos e psicológicos que pudessem ser usados contra eles.






	IMAGEM	TEXTO	OBS
2C6		Prestes: Cada dia se torna mais próximo	
2C7		Prestes: o momento da luta pelo poder	
2C8		Prestes: entre aqueles que querem verdadeiramente	
2C9		Prestes: mudar este país e	

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2C10		Prestes: aqueles que querem perpetuar essa sociedade desigual e desumana.	Olga se aproxima de Prestes.

A construção discursiva do estereótipo de que o Brasil é um paraíso tropical pode ser percebida na sequência abaixo. Nela o País é apresentado como praia, floresta tropical etc. (conforme 2C14, 2C16 e 2C24), o que ainda é reforçado com a afirmação verbal “Parece o paraíso” (2C22).




	IMAGEM	TEXTO	OBS
2C11		Prestes: Veja, Olga, meu país.	Prestes chama a atenção de Olga para mostrar o seu país.
2C12			Olga volta o seu olhar para a janela do avião.
2C13			Ela projeta também o corpo em direção à janela e começa a sorrir.






	IMAGEM	TEXTO	OBS
2C14			A cena que aparece é de uma praia rodeada de mata nativa, sem banhistas.
2C15			É captada a imagem de Olga e de sua reação ao que vê dentro do avião.
2C16			A imagem da praia ainda continua.
2C17			A cena volta para dentro do avião.
2C18			Olga olha para Prestes.







	IMAGEM	TEXTO	OBS
2C19			Prestes segura a mão de Olga, em um close extremo.
2C20			A cena volta para um plano de dois (dois personagens em uma mesma cena).
2C21		Prestes: Você seria feliz aqui?	
2C22		Olga: Parece o paraíso.	
2C23			Prestes fica feliz com a resposta de Olga.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2C24			Mais imagens do litoral brasileiro são mostradas.

Em outro fragmento, os personagens novamente reificam o aspecto idílico do Brasil. A personagem Elizievat, em conversa com Olga, ressalta o “sol” e o “mar” brasileiros (2C30 e 2C33) e os associa à “tranquilidade” e “à paz” (2C32).




	IMAGEM	TEXTO	OBS
2C25		Olga off: Nunca pensei que teria tempo para ir à praia.	
2C26			Elizievat se dirige à Olga.
2C27			Ela entrega um copo de café à Olga.







	IMAGEM	TEXTO	OBS
2C28			Elizievat sentasse à mesa onde Olga está.
2C29		Elizievat: Olga,	
2C30		Elizievat: Eu poderia morar aqui. Perto desse sol, desse mar (suspiro).	
2C31		Elizievat: Eu e o meu Ivotiv.	
2C32		Elizievat: Viver os dias tranqüilos, em paz.	

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2C33		Elizievat: O sol deste país, esse calor, já aqueceu também seu coração, Olga.	

A falta de politização associada ao brasileiro também é exemplificada no fragmento abaixo. Depois de ter fracassado a tentativa de golpe para depor o presidente Getúlio Vargas e de os insurgentes serem torturados e mortos em todo o território brasileiro, um cortejo carnavalesco desfila, em frente a Olga. A marchinha cantada tem como letra “É carnaval, o mundo está em festa, não existe guerra só alegria, a lua e a paz” (2C34 a 2C42). Diante desse contexto, a reflexão que o filme mostra é que ou os brasileiros não se interessam por questões políticas ou estão alheios às coisas que acontecem à sua volta e que poderiam mudar a sua realidade.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2C34		Coro: “É carnaval”	Olga ouve música e vai para a janela para ver o que está acontecendo.
2C35		Coro: “o mundo está em festa”	Foliões de Carnaval desfilam na rua cantando marchinhas de Carnaval.








	IMAGEM	TEXTO	OBS
2C36		Coro: “não existe guerra só alegria”	Há mulheres em cima de carros, que andam devagar.
2C37		Coro: “a lua e a paz...”.	Todos sorriem e parecem muito felizes.
2C38		Coro: “É carnaval o mundo está em festa”	Olga também fica feliz com o cortejo alegre.
2C39		Coro: “não existe guerra”	Como havia chovido, a janela em que Olga está encontra-se embaçada.
2C40		Coro: “só alegria”	Uma criança negra, vestida como princesa medieval, sorri para Olga.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2C41		Coro: “a lua”	Olga também sorri para a criança.
2C42		Coro: “e a paz...”.	Ambas sorriem.

Ainda sobre a sequência anterior, em relação aos elementos visuais que aparecem, tem-se a representação do Carnaval retratado na mulata (2C40 e 2C42). O fato de essa mulata ser ainda criança suaviza o efeito de sexualidade que comumente é associado ao binômio mulata-carnaval.

No fragmento seguinte, Olga está sendo encaminhada (embora não saiba) para um navio que a levará para os campos de concentração nazistas. Dentro da ambulância e com a gravidez adiantada, Olga fala sobre mudar o mundo com sua amiga Maria, a qual dá como resposta “Eu só conheço o Brasil, Olga. E esse povo está tão embrutecido pela miséria pelo descaso, pela violência...” (2C44 e 2C45). A sequência de motivos para o embrutecimento da população brasileira é interrompida por Olga que, no entanto, fala da sua dificuldade de entender o Brasil (2C46), mas associando essa dificuldade à sua vida sentimental.







	IMAGEM	TEXTO	OBS
2C43		Olga: Será mesmo que o mundo quer ser mudado?	

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2C44		Maria: Eu só conheço o Brasil, Olga. E esse povo está tão embrutecido pela miséria	
2C45		Maria: pelo descaso, pela violência... Olga: Brasil.	
2C46		Olga: Eu nunca vou entender esse país.	
2C47			
2C48		Olga: Lugar onde encontrei a minha felicidade e onde a perdi.	

A sequência abaixo reifica o discurso de que no Brasil as leis não são cumpridas, de que o país é ilegal ("isso é contra todas as leis de

navegação”, 2C49); cumprindo apenas ordens de “pistolões” ou autoridades máximas (“A ordem de embarque foi dada pelo próprio presidente Vargas”, 2C50).








	IMAGEM	TEXTO	OBS
2C49		Comandante: isso é contra todas as leis de navegação. No meu navio, eu mando.	
2C50		Oficial de polícia: A ordem de embarque foi dada pelo próprio presidente Vargas. A prisioneira é considerada de interesse máximo pelo Comando de Estado. O senhor vai embarcar sim, as duas prisioneiras.	
2C51		Olga: Duas prisioneiras? A outra prisioneira...	
2C52		Olga: Tzabor?	O enfermeiro fixa o olhar e Olga, enquanto anota algo.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2C53			Respiração ofegante.
2C54			O enfermeiro sai e deixa Olga.
2C55			O olhar de Olga captura a bandeira da suástica nazista está hasteada no navio.

Sobre o fragmento anterior, ressalta-se que, todas as vezes em que a suástica foi mostrada no filme, sempre foi usado o plano emblemático (relevo por meio do contraste de cores). O filme não possui cores fortes, sempre oscilando entre as cores preto, branco, azul em tons suaves, dando um aspecto de envelhecimento. A única exceção é a suástica, conforme pode ser observado em 2C55.

A trilha sonora é orquestrada, com instrumentos clássicos, não regionalizados em termos brasileiros. As músicas, geralmente variações de uma mesma sequência rítmica, sugerem a tristeza, a melancolia e geralmente são empregadas em momentos de separação ou de torturas vividas pela personagem.

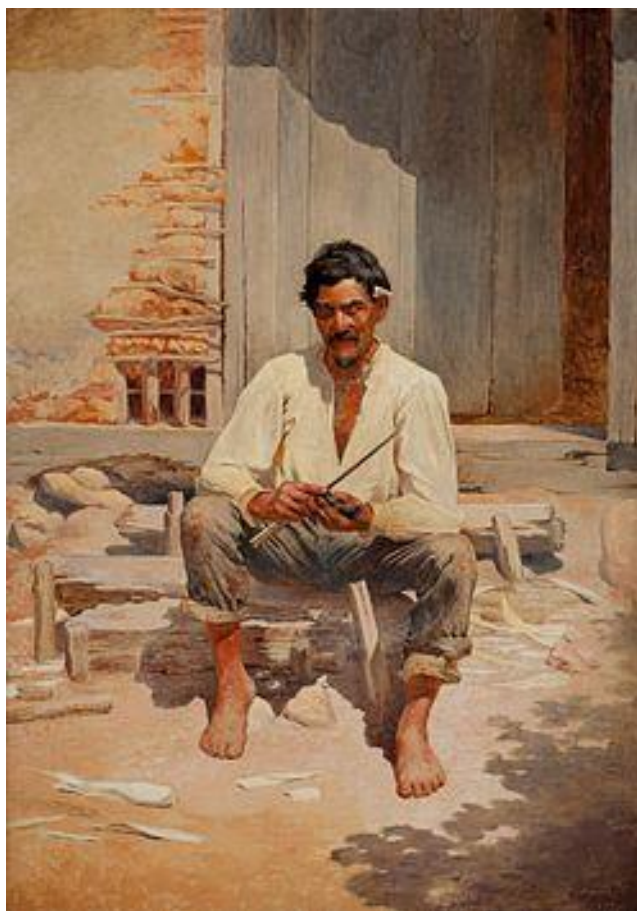
Os planos cinematográficos utilizados seguem a regra dos terços, de uma forma a sugerir uma reação não-transacional, dado o fato de as

personagens estarem sempre olhando para o seu interlocutor, como se esse interlocutor fossem o próprio leitor/espectador.

Em síntese, o filme *Olga*, embora seja um filme de época que aborda a vida de pessoas históricas como Olga Benário e Luís Carlos Prestes, reifica vários estereótipos de *brasilidade*, mostrando um Brasil como paraíso das desigualdades econômico-sociais, da ilegalidade e do Carnaval como momento festivo, tudo isso alheio aos acontecimentos políticos.


Com respeito às indicações feitas anteriormente (*Eu, tu, eles* e *Abril despedaçado*, respectivamente), *Olga* não possui com eles nenhum tipo de relação quanto à temática, pois trata de personagens históricos e de fatos políticos. No entanto, o filme, no contexto em que aparece, tenta, de certa forma, dialogar principalmente com o discurso idealizado da esquerda e a versão centro-esquerda dos governos recém empossados, à época de sua produção, como, por exemplo, do presidente Lula no Brasil.

5.4 2 filhos de Francisco (Sony Pictures, 2009)







Caipira picando fumo, de Almeida Júnior, de 1893¹⁴⁹

O filme *2 filhos de Francisco* é a indicação de 2006 para a premiação e mostra a trajetória da dupla sertaneja Zezé di Camargo e Luciano, sua infância miserável no interior de Goiás e a determinação de um pai em tentar romper com as dificuldades que separam seus filhos do sucesso.


	IMAGEM	TEXTO	OBS
2D1			Pássaros cantam. Uma pessoa tenta improvisar uma antena para o rádio.

¹⁴⁹ Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Caipira>. Acessado em 22 de junho de 2013, às 9h.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2D2			Ela estica o arame e tenta amarrá-lo na haste.
2D3		Francisco: Pegô?	O personagem se refere ao sinal de rádio.
2D4		Francisco: Ô Helena!	
2D5		Francisco: Helena!!	

Na sequência anterior, percebe-se, logo no início do filme, a pobreza do lugar, isolado geograficamente de qualquer tipo de assistência do Estado. O improviso ocorre pela falta de recursos materiais, econômicos e governamentais. As cenas 2D1 a 2D5 mostram a improvisação de uma antena de rádio.

Como mencionado anteriormente, o isolamento da família e a falta de preocupação estatal em levar informação e assistência para as pessoas que vivem da terra fazem com que a família sofra com a falta de planejamento familiar. Em um curto espaço de tempo, o número de membros da família cresce vertiginosamente. Os 15 primeiros minutos da história mostram a mãe, D. Helena, sempre grávida e, cada vez, com uma criança no colo. A cena 2D6 abaixo materializa o resultado da ineficiência do Estado: 6 (seis) crianças em um curto espaço de tempo.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2D6			A falta de planejamento familiar: 6 crianças em um curto espaço de tempo.

A próxima sequência novamente reforça o estereótipo da ausência do Estado, agora abordando questões relacionadas à educação. Se não fosse a iniciativa do personagem Francisco, segundo a trama, não haveria educação na região em que mora. No entanto, ressalta-se que isso não aconteceu de forma simples: ele precisou enfrentar uma viagem para a cidade a cavalo (2D7), que, segundo a esposa, é muito distante (2D15); conversar e convencer o prefeito sobre a necessidade da escola na região (2D24 a 2D29) e ainda suportar as críticas do sogro que considera que educação não é uma necessidade (2D17) e ainda transforma todos em vagabundos (2D18).

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2D7			Relincho do cavalo trotando. Sr. Francisco está indo falar com o prefeito.
2D8			Uma pessoa aparece timidamente de trás de uma parede.
2D9			É o pai de Helena que está olhando o buraco que Francisco fez na parede.








	IMAGEM	TEXTO	OBS
2D10			O olhar ele direciona o olhar para dentro do ambiente.
2D11		Pai de Helena: Escola?	A cena passa a captar os personagens de fora da casa.
2D12			Helena chega com uma criança no colo.
2D13		Helena: Pras criança, pai.	A resposta à pergunta feita na cena 2D11.
2D14		Pai de Helena: Escola, Helena?	
2D15		Helena: Daqui na vila, só de caminho, vai o dia todo.	
2D16		Pai de Helena: Essa casa ainda é minha.	








	IMAGEM	TEXTO	OBS
2D17		Pai de Helena: E escola pra quê?	
2D18		Pai de Helena: Preles virá vagabundo?	
2D19			Silêncio.
2D20		Helena: Filho meu	
2D21		Helena: tem que sê alguém nessa vida.	
2D22			Helena vai embora e seu pai permanece.
2D23		Pai de Helena: Puta merda, era só o que me faltava.	




	IMAGEM	TEXTO	OBS
2D24		Francisco: Se não tivê escola, as criança tá perdida. Não tem rumo.	
2D25		Francisco: É muita gente, é muita meninada, é trazê elas pra cá?	O prefeito retira os óculos.
2D26		Francisco: Não tem condição de trazê elas todas pra cá, são mais de quinze. Precisa de escola, uai.	
2D27		Francisco: Dotô prefeito, Nelito.	
2D28		Francisco Estudá é lei. Eu ouvi no rádio.	
2D29		Francisco: O senhor faz o que achá melhô.	
2D30		Francisco: Quem quê caderno aqui? Coro: Eeeuuu.	

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2D31		Francisco: Calma, aí. Calma, aí.	

Ainda sobre a sequência anterior, a cena 2D28 (“Estudá é lei. Eu ouvi no rádio.”), mostra o papel que os recursos audiovisuais desempenham na informação da população; no caso em questão, do rádio, uma vez que a história acontece em 1962, tempo em que não havia a internet, e a televisão ainda não era popularizada.

Há também o discurso estereotipado de que o sertanejo matuto, isolado geograficamente, está estagnado tecnologicamente, desconhecendo, inclusive avanços simples. O fragmento a seguir mostra a família de Francisco, depois de terem de ir à cidade, observam estupefatos a presença de luz elétrica dentro de casa (conforme as cenas 2D32 a 2D34).

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2D32			A lâmpada é acesa. Todos olham encantados.
2D33			A lâmpada é apagada. Risos.
2D34		Francisco: Ooo, risos. Dentro de casa!	A lâmpada é acesa novamente.








	IMAGEM	TEXTO	OBS
2D35			A lâmpada novamente é apagada.

A figura do malandro agora é contextualizada no personagem Miranda, empresário de artistas (2D36). Assim como os demais “malandros” cariocas, nordestinos, já apresentados nas subseções anteriores, ele vive às custas do trabalho alheio. No entanto, ele se projeta no desejo dos pobres (artistas iniciantes) de mudarem sua situação financeira. Ao longo de toda a narrativa, percebe-se, visualmente, a mudança em termos de aquisições de bens materiais, associada ao sucesso dos artistas.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2D36		Miranda: Eu já vejo esses meninos brilhando: Camargo e Camarguinho.	

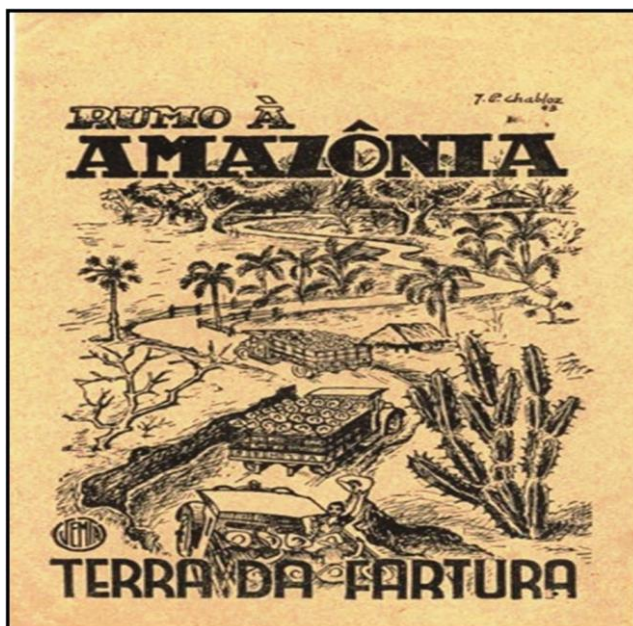
2 *Filhos de Francisco* é o único filme de todo o *corpus* desta pesquisa que registra a fome como consequência de falta de planejamento familiar associada à pouca remuneração de trabalhos braçais urbanos, o que não permite manter satisfatoriamente uma família grande. As cenas 2D37 a 2D44 mostram tanto a falta de recursos alimentícios, como a precariedade de moradia e mobiliário que a família enfrenta. Esses discursos são estereotipados em relação ao subdesenvolvimento brasileiro e são bastante recorrentes, pois refletem a pobreza e a miséria.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2D37		Criança: Com fome.	

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2D38		Helena: Deita, filha, deita um pouquinho que a fome passa.	
2D39			Zezé de Camargo observa a sua mãe falando com sua irmã.
2D40			Todos estão sobre um colchão no chão. Uma criança brinca com a terra dentro de casa.
2D41			D. Helena olha a seu redor, desolada.
2D42			Tosse. Choro de criança pequena. Chinelos velhos e nada mais.
2D43			A mãe pega o filho menor em seus braços. Choro de criança pequena.
2D44			Música melancólica. A mãe, com os filhos nos braços, olha para os outros filhos tristemente.

Sintetizando, *2 Filhos de Francisco* é um filme bastante diferente dos demais deste capítulo quanto à região geográfica que ele aborda, como também quanto a sua temática. No entanto, ainda se percebe que, mesmo na diferença, a reificação dos estereótipos do malandro, da pobreza, da falta de assistência do Estado e da ignorância do matuto está presente.

5.5 Cinema, aspirinas e urubus (Europa Filmes, 2007)



Rumo à Amazônia, a Terra de Fatura, Fortaleza, 1943. Quadro: Acervo Jean Pierre Chaboz – Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará - UFC.¹⁵⁰

Em 2007, a representação é indicada por *Cinema, aspirinas e urubus*, que narra a história de dois homens muito diferentes que se encontram no Nordeste brasileiro: um alemão vendedor de Aspirina e um retirante nordestino. Ambos viajam para vender Aspirina, mostrando filmes, promocionais sobre os produtos a quem nunca havia visto cinema antes. A história se passa em 1942, em plena 2ª Guerra Mundial.

Há questões relacionadas à nacionalidade, às expressões “nacional” e “estrangeiro”, haja vista ser um encontro entre um nordestino e um alemão. Fica claro, ao longo do filme, que ser estrangeiro, em um país pobre, desassistido pelo Estado, é um bem importante, pois insere qualidade, respeito e confiabilidade a quem o é (2E2). Arelado a isso, há um discurso de progresso, futuro que vem de fora (2E4), do exterior, em detrimento do

¹⁵⁰ Disponível em: <http://www.google.com.br/imgres?q=%22soldados+da+borracha%22&hl=pt-BR&biw=1280&bih=827&tbnid=j6SAFlhN05KFbM:&imgrefurl=http://www.rondoniaovivo.com.br/noticias/soldados-da-borracha-a-propaganda-do-dip-e-o-pintor-suico-que-ajudou-a-persuadir-nordestinos-a-virem-para-a-amazonia/90534&docid=URs2whZgssfCfM&imgurl=http://www.rondoniaovivo.com.br/imagens/image/rumo%252520a%252520amazonia.jpg&w=946&h=924&ei=RqXuUZmPNI2A8gTu8ID4CQ&zoom=1&iact=hc&vpx=199&vpy=473&dur=7673&hovh=222&hovw=227&tx=103&ty=126&page=1&tbnh=152&tbnw=156&start=0&ndsp=33&ved=1t:429,r:27,s:0,i:170>. Acessado em 22 de junho de 2013, às 13h.

sucateamento, da falta de tecnologia nacional, como pode ser observado na sequência abaixo.








	IMAGEM	TEXTO	OBS
2E1		Comerciante: É por isso, eu quero brindar.	
2E2		Comerciante: A proeza desse alemão autêntico.	
2E3		Comerciante: Que veio lá do outro lado do mundo	
2E4		Comerciante: Para trazer o futuro para nossa cidade. Eia.	
2E5		Ranulpho: Tá todo mundo admirado, com o moço.	
2E6		Ranulpho: Parece até que nunca viram ...	







	IMAGEM	TEXTO	OBS
2E7		Ranulpho: ... um estrangeiro antes.	
2E8			Risos.
2E9		Ranulpho: Povinho besta.	

Essa percepção de que o outro, o europeu é melhor, no caso do discurso apresentado no filme, parte dos próprios brasileiros. Ranulpho (o brasileiro) é o que evidencia isso: toda vez que ele retrata o Brasil, ou alguma coisa que o designa, utiliza palavras negativas culturalmente (*povinho besta*, 2E9; *desse buraco*, 2E13; *lugar que não presta é assim: demora pra acabar*, 2E15, etc).

Na sequência anterior, percebe-se que ser “um alemão autêntico” (2E2) está atrelado a “futuro para a nossa cidade” (2E4). Esse discurso de que o Brasil é um país do futuro, mas de um futuro ainda por construir perpassou toda a década de 80 e 90. Há um discurso bastante contundente em que o futuro não está aqui, no Brasil, mas a ele se relaciona, ainda a ser construído. Isso foi tanto materializado em músicas (como a da banda de rock Legião Urbana, *Que país é esse?* “mas o Brasil vai ficar rico e vamos faturar um milhão”), como em campanhas do próprio Governo, como durante o Governo Geisel, tratadas na subseção 3.3, e o seu “país que vai pra frente”.




O fragmento abaixo ilustra grande parte das situações mostradas no filme: o estrangeiro é extremamente aberto e paciente com os brasileiros e com problemas de infraestrutura do Brasil. Todavia, o brasileiro, nesse caso

nordestino, realiza um discurso contrário. Praticamente em todos os seus comentários a respeito do Brasil, ou de coisas referentes a ele, há um comentário negativo.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2E10		Ranulpho: Moço vem da onde?	
2E11		Johann: Alemanha. Ranulpho: Eu não entendi onde o moço começou a viagem, onde o moço veio com esse caminhão? Donde o moço é. Johann: Comecei no Rio de Janeiro.	
2E12		Ranulpho: Eu vou por onde o moço veio. Johann: No Rio? (Ranulpho balança a cabeça positivamente) Ranulpho: Vou tentar a vida.	
2E13		Ranulpho: Cansei desse lugar, desse buraco.	
2E14		Ranulpho: Moço parece cansado. Johann: São três meses de viagem. E agora parece que esse Brasil não acaba nunca.	
2E15		Ranulpho: Lugar que não presta é assim: demora pra acabar. Johann: Que disse? Ranulpho: Nada não.	

Ao longo de todo o filme, há sugestão de que o antagonista de Ranulpho é o Brasil e suas injustiças sociais; enquanto o de Johann é a guerra mundial.

Na sequência abaixo, para a pergunta feita por Johann “Fuma?” (2E16) tem como resposta uma outra pergunta: “importado?” (2E17), sendo que a negação de Johann implica a resposta “não fumo” (2E18). A questão acaba servindo como uma relação condicional: se nacional > não fumo; se importado > fumo. O que estaria por trás dessa situação? Seria o nacional algo menor em relação ao importado? De uma forma geral, o discurso da mídia sempre ressalta as qualidades *a priori* do importado, do exterior como algo desejado; no filme isso fica patente e visível.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2E16		Johann: Fuma?	
2E17		Ranulpho: Importado?	
2E18		Ranulpho: Não fumo.	
2E19		Ranulpho: Obrigado.	

Além do processo de identificação entre o “nós” brasileiro e o “ele” estrangeiro, há o enfrentamento, ou desmistificação, entre os elementos que

compõem esse “nós”, mostrando a heterogeneidade existente na pseudo homogeneidade da nação brasileira. Ranulpho sabe que ser nordestino é ser considerado brasileiro de segunda classe. É por meio de um “monólogo”, simulando uma reação não-transacional, que ele mostra a sua experiência de ser nordestino em outro lugar do país, conforme o trecho a seguir.






	IMAGEM	TEXTO	OBS
2E20		Johann: Ranulpho.	Johann foi picado por uma cobra e está delirando.
2E21			Ranulpho está à frente do amigo.
2E22		Ranulpho: Diga, homem.	
2E23		Johann: Talvez vou morrer aqui.	
2E24		Ranulpho: Vaso ruim não quebra.	







	IMAGEM	TEXTO	OBS
2E25		Johann: Viajar muito. Cheguei no Brasil.	Edição de imagem.
2E26		Johann: Gostei. Fui embora da Alemanha. Não lutar nessa guerra.	
2E27		Johann: (suspiro). Fugir dessa guerra com medo de morrer.	Edição de imagem
2E28		Johann: Olha agora (suspiro). E a sua história?	
2E29		Ranulpho: A única história que eu sei contar é a minha.	
2E30		Ranulpho: Uma coisa mais sem graça. Começa pelo nome da cidade que nasci, se chama, com licença da palavra, "Bunança".	






	IMAGEM	TEXTO	OBS
2E31		Ranulpho: Cinco casa, uma cruz no meio, uma viva alma, um sol de lascar.	
2E32		Ranulpho: Um dia olhei prum lado, olhei pro outro e disse: "é hoje"!	
2E33		Ranulpho: arribei.	
2E34		Ranulpho: Dormiu?	Edição da imagem.
2E35		Ranulpho: Penei. Penei, penei, mas cheguei lá: a capital.	







	IMAGEM	TEXTO	OBS
2E36		Ranulpho: Quando a fome começou a bater, eu voltei.	
2E37		Ranulpho: Fiquei com medo de morrer de fome.	
2E38		Ranulpho: Pensa que levar uma derrota nas costas é triste? É assim: nordestino só serve de mangação. Juntava o povinho todo assim e ficava falando:	Ranulpho olha para a câmera e dá a sensação de estabelecer uma reação não transacional.
2E39		Ranulpho: “fala aí de novo, rapaz. Mais um paraíba. É verdade que você bota pexera de baixo das calças que nem cangaceiro? Você come calango? Aí eu baixava a cabeça. Agora não, agora vai ser diferente. Eu nem cheguei lá e já é diferente.	
2E40		Ranulpho: Vou chegar e falar com ele assim: “como é, rapaz? Repita aí de novo: calango?” Como calango, como o cu da sua mãe, fila da puta.”	
2E41		Ranulpho: Eu vou pegar a carteira assinada...	








	IMAGEM	TEXTO	OBS
2E42		Ranulpho: ... com um emprego na fábrica da Aspirina...	
2E43		Ranulpho: ...e esfregar...	
2E44		Ranulpho: ...na cara dele.	
2E45		Ranulpho: Vou escrever uma carta pra minha mãe...	
2E46		Ranulpho: ... contando que eu sou...	
2E47		Ranulpho: ... um novo funcionário da fábrica.	






	IMAGEM	TEXTO	OBS
2E48		Ranulpho: Ela vai abrir...	
2E49			Ranulpho sorri.
2E50		Ranulpho: ... e vai ler para todos os moradores de Bonança sorrir.	

Essa é a única parte do filme em que se percebe edição de imagem (2E25, 2E27 e 2E34), ou seja, há vários cortes na sequência normal das imagens, o que, de certa forma, acaba por mostrar a artificialidade do momento narrado, percepção contrária à que a situação impõe, pois o personagem trava um diálogo-monólogo não com Johann, mas com o espectador, talvez para provocar simpatia pelo drama vivido por ele: ser humilhado por ser nordestino.

Sobre essa sequência, o personagem Ranulpho denomina os outros brasileiros de “povinho” (2E38), utilizando o diminutivo para retratá-lo de forma pejorativa. No entanto, o fato de ter sido “mangado” (2E38) pelos outros não o demove da intenção de “vencer” na capital. A forma como ele vai se inscrever na credibilidade é que garantirá a diferença: “carteira assinada com um emprego na fábrica da Aspirina” (2E41 e 2E42), para humilhar o agressor com uma outra agressão, esfregando “na cara dele” (2E43 e 2E44). O pseudo monólogo do personagem é intertextual, pois retoma dois discursos sobre o Nordeste, ambos estereotipados: um sobre o cangaço (2E39) e o outro sobre a seca que obrigou vários nordestinos a comer calango (espécie de lagarto






comum na região), mas ambos reveladores da falta de ação do Estado com relação à população dessa região.

O fragmento seguinte é importante para elucidar um paradoxo: progresso x atraso, ou seja, o progresso sugerido pela Aspirina em relação ao atraso do povo brasileiro (2E54). Como resolver essa questão? O silêncio de Johan é significativo (2E55), pois mostra o impasse para resolver a questão:

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2E51		Ranulpho: Viu.	
2E52		Ranulpho: Povo cismado, pirangueiro, mesquinho,	
2E53		Ranulpho: ...do tempo do ronca.	
2E54		Ranulpho: ...Como o moço vai convencer eles a comprar remédio novo pra um povo atrasado?	
2E55			Johann olha para o povo ao redor e fica calado.

O filme também promove intertextualidade com um programa governamental feito na década de 1940, no qual os nordestinos eram enviados para a região Norte para extração do látex. No entanto, isso não constituía um

trabalho muito rentável para os nordestinos, pois muitos morreram de doenças contraídas nas florestas ou foram esquecidos¹⁵¹. A produção do filme resgata uma notícia dada pelo Repórter Esso (2E56) sobre a convocação de voluntários.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2E56		Repórter Esso: Agora serão dois cargueiros saídos do porto do Recife, nas quartas e sextas. E de Fortaleza nas quintas e sábados. Os interessados podem se inscrever nas prefeituras.	
2E57		Repórter Esso: Avantes soldados da borracha.	
2E58		Repórter Esso: O Brasil sempre em marcha.	
2E59			Barulho de passos em um chão áspero.
2E60			Aparece um senhor bastante humilde na escuridão do ambiente.

¹⁵¹ Por essa razão, a presidente Dilma Rousseff sancionou a Lei n.º 12.447, de 15 de julho de 2011, a qual inscreve os “seringueiros soldados da borracha” no Livro dos Heróis da Pátria. Segundo dados que motivaram essa lei, foram cerca de 65 mil brasileiros, os quais estão ao lado das 10 (dez) pessoas consideradas heroínas do Brasil: Tiradentes, Zumbi dos Palmares, Marechal Deodoro da Fonseca, D. Pedro I, Duque de Caxias, Plácido de Castro, Almirante Tamandaré, Almirante Barroso, Alberto Santos Dummont e José Bonifácio de Andrade e Silva. Com exceção de Zumbi e Santos Dumont, os demais foram militares e lutaram/participaram de guerras e ou sufocaram movimentos considerados rebeldes dentro do próprio Brasil (com exceção de Tiradentes).

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2E61		Johann: Como assim?	
2E62		Ranulpho: O governo pega os retirantes, os miseráveis,	
2E63		Ranulpho: e manda tudo	
2E64		Ranulpho: Pra Amazônia.	
2E65		Ranulpho: Chega lá você tem que ficar trabalhando no seringal.	
2E66		Ranulpho: ... Fazendo borracha	
2E67		Ranulpho: ...Pra americano usar na guerra.	Johann acena com a cabeça confirmando que está na entendendo.








	IMAGEM	TEXTO	OBS
2E68		Johann: E quem paga essa passagem?	
2E69		Ranulpho: O governo.	
2E70		Ranulpho: Nunca viu não...	
2E71		Ranulpho: ... que tá pesteadado de gente?	
2E72		Ranulpho: Amazônia é de graça.	
2E73		Ranulpho: E você nunca pensou em ir?	
2E74		Ranulpho: Deus é mais!	














	IMAGEM	TEXTO	OBS
2E75		Ranulpho: Gosta de Amazônia?	
2E76		Velho: Ele? Ranulpho: Falando do povo que vai pra Amazônia. Não quero nem pensar. Velho: Não gosta não?	
2E77		Ranulpho: Oxê. Você já foi?	
2E78		Velho: Não. Porto de Recife nunca fui não.	
2E79		Ranulpho: Eu gosto é do Rio de Janeiro.	
2E80		Ranulpho: É pra lá que eu vou.	
2E81		Velho: Eu tenho dois primos que foram pra lá.	Cachaça Caximbrema (popularmente, caximbrema significa "cachaça, chifre e problema")

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2E82		Velho: Me convidaram, mas eu não vou não.	
2E83		Velho: Me deu vontade de ir lá, mas eu não vou não.	
2E84		Velho: É muito perigoso. Cheio de fera.	

No trecho acima, a fala de Ranulpho remete à crítica feita na época, de que o Governo queria acabar com a “peste” de nordestinos famintos e sem trabalho (2E71), por causa da seca que assolava a região Nordeste. Ao mesmo tempo, essa medida iria resolver o problema de falta de seringueiros para a extração da borracha, que visava suprir a necessidade internacional da Guerra Mundial em curso. A pergunta de Johann é também importante, pois feita dessa forma parece que há opção e a Amazônia não é ruim (um lugar para trabalhar, com tudo pago pelo Governo, 2E68). No entanto, o que parece opção, “E você nunca pensou em ir?” (2E73), na verdade, configura-se como imposição: morrer de fome devido à seca ou tentar a sorte longe de tudo e em um lugar hostil, “muito perigoso, cheio de fera” (2E84).

Na sequência abaixo, Ranulpho faz uma pergunta genérica, abstrata sobre os trabalhadores da Aspirina “só alemão ou qualquer pessoa?” (2E86). Como a resposta foi favorável, há um movimento inverso no qual se sai da abstração para a subjetivação “se eu quiser” (2E88); a colocação é pessoal. Em termos de aspectos visuais, o personagem migra do olhar para outros lugares (2E88) até chegar a tentar buscar um contato visual com o seu interlocutor (2E89), o que acontece na sequência abaixo.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2E85		Ranulpho: Mas me diz uma coisa	
2E86		Ranulpho: Essa sua firma só contrata alemão ou qualquer pessoa?	
2E87		Ranulpho: Qualquer pessoa	
2E88		Ranulpho: Se eu quiser	
2E89		Ranulpho: Eu posso pedir emprego lá.	Olhar direto para Johann.
2E90		Johann: Precisa saber dirigir.	

Na sequência abaixo, Johann dá carona para uma retirante, mas esse pequeno favor acaba por provocar a reflexão de Ranulpho sobre o “nós brasileiros”. Na verdade, o que fica patente é que a identidade (de brasileiro/nordestino) não é homogênea, ou seja, há aqueles que sujam o seu carro (trazendo, no caso, uma galinha, 2E99), e há eu, Ranulpho.

Ranulpho, ao longo de todo o filme, cria uma antítese com os demais conterrâneos, com o lugar. Todo o seu discurso é negativado “lugar tão miserável” (2E93), “curiola” (2E97), “seco e pobre” (2E95), reforçado pelo estranhamento também visual, como pode ser observado na cena 2E95 da sequência.










	IMAGEM	TEXTO	OBS
2E91			Um homem faz um cercado para seus bois e cabras.
2E92		Ranulpho: O rio tava tão seco que as vacas tavam fugindo, aí ele teve de cercar. Johann: interessante.	Johann acena com a cabeça confirmando que está entendendo.
2E93		Ranulpho: o que o moço acha interessante num lugar tão miserável como esse?	
2E94		Johann: Nunca tive um lugar assim.	
2E95		Ranulpho: Aqui é seco e pobre.	Ranulpho olha de forma a intimidar a caroneira.
2E96		Johann: Mas pelo menos não cai bomba do céu.	

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2E97		Ranulpho: Se for parar nessa estrada pra toda curiola que pede condução a gente vai chegar no Rio de Janeiro no ano que vem.	
2E98		Johann: Mas o senhor não pediu uma condução também?	
2E99		Ranulpho: Esse povo só faz sujar o seu carro.	
2E100		Johann: Esse povo que o senhor tá falando, você também faz parte dele, não?	
2E101		Ranulpho: mais ou menos.	
2E102		Johann: Como mais ou menos?	Ranulpho não responde.

A pergunta de Johann fica sem resposta “Como mais ou menos?” (2E102), pois é mostrado posteriormente outro momento da história e a pergunta fica no ar, sem resposta. O efeito retórico provocado é, talvez, de inclusão do espectador para responder a essa pergunta.

Ainda sobre a sequência anterior, percebe-se o emprego de seleção do tempo do acontecimento (timming¹⁵²) de forma bem marcada: a mulher desce do carro, mas isso não é mostrado: a cena 2E95 mostra Ranulpho encarando a mulher, depois 2E96 focaliza Johann, e a 2E97 mostra as costas apenas de Ranulpho e Johann.

O fragmento seguinte faz uma alusão à virilidade do brasileiro. A cena se passa em um bordel em que são mostrados momentos íntimos de Johann e de Ranulpho. Enquanto um conversa, elogia (2E103 a 2E113); o outro já aparece sem roupas e com duas mulheres ao mesmo tempo (2E114 a 2E119). Dessa forma, o filme ressalta ou reifica o estereótipo da sexualidade exacerbada do brasileiro miscigenado (geralmente afrodescendente), embora Ranulpho fenotipicamente seja branco.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2E103		Johann: Qual seu nome?	
2E104		Prostituta: Maria da Paz.	
2E105		Prostituta: Mas pode me chamar de Mazinha.	
2E106			A mulher senta na cama.

¹⁵² Veja explicação já feita sobre o assunto na Figura 11 da Seção 1.8.2 desta pesquisa.














	IMAGEM	TEXTO	OBS
2E107			Os dois ficam bastante próximos.
2E108		Prostituta: Você é do estrangeiro?	
2E109		Johann: Eu, eu sou da China. Risos. E a senhora?	
2E110		Prostituta: Por favor, não me chame de senhora. Eu só trabalho no balcão.	
2E111		Johann: A cor rosa fica bonita pra você. Prostituta: Tu acha? Johann: Acho.	
2E112		Prostituta: É a cor que eu gosto mais.	
2E113			Risos. Ela puxa ele contra o seu peito.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2E114		Prostituta: Aquele moço disse que era pra fazer você se divertir.	
2E115		Ranulpho: Aquele moço disse isso é?	
2E116		Prostituta: Disse.	Risos
2E117		Ranulpho: Eu sou quase um contratado.	
2E118		Ranulpho: Vocês sabem que vão fuder com um homem importante Prostituta: Mas você vai dar conta das duas, vai? Ranulpho: Ah, vou	São mostrados os pés das duas prostitutas e de Ranulpho.
2E119		Suspiros, risos	

O filme não possui narrador e, se não fosse o fato de sua história se passar no período da 2ª Grande Guerra, a proximidade com o espectador seria bem maior, pois a distância temporal também distancia essa interação. A trilha sonora do filme parece não existir, mas o rádio de pilhas dentro do

caminhão da Aspirina acaba por contribuir para diminuir essa falta, no entanto, as músicas transmitidas nada têm a ver com os acontecimentos da narrativa (a maioria são serestas românticas de Ataufo Alves, Orlando Silva, Carmem Miranda, etc. que funcionam como forma de composição do cenário de época). A exceção a esses momentos de alienação pela música, em um momento de guerra mundial, são as informações dadas pelo *Repórter Esso* para situar a trama na História.

A manifestação do Estado acontece por duas vezes: uma “intimando” os “soldados da borracha”, por meio do apelo feito pelo *Repórter Esso*, pelo rádio, para se tornarem seringueiros na Amazônia; e a outra, em forma de telegrama, intimando Johann a se apresentar para ser deportado para a Alemanha (2E133 e 2E134), pelo fato de o Brasil ter declarado guerra àquele país (2E124).





	IMAGEM	TEXTO	OBS
2E120			Johann recebe uma correspondência.
2E121		Johann: Obrigado. Atendente: De nada.	Johann sai da agência.
2E122			Johann entrega a correspondência para Ranulpho.
2E123		Ranulpho: Caro Senhor Johann Ro.. Johann: Rohenfeles Ranulpho: Decreto 2132 de 31 de agosto de 1942	Ranulpho lê silabicamente.








	IMAGEM	TEXTO	OBS
2E124		Ranulpho: O Governo Brasileiro decidiu declarar guerra a Alemanha e seus aliados.	
2E125		Ranulpho: Nesse processo,	
2E126		Ranulpho: a Cia Aspirina fica a partir de agora sob intervenção federal	
2E127		Ranulpho: Seus principais diretores e gerentes	
2E128		Ranulpho: presos e levados para campos de concentração no interior de São Paulo	
2E129			Silêncio
2E130			Silêncio. Ranulpho olha para ver a reação Johann sobre o conteúdo da correspondência














	IMAGEM	TEXTO	OBS
2E131			Silêncio.
2E132		Ranulpho: Senhor Rohenfeles,	
2E133		Ranulpho: deve voltar a Capital e partir imediatamente para o seu país de origem, a Alemanha	
2E134		Ranulpho: ou se dirigir a algum campo de concentração a ser determinado.	Johann se levanta e começa a olhar ao redor.
2E135			Silêncio. A câmera tenta acompanhar os movimentos desconexos de Johann.
2E136			Silêncio.
2E137			Silêncio.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2E138			Silêncio.
2E139			Silêncio.
2E140			Silêncio.
2E141			Silêncio.
2E142			Silêncio.
2E143			Silêncio.

No final do segmento, a notícia de extradição para a Alemanha deixa Johann sem rumo, e a forma como isso foi caracterizada visualmente é o *close* no rosto do personagem. Para dar a noção de desespero, o *close* e a movimentação rápida do rosto de Johann para vários lugares acabam ajudando

a compor esse cenário de “falta de chão”, além do emprego de *stedicam* (2E135 a 2E143).

O fragmento seguinte mostra o momento em que Johann, para não ser extraditado para a Alemanha, resolve ir para a Amazônia para ser seringueiro. Como houve uma ordem anterior, do Governo Federal, que ele não obedeceu, o processo precisa transcorrer de forma não lícita, com Johann se escondendo dentro do banheiro até a saída do trem para a Amazônia.






	IMAGEM	TEXTO	OBS
2E144		Ranulpho: Vamos sair.	
2E145		Ranulpho: O trem tá indo embora.	
2E146			Os dois se entrelham.
2E147		Johann: Tenho um presente pra você.	
2E148		Ranulpho: e pode?	Não é mostrado na cena o que foi dado. No final do filme, percebemos que é a chave do caminhão.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2E149		Ranulpho: É eu vou fazer o que com isso?	
2E150		Johann: Vai ser feliz	
2E151		Ranulpho: É agora mesmo.	
2E152		Ranulpho: Ói.	
2E153		Ranulpho: Tome cuidado com os índios.	
2E154			Os dois se entrelham.
2E155			Risos






	IMAGEM	TEXTO	OBS
2E156			Johann sai do banheiro.
2E157			Ranulpho observa o amigo ir.
2E158			Ranulpho fica feliz com o presente.
2E159			Solo de sanfona em tons que tentam promover a melancolia, a tristeza.
2E160			Solo de sanfona. São mostrados os nordestinos que vão para Amazônia.
2E161			Solo de sanfona.
2E162			Solo de sanfona.












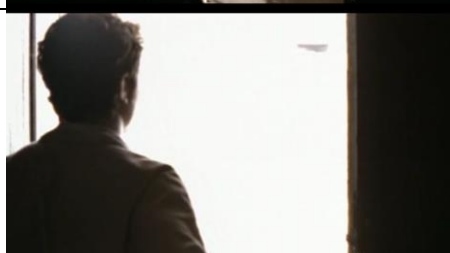
	IMAGEM	TEXTO	OBS
2E163			Solo de sanfona.
2E164			Solo de sanfona.
2E165			Solo de sanfona.
2E166			Solo de sanfona. Johann embarca no trem.
2E167			Solo de sanfona.
2E168			Solo de sanfona. Johann entra dentro do trem junto com os outros.
2E169			Solo de sanfona. Johann senta em cima das bagagens.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2E170			Solo de sanfona. Ranulpho chega para ver a partida do amigo.
2E171			Solo de sanfona. Sinal do trem
2E172			Solo de sanfona. O trem começa a andar.
2E173			Solo de sanfona. O trem parte e Ranulpho fica.
2E174			Solo de sanfona.

Ressalta-se no fragmento anterior o alerta feito por Ranulpho: “tome cuidado com os índios” (2E153), pois a única referência a esse segmento étnico acontece de forma negativa, como se “índio” fosse o outro para o brasileiro nordestino. Como afirmado anteriormente, foram cerca de 65.000 pessoas que, de uma hora para outra, invadiram o território de índios na Amazônia, de que forma eles poderiam reagir?

A sequência também dá um rosto aos “novos heróis da pátria”: crianças, velhos, homens, mulheres, sem esperança, pois os seus rostos fixos no horizonte mostram a falta de expectativa, mesmo que estejam se lançando

a um novo desafio (conforme 2E159 a 2E165). A cena termina com um clarão, tendo o vulto de Ranulpho em contraste, como se suspendesse a realidade, abrindo-a para o abismo, o porvir (2E174).

A próxima sequência também cria esse mesmo efeito. Ranulpho, com o “presente” dado por Johann, estampa um sorriso em seu rosto (2E178 e 2E181), pois sabe que ter o caminhão e saber manuseá-lo (2E175 a 2E181) o insere em um novo patamar: o eleva a ser brasileiro de primeira classe. O clarão ao final também dá o mesmo efeito de suspensão da realidade (2E182).










	IMAGEM	TEXTO	OBS
2E175			Ranulpho entra no caminhão.
2E176			Ranulpho coloca a chave na ignição.
2E177			O caminhão dá a partida. Barulho do motor do caminhão em movimento.
2E178			Ranulpho fica feliz com o resultado.
2E179			O caminhão se movimenta cada vez mais rápido.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2E180			Ranulpho muda a marcha.
2E181			Ranulpho começa a sorrir.
2E182			Há um clarão e começa um solo de sanfona.

A religião mostrada é a Católica Apostólica Romana e aparece em dois momentos da trama: no terço dado pela mulher que tratou de Johann quando foi picado por uma cobra; e na imagem de Nossa Senhora no quarto de bordel da prostituta que ficou com Johann (2E103). Cabe salientar que os protagonistas parecem não adotar nenhum tipo de crença. No entanto, esses símbolos católicos reificam o discurso de que o Brasil é uma nação católica.

Em síntese, o país retratado em *Cinema, aspirinas e urubus* não possui um projeto de nação: não há estradas asfaltadas; a população está à mercê da caridade de outros para romper as distâncias do sertão; não há água tratada ou encanada; há negros que vivem na miséria (2E187), vendendo água para os viajantes, como mostra o fragmento abaixo:

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2E183			Uma criança puxa um burro com duas vasilhas de água.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2E184			O menino chega em casa e há outras crianças.
2E185			A criança fica e o burro continua o seu caminho.
2E186			Os porcos andam soltos e compartilham do mesmo espaço dos humanos.
2E187			Enquanto crianças e mulheres distribuem a água, um homem permanece sentado.

O filme promove o estereótipo de o Brasil ser ainda, um país católico; o Estado aparece apenas em pronunciamentos oficiais e não no dia-a-dia da população do interior. A hipersexualidade do brasileiro é abordada também, além de mostrar segregação entre os próprios brasileiros.

Em relação aos outros filmes indicados (*Eu, tu, eles, Abril despedaçado, Olga, 2 Filhos de Francisco*, respectivamente), a abordagem da guerra mundial faz com que *Cinema, aspirinas e urubus* destoe bastante em alguns pontos dos demais. Mas, assim como os outros, reinscreve vários estereótipos nacionais, como é mostrado nesta subseção.

5.6 *Última parada 174* (Paramount Pictures, 2008)



[Charge](#) de Angeli¹⁵³

O filme indicado em 2009, *Última parada 174* (Paramount Pictures, 2008) aborda a história do menino Sandro, ex-sobrevivente da Chacina da Candelária, e sequestrador de um ônibus, o 174, no Centro do Rio de Janeiro, que culminou com a morte de uma professora. Ao mesmo tempo, o filme inclui a história fictícia de Alessandro, também chamado de Sandro, paralelamente à história de Sandro.

O filme retrata o Rio de Janeiro e suas favelas, nas quais vigora a lei do mais forte, com o crime organizado. Há várias cenas de bebidas, prostituição, drogas e, principalmente, violência logo no início da trama, como, por exemplo, a mãe de Alessandro amamentando-o ao mesmo tempo em que se droga.

O primeiro contato com o filme acontece com a inscrição, em branco com fundo preto, de que é baseado em fatos reais. É exatamente buscando a realidade que o filme se projeta e quer ser lido. A situação vivida por Sandro é muito cruel: a mãe grávida de 8 meses, assassinada brutalmente em uma birosca na favela, agonizando em frente ao filho, na época com 10 anos. O filme mostra que a única forma de “pacificar” os traumas de Sandro foram as drogas.

¹⁵³ Disponível em: <http://www2.uol.com.br/angeli/>. Acessado em 12 de fevereiro de 2013, às 8h.

A religião apresentada pelo filme é a Cristã, em especial, as igrejas neopentecostais. Há uma clara “ironia” ou “crítica” velada ao mostrar qual seria o papel da igreja dentro de uma favela, conseqüentemente, de uma comunidade pobre e desassistida em suas mais básicas necessidades: enriquecer. Na sequência abaixo, é feita uma intertextualidade com o texto bíblico “o bom pastor” (2F18), havendo um deslocamento: ser bom pastor é enriquecer às custas da fé dos mais pobres por meio da religião. Esse discurso representa um estereótipo recente criado em decorrência da projeção que as religiões neopentecostais alcançaram, inclusive, internacionalmente.






	IMAGEM	TEXTO	OBS
2F1		Jesiel: Marisa, eu acho que tu não devia trabalhar mais limpando a casa dos outros, não.	
2F2		Marisa: É meu trabalho.	
2F3		Jesiel: Eu sei,	
2F4		Jesiel: mas também não é pecado não trabalhar.	
2F5		Marisa: Trabalhar é bom, Jesiel.	


















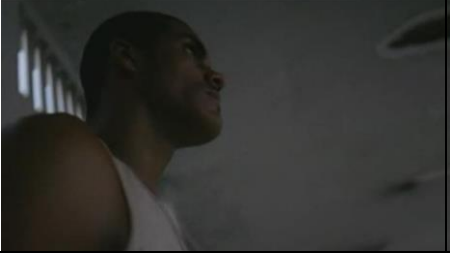
	IMAGEM	TEXTO	OBS
2F6		Jesiel: Tu não precisa	
2F7		Jesiel: mais, Marisa	
2F8			Jesiel se levanta e vai ao armário.
2F9			Marisa o observa
2F10			Marisa o acompanha com o olhar.
2F11			Jesiel volta com uma bolsa.
2F12			Ele abre a bolsa para que Marisa possa ver o seu conteúdo.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2F13			Jesiel abre a bolsa e mostra um monte de dinheiro.
2F14		Jesiel: A nossa igreja está prosperando.	
2F15		Marisa: Graças a Deus.	
2F16		Jesiel: Graças a Deus.	
2F17			Jesiel põe a bolsa em um canto da mesa.
2F18		Marisa: Você é um bom pastor, Jesiel.	
2F19			Os personagens se olham e sorriem.

O Estado aparece só em momentos de repressão, sendo que a única forma utilizada é a violência. Não há presença do Estado quando Sandro perde a mãe, quando tem seus amigos mortos por grupos de extermínio, quando precisa ler e escrever e não consegue. No entanto, o Estado se mostra nas várias surras que Sandro¹⁵⁴ recebeu dos policiais, dos agentes da FEBEM e na abordagem que resultou em sua morte. Outra ironia é provocada por meio da frase no pátio da FEBEM: “aqui se pratica o exercício da cidadania” (2F20). Na verdade, a única coisa que se exercita ali é a violência de quem se utiliza do poder concedido pelo Estado para espancar crianças e adolescentes, conforme pode ser observado na sequência abaixo.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2F20			Inscrição no muro: “Aqui se pratica o exercício da cidadania.”
2F21			Solo de violão em tons melancólicos.
2F22			Solo de violão em tons melancólicos.
2F23			Alessandro, também camado de Sandro, levanta-se e começa a caminhar.

¹⁵⁴ No documentário *Ônibus 174*, Sandro também era chamado de *Mancha* pela quantidade de cicatrizes que possuía em seu corpo.








	IMAGEM	TEXTO	OBS
2F24			Solo de violão em tons melancólicos.
2F25			Solo de violão em tons melancólicos.
2F26			Solo de violão em tons melancólicos.
2F27			Solo de violão em tons melancólicos.
2F28			Solo de violão em tons melancólicos. Uma pessoa sai de um quarto e cai no chão.
2F29			Solo de violão em tons melancólicos. Passos mais acelerados.
2F30			Solo de violão em tons melancólicos.






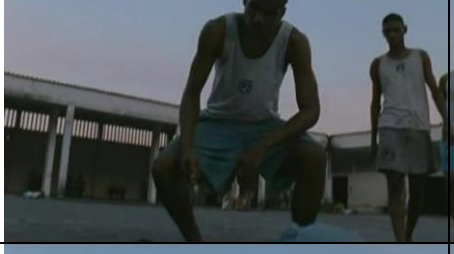

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2F31			Alessandro tira um estoque de dentro de suas calças.
2F32			Ele agachase para ficar na mesma altura de Sandro que foi espancado pelos agentes.
2F33		Alessandro: Aí, neguim. Este bagulho aqui era pra você, tá ligado?	Ele coloca o estoque bem em frente ao rosto de Sandro.
2F34		Alessandro: Aquela parada lá da Candelária, não esqueci não.	
2F35			Respiração ofegante.
2F36			Alessandro se levanta.
2F37		Alessandro: Levanta aí, neguim.	Começa a se formar ao redor o grupo de Alessandro.



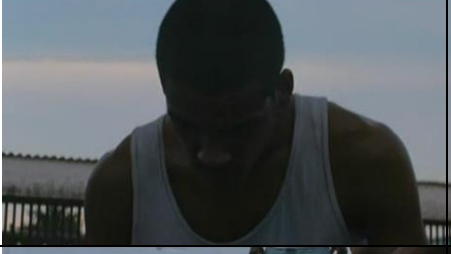





	IMAGEM	TEXTO	OBS
2F38			Todos esperando que Sandro se levante.
2F39			No entanto, embora ele tente não consegue.
2F40			Alessandro se abaixa e estende a mão para Sandro.
2F41		Alessandro: Levanta aí.	
2F42			Sandro segura a mão de Alessandro.
2F43			Ele então começa a se levantar.
2F44		Alessandro: A coisa que eu mais odeio neste mundo é X9, tá ligado? Pra mim, essa raça tem tudo que morrer, só tem filho da puta.	

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2F45		Alessandro: Tu foi sujeito homem. Vou te dar um papo reto: por isso que tu vai	
2F46		Alessandro: Ficar vivo.	

Sobre essa sequência, ainda temos que a pena de morte existe de fato, pois Alessandro decide sobre a vida de Sandro (“tu vai ficar vivo”, 2F45 e 2F46), o que consiste em um estereótipo bastante recorrente em relação à guerra urbana e à violência do tráfico e da criminalidade.

Outra grande ironia no filme é sobre o discurso do “sou de menor” (2F59) que aparece na fala de, pelo menos, dois adolescentes quando são abordados pela polícia. Tal alusão faz referência ao amplo conhecimento do Estatuto da Criança e do Adolescente que “suaviza” a forma de punir menores de 18 anos. No entanto, quase todos os menores praticam furtos, assaltos e até mesmo assassinatos.



	IMAGEM	TEXTO	OBS
2F47			Alessandro chega para cobrar o dinheiro da droga.
2F48			Ele desce da moto e se dirige para as crianças.



















	IMAGEM	TEXTO	OBS
2F49			Ele olha as crianças mortas.
2F50		Alessandro: Caralho, neguim. Que porra é essa?	
2F51		Alessandro: Te falei aí, cuzão do caralho.	
2F52			Ele olha para os lados e vê os mortos.
2F53			Sirenes. A polícia chega.
2F54		Policial: calma, calma.	
2F55		Policial: calma, calma.	

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2F56		Alessandro: Ai, senhor, nós tava dormindo aqui.	Alessandro fala de forma chorosa.
2F57		Alessandro: Mataram meu amigo aqui.	O policial estapeia o rosto de Alessandro.
2F58		Alessandro: Não foi eu não. Policial: Você tá armado, cumpadi.	
2F59		Policial: O que tu tá fazendo armado aqui? Ajoelha. Alessandro: Eu sou de menor, senhor.	
2F60			Repórteres chegam e são impedidos de chegar perto.

Como podemos perceber, o Estado, representado pelo policial, age agredindo o “menor” (2F57), antes de qualquer outro procedimento. Isso também é um estereótipo em relação à segurança pública brasileira, que tortura e mata indiscriminadamente, principalmente pessoas pobres.

Pode ser constatado o uso artificial da variante usada pelos menores na sequência abaixo, em que a amiga de rua e Sandro falam um “Para que?” (2F64), quando aí se esperava um “pra quê”, uma vez que o

contexto é informal, coloquial, conforme pode ser observado na sequência a seguir.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2F61			Sandro olha para o céu.
2F62		Menina: Por que você não desceu quando eu te chamei?	
2F63		Sandro: Eu não podia. Menina: Por que? Sandro: Tenho que ficar ligado nas estrelas.	
2F64		Menina: Para que?	
2F65			Sandro tira os óculos.
2F66		Sandro: Uma delas é a minha mãe.	

Na maior parte das ocorrências, o que se percebe é um jargão bem específico e criado na periferia dos grandes centros urbanos, em especial, Rio de Janeiro, pois, nesses contextos, há diferenças significativas entre a

variante falada pelos cariocas e pelos paulistanos. Há outras ocorrências da norma padrão falada pela mãe de Alessandro, pelo pastor e pela assistente social. E todos, de uma certa forma, se entendem sem problemas. Na cena em que é mostrada a cobertura do sequestro ao ônibus, aparecem vários idiomas: francês, inglês, espanhol, italiano, etc., sinalizando a repercussão que o fato conquistou na mídia.

O termo “trabalhar” é relexicado ao ser atrelado a assalto, roubo e prostituição, o que, de certa forma, pode mascarar a realidade brasileira, pois, nos últimos censos realizados no Brasil, o entrevistado deve se posicionar quanto a um questionário elaborado pelo IBGE, ou seja, ele não precisa provar a natureza do seu trabalho, apenas informar se exerce alguma atividade remunerada. Isso provoca uma reflexão: até que ponto as atividades remuneradas declaradas em censos não são relativas a roubos, assaltos e prostituição? Esse fato também é um estereótipo nacional, sobre a falsidade dos dados das pesquisas, as quais são sempre vistas como “maquiadas”, não refletindo a realidade, principalmente quando se refere a pesquisas eleitorais.

As etnias que passeiam nos cenários do filme são brancos e negros, com maior predomínio para os negros. Mas o recorte é feito pela classe social a que cada um pertence. Os estrangeiros que aparecem não estão aí para mudar a situação, mas apenas para constatá-la, filmá-la, enfim, mostrá-la para seu país (2F80 a 2F86). Não é mostrada miscigenação ou algo que a sinalize. Não são mostrados índios ou outro tipo de etnia nacional ou nacionalizada.

Os problemas apresentados são decorrentes da falta de assistência do Estado: crianças de rua, grupos de extermínio, violência praticada pelo crime organizado, centros de assistência para crianças e adolescentes que não os recuperam. As crianças de rua são vítimas de lares destruídos pelas drogas, pela violência urbana. A lacuna deixada pelo Estado é ocupada pelo assistencialismo de ONGs que distribuem sopa para as crianças dormirem alimentadas (2F67 a 2F78), de fugas, de mais violência, com roubos e mortes. Conforme pode ser observado na cenas abaixo.








	IMAGEM	TEXTO	OBS
2F67		Criança: A Kombi da tia, aí, cara.	Todos correm em direção ao veículo.
2F68		Criança: Sou o primeiro.	
2F69			Todos tentam pegar apressados algum vasilhame e calçar a sandália.
2F70			Uma mulher sai de dentro de uma Kombi branca.
2F71		Mulher: Opa, opa, opa, pessoal	
2F72		Mulher: Calma	
2F73		Mulher: Vamos organizando a fila aqui,	








	IMAGEM	TEXTO	OBS
2F74		Mulher: todo mundo.	
2F75		Mulher: Tem sopa pra todo mundo.	
2F76		Mulher: Pessoal, vamos com calma	
2F77		Mulher: que hoje	
2F78		Mulher: Nós temos visita.	
2F79		Mulher: Vamos parar?	As crianças ficam em silêncio.
2F80		Mulher: Esses moços	







	IMAGEM	TEXTO	OBS
2F81		Mulher: são da televisão francesa.	
2F82		Mulher: Vieram fazer um filme	
2F83		Mulher: sobre a gente.	
2F84			Ela fala algumas palavras em francês.
2F85		Mulher: Ale,	
2F86		Mulher: vem cá, Ale.	Embora ela o chame de Ale, seu nome é Sandro apenas.
2F87		Mulher: Vem cá.	














	IMAGEM	TEXTO	OBS
2F88		Mulher: Vai aparecer na televisão, Ale, não é bacana?	
2F89		Sandro: É. Mulher: Você quer contar a sua história pra eles?	
2F90		Sandro: Quero, quero sim.	
2F91		Sandro: A senhora lembra da luz amarela batendo na cabeça do Cristo Redentor? Mulher: Não, não lembro, era o por do sol?	
2F92		Sandro: Não sei, mas alguma coisa boa vai acontecer.	
2F93		Mulher: É isso que você quer contar pra eles? Sandro: É.	
2F94		Mulher: Ale, a gente tá terminando de construir o galpão da ONG. Eu vou levar vocês pra lá.	

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2F95		Sandro: Tô fora, tia.	
2F96		Sandro: Aqui é legal pra caralho, tem chafariz e tudo.	
2F97		Mulher: Aqui tá perigoso, Ale.	
2F98		Mulher: Vocês ficam dando mole, assaltando o povo no sinal.	
2F99		Mulher: Os donos das lojas não estão gostando nada disso.	
2F100		Sandro: Qual foi, tia? Esqueceu da luz amarela na cabeça do Cristo?	

Embora o filme mostre crianças vivendo nas ruas, não aparece outro tipo de segmento que compartilhe esse espaço com elas. Nada de alcoólatras, pedintes ou mesmo moradores de rua no filme. É como se o problema ficasse restrito a essa faixa etária (conforme pode ser observado nas cenas 2F76 a 2F78). Segundo o filme, isso acontece porque as crianças se

tornam profissionais do crime ou da prostituição ou são mortas. Essa situação reforça o estereótipo de que viver na rua implica ser criminoso e ser “de menor” (2F99).

Devido ao fato de o filme ter como protagonista o sobrevivente da chacina da Candelária (que teve repercussão internacional), o crime foi incluído no roteiro do filme, conforme pode ser observado no fragmento a seguir.






	IMAGEM	TEXTO	OBS
2F101		Patola: Acho que ele não vem mais hoje.	Ele se refere a Alessandro que cobrirá a dívida de droga que ele tem.
2F102		Adolescente: Se ele vier?	
2F103		Patola: Eu converso com ele.	Tosse de crianças.
2F104		Patola: Ele vai vir com aquele papo de dar exemplo. Adolescente: Que exemplo, patola? Patola: Ah, sei lá.	
2F105		Patola: A culpa foi toda sua, Ale. Vai ter que se entender com o cara.	Patola acotovela Sandro.








	IMAGEM	TEXTO	OBS
2F106		Sandro: Eu vou pedir o dinheiro pra tia Valquíria. Eu tenho o telefone dela. Patola: Meu irmão, o dinheiro era pra ontem.	Tosse de crianças.
2F107			Um carro chega próximo aonde as crianças estão.
2F108			Patola fica sentado ao ouvir o barulho do veículo.
2F109			O carro para.
2F110			Patola se levanta.
2F111			Patola se embrulha com o cobertor.
2F112			Patola vai ao encontro das pessoas que estão saindo do carro.





	IMAGEM	TEXTO	OBS
2F113		Patola: Qual foi, mano?	
2F114		Homem: Foi o que?	O homem tira uma arma da cintura.
2F115			Tiros. Patola cai morto.
2F116			Outros disparos e muita agitação.
2F117			Todas as crianças se levantam e tentam fugir.
2F118			Mais tiros.
2F119			Há outros homens atirando nas crianças.










	IMAGEM	TEXTO	OBS
2F120		Homem: Vocês dois aí, meu irmão.	Gritos. Tiros.
2F121			Mais tiros. Crianças caem.
2F122			Um dos amigos de Patola está morto.
2F123			Gritos, correria.
2F124			Os homens checam para ver se há algum sobrevivente.
2F125			
2F126			Sandro, finge-se de morto.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2F127			Os homens vão embora.
2F128			Há várias crianças mortas e papelões e cobertores estão espalhados pela calçada.

Não há trilha musical. O filme é extremamente ocupado por sons e barulhos do cotidiano: sirenes de polícia, buzinas, pessoas caminhando, gritando, tiros, não sendo detectada nenhuma música cantada ao longo de todo o filme. O término do filme é povoado exatamente com o som da pá empurrando a terra sobre o caixão de Sandro, enquanto aparecem os créditos. Também não há narrador: os fatos são mostrados sem a interpretação de alguém, apenas mostrados.

Outro momento importante é o enquadramento feito ao Cristo Redentor, como uma espécie de crítica velada ou ironia. O Cristo de braços abertos não consegue salvar Sandro ou proteger as crianças; não consegue mudar a realidade e aparece em momentos importantes da história: na chacina da Candelária (2F129 a 2F131), na noite em que Sandro foi morto (2F132 a 2F138) e depois da morte de Sandro (2F139), conforme pode ser visto a seguir.

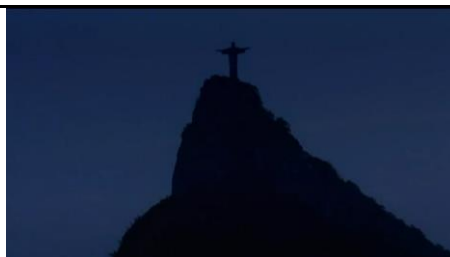
	IMAGEM	TEXTO	OBS
2F129		O Cristo Redentor na noite do massacre da Candelária.	








	IMAGEM	TEXTO	OBS
2F130			O monumento é enquadrado de frente.
2F131			Mostra a iluminação noturna.
2F132		O Cristo Redentor no dia da morte de Sandro.	A câmera faz um giro completo em torno do Cristo Redentor.
2F133			A câmera faz um giro completo em torno do Cristo Redentor.
2F134			A câmera faz um giro completo em torno do Cristo Redentor.
2F135			A câmera faz um giro completo em torno do Cristo Redentor.
2F136			A câmera faz um giro completo em torno do Cristo Redentor.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2F137			A câmera faz um giro completo em torno do Cristo Redentor.
2F138			A câmera para exatamente de frente pro Cristo.
2F139		O Cristo Redentor após a morte de Sandro.	

Na sequência, a forma de retratar o papel do Cristo ou a sua impotência diante dos problemas apresentados acontece com o seu “ocaso”, metaforicamente, como se a diminuição de seus poderes fosse marcada com a diminuição da iluminação.

De certa forma *Última parada 174* dialoga com dois fatos conhecidos internacionalmente: a chacina da Candelária, acontecida em 23 de julho de 2003, e o sequestro do ônibus, cuja linha era 174.

Sobre o assunto, com foco nesse último, existe um documentário *Ônibus 174* (conforme a Figura 55), que retrata a vida de Sandro e expõe imagens do acontecido. Na adaptação para o drama, houve alguns pontos pouco marcados: a mãe que morre era mesmo a de Sandro, grávida de 8 meses; foi criado pela tia e depois indo parar na Candelária. Sandro realmente nunca matou pessoa alguma, nem mesmo a professora que usou como refém. No entanto, há omissão de outras passagens de Sandro em delegacias e presídios. A mãe que o adotou o faz sem possuir vínculos anteriores com ele, colocando-o dentro de casa, dando um quarto particular a ele. Sandro morre asfixiado por policiais logo após terminar o sequestro do ônibus 174.



Figura 55: capa do DVD do documentário Ônibus 174 (Zazen Produções, 2002)

O antagonista que o filme revela é uma soma de vários “papéis” criados diante da ineficiência do Estado: é o traficante, é o exterminador, é o pastor etc. No entanto, são consequências desse estado de coisas, mas a suposta origem do problema é tangenciada: a má distribuição de renda. O que se quer não é que a situação mude, mas que seja mudada a situação de maneira individual, ou seja, não se questiona porque alguns têm tanto e outros tão pouco, mas, sim, qual é o momento em que *eu* vou trocar de lugar com *ele*. Ao longo de todo o texto, se chama o outro de forma negativa, de “playboy”, em uma alusão direta a pessoas que não trabalham e vivem às custas de outro. Ser “homem” é ter responsabilidade, é deixar de ser “playboy” e ser visto com mais dignidade e respeito, incluído em uma outra categoria.

O cenário retrata a adaptação à falta de recursos, ao mostrar barracos sem nenhum planejamento para construção, gambiarras, falta de vidros nas janelas, pintura, enfim, sem alegria. O objetivo maior é sobreviver, mas o motivo para isso é absorvido nos acontecimentos. Ninguém sabe exatamente para que se deve viver.

Em termos de estereótipos e de *brasilidade*, o filme reifica novamente vários discursos estereotipados: a ausência do Estado, o assistencialismo das ONGs, a truculência de quem trabalha com menores em conflito com a lei e a polícia, o analfabetismo, a violência de uma “guerra”

urbana, a corrupção dentro de instituições que tratam de menores e o papel desempenhado pelas igrejas neopentecostais em locais miseráveis.

Em relação aos filmes anteriores deste capítulo (*Eu, tu, eles; Abril despedaçado, Olga, 2 filhos de Francis, Cinema, aspirinas e urubus, Última parada 174*), muda radicalmente a temática e a temporalidade da narrativa. No entanto, assim como os demais, promove a reinclusão de estereótipos para sustentar sua narrativa.

5.7 *Salve Geral* (Sony Pictures, 2009)



Charge de Angeli.¹⁵⁵

Em 2010, a escolha foi *Salve Geral* (2009). Inspirado em acontecimentos verídicos, retrata o poder do crime organizado no Brasil, em especial, o da facção criminosa Primeiro Comando da Capital (PCC), também denominado como Partido, em São Paulo. O mote da história é o poder do PCC, que determina ações – como as acontecidas em São Paulo, em maio de 2006 – decididas por membros da facção mesmo de dentro de presídios. O filme explora a insegurança e o poderio criminoso e violento das facções que funcionam como um poder paralelo.

A história mescla realidade à ficção. A ponte entre esses dois pólos acontece quando um rapaz de classe média alta é obrigado, com a morte do pai, a migrar para a periferia da cidade. A falta de responsabilidade da maioria de jovens “abastados”, segundo o filme, faz com que Rafael entre para o mundo do crime, por “curtição”. Rafael e amigos usam um carro e uma arma que não são deles para fazer “rachas”. Na sequência abaixo, Rafael acaba batendo em um carro e, com isso, começam as desventuras em série.

¹⁵⁵ Disponível em: <http://www2.uol.com.br/angeli/>. Acessado em 12 de fevereiro de 2013, às 8h.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2G1			Barulho de motor acelerando
2G2		Homem: Ô, o cara vai fazer merda.	
2G3		Mulher: Vai!	Barulho de pneus "cantando" no asfalto
2G4			O carro começa a sair em alta velocidade.
2G5			Barulho de troca de marcha do automóvel
2G6			Rafael se concentra ao usar o veículo.
2G7			A cena mostra o carro avançando em relação ao grupo.

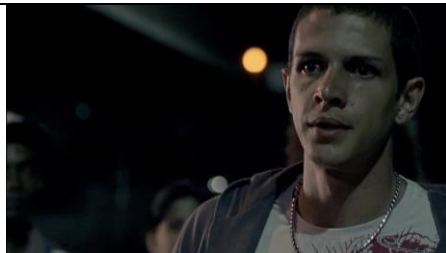






	IMAGEM	TEXTO	OBS
2G8			O amigo de Rafael assiste, com apreensão, ao carro chegando em alta velocidade.
2G9		Homem: Ôo	
2G10			Imagem que simula a visão de quem está dentro do carro.
2G11		Mulher: Para!	A garota dentro do carro entra em desespero.
2G12		Rafael: Não, porra!	A mulher segura no freio de mão do carro.
2G13		Mulher: Ahhhhh!	Rafael tenta tirar a mão da mulher do freio.
2G14			Barulho de pneu.








	IMAGEM	TEXTO	OBS
2G15			O carro perde o controle e começa a fazer movimentos desgovernados.
2G16			O carro de Rafael, ainda com muita velocidade, se aproxima de outro carro.
2G17			Barulho de batida de veículos.
2G18		Homem: Fila da puta!	O dono do carro batido vai em direção ao veículo.
2G19			Rafael olha para a mulher com ar de reprovação pelo que ela fez.
2G20			Os dois saem do veículo.
2G21			Rafael sai do carro.








	IMAGEM	TEXTO	OBS
2G22		Homem: Porra, maluco!	O dono do carro aproxima-se de Rafael.
2G23		Homem: Que que é isso, caralho!	O homem continua indo em direção a Rafael.
2G24		Homem: Você está loco, moleque? Rafael: Foi mal.	
2G25		Homem: Cadê, mano?	
2G26		Homem: Cadê o dinheiro?	O homem está bem próximo de Rafael.
2G27		Amigo de Rafael: Aí, negô! Ei.	O amigo de Rafael chega para ajudá-lo.
2G28		Amigo de Rafael: Você tá ligado que jogo é jogado. Homem: Jogo jogado? Amigo de Rafael: Né não?	








	IMAGEM	TEXTO	OBS
2G29			Os dois se olham em silêncio.
2G30		Amigo de Rafael: É mano, ou ganha ou tu perde. Homem: Jogo jogado?	
2G31		Homem: Tá, só que ou tu ganha	O homem começa a se afastar.
2G32		Homem: ou tu perde!	O dono do carro batido atira contra o amigo de Rafael.
2G33			O amigo de Rafael cai no chão.
2G34			Gritaria. Barulho de carros saindo.
2G35			Rafael olha o sangue da camiseta do amigo e o deita no chão.















	IMAGEM	TEXTO	OBS
2G36			Ambos ficam desesperados.
2G37			O dono do carro batido entra em seu carro com seus amigos.
2G38			O carro acelera.
2G39			Rafael vê que o homem que baleou seu amigo está fugindo.
2G40			Barulho de pneus "cantando".
2G41			Rafael entra no carro.
2G42			Ele pega uma arma no porta-luva.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2G43			Barulho de carro.
2G44			Rafael mira o veículo da pessoa que atirou em seu amigo.
2G45			O carro com o atirador já se distanciou bastante.
2G46			Rafael atira.
2G47			Ele acerta uma pessoa que passava por trás do veículo.
2G48			A pessoa cai no chão morta.
2G49			A polícia chega.

Rafael, para vingar o amigo, pega uma arma dentro do carro (2G42), acerta e mata uma garota que estava passando (2G47). Em um outro momento da trama, ele afirma para a mãe que um segundo mudou toda a sua vida, para sempre. A construção discursiva acaba por colocá-lo como vítima, como alguém que apenas sofreu a ação, o que constitui o estereótipo do bandido vítima. No entanto, sua mãe o lembra que “a menina morreu e isso também é pra sempre”. Essa afirmação da mãe é bem diferente das que geralmente são divulgadas quando jovens de classe alta e média alta se envolvem em crimes, pois o que é mostrado é a família protegendo o criminoso e não expondo o seu crime.

No mesmo momento em que Rafael é “apresentado” ao sistema prisional brasileiro também, nós, espectadores, somos, pois o agente carcerário abre a porta que dá acesso a uma realidade que, para muitos, não existe por não ser comumente mostrada (2G51). É como se pelo fato de não ser aberta a porta a todos, não exista a realidade que ela esconde.




	IMAGEM	TEXTO	OBS
2G50			Barulho de porta se abrindo.
2G51			Pessoas falam ao mesmo tempo.
2G52			Pessoas falam ao mesmo tempo.






	IMAGEM	TEXTO	OBS
2G53			Pessoas falam ao mesmo tempo. Rafael é escortado pelos agentes carcerários.
2G54			Pessoas falam ao mesmo tempo. Os presos tentam pegar Rafael.
2G55		Preso: Cala boca. Cala boca.	
2G56			O agente carcerário chega ao próximo da líder da cela.
2G57		Agente carcerário: Tem sangue novo na área. E vai pagar aqui. O preso abana a cabeça em sinal afirmativo. Preso: casa tá cheia, mas não tá lotada.	






	IMAGEM	TEXTO	OBS
2G58			O agente carcerário se volta para Rafael.
2G59			E o faz entrar na cela.
2G60		Preso: aí, maluco, entra pra dentro.	
2G61			Os presos se afastam um pouco para observarem Rafael.
2G62			A cela é fechada.








	IMAGEM	TEXTO	OBS
2G63			Rafael se volta para o agente carcerário, que continua insensível ao seu destino.
2G64		Preso: tá vendo alguém aqui de sapato, playboy?	
2G65			Rafael olha para os seus pés. É empregado o plano em ângulo baixo, mostrando a inferioridade de Rafael.
2G66		Preso: Vai tomá banho, vai.	Rafael recebe do preso um tapa na cabeça.
2G67		Presos: vai, vai.	




	IMAGEM	TEXTO	OBS
2G68			Rafael vai para o fundo da cela.
2G69			À medida em que ele entra, percebemos a quantidade de presos em um mesmo espaço.
2G70		Preso: Dormida aqui é rodízio. Não tem lugar pra todo mundo deitar, então caçula aqui dorme de dia.	

Celas cheias, no entanto, o preso ainda afirma que “não está lotada” (2G57), mesmo assim é preciso fazer rodízio para dormir (2G70). Note-se que “caçula” (2G70), “playboy” (2G64) aqui são considerados termos negativos, por evidenciar a falta de experiência e a diferença de realidade econômica e familiar entre os membros do grupo.

A sequência também traz a captura de imagens em ângulos baixos, em que o personagem é enquadrado do alto (em 2G65, 2G68, 2G69 e 2G70). Segundo Mercado (2011), essas cenas “enfraquecem ou fragilizam os personagens”. Nesse contexto, o uso desse plano cinematográfico mostra o seu emprego em favor da argumentação interna da história, pois representa o momento em que Rafael sai de sua zona de conforto (sua casa) e entra em um ambiente agressivo em que não conhece ninguém (prisão).

A sequência abaixo mostra a manifestação de líderes da facção no presídio. A primeira forma de agregar público é pela violência, pois o líder

dos presos anterior é morto, estocado¹⁵⁶, enquanto dormia; a segunda é pelo discurso de falta de ação do Estado. A forma de tratamento é “companheiros” (2G81), a qual lembra os discursos dos partidos de esquerda nas décadas finais do século XX no Brasil. De certa forma, a associação com a política não se dá ao acaso. Ao longo da história, a facção se apresenta como *comando*, *partido* e o discurso é semelhante ao de qualquer outro segmento ideológico (2G85). É criado um presente ruim (2G88, 2G89, 2G90 e 2G91), sem expectativa, para depois se mostrar um futuro em que a realidade de ser pobre e de ser maltratado irá mudar (2G101 e 2G102).

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2G71			As mãos tentam abrir as celas.
2G72			Uma das portas se abre.
2G73			Um dos presos sai de dentro da cela.

¹⁵⁶ O estoque deve ser aqui entendido como uma arma improvisada, feita com materiais diversos, geralmente encontrada em presídios e rebeliões carcerárias.





	IMAGEM	TEXTO	OBS
2G74			Os outros observam em silêncio.
2G75		Pedrão: Aí, ninguém sai.	Um dos líderes dá ordens aos outros presos.
2G76			Os presos observam em silêncio.
2G77			O preso usa o estoque e passa nas grades fazendo barulho.
2G78			Ele para no meio do corredor.






	IMAGEM	TEXTO	OBS
2G79		Pedrão: Tá contigo, Chico.	O preso, depois do ritual, dá a ordem para que o outro faça o discurso.
2G80			Rafael observa a cena com muita atenção.
2G81		Chico: Companheiros! Agora é o Comando da Capital	O preso começa a discursar, como se fosse líder sindical ou político.
2G82		Chico: Que manda aqui!	Os demais presos observam atentamente o pronunciamento.
2G83		Chico: É nós!!!	A câmera capta a cena com plano geral. Dá para observar que só os líderes estão no corredor.






	IMAGEM	TEXTO	OBS
2G84		Chico: Nós somos potência!	As cenas são captadas de dentro das celas, daí a interferência das grades na imagem.
2G85		Chico: E queremos nossos direitos...	O preso caminha pelo corredor enquanto fala.
2G86		Chico: ... que estão esmagados...	
2G87		Chico: ...nesse campo de concentração!	
2G88		Chico: A maioria tá preso aqui definitivo	Novamente é empregado o plano geral para captar a cena.






	IMAGEM	TEXTO	OBS
2G89		Chico: Mas não é transferido pra presídio,	A cena mostra a reação dos presos em relação ao discurso.
2G90		Chico: porque não tem dinheiro pra advogado.	Como está sendo dito algo em que todos estão, de certa forma, relacionados, as cenas captam os presos.
2G91		Chico: E o governo esqueceu a gente!	
2G92		Chico: Ele acha que pobre	Ao invés de falar sobre preso, o orador utiliza um suposto hiperônimo dele, o qual seria "pobre".
2G93		Chico: É lixo! E botam nós nessa lixeira!	






	IMAGEM	TEXTO	OBS
2G94		Chico: Nós viemo pra mudar isso aí.	O orador se volta para o seu público.
2G95			Os presos observam o orador.
2G96		Chico: E a regra é a seguinte:	Nesse momento, o preso orador começa a estabelecer as regras do "comando".
2G97		Chico: Irmão não rouba irmão.	Os presos ouvem tudo em silêncio.
2G98		Chico: Preso não cagueta preso.	








	IMAGEM	TEXTO	OBS
2G99		Chico: Traição é morte.	Os presos permanecem em silêncio.
2G100		Chico: Sem perdão.	Os presos permanecem em silêncio.
2G101		Chico: Governo vai colher o que plantou.	Os presos permanecem em silêncio.
2G102		Chico: Vão se fuder! Esse é o nosso recado. Pedraõ: Tá entendido?	O orador grita.
2G103			O preso faz sinal afirmativo com a cabeça.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2G104		Chico: Paz!	O orador grita as "palavras de ordem" do PCC.
2G105		Chico: Justiça!	
2G106		Chico: Liberdade!	
2G107		Presos: Paz.	Os presos repetem o lema em coro.
2G108		Presos: Justiça. Liberdade!	Os presos repetem o lema em coro.







	IMAGEM	TEXTO	OBS
2G109			As celas são abertas. Os presos fazem barulho e gritaria e saem correndo.
2G110			Gritos
2G111			Gritos
2G112			Gritos
2G113			Gritos

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2G114			Gritos. Os agentes carcerários fecham a porta.
2G115			Gritos. Os presos sobem as escadas procurando uma saída.

Há uma intertextualidade sígnica ao comparar as prisões com campos de concentração (2G85), o que pode distanciar o entendimento dos presos, pois campos de concentração foram uma realidade europeia e africana. Para aqueles que não vivenciaram isso (como, por exemplo, os brasileiros), talvez seja necessário o conhecimento de, pelo menos, mais de 5 anos de escola para tornar coerente o discurso. No entanto, essa comparação parece querer “redimir” os presos: de bandidos passam a vítimas (pela associação histórica).

É importante ressaltar que as palavras de ordem gritadas por um dos líderes, “paz” (2G104), “justiça” (2G105), “liberdade” (2G106), não refletem a realidade e, por isso, são contraditórias com os fatos, pois, ao mesmo tempo em que elas são proferidas, há assassinatos, perseguição dos que são contrários ou que, simplesmente, não agem de acordo com o PCC.

No enredo do filme, há uma fórmula, que também foi utilizada em *Tropa de elite* (Universal AMZ, 2007), composta de três elementos: eleição, corrupção e criminalidade. Um dá sustentação ao outro, sendo que qualquer pessoa que não comungue desse sistema de regras deve ser eliminada, seja juiz, carcereiro ou até mesmo membro da facção (2G99). A sequência a seguir mostra a relação entre “pena de morte” (2G120) para preso e voto (2G121).





	IMAGEM	TEXTO	OBS
2G116		Agente de segurança pública: Ó Dávila, a polícia tem que mudar...	
2G117		Agente de segurança pública: ... o protocolo.	
2G118			O interlocutor do agente de segurança aparece.
2G119		Agente de segurança pública: É sangue e mídia.	
2G120		Agente de segurança pública: Polícia eficiente mais bandido morto	
2G121		Agente de segurança pública: É igual a voto.	

Segundo os membros da segurança pública, polícia eficiente é aquela que mata o bandido (2G120), ou seja, embora a pena de morte não exista “legalmente”, pode ser utilizada, de fato, e tem a simpatia da população que colabora votando (2G121). De certa forma, esse é o único momento em

que é feita alusão à parcela da população que não tem parentes presos, ou são presos, por meio da personificação materializada no substantivo “voto”.

O Partido (PCC), a todo momento, se coloca como sendo uma instituição que faz o que o governo não faz, mais especificamente, atua em favor do preso desassistido, como é possível perceber na sequência de distribuição de cestas à família dos presos.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2G122			O carro da personagem chamada Ruiva chega à favela.
2G123		Ruiva: nome do preso, parentesco e presídio.	
2G124		Mulher: Piranhão. Ruiva: não, minha filha, tô perguntando o nome do preso.	
2G125		Mulher: Reginaldo Gomes, meu marido, tá no presídio Piranhão.	

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2G126		Ruiva: Ah, dá uma pra ela. Tá anotando, filha.	
2G127		Ruiva: próximo! Nome do preso, parentesco e presídio.	
2G128			A mulher recebe uma cesta básica.
2G129			A fila para receber o "benefício" é bem longa, só possível com o emprego do plano geral.

O fato de não ser questionado ou resgatado o motivo de o preso estar onde está reforça novamente o estereótipo do preso como vítima. A forma como é construída a narrativa retrata que o preso é uma vítima, sem precedentes, do sistema, o qual o colocou no presídio e o esqueceu lá, desassistido. A história não mostra problemas sociais que possam responder pelo motivo de aquelas pessoas estarem presas. No trecho a seguir, aparece novamente o Estado como vilão (2G130) e os presos e suas famílias como

sendo as vítimas (2G131). O Partido (o PCC também recebe essa nomeação) é a solução para corrigir esses problemas (2G131 e 2G132).

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2G130		Ruiva: o governo não faz nada pelos presos,	Pessoas se escondem do sol atrás de pedaços de papelão.
2G131		Ruiva: Nada pelas famílias, mas o Partido faz.	As ruas não são asfaltadas e as casas são de madeira já desgastada pelo tempo.
2G132		Lucy: É, realmente, é uma ajuda.	

O que chama a atenção de *Salve Geral* é o excesso de violência, de corrupção, de ingenuidade das pessoas de classe média alta que não entendem a realidade de quem julga não ter a assistência do Estado. Essa ingenuidade não só é percebida como utilizada pelos líderes, da facção criminosa. Essas pessoas são usadas (por não terem sua história associada ao crime) para ir a locais (presídios, juízes etc) sem chamar a atenção da polícia. Depois de algum tempo, acabam cometendo crimes e já não podem mais fazer esse serviço, o que implica nova rotatividade.

O filme brinca com questões de “aparência”: o salão de beleza, na verdade esconde o quartel general do partido, onde se negociam drogas, inclusive para dentro dos presídios.













	IMAGEM	TEXTO	OBS
2G133		Ruiva: Mas é que antes eu tenho uma reunião. Você não quer, enquanto isso, dar uma ajeitadinha no seu cabelo? Já passou do prazo de validade. A personagem se volta para a atendente. Ruiva: Paty, ajeita ela pra mim, por favor.	
2G134		Ruiva: Vai lá, Lucy, é por conta da casa.	
2G135		Ruiva: Viu?	
2G136		Diana: Tô anotando.	
2G137		Diana: Coca	
2G138		Diana: 400...	
2G139		Diana: Coca pura...	

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2G140		Diana: 150...	
2G141		Diana: Ô, Ló, tá devagar...	
2G142		Diana: ... o negócio.	A ruiva chega e passa pela mesa de uma atendente.
2G143		Diana: Me passa o Coutinho aí.	
2G144		Ruiva: E aí, HD? HD: Avaré tá all right, mas Presidente Bernandes tá don't right.	

Ainda sobre a sequência anterior, temos uma assimetria muito grande entre a iluminação das cenas do salão, em tons claros (2G133 a 2G135), e o “escritório” do tráfico, que, embora seja escondido, é mostrado com pouca iluminação (2G136 a 2G144). A cena 2G144 mostra o personagem HD (alusão a um elemento computacional, *Hard Disc*) misturando o inglês com o português (*all right, don't right*), e isso acontece todas as vezes em que ele aparece no filme. Segundo a Ruiva, a forma diferente de ele falar é decorrente de um curso de inglês custeado por ela, depois que ela o “adotou”. Essa situação é relevante para pensar o motivo de o adolescente ter retirado parte

de seu vocabulário para acrescentar outro de uma cultura estrangeira. No entanto, cabe salientar que o idioma em questão é bem visto, tem se expandido enormemente como o advento da internet e pode ser explicado por meio do imperialismo linguístico, teorizado por Rajagopalan (2005).

Há uma relexicalização do verbo “subir” (2G152), o qual entra na trama significando “matar”, uma metáfora, um deslocamento, “mandar para o céu” igual a “subir” (2G152). Essa construção acaba por funcionar também como um eufemismo, “não mato, apenas encaminho para o céu, para Deus.” Talvez também possa funcionar como ironia, quando pessoa é correta demais, não se corrompe (2G147 a 2G149), então sobe, não é humana, é anjo, conforme podemos observar nas cenas a seguir.










	IMAGEM	TEXTO	OBS
2G145		Pedrão: Como tá o negócio da transferência do Professor?	
2G146		Diana: O juiz lá não autorizou.	
2G147		Pedrão: Ofereceram quanto pra ele?	
2G148		Diana: Esse aí é metidinho.	

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2G149		Diana: não faz negócio.	
2G150			O homem continua fazendo exercícios físicos.
2G151			A mulher o observa.
2G152		Pedrao: Então tem que subir ele!	
2G153			O homem continua fazendo sua atividade física.

O trecho a seguir mostra que não há, de fato, uma preocupação com o preso, mas em acabar com tudo o que é considerado como ofensivo para os líderes, os quais utilizam os presos para isso. Parece que o proposto é uma anarquia, acabar com o governo para se auto gerir, no entanto, só há a substituição de um grupo por outro grupo. A baderna é proposta para desafiar o governo (2G170), questionar o seu poder e o preso é usado como peão para isso. Percebe-se que existem grupos bem definidos: o preso, o Partido (que é a liderança dos presos) e o Estado; as demais pessoas não aparecem, são postas no silêncio.








	IMAGEM	TEXTO	OBS
2G154		Pedrão: diretor aí mandou me chamar. Tá achando que o negócio do juiz é coisa grande. Pra mim foi ninharia.	
2G155		Pedrão: Temos que subir esses caras todos.	
2G156		Pedrão: O Dávila inclusive.	
2G157		Pedrão: Fazer barulho na rua.	
2G158		Pedrão: Meter bomba na burguesia, delegacia, o cacete. Né não?	
2G159		Chico: Pedrão, a violência é o natural do preso.	
2G160		Chico: Desde criança a gente tá nela.	














	IMAGEM	TEXTO	OBS
2G161		Chico: É o nosso natural.	
2G162		Chico: Mas o Partido veio pra organizar o convívio.	
2G163		Pedrão: Porra, Chico, vai dar uma de professor pra cima de mim?	
2G164		Pedrão: Sabe o que é, mano. Tu começa a falar eu até gosto de escutar.	
2G165		Pedrão: Todo mundo sabe que tu fala bem.	
2G166		Pedrão: Mas quando você fala	
2G167		Pedrão: o governo não escuta.	

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2G168		Tavinho: Eu concordo, Pedrão. Mas, irmão, é ruim a gente se tornar o inimigo número um da população.	
2G169		Pedrão: Eles não escuta, Tavinho. A única coisa que eles escuta é pau quebrando na cabeça dele.	
2G170		Pedrão: É isso que o professor não tá entendendo. Fica lá com aquelas porras das idéias dele, mas o que resolve mesmo é cacete. É isso que tem que ser, cada vez mais.	
2G171			Silêncio.
2G172			Silêncio.
2G173		Pedrão: Quem quiser ficar contra mim avisa.	

Segundo Pedrão, o problema não é falar, é não ser ouvido (2G167). A forma como ele tenta resgatar a sua igualdade de representação é por meio da violência (“A única coisa que eles escuta é pau quebrando na cabeça dele”, 2G169), a qual é bastante produtiva.

O Partido escreve um manifesto (2G181) para arregimentar mais aliados em sua luta, abordando temas de desigualdade social. O texto recupera “crianças abandonadas” (2G187), educação, moradia para formar aliados. Interessante é que o manifesto chega a citar a palavra “utopia” e a associa a “uma transformação em uma nova filosofia”, ou seja, suas ações ou continuam ainda no campo das ideias ou são inatingíveis (utopia).






	IMAGEM	TEXTO	OBS
2G174			Os presos entram e saem das celas à vontade.
2G175			Os presos entram em celas “personalizadas”.
2G176			Na parede, podemos ver o desenho de várias armas com diversos detalhes.
2G177		Xizão: Aí, mano,	Xizão entrega um papel para Rafael ler.
2G178		Rafael: O que é isso? Xizão: É porque você lê melhor do que eu.	








	IMAGEM	TEXTO	OBS
2G179		Rafael: “Não somos uma organização criminosa”	Rafael começa a ler o documento.
2G180		Rafael: “Nem uma facção.”	Xizão ouve atentamente .
2G181		Xizão: Manifesto do Partido, mano. Do caralho!	
2G182		Rafael: “Não somos uma utopia e sim”	
2G183		Rafael: “Uma transformação em uma nova filosofia. Paz, justiça e liberdade.”	
2G184		Xizão: Risos. Oh, você vai fazer 100 cópias dessas aí, valeu?	
2G185		Xizão: Cenzinha pra distribuir pra rapaziada. Mas	







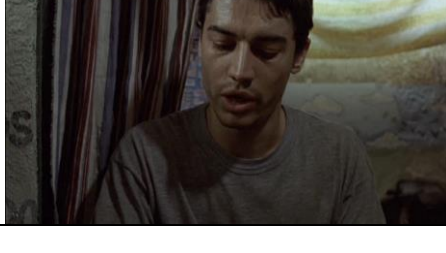
	IMAGEM	TEXTO	OBS
2G186		Xizão: Continua lendo aí, piloto. Lê mais.	
2G187		Rafael: “Enquanto as crianças morrerem de fome, dormirem na rua”	Xizão fuma um baseado.
2G188		Rafael: “Não terem oportunidade,” ih,perai tá errado!.	
2G189		Xizão: Como errado, porra, é o Partido, mano.	
2G190		Rafael: Tá errado. Ta escrito: “crianças terem” é crianças tiverem, oh:	
2G191		Rafael: “enquanto as crianças morrerem de fome”,	
2G192		Rafael: “Dormirem na rua, não tiverem (ênfase) oportunidade de educação”, entendeu?	










	IMAGEM	TEXTO	OBS
2G193		Xizão: shiiiihhh. Tu vai copiar do jeito que tá, mano.	
2G194		Rafael: Uê, não querem	
2G195		Rafael: Alfabetizar as crianças? Então, vai deixar errado?	
2G196		Xizão: O Partido vai tomar conta do país, sacou?	
2G197		Rafael: E daí, Xizão, o que isso tem a ver com “terem” e “tiverem”?	
2G198		Xizão: É que a gente muda o alfabeto.	
2G199		Xizão: terem fica certo.	

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2G200		Xizão: Fuma aí que você tá muito tenso pro meu gosto, tá?	
2G201			Rafael fuma um baseado.

Durante toda a leitura do manifesto, os personagens presos em regime fechado fumam cigarro de maconha (2G187 e 2G200) sem serem repreendidos, transitam pelo presídio também sem serem incomodados. A sequência anterior utiliza uma questão gramatical para mostrar o poderio do Partido, “o partido vai tomar conta do país, sacou” (2G196), “É que a gente muda o alfabeto. “Terem’ fica certo.” (2G198 a 2G199). Também é importante a forma sem questionamento por parte dos personagens ao “manifesto”, como pode ser visto na cena 2G181. Em momento algum da sequência, se permite questionar o que o Partido pensa, e isso inclui os erros de gramática. Fora da ficção, sabe-se que não há um manifesto, mas um “estatuto” do PCC, em coligação com o Comando Vermelho (com área de ação no estado do Rio de Janeiro). O texto disponível na internet, além de tratar de questões ligadas à origem do movimento e aos objetivos de sua luta, ainda expõe as palavras de ordem, faz a alusão entre casa de custódia e campo de concentração, além de estabelecer algumas condutas a serem adotadas pelos presos como a seguinte:



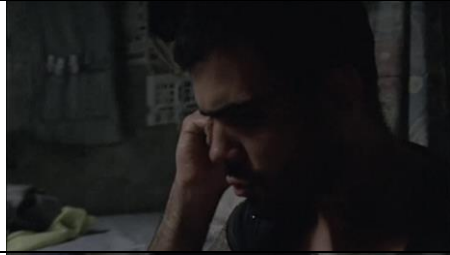


7. Aquele que estiver em Liberdade “bem estruturado” mas esquecer de contribuir com os irmãos que estão na cadeia, serão condenados à morte sem perdão”.¹⁵⁷

O estatuto não lembra o manifesto do filme. O estatuto se concentra apenas na vida carcerária e na conduta de seus integrantes (todos

¹⁵⁷ Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u22521.shtml>. Acessado em 19 de junho de 2013, às 15h50min.

aqueles que estão ou já passaram pelas prisões brasileiras). O texto lembra muito discursos políticos, principalmente ao terminar com o fecho “O Quartel General do PCC, Primeiro Comando da Capital, em *coligação* com Comando Vermelho” (grifo meu).¹⁵⁸

Aparelhos celulares são usados de forma também indiscriminada e sem nenhum tipo de bloqueio. As comunicações pelo aparelho são grampeadas, mas isso não impede que crimes aconteçam, conforme pode ser observado nas cenas abaixo.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2G202		Preso: Deixa eu falar, caralho.	
2G203		Preso: Tu viu a presepada que prepararam pros irmãos lá, então.	Ele se refere à transferência dos líderes para os presídios de segurança máxima.
2G204		Preso: É dia das mães, nego,	
2G205		Preso: quem tiver no sistema	
2G206		Preso: é pra quebrar tudo.	

¹⁵⁸ Idem.


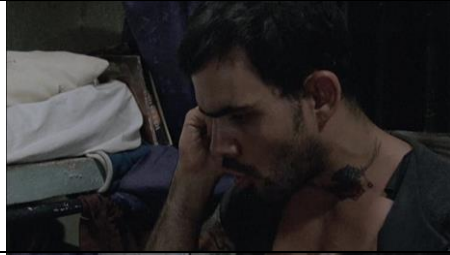











	IMAGEM	TEXTO	OBS
2G207		Preso: Nós vamos quebrar tudo, negô.	
2G208		Preso: É isso aí, tamo junto. Paz.	
2G209		Preso: Já fica ligeiro, avisa o seu pessoal aí.	
2G210		Preso: Só guenta que eu vou espalhar o bagulho aí.	
2G211		Preso: Todo mundo vai ligar. O salve é esse:	
2G212		Preso: quem tiver no sistema é pra quebrar, mano;	
2G213		Preso: e quem tiver na rua é pra largar os prego	

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2G214		Preso: nos coxinhas ¹⁵⁹ .	
2G215		Preso: É pra sentar tiro nos cana sem dó.	
2G216		Preso: Quem tiver na rua e não cumprir vai subir junto.	
2G217		Preso: Certo?	
2G218		Preso: Liga, aí.	
2G219			O preso sai da cela.

¹⁵⁹ Entenda-se como coxinha, em gíria paulistana, pessoa que possui um certo poder aquisitivo e que “esnoba”. De certa forma, essa expressão lembra outras como “mauricinho” e “patricinha”, no entanto, alguns afirmam que os termos não são equivalentes, pois o “coxinha” é chato. Talvez ele seja uma readaptação do termo “dândi”, no entanto este indivíduo possuía erudição e se relacionava com os nobres ou pessoas da Corte.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2G220			O preso que fica começa a fazer ligações para

O lema “paz, justiça e liberdade”, na verdade, aparece completamente sem sentido, pois ao mesmo tempo em que se afirma “nós vamos quebrar tudo, negô” (2G216) se associa a palavra “paz” (2G217). Da mesma forma em que se afirma “liberdade”, aparecem construções linguísticas/discursivas de que todos devem promover a baderna, caso contrário “sobe junto” (2G225). Não há outra alternativa para quem está no sistema prisional, todos devem participar ativamente. O filme mostra presos beneficiados com o saídão¹⁶⁰ do dia das mães que foram assassinados por não atuarem de acordo com as ordens do partido. A palavra “salve”, em “o salve é esse” (2G220) “quem tiver no sistema é pra quebrar, mano” (2G221), não remete à significação (mesmo de gíria paulistana) de fazer um cumprimento, mas, nesse contexto, adquire conotações de uma ordem, de uma obrigação. No contexto do filme, a obrigação seria quebrar tudo, matar quem não cumprir etc.

Outra forma bastante eficiente de passar informações ou formulações de atitudes e de atividades externas é durante as visitas íntimas, como podemos observar na sequência abaixo, na qual Diana afirma que “Pedrão quer subir o juiz federal” (2G230), ordem que foi passada em uma visita íntima. Ainda sobre a sequência, é mostrado o poder paralelo como uma realidade paralela: se há primeira-dama em relação ao presidente no mundo “legal”; deve-se considerar primeira-dama a mulher que dorme com o líder do partido (2G238).

¹⁶⁰ As saídas temporárias ou saídões, como conhecidos popularmente, estão fundamentados na Lei de Execução Penal (Lei nº 7.210/84) e nos princípios nela estabelecidos. Geralmente ocorrem em datas comemorativas específicas, tais como Natal, Páscoa e Dia das Mães, para confraternização e visita aos familiares. Nos dias que antecedem tais datas, o Juiz da Vara de Execuções Penais edita uma portaria que disciplina os critérios para concessão do benefício da saída temporária e as condições impostas aos apenados, como o retorno ao estabelecimento prisional no dia e hora determinados. (Disponível em: <http://www.tjdft.jus.br/cidadaos/execucoes-penais/vep/informacoes/diferenca-entre-saidao-e-indulto>. Acessado em: 22 de junho de 2013, às 18h)














	IMAGEM	TEXTO	OBS
2G221		Diana: Pedrão quer subir o juiz federal.	
2G222		Ruiva: tá brincando?	
2G223		Diana: Pedrão é o chefe, mandou tá mandado. Quer saber o voto do professor.	
2G224		Ruiva: como assim? O professor não fala em celular, esqueceu?	
2G225		Diana: Tem que dar um jeito.	

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2G226		Ruiva: Peraí, você sabe que eu não posso ir lá. Por que você não vai, Diana?	
2G227		Diana: Ah, Ruiva, tá me achando com cara de funcionária sua?	
2G228		Ruiva: Não, que isso	
2G229		Ruiva: pra mim você é a primeira dama.	

Em relação ao Paraguai, é construído um discurso de que essa nação não possui organização, controle, pois lá se faz compras de rádios e celulares de forma indiscriminada sem nenhum tipo de cadastro “sério”. Afirmar que “não é nada que não se faz nesse país todos os dias” (2G232) é equivalente a dizer que a história prova que isso não vai mudar, uma vez que ninguém respondeu judicialmente ou sofreu com a falta de organização desse país. A noite passada no Paraguai acaba por mostrar que com dinheiro se pode tudo, sem sofrer implicações legais por isso.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2G230		Lucy: Esse negócio não vai me trazer problema não?	
2G231		Ruiva: Que isso amiga.	
2G232		Ruiva: Não é nada que não se faça nesse país todos os dias, ah?	
2G233		Ruiva: Resolbemos isto e bamos para São Paulo.	Ruiva fala em portunhol.

O filme é uma adaptação de acontecimentos reais, mas acaba por dar uma impressão pouco convincente das situações (pelo excesso como são mostrados a corrupção, a violência e a vida prisional), tornando a apresentação de alguns personagens muito caricatural, além do fato de a história mostrada, por causa das modificações, parecer ser uma outra história, que lembra muito pouco a noticiada nos jornais.

O filme ainda utiliza de interimageticidade, ao mostrar, em seu cartaz promocional, uma relação com imagens de manifestos reais feitos dentro do presídio, conforme podemos notar nas imagens abaixo:



Figura 56: cartaz promocional do filme.



Figura 57: imagens de rebeliões promovidas pelo PCC dentro dos presídios. Disponível em: portalsantaluz.blogspot.com. Acessado em 19 de junho de 2013, às 16h20min.

Em resumo, apesar dos evidentes exageros, o filme *Salve Geral* (Sony Pictures, 2009) reifica o discurso de corrupção, de impunidade, de violência, de desatenção do Estado e do binômio bandido-vítima, os quais representam estereótipos nacionais que circulam nos noticiários nacionais e internacionais.

Em relação aos outros filmes desta pesquisa, *Salve Geral* tenta, se assemelhar à *Cidade de Deus* e repete alguns elementos temáticos, como o funcionamento do tráfico de drogas e sua relação com as facções criminosas. No entanto, a narrativa possui várias estruturas diferentes em relação à forma narrativa empregada em *Cidade de Deus*, como, por exemplo, o “didatismo” e a presença do narrador.

5.8 *O ano em que meus pais saíram de férias* (Buena Vista Sonopres, 2006)



Brasil 2014 A pátria de chuteiras¹⁶¹

Em 2008, o MinC escolheu como representante *O ano em que meus pais saíram de férias*, que retrata a vida de uma criança que sofre duas situações opostas: a felicidade da Copa de 70 e a tristeza de ser separada de seus pais pela Ditadura Militar. Ressalta-se que o filme não explora a violência da ditadura de forma contundente contra aqueles que eram considerados ameaçadores. Talvez isso tenha acontecido pelo fato de ser a própria criança que narra os acontecimentos, da forma como os vê. O título do filme é decorrente da desculpa que os pais dessa criança dão a ela para justificar a sua ausência, pela prisão: terem saído de férias.

O filme acaba por contemplar o futebol como um estereótipo brasileiro e é por meio dele que a narrativa acontece. A nação como comunidade imaginada é cristalizada no momento de euforia de torcer pela pátria em que se acredita (2H9 a 2H17). As pessoas, principalmente as da comunidade judaica (2H14 e 2H15) do Bairro Bom Retiro em São Paulo, na verdade, embora professem e utilizem outros costumes bem seus, inclusive usando idiomas diferentes, torcem para o Brasil no futebol.

¹⁶¹ *Banner* fixado ao longo de toda a esplanada dos Ministérios e Eixo Monumental, quando da realização da Copa das Confederações, em 25 de junho de 2013.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2H1			Jornal noticiando o jogo do Brasil na Copa de 70.
2H2		Mauro (narrador): No dia 3 de julho de 1970	
2H3		Mauro (narrador): o Brasil.	
2H4			Os comerciantes fecham as portas de seus estabelecimentos.
2H5		Mauro (narrador): inteiro parou.	
2H6			As pessoas enfeitam as janelas com bandeiras do Brasil.
2H7			As pessoas são fenotipicamente negras e brancas.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2H8			Mauro acompanha o jogo pela televisão.
2H9		Mauro: Gooooo!!!!	
2H10		Estudantes: Gooooo!!!!!!!	
2H11		Sr. Machado: Goooo!!.	
2H12		Torcida da lanchonete: Goooo!!!	
2H13		Torcida da lanchonete: Goooo!!!	
2H14		Judeus: Gool!	

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2H15		Judeus: Goooo!!	
2H16		Torcida da lanchonete: Brasil! Brasil! Brasil!	Todos batem nas mesas com suas mãos.
2H17		Estudantes: Gooooo!!!!!!	

Da sequência anterior, temos a afirmação de que “No dia 3 de julho de 1970” (2H2), “o Brasil” (2H3) “inteiro parou” (2H5), reforçado imageticamente pela cena 2H4, na qual o comerciante fecha sua loja para acompanhar o jogo.







A criança, de uma forma geral, privilegia o multiculturalismo como sendo uma característica brasileira de nação. O filme inclui uma cena em que isso é melhor visto: uma partida de futebol, no bairro Bom Retiro, em que se tem italianos (2H23), gregos (2H26), judeus (2H22) e descendente de africanos (2H30). A forma como esses personagens estrangeiros aparecem na narrativa faz com que as demais questões relacionadas à diversidade étnica sejam apagadas e que todos sejam vistos igualmente. Não há, em nenhum momento da narrativa, a discussão sobre racismo, principalmente contra pessoas de cor, conforme pode ser visto na sequência abaixo.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2H18		Mauro (narrador): São Paulo é tão grande	

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2H19		Mauro (narrador): que cabe gente de todos os tipos	
2H20		Mauro (narrador): de todas as torcidas do mundo.	
2H21		Shlomob: Irene, onde está o Ítalo? Irene: Ali.	

Como é mostrado na sequência anterior, Mauro afirma que “São Paulo é tão grande” (2H18) “que cabe gente de todos os tipos” (2H19) “de todas as torcidas do mundo.” (2H20). Essa afirmação é reforçada com a enumeração da criança em relação às nacionalidades que existem, por exemplo, no Bairro Bom Retiro, como o trecho abaixo.





	IMAGEM	TEXTO	OBS
2H22		Mauro (narrador): O Shlomob é judeu e polonês.	
2H23		Mauro (narrador): e agora vive de conversa com o Ítalo, que é filho de italiano.	
2H24		Mauro: Olha, o namorado da Irene.	

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2H25			Uma pessoa chega de moto no campo de futebol.
2H26		Mauro (narrador): a Irene é filha de grego	
2H27		Mauro (narrador): mas o namorado dela...	
2H28			O namorado de Irene é mostrado e percebe-se traços fenotípicos da raça negra.
2H29		Irene: Chegou. Anale: Chegou. Agora a gente ganha.	
2H30		Mauro (narrador): ... acho que é neto de africano.	

O narrador-criança, ao afirmar que Irene é filha de grego e que o namorado dela “é neto de africano” (3H30), associado a toda uma construção discursiva em que não há discriminação ou preconceito racial, em um bairro, como visto, composto de várias raças que representam o mundo todo, acaba por passar a imagem de um país sem racismo, o que constitui também um





outro estereótipo: o de que no Brasil não há racismo. O namorado de Irene é o único fenotipicamente diferente por sua cor (2H28), e, todavia, é invejado não só pela habilidade que possui como goleiro, mas também por namorar uma mulher linda, que é a Irene.

Nas cenas abaixo, Mauro faz uma revelação de que quer ser negro (2H33), para agarrar as bolas como o namorado de Irene faz, no gol. Dessa forma, na visão da criança, a cor negra é essencial para garantir o melhor desempenho como goleiro, visto como algo positivo. No entanto, não são apresentados fatos, no filme, que mostrem possíveis “prejuízos” sociais se fosse possível essa “troca” de cor.


	IMAGEM	TEXTO	OBS
2H31		Mauro: e de repente, descobri o que eu queria ser:	Mauro observa toda a partida com bastante interesse e atenção.
2H32			Os jogadores abraçam o namorado de Irene que defendeu um penalti.
2H33		Mauro: eu queria ser negro.	O namorado de Irene se apresenta com um olhar altivo e superior.
2H34		Mauro: e voador.	

O filme mostra o Estado em sua pior faceta: a da ditadura militar. Seus efeitos não são mostrados explicitamente. A criança liga para a casa e, do outro lado da linha, as coisas são mostradas da forma como foram deixadas (2H36). Alguns dias depois, o menino repete o mesmo ato, no entanto, a casa

onde moravam estava toda revirada (2H38), conforme pode ser visto no trecho abaixo.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2H35			Mauro liga, do Bairro Bom Retiro, para a sua casa.
2H36			O telefone toca e é mostrada a casa de Mauro intacta, da forma como deixou.
2H37			Em outro momento da narrativa, Mauro liga para a sua casa.
2H38			O telefone toca e a casa aparece revirada.

O Brasil que se apresenta não é um Brasil do “jeitinho”, ou da fome, ou sem perspectivas industriais. Muito pelo contrário, as cenas que são mostradas revelam um país até bem resolvido quanto a esses quesitos. Não há fome, os prédios enormes da metrópole São Paulo revelam que a tecnologia, pelo menos da construção civil, chegou, como mostra a cena 2H39.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2H39			Mauro vê os grandes prédios de SP, os quais são refletidos nos vidros do carro.

A pouca trilha sonora que existe é orquestrada e distribuída ao longo da narrativa. Há apenas dois momentos em que há músicas com letras

cantadas: em atividades da religião judaica, em hebraico; e em uma festa de batismo judeu que, passada a formalidade do ato, utiliza a música *Eu sou terrível*, de Roberto Carlos. Essa última ocorrência mostra que a miscigenação cultural já está presente nas festas tradicionais.

A ação do Estado também se inscreve por meio dos sons dos cascos de uma tropa de cavalos em marcha para prender os estudantes. São reminiscências da criança que, de certa forma, é poupada da violência que foi usada contra a sua família.






	IMAGEM	TEXTO	OBS
2H40		Música: Eu sou terrível, é bom parar De desse jeito, me provocar.	As pessoas dançam animadamente
2H41		Música: Você não sabe / De onde eu venho.	As pessoas de mais idade também se deixam contagiar pela música dançante.
2H42		Música: O que eu sou / e o que tenho	Uma criança chama outra que estava dançando.
2H43		Música: Eu sou terrível / Vou lhe dizer / Que ponho mesmo / Pra derreter	As duas crianças saem juntas.
2H44		Barulho de cascos de cavalo contra o asfalto.	A música praticamente some com o barulho dos cavalos.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2H45			Algumas crianças percebem os barulhos externos e vão olhar.
2H46			Todas as crianças saem para ver os militares.
2H47			Mauro vai para rua e vê pessoas sendo presas.

O filme associa, a todo instante, o futebol e a vida da criança, de modo que um esteja agregado ao outro. A criança baliza o seu tempo com jogos da copa do mundo. As imagens finais em que ela recupera a sua mãe, mas não o seu pai (pois ele “sempre chega atrasado”¹⁶²), são misturadas a imagens da seleção campeã em preto e branco.

Em resumo, *O ano em que meus pais saíram de férias* reforça o estereótipo do Brasil como um país do futebol e de que, mesmo em momentos difíceis como a Ditadura Militar, os brasileiros sempre acham motivo para festejarem. No entanto, o filme quebra alguns estereótipos como a do racismo contra o negro, do jeitinho brasileiro e da estagnação (pelo menos, não da construção civil).

¹⁶² No filme essa expressão funciona como uma metáfora de que o pai da criança morreu.

5.9 *Lula, o filho do Brasil* (Downtown Filmes, 2011)



Charge de Jean¹⁶³

Para representar o Brasil na premiação do Oscar, em 2011, o filme escolhido foi *Lula: o filho do Brasil*, baseado no livro de Denise Paraná, que trata da trajetória do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, desde sua infância pobre no sertão nordestino, passando pelos movimentos trabalhistas até a sua ascensão à Presidência da República do Brasil. O drama aborda também a complicada relação familiar de Lula com o seu pai. O filme explora a pobreza, a simplicidade e a determinação de pessoas que não se entregam apesar das dificuldades. A indicação, sem dúvida, foi motivada pelo excelente conceito que os estrangeiros construíram a respeito de Lula, durante atuação como presidente da República, como um brasileiro vitorioso. O MinC pode ter apostado nisso, mas a Comissão da Premiação não endossou a indicação.

Na sequência a seguir, é mostrada a falta de saneamento básico do interior do Nordeste brasileiro, no que se refere à falta de água encanada ou tratada para o consumo. As cenas retratam que a única água disponível é insalubre (2I4) e as pessoas disputam o espaço com os animais (2I1 a 2I3), para consumi-la da forma como se encontra (2I8).

¹⁶³ Disponível em: blogdosquadrinhos.blog.uol.com.br. Acessado em 22 junho 2013, às 18h.












	IMAGEM	TEXTO	OBS
211			Barulho de chocalho das vacas. Mugidos.
212			Barulho de chocalho das vacas. Mugidos.
213			Barulho de chocalho das vacas. Mugidos.
214			Barulho de chocalho das vacas. Mugidos.
215			Barulho de chocalho das vacas. Mugidos.
216			Barulho de chocalho das vacas. Mugidos.
217			Barulho de chocalho das vacas. Mugidos.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
218			Barulho de chocalho das vacas. Mugidos.

A cena 219 retrata a falta de planejamento familiar, paralela à falta de recursos financeiros e, conseqüentemente, alimentícios para manter a família. O pai de Lula deixa a esposa para ir para a cidade grande em busca de mais condições financeiras. De uma forma geral, toda a apresentação inicial do filme mostra a falta de assistência do Estado. Embora não seja mostrada a fome, em momento algum da narrativa, percebe-se, no caso de *Lula, o filho do Brasil*, que ela ronda as cenas, e está bastante próxima da realidade dos personagens. Essas cenas consistem em estereótipos da ausência do Estado, da pobreza e da seca nordestina e do binômio falta de planejamento familiar-pobreza.



	IMAGEM	TEXTO	OBS
219			O pai de Lula deixa a família com 6 filhos e a esposa grávida.

O filme apresenta a forma como a maioria dos nordestinos migra para as cidades grandes em busca de oportunidades: viajando de pau de arara. Esse transporte também aparece em *Central do Brasil*, no transporte dos romeiros. Ressalta a precariedade que a condução oferece, principalmente em se tratando de grandes percursos. A cena 2112 chama a atenção por ter sido construída por meio do plano emblemático, no qual a bandeira do Brasil (fixada na carroceria do caminhão), contrasta com os demais elementos do cenário.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
210			O êxodo nordestino é feito por meio de pau de arara.
211			A trilha sonora é orquestrada com instrumentos clássicos.
212			Todos estão muito cansados na carroceria do caminhão.

Em cima desse mesmo transporte são mostrados outros problemas sociais, como a gravidez na adolescência. A cena 2113 estabelece uma reação não transacional e, por meio do acompanhamento do olhar da adolescente (2114 e 2915), percebemos que ela está grávida. A reação não transacional aqui funciona como uma espécie de compartilhamento da sorte que a personagem enfrenta, materializada em um plano *close up* extremo (2116).

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2113			A trilha sonora é melancólica, feita com instrumentos clássicos.
2114			A trilha sonora é melancólica, feita com instrumentos clássicos.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2115			A trilha sonora é melancólica, feita com instrumentos clássicos.
2116			A trilha sonora é melancólica, feita com instrumentos clássicos.

Uma outra situação que o filme aborda é o estado em que as pessoas fazem o percurso de ida às cidades, às vezes, à procura de assistência médica. Como resultado, a morte é frequente (como pode ser percebido na cena 2122) e os enterros feitos na beira da estrada, conforme a sequência abaixo.




	IMAGEM	TEXTO	OBS
2117			Uma das passageiras morre durante o percurso e está sendo enterrada.
2118			O motorista abre a vala enquanto os demais assistem à cena.
2119			Com a ajuda de um outro homem, a criança é colocada na vala.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2120			As pessoas observam com pesar, inclusive a mãe de Lula.
2121			Ela faz o sinal da cruz.
2122			Outras cruzes no caminho sinalizam que a morte é frequente.

Sobre a sequência anterior, as pessoas que estão no caminhão, inclusive a mãe de Lula (2120 E 2121), participam do enterro e ainda manifestam a sua crença religiosa. O sinal da cruz (2121) marca toda a filiação do enredo à religião Católica, que ainda mostrará igrejas e outros símbolos católicos. Esse discurso reforça o estereótipo do Brasil como nação católica também explorado em *Cidade de Deus*, *Abril despedaçado*, *2 Filhos de Francisco* e *Cinema, aspirinas e urubus*.

As próximas cenas retratam o trabalho infantil informal que o personagem Lula ainda criança realiza para completar a renda da família (2123 e 2124). A existência de trabalho infantil no Brasil é notória e também faz parte do imaginário estereotipado da nação, pois iniciativas como o *Bolsa Família*, do Governo Federal, foram criadas e implementadas no sentido de acabar com essa prática.



	IMAGEM	TEXTO	OBS
2123			Lula engraxa os sapatos na rua.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2124			Ele também vende laranjas na rodoviária.

O fragmento abaixo mostra a conversa que a mãe de Lula teve com a professora dele. Nessa conversa, a professora se oferece para “adotar” Lula (2131 e 2135), para fazer dele alguém.






	IMAGEM	TEXTO	OBS
2125		Professora: Ele é um menino muito inteligente.	
2126		Mãe de Lula: É	
2127		Mãe de Lula: Eu sei mesmo o que a senhora tá falando.	
2128		Professora: Eu queria poder colaborar	
2129		Professora: para garantir o futuro dele.	

















	IMAGEM	TEXTO	OBS
2130		Professora: Minha intenção é (hesitação). Eu podia ficar	
2131		Professora: Com ele.	
2132		Professora: Se a senhora quiser	
2133		Professora: Se a senhora deixasse, eu sei que eu posso dar uma boa educação pra ele.	
2134		Mãe de Lula: Mas a senhora tá dizendo ficar com ele, de que jeito?	
2135		Professora: Eu posso adotar ele de papel passado. É só uma questão de...	
2136		Mãe de Lula: Olha, Ana, eu tô muito satisfeita com a educação que a senhora tá dando pro meu filho	

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2137		Mãe de Lula: na sua escola.	
2138		Mãe de Lula: Eu agradeço de coração os elogio, porque é sinal que ele tá aproveitando a chance né...	
2139		Mãe de Lula: é uma alegria pra mim.	
2140		Mãe de Lula: Mas é...	
2141		Mãe: que eu mesma que crio os meus filho.	

Quando a professora afirma “Eu queria poder colaborar” (2128) “para garantir o futuro dele” (2129), parece, em um primeiro momento, que a professora irá, talvez, aumentar a carga de estudo, pois considera Lula “um menino muito inteligente” (2125). No entanto, quer adotá-lo de “papel passado” (2135), pois acredita que seria impossível torná-lo alguém sem recursos financeiros e tendo um pai alcoólatra. Essa situação é bastante comum no Brasil: dar os filhos por adoção por falta de recursos, principalmente, financeiros.

O filme também aborda o estereótipo do futebol, mostrando o protagonista jogando ou assistindo a jogos pela televisão, como pode ser visto no trecho a seguir.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2142	 <p>Vila Carioca - São Paulo - 1958</p>		Várias pessoas gritando.
2143	 <p>Vila Carioca - São Paulo - 1958</p>		Várias pessoas gritando.
2144	 <p>Vila Carioca - São Paulo - 1958</p>		Várias pessoas gritando.
2145	 <p>Vila Carioca - São Paulo - 1958</p>	Lula: toca!	

Segundo o enredo do filme, há vários problemas que os brasileiros pobres enfrentam, e que, muitas vezes, fazem com que percam todos os seus poucos recursos. Em *Lula, o filho do Brasil*, isso ocorre pela seca no sertão nordestino, pelo vício do seu pai e pela falta de planejamento do Estado quanto à ocupação do espaço urbano. Este último pode ser observado pela enchente, mostrada no fragmento a seguir, na qual a família é surpreendida, na favela onde mora, à noite pela quantidade de água dentro de casa, inutilizando grande parte de seus poucos bens.








	IMAGEM	TEXTO	OBS
2146			Barulho de pingos de água.
2147		Mãe de Lula: Acorda, Luiz.	
2148		Mãe de Lula: Acorda, menino, vai ficar aí?	Trovão.
2149		Mãe de Lula: Vai morrer afogado?	
2150			Lula levanta-se assustado.
2151		Filho: Fica calma, mãe.	Um irmão de Lula tenta acalmar a sua mãe.
2152		Mãe de Lula: Olha aí, você não tá vendo?	A cena é captada desfocada de baixo da água.















	IMAGEM	TEXTO	OBS
2153		Mãe de Lula: Bora, bora.	A mãe está completamente assustada e desesperada.
2154		Mãe de Lula: Se mexe, menino.	Ela pega algumas coisas, mas se preocupa em como todos estão.
2155		Mãe de Lula: Vamo salva o que dá.	Depois de notar que todos estão bem, preocupa-se com seus bens materiais.
2156		Mãe de Lula: Vai pegando o que dá.	A luz elétrica, por causa da tempestade, se mantém aleatória.
2157		Mãe de Lula: O meu Jesus!	
2158		Mãe de Lula: Como é que começou a chover?	
2159		Mãe de Lula: Como pode?	

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2160		Mãe de Lula: Ai, meu Deus do Céu!	A fisionomia da mãe é de desespero.
2161		Mãe de Lula: Vem, mãe, vem, mãe!	Ela pega uma vasoura para poder retirar o macacão de Lula da parede.
2162		Mãe de Lula: Ai, meu Deus, o macacão!	Ela retira o macacão.
2163			Choro
2164			A mãe de Lula abre a porta. Respiração ofegante.
2165			Ela sai de sua casa e percebe que tudo está alagado.
2166			Respiração ofegante.

As cenas anteriores foram captadas de forma a sugerir ao leitor/espectador a utilização de vários sentidos, como a audição e a visão. Pelo fato de a cena acontecer em meio a uma tempestade, o filme apresenta cenas escuras para simular colapsos de energia elétrica (2150, 2151, 2156 e 2157), imagens tremidas e captadas de dentro d'água (2152), barulhos de trovões e de pingos sobre o telhado. Esses recursos dão maior veracidade e realismo aos fatos. Fatos como enchentes e secas, cujos efeitos são potencializados pela má administração pública (como o conceito de *brazilianization*), constituem um outro estereótipo brasileiro, o qual aparece associado à política clientelista e à indústria do voto.

O início da vida economicamente ativa de Lula acontece no período de Ditadura Militar. Ao mesmo tempo, começam greves dos metalúrgicos e de outros segmentos. A sequência abaixo mostra as manifestações, como se fossem registros históricos, com a utilização de imagens em preto e branco e com imagens e sons sem muita qualidade.




	IMAGEM	TEXTO	OBS
2167		Locutor jornalístico off: A nação brasileira foi novamente sacudida por manifestações de descontentamento grevista.	
2168		Locutor jornalístico off: Inspirados por doutrinas de esquerda, trabalhadores saíram	
2169		Locutor jornalístico off: Às ruas transformando São Paulo	





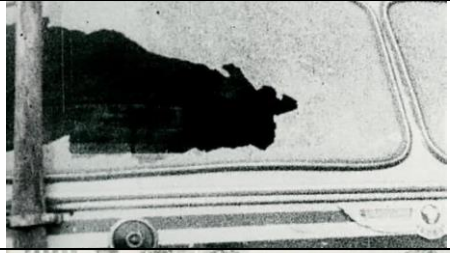






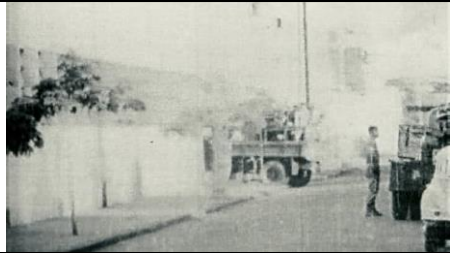




	IMAGEM	TEXTO	OBS
2170		Locutor jornalístico off: Num verdadeiro espetáculo de vandalismo.	
2171		Locutor jornalístico off: Apesar de ter um plano	
2172		Locutor jornalístico off: Um plano trienal: reunindo	
2173		Locutor jornalístico off: Reforma agrária, fiscal,	
2174		Locutor jornalístico off: Educacional, bancária	
2175		Locutor jornalístico off: E eleitoral,	
2176		Locutor jornalístico off: O presidente João Goulart	

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2177		Locutor jornalístico off: Encontra ainda	
2178		Locutor jornalístico off: Muita resistência política	
2179		Locutor jornalístico off: Em vários setores	
2180		Locutor jornalístico off: De nossa população.	
2181			O caminhão vira e aparece na cena seguinte já com a inclusão de cores.
2182		Trabalhadores (coro): Vamos fechar a fábrica.	Mudança de cor para inclusão de Lula.
2183		Trabalhadores (coro): Vamos fechar portão.	

Na sequência anterior, há uma associação de grevistas como vândalos e baderneiros (“Num verdadeiro espetáculo de vandalismo”, 2170). Essa comparação também atingiu todos os manifestantes de rua (estudantes, grevistas etc.), não só restrita a esse período, mas perdurando até os dias atuais, o que também se configura como um outro estereótipo, o do grevista ou manifestante baderneiro.

A construção de favelas é uma característica brasileira e está ainda como consequência do conceito de Lind sobre *brazilianization*, devido ao que ele chamou de “promiscuidade administrativa” (ARANTES, 2004). A formação das favelas em São Paulo, pode ser observada nas cenas 2184 e 2185 a seguir.

	IMAGEM	TEXTO	OBS
2184			Cena captada em ângulo baixo, com plano geral.
2185			Lula, com a noite está em frente a uma das casas da favela.

O filme ainda aborda o descaso médico e a corrupção, ambos estereótipos nacionais. No caso do descaso médico, isso resultou na morte da primeira esposa de Lula no momento do parto. A corrupção é constatada ao se mostrar o presidente do sindicato e suas ligações com os empresários.

Assim como os demais filmes deste capítulo, constata-se que *Lula, o filho do Brasil* reforça vários estereótipos nacionais, como o futebol, a pobreza, o grevista baderneiro, a desassistência do Estado, a corrupção, a hipersexualidade (do pai de Lula) e o descaso médico. A trilha sonora participa efetivamente da apresentação desses discursos, mas se restringe a momentos de tristeza, com o emprego de músicas orquestradas em tons melancólicos.

Em relação aos demais filmes, *Lula, o filho do Brasil* mantém algumas semelhanças, principalmente com aqueles que abordam a pobreza quase miserável, como *2 Filhos de Francisco*. Percebe-se que as mudanças radicais na vida do protagonista aconteceram por causa da falta de atuação do Estado ou da ação truculenta dos governos ditatoriais.

Considerações gerais da análise

Como visto, ao longo deste capítulo, os filmes selecionados pela Comissão do MinC para indicação à Comissão do Oscar reforçam vários estereótipos. Todos fazem isso de maneira enfática e abrangente, sem exceção. Todos os estereótipos historicamente associados ao brasileiro foram encontrados nas narrativas, além de alguns que tem uma historicidade recente na história do país, como o de menores de rua, grevistas baderneiros etc., os quais acompanham a evolução dos problemas sociais brasileiros.

A sequencialidade ano a ano permite perceber as possíveis inferências que os diretores, roteiristas e produtores fazem do que a Comissão constituída pelo MinC espera dos filmes que seleciona. Além disso, é possível perceber possíveis interferências do contexto político em que alguns filmes foram produzidos (por exemplo, como *Olga* e *Lula, o filho do Brasil*).

São sentidas as ausências de filmes que mostrem, mesmo que minimamente outras etnias, como a indígena ou dos povos ribeirinhos da região Norte, também constitutivos do povo brasileiro. Ressalta-se a inclusão, pela primeira vez, nos filmes que constituem o *corpus* desta pesquisa, da vida do sertanejo caipira (em *2 Filhos de Francisco*), e da musicalidade que faz parte do seu contexto.

Quanto à utilização de trilha sonora, ela foi usada apenas em poucos casos como extensão da narrativa, sendo empregada como forma de “compor” o cenário da trama ou de subjetivar emocionalmente o leitor/espectador.

CONCLUSÃO



Por qué no te callas?
 (“sugestão” do rei da Espanha Juan Carlos ao presidente Hugo Chávez durante a XVII Cimeira Ibero-Americana, realizada no Chile em 10 de novembro de 2007)¹⁶⁴

Ao longo desta pesquisa, foram tratados assuntos que pudessem ajudar na reflexão de questões sobre brasilidade no Oscar, relacionando-as ao modo como elas são materializadas no gênero filme. Como orientação maior, buscou-se mostrar a negligência ao desenvolvimento de leitura crítica sistematizada, principalmente dos gêneros que trazem a imagem em movimento e as estratégias de significação que são utilizadas por eles. Sempre tendo em vista o modo como isso acontece em processos subjetivos de representação da alteridade e de subjetivação de povos subalternos, periféricos, como o brasileiro, em produtos midiáticos.

Também foi contemplado o poder argumentativo que o gênero filme desempenha em relação ao seu leitor/espectador. As formas de interpelação que são mobilizadas por ele fazem com que seus leitores/espectadores tenham dificuldade em diferenciar conceitos fundamentais no momento da leitura, tais como: ficção, realidade, autoria etc. Dentre esses elementos, esta pesquisa ressaltou a relação entre ficção e realidade, pois, por meio do discurso, é possível criar, formar e transformar realidades. A singularidade do gênero filme (e as suas variações multimodais: vídeo, animações, propagandas televisivas etc.) tem desempenhado um papel importante na contemporaneidade nesse processo de criação, formação e transformação de realidades, principalmente aquelas ligadas a minorias, grupos sociais marginalizados ou países subdesenvolvidos.

¹⁶⁴ Disponível em: http://www.cambio.com.co/seapartedecambio/debates/home/ARTICULO-WEB-NOTA_INTERIOR_CAMBIO-3814900.html. Acessado em 22 de junho de 2013, às 10h30min.

Esses grupos, geralmente sem recursos semióticos/discursivos atraentes, são representados discursivamente de forma estereotipada, em filmes que reificam e naturalizam o espaço discursivo de representação da alteridade. No caso desta pesquisa, a reificação e a naturalização acontecem em relação à *brasilidade*. No entanto, uma forma que poderia ser usada para promover a abertura do signo social *brasilidade* seria esse mesmo gênero. Ao mostrar, por exemplo, narrativas de povos ribeirinhos, sertanejos, indígenas, quilombolas, urbanos, miscigenados, etc., de forma a celebrar a diversidade social, cultural e étnica do povo brasileiro, seria possível iniciar uma transformação dessa realidade discursiva.

Todavia, o que se observa nas análises dos filmes que constituem o *corpus* desta pesquisa é que temas como corrupção (ou o desgoverno); futebol, hipersexualidade, malandragem, pobreza e violência, que nos representam para além das nossas fronteiras de maneira estereotipada, agora são objeto de construção discursiva dos próprios brasileiros com o objetivo de conquistarem a estatueta da premiação.

O que se ressalta aqui é que o estereótipo não é uma má representação ou uma representação equivocada da sociedade, mas uma das várias versões da realidade, em virtude de sua reinscrição e reificação constante, passa a se tornar a Realidade, o que Bourdieu (2002) denominou violência simbólica. É nesse sentido que o conceito de estereótipo nesta pesquisa está sendo empregado.

Ainda sobre esse aspecto, saliento que o gênero filme é ancorado no princípio da verossimilhança, ou seja, precisa ser possível no mundo real para ser lido pelo espectador, assim como ocorre na Literatura. Dessa forma, alguns grupos podem se considerar representados por algum dos filmes que compõem o *corpus* desta pesquisa, no entanto, o que é sinalizado é o apagamento de outros grupos possíveis também de fazerem parte da representação brasileira no Oscar.

Com o intuito de encontrar a razão para esse estreitamento discursivo, foram analisadas marcas sógnicas das comunidades discursivas (SWALLES, 1990) do Oscar e da Comissão do MinC, que selecionam filmes para essa premiação. O fato de não ser explicitado critério algum sobre o que é levado em consideração por essas duas comunidades faz com que os

produtores de filmes passem a se balizar pelos filmes selecionados por elas a cada ano.

Dessa forma, temos que a comunidade discursiva da Comissão do Oscar, por meio da acolhida de 5 (cinco) filmes brasileiros, constrói um Brasil com malandros, capoeiristas e mães de santo (*Pagador de Promessas*); trabalhadores explorados por juro abusivos e Governo omissivo (*O quatrilho*); torturadores, idealistas, jogadores e torcedores de futebol (*O que é isso, companheiro?*); analfabetos, criminosos, alcoólatras, católicos (*Central do Brasil*); e assassinos, traficantes, corruptos, hipersexuados, torturadores, assaltantes, drogados e Governo inexistente (*Cidade de Deus*). Esse desfile de “tipos” sociais reforça a construção de um país bastante próximo dos discursos estrangeiros. Ao mesmo tempo, isso cristaliza um tipo de representação estigmatizada para o brasileiro, o que, por sua vez, pode servir de mote para produções cinematográficas futuras, enquadradas nessa mesma perspectiva.

Quanto às seleções do Ministério da Cultura para representar o Brasil na última década (2001-2011), percebemos igual reificação de estereótipos: sociedade hipersexuada, trabalhadores sem carteira assinada, preguiçosos exploradores de mulheres e pais sem rosto (*Eu, Tu eles*); analfabetos, trabalhadores rurais obsoletos, assassinos por terras (*Abril despedaçado*); idealistas em paraísos carnavalescos e ditadores (*Olga*); pobres, trabalhadores meeiros, malandros exploradores de crianças (*2 Filhos de Francisco*); retirantes nordestinos, hipersexuados e pobres dessasistidos (*Cinema, aspirinas e urubus*); órfãos, meninos de rua, traficantes, drogados, grupos de extermínio, analfabetos, prostitutas e menores (*Última parada 174*); traficantes, assassinos, corruptos, membros de grupos paralelos e drogados (*Salve Geral*); ditadores, idealistas, miscigenados e amantes de futebol (*O ano em que meus pais saíram de férias*) e retirantes, alcoólatras, hipersexuados, idealistas pobres, baderneiros grevistas e Estado ausente (*Lula, o filho do Brasil*).

Com raras exceções (*O quatrilho* e *2 Filhos de Francisco*¹⁶⁵), percebemos o afunilamento de cenários (e, conseqüentemente, afunilamento

¹⁶⁵ A inclusão dos filmes indicados pelo MinC na última década e não de um período mais curto ocorreu em virtude de incluir o filme *2 Filhos de Francisco*, único que aborda o estado de Goiás.

de regiões geográficas brasileiras) contemplados, os quais se limitam ao eixo Rio-São Paulo (e sua periferia) e ao Nordeste pobre. Da mesma forma, o gênero cinematográfico que predomina, de forma unânime, é o drama. Assim como também é unânime a ausência, na seleção de ambas comunidades discursivas, de filmes que abordem, por exemplo, alguma etnia indígena, também formadora da nossa identidade.

Diante desse cenário de reificação discursiva de estereótipos brasileiros, percebemos que, para mudar ou, ao menos, refletir sobre a situação, devemos pensar em termos de políticas de representação identitária. Como vimos, a tridimensionalidade discursiva de Fairclough (2001) mostra que o discurso é composto por uma tríade: texto, prática discursiva (produção, consumo) e prática social. Dessa forma, para se mudar o discurso, é necessário alterar um desses elementos e esperar a repercussão dessa mudança em todo o processo. Questões, por exemplo, relacionadas à produção, à distribuição e ao consumo (prática discursiva), que delineiam grande parte desta pesquisa, se alteradas ou reformatadas, podem repercutir nas práticas sociais. Mas como isso poderia ser pensado? Talvez a resposta possa vir de grupos que não foram contemplados nos filmes: o indígena, por exemplo.

O Cacique Álvaro Tukano (*A questão indígena pelos índios*. Disponível em: <http://youtu.be/5nPtqlaHU3k>. Acessado em 7 de julho de 2013, às 8h) propõe uma reformulação da política de representação dos povos indígenas quando afirma que é preciso “Deixa o índio falar, deixa ele escrever a história dele, deixa ele falar por ele”¹⁶⁶. Essa afirmação é decorrente de o fato de o índio, além de ter sido posto no silêncio (ORLANDI, 2007), ter a voz “sequestrada” por outros atores sociais (antropólogos, sociólogos, indianistas etc), que sempre falaram por ele. Álvaro Tukano é um dos defensores de projetos como o Vídeo Índio Brasil¹⁶⁷, nos quais os próprios índios, coletivamente, decidem quais histórias, costumes, valores, representam as suas tribos. Todavia, essa forma de representação pensada coletivamente pode tornar o produto não comercial, mas cultural, o que foge às regras da

¹⁶⁶ Disponível em: <http://mais.cultura.gov.br/2009/06/25/projeto-possibilita-que-comunidades-sejam-protagonistas-de-sua-historia/>. Acessado em 25 de junho de 2013, às 20h40min.

¹⁶⁷ Disponível em: http://www.videonasaldeias.org.br/2009/indios_no_brasil.php. Acessado em 25 de maio de 2013, às 22h.

Indústria Cultural. Cria-se, assim, um outro embate. No entanto, tendo por base a diversidade brasileira, considero, assim como Canclini (2008, p. 106) ser necessário adotar

políticas culturais – no plural – que potencializem nosso rendimento internacional e também atendam a artistas e escritores, criadores populares, que renovam as linguagens e os modos de perceber, a exploração de comunicações inéditas nas indústrias culturais e nas tecnologias avançadas, e, simultaneamente, a formação de novos públicos.

Partindo do exemplo do contexto indígena, e relacionando-o ao objeto desta pesquisa, percebemos que, em questões relacionadas à brasilidade, vivemos situações bastante semelhantes. Exemplo disso é a epígrafe da Subseção 5.6, na qual o Brasil é denominado “A pátria de chuteiras” (em um *banner* institucional fixado na Esplanada dos Ministérios); ou a forma como as seleções feitas pelo próprio Governo para a premiação acontecem. Em ambos os casos, a população brasileira não é ouvida para gerar um discurso que a represente, mas têm a “voz” sequestrada pelo Ministério da Cultura e pelo Governo Federal. Sobre esse assunto, Canclini (2008) elenca medidas que podem contribuir para que a América Latina se reconstrua como região (o que também se aplica ao caso brasileiro), posicionando-se de maneira mais criativa e competitiva nas trocas globais: “1) identificar as áreas estratégicas do nosso desenvolvimento; 2) desenvolver políticas socioculturais que promovam o avanço tecnológico e a expressão multicultural de nossas sociedades, centradas no crescimento da participação democrática dos cidadãos; 3) recolocar as políticas culturais em áreas estratégicas de desenvolvimento endógeno e de cooperação internacional; e cultivar e proteger legalmente a diversidade latino-americana situando-a na variedade de tendências que contém a globalização. Criar instrumentos internacionais de conhecimento e avaliação do desenvolvimento sociocultural.” No entanto, embora pareçam ações simples, suas execuções são complexas, haja vista a gama de institutos e de sujeitos sociais que mobilizam, além de organismos políticos, o que sugere novas reflexões a respeito.

Um fato bastante relevante que perpassa o gênero filme, nos quesitos de distribuição, produção e consumo, é o montante financeiro que ele movimenta. E isso tem fomentado e orientado toda a produção para atender a

esse objetivo: fazer bilheteria. Filmes ganhadores do Oscar ou acolhidos por sua comissão conseguem motivar pessoas a irem ao cinema para assisti-los e isso implica lucro de bilheteria maior. Por isso, pessoas que trabalham com o gênero filme querem entrar nesse circuito em que são reconhecidos por sua produção e, ao mesmo tempo, ver aumentar seus lucros.

Poder de representação e recursos financeiros e simbólicos, mostrados ao longo desta pesquisa, acabam por nos remeter à subjetivação e globalização e, conseqüentemente, à colonialidade, uma vez que o discurso, por exemplo, de *brasilidade* em termos de estereótipos, é histórico. Dessa forma, utilizo aqui as reflexões feitas por Hall (2003, p. 101), quando se perguntou “Quando foi o pós-colonial?”¹⁶⁸, uma vez que as seleções de filmes para a premiação pela Comissão do Oscar parecem ainda repercutir questões coloniais, estabelecendo espaços discursivos delimitados para que as nações colonizadas se representem. Esse processo se mostra perverso no momento em que as regras do jogo não são claras, pelo menos para os que estão sendo avaliados. No entanto, o rótulo de “arte” que reveste esse gênero faz com que essas situações sejam tergiversadas e funcionem como justificativas para as escolhas feitas.

As teorias pós-coloniais, em especial, a produzida na América Latina deve ser incluída nas ligações possíveis com a ADC, não só pelas reflexões que elas fornecem, mas pela interação que essa ação pode promover entre os países latinos, em especial o Brasil. A necessidade se dá pelo fato de o Brasil viver um “isolamento linguístico” na América Latina e por, segundo Canclini (2008, p. 15), parecer que nós pouco nos interessamos pelo conjunto da região, como se pensássemos nosso desenvolvimento independente da América Latina. Ainda como vantagem, teríamos o fato de que estudos sobre a cultura brasileira e a hispano-americana poderiam se expandir para além dos departamentos de Espanhol e Português ou dos Centros de Estudos Latino-Americanos das universidades americanas e de algumas poucas europeias (CANCLINI, 2008, p. 19).

¹⁶⁸ A pergunta está inserida em um contexto de questionamento sobre um suposto término da colonialidade e o surgimento de uma outra fase. No entanto, Hall concebe esse período como sendo ambivalente por obscurecer “as distinções nítidas entre colonizadores e colonizados” (HALL, 2003, p. 102).

A análise dos filmes mostra que há um reducionismo nas temáticas, que, embora se diferenciem em alguns pontos, sempre abordam a pobreza de nosso país, beirando a miserabilidade. Praticamente todos os protagonistas sofreram a pobreza como consequência de mazelas da administração pública. A exceção acontece nos filmes que abordam a ditadura militar, nos quais temos a apresentação do intelectual, que sofre, por opção, os efeitos da truculência do sistema.

De uma forma geral, há muito ainda a ser pensado sobre as políticas de representação que o tema desta pesquisa problematiza, principalmente no gênero filme, que ainda carece de várias pesquisas e abordagens teóricas sobre a sua constituição, a interpelação que promove e a possibilidade de desenvolvimento de uma leitura crítica. A apresentação da leitura da imagem em movimento talvez seja uma proposta de sistematização de análises com objetivo de promover uma leitura crítica do gênero filme. Esta última é imprescindível para um gênero que está associado à formação de opiniões não só de brasileiros, mas de grande parte da humanidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos do estado*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

AMÂNCIO, Tunico. *O Brasil dos gringos: imagens do cinema*. São Paulo: Intertextos, 2000.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARANTES, Paulo Eduardo. *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. M^a. Ermantina G. Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BALOCCO, Anna Elizabeth. A perspectiva teleológica de Martin para a análise de gêneros textuais. *In: Gêneros: teorias, métodos, debates*. MEURER, J. L.; BONINI, Adair; MOTTA-ROTH, Désirée. (orgs.). São Paulo: Parábola Editorial, 2005.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Tradutora Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'água, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2005.

BAZERMAN, Charles. *Gêneros textuais: tipificação e interação*. São Paulo: Cortez, 2005.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. São Paulo: Humanitas, 1998.

BONINI, Aldair. *Veículo de comunicação e gênero textual: noções conflitantes*. DELTA. Documentação de Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada, São Paulo, v. 19, n.1, p. 65-89, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação Masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro 2^o ed. Bertrand Brasil. 2002.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANCLINI, Néstor García. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CHOULIARAKI, Lillie. & FAIRCLOUGH, Norman. *Discourse and late modernity: rethinking Critical Discourse Analysis*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.

CITELLI, Adilson. *Linguagem e persuasão*. 15ª ed. São Paulo: Ática, 2002.

COCCO, Giuseppe. *MundoBraz: El devenir-mundo de Brasil y el devenir-Brasil del mundo*. Traficantes de Sueños, 2012.

CONSUELO, Lins & MESQUITA, Claudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

COROA, Maria Luiza Monteiro Sales. *O tempo nos verbos do português: uma introdução à sua interpretação semântica*. São Paulo: Parábola Editorial, 2005.

COSTA, Sérgio Roberto. *Dicionário de gêneros textuais*. 2ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

DAMATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. São Paulo: Relume-Dumara, 2001.

_____. Carta a um amigo japonês. In: OTTONI, Paulo (org). Tradução: a prática da diferença. 2ª ed. rev. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte seqüencial*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Trad. Izabel Magalhães. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

_____. El análisis crítico del discurso como método para la investigación en ciencias sociales. In: WODAK, Ruth e MEYER, Michael. *Métodos de análisis crítico del discurso*. Barcelona: Gedisa, 2003a.

_____. *Analysing discourse: textual analysis for social reseach*. London: Routledge, 2003b.

FLICK, Uwe. *Introdução à pesquisa qualitativa*. 1ª edição. São Paulo: Bookman Companhia Editora, 2004.

FOUCAULT, Michael. *Vigiar e punir*. São Paulo: Vozes, 1999.

_____. *A ordem do discurso*. 12ª edição. São Paulo: Loyola, 2001.

_____. *Microfísica do poder*. 1ª Ed. São Paulo: Graal Editora, 2008.

_____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Org. e seleção dos textos, Manoel Barros da Motta; trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FREIRE, Rafael de Luna. A idéia de gênero nacional no cinema brasileiro: a chanchada e a pornochanchada. XI Estudos de Cinema e Audiovisual – SOCINE. São Paulo: Socine: 2010. pp. 556-570. Disponível em: http://www.socine.org.br/livro/X_ESTUDOS_SOCINE_b.pdf. Acessado em 6/5/2012.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. Coleção Princípios. São Paulo: Ática, 1991.

GAUDREULT, André e JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad. Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GOFFMAN, Erving. *A representação do Eu na vida cotidiana*. Trad. De Maria Célia Santos Raposo. 15ª ed. Petrópolis, Vozes, 2008.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. São Paulo: DP&A Editora, 1997.

_____. Quem precisa da identidade. In: SILVA, Tomaz da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

_____. *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG: Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HALLIDAY, M. A. K. *Functional grammar*. 2a. ed. Saint Martin's Press Inc.: New York, 1985.

HERBELE, Viviane Maria & MOTTA-ROTH, Désirée. O conceito de “estrutura potencial do gênero” de Ruqayia Hasan. *In: Gêneros: teorias, métodos, debates*. MEURER, J. L.; BONINI, A.; MOTTA-ROTH, D. (orgs.). São Paulo: Parábola Editorial, 2005.

HODGE, R.; KRESS, Gunther. *Social Semiotics*. Cambridge: Polity Press, 1988.

IKEDA, Sumiko Nishitani. A noção de gênero textual na lingüística crítica de Roger Fowler. *In: Gêneros: teorias, métodos, debates*. São Paulo: Parábola Editorial, 2005.

JAMESON, Fredric. *As marcas do Visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

KOCH, Ingedore Villaça. *Argumentação e Linguagem*. São Paulo: Cortez, 2005.

KOCH, Ingedore Villaça e TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *A coerência textual*. 14^a Ed. São Paulo: Contexto, 2002.

KRESS, Gunther. & van LEEUWEN, Theo. *Reading images: the grammar of visual design*. London and New York: Routledge, 1996.

_____. *Multimodal discourse: the modes and media of contemporary communication*. London: Arnold, 2001.

LIMA, Sóstenes Cezar de. Hipergênero: agrupamento ordenado de gêneros na constituição de um macroenunciado. Universidade de Brasília: tese de doutorado, 2013.

LOIZOS, Peter. Vídeo, filme e fotografias como documentos de pesquisa. *In: BAUER, Martin W. e GASKELL, George. Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Trad. Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

LUSTOSA, Solange de Carvalho. *O discurso da violência nos desenhos animados*. Universidade de Brasília: dissertação de mestrado, 2003.

MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.

MAFRA, Núbio Delanne Ferraz. *Cultura midiática na licenciatura em Letras*. 2007. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

MAGALHÃES, Izabel. 2000. O discurso do outro e a identidade da mulher: da colonização à década de 1990. *In: Diana Luz P. De Barros (org.) Os discursos do descobrimento: 500 e mais anos de discursos*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. 4ª. Ed. São Paulo: Cortez, 2003.

_____. *A questão do suporte dos gêneros textuais*. DLCV. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (UFPB), João Pessoa, v. I, n.1, p. 9-40, 2004.

_____. *A produção textual, análise de gêneros e compreensão*. 2ª edição. São Paulo Parábola Editorial, 2008.

MARTIN, Robert. *Para entender a lingüística: epistemologia elementar de uma disciplina*. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

MASCARENHAS, Magna Martins. *O ensino da gramática no livro Análise Linguagem e Pensamento: uma perspectiva crítica*. Monografia. Brasília: Faculdade Jesus Maria José, 2006.

MATTELART, Armand. *Diversidade cultural e mundialização*. 1ª edição. São Paulo: Parábola Editorial, 2005.

MEURER, J. L. Gêneros textuais na análise crítica de Fairclough. *In: Gêneros: teorias, métodos, debates*. São Paulo: Parábola Editorial, 2005.

MEURER, J. L. Gêneros textuais na análise crítica de Fairclough. *In: Gêneros: teorias, métodos, debates*. MEURER, J. L.; BONINI, A.; MOTTA-ROTH, D. (orgs.). São Paulo: Parábola Editorial, 2005.

MEURER, J. L.; BONINI, A.; MOTTA-ROTH, D. (orgs.). *Gêneros: teorias, métodos, debates*. São Paulo: Parábola Editorial, 2005.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais, projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MONTORO, Tânia S. 2001. *La violencia como noticia: un analisis de los telediarios de mayor audiencia en Brasil*. Universidad Autonoma de Barcelona: Bellaterra: tese de doutorado.

MOORE, Alan; LLOYD, David. *V de Vingança*. São Paulo: Globo, 1990.

MOTTA-ROTH, Desirré e HERBELE, Viviane Maria. O conceito de “estrutura potencial de gênero” de Ruqayia Hasan. *In: Gêneros: teorias, métodos, debates*. São Paulo: Parábola Editorial, 2005.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da (org.). *Por uma lingüística Indisciplinar*. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

MERCADO, Gustavo. *O olhar do cineasta: aprenda (e quebre) as regras da composição cinematográfica*. Tradução Edson Furmankiewicz. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

NEGRI, Antônio e HARDT, Michael. *Império*. 1ª Ed. São Paulo: Record, 2001.

NOGUEIRA, Luís. *Gêneros cinematográficos: manuais de cinema II*. 2010. Disponível em: www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/nogueira-manual-II-generos-cinematograficos.pdf.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *As formas do silenciamento: no movimento dos sentidos*. (Coleção Primeiros Passos). São Paulo: Brasiliense, 1997.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

POSSENTI, Sírio. O sujeito fora do arquivo. *In: MAGALHÃES, Maria Izabel Santos (org.)*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *En libro: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Edgardo Lander (org). Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Setembro 2005. pp. 227-278.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. *Por uma lingüística crítica: linguagem, identidade e a questão ética*. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

_____. *Nova pragmática: fases e feições de um fazer*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

_____. A trama do signo: Derrida e a desconstrução de um projeto saussuriano. *In: ARROJO, Rosemary (org.). O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino.* Campinas, São Paulo: 2ª Ed. Pontes, 2003.

ROCHA, Harrison da. *Um novo paradigma de revisão de texto: discurso, gênero e multimodalidade.* Tese de doutorado. Brasília: Universidade de Brasília, 2012.

RODRIGUES, Elenita G. *Sobre a consciência e a crítica: discurso, reflexividade e identidade na formação de professores(as) alfabetizadores(as).* Universidade de Brasília: dissertação de mestrado, 2001.

ROJO, Roxane. Gêneros do discurso e gêneros textuais: questões teóricas e aplicadas. *In: Gêneros: teorias, métodos, debates.* São Paulo: Parábola Editorial, 2005.

ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. *In: BAUER, Martin W. e GASKELL, George. Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático.* Trad. Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente.* São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica.* Coleção Primeiros Passos, 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Reinventar a teoria crítica e reinventar a emancipação social.* Trad. Mouzar Benedito. São Paulo: Boitempo, 2007.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística Geral.* São Paulo: Cultrix, 2006.

SILVA, André Januário da e FERREIRA, Lucia Maria Alves. Cinema, memória e discurso: o gênero chanchada na perspectiva bakhtiniana. *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 1, n. 4, pp. 145-154, 2º sem. 2010. Disponível em: revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/download/.../2910. Acessado em 6/5/2012.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* 1ª Ed. UFMG, 2010.

SUPPIA, Alfredo Luiz Paes de Oliveira. 2006. *Notas para uma história crítica da ficção científica no cinema brasileiro*. Disponível em: www.eca.usp.br/caligrama/n_5/AlfredoSuppia.pdf.

SWALES, J. B. *Genre analysis: English in academic and research setting*. New York: Cambridge University Press, 1990.

TAYLOR, Diana. *Performance e Patrimônio Cultural intangível*. Pós: Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 91-103, maio, 2008.

THOMPSON, J. B. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis, RJ: Mercado Aberto, 1995.

_____. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Trad. Wagner de Oliveira Brandão. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. Trad. Mauro Silva. São Paulo: Summus Editorial, 1993.

VIAN JÚNIOR, Orlando e LIMA-LOPES, Rodrigo E. de. A perspectiva teleológica de Martin para a análise dos gêneros textuais. *In: Gêneros: teorias, métodos, debates*. MEURER, J. L.; BONINI, A.; MOTTA-ROTH, D. (orgs.). São Paulo: Parábola Editorial, 2005.

XAVIER, Antônio Carlos e CORTEZ, Suzana (orgs.) *Conversas com lingüistas: virtudes e controvérsias da Lingüística*. Rio de Janeiro: Parábola Editorial, 2005.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4ª ed. São Paulo, Paz e Terra, 2008.

WALLERSTEIN, Immanuel. *Las incertidumbres del saber*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2004.

Videografia:

ANSELMO, Duarte. *O pagador de promessas*. 1962 (Brasil), duração: 118 min. Prodtel.

BARRETO, Bruno. *O que é isso, companheiro?* 1997 (Brasil), duração: 110 min. Miramax.

_____. *Última parada 174*. 2008 (Brasil), duração: 110 min. Paramount Pictures.

BARRETO, Fábio. *O quatrilho*. 1995 (Brasil), duração: 92 min. Paramount.

_____. *Lula, o filho do Brasil*. 2011 (Brasil), duração: 128 min. Downtown Filmes.

BERTUCELLI, Julie. *Desde que Otaviano partiu*. 2003 (EUA), duração: 102 min. Europa Filmes.

DHALIA, Heitor. *Cheiro do Ralo*. 2006 (Brasil), duração: 112 min. Universal AMZ.

DEL TORO, Guillermo. *Labirinto do Fauno*. 2006 (México), duração: 199 min. Warner Home Videolar.

GOMES, Marcelo. *Cinema, aspirinas e urubus*. 2007 (Brasil), duração: 104 min. Europa Filmes.

HAMBURGUER, Cao. *O ano em que meus pais saíram de férias*. 2006 (Brasil), duração: 110 min. Buena Vista Sonopres.

MEIRELLES, Fernando. *Cidade de Deus*. 2002 (Brasil), duração: 130 min. Imagem Filmes.

MONJARDIM, Jaime. *Olga*. 2005 (Brasil), duração: 141 min. Globo Filmes.

PADILHA, José. *Ônibus 174*. 2002 (Brasil), duração: 150 min. Zazen Produções.

REZENDE, Sérgio e ANDRADE, Patrícia. *Salve geral*. 2009 (Brasil), duração: 120 min. Sony Pictures.

SALLES, Walter. *Central do Brasil*. 2000 (Brasil), duração: 113 min. Vídeo Filmes.

_____. *Abril despedaçado*. 2002 (Brasil), duração: 105 min. Imagem Filmes.

SILVEIRA, Breno. *2 filhos de Francisco*. 2009 (Brasil), duração: 132 min. Sony Pictures.

WADDINGTON, Andrucha. *Eu, tu, eles*. 2001 (Brasil), duração: 104 min. Sony Pictures.

WEAVING, Hugo. *V de vingança*. 2006 (EUA), duração: 132 min. Warner Home Videolar.