

Cinema Brasileiro e Identidade Nacional: análise dos primeiros anos do século XXI

Robson Souza dos Santos, Felipe da Costa
Universidade do Vale do Itajaí

Índice

1. Introdução	2
2. Metodologia	4
3. Sobre a semiótica	5
4. Identidade Nacional	7
4.1. A identidade brasileira retratada nos filmes	8
4.2. Personagem	10
4.3. Tempo	13
4.4. Ambiente (características) e espaço	15
4.5. Narrador	17
4.6. O Brasil nos cinco filmes analisados	19
4.7. Carandiru	21
4.8. Olga	22
4.9. 2 Filhos de Francisco	23
5. Referências	27

Resumo

O cinema é uma das formas de arte que mais se expande. Um meio de comunicação bastante influente que pode atuar como uma poderosa ferramenta de disseminação de práticas sociais, culturais e políticas. Atua como espaço de representações, de construção de identidades e, no caso do cinema brasileiro, este tem como proposta exatamente ser um difusor da realidade

nacional. Através da análise dos filmes nacionais podemos vislumbrar traços da imagem sócio-cultural brasileira bem como os possíveis estereótipos relacionados à identidade nacional. Nesta pesquisa, foi realizada a análise da imagem brasileira projetada pelos primeiros cinco filmes do século XXI pré-indicados pelo Brasil para concorrer ao Oscar: *Abril Despedaçado*, *Cidade de Deus*, *Carandiru*, *Olga* e *2 Filhos de Francisco*. Teve como objetivo, portanto, analisar o conjunto de signos constitutivos da imagem nacional e as representações acerca da identidade brasileira presentes nos filmes nacionais pré-indicados ao Oscar nos cinco primeiros anos deste novo século. Como referencial metodológico foi realizada a análise de conteúdo, passando pela abordagem semiótica dos filmes, a partir de elementos da análise narrativa, com ênfase no espaço, ambiente e personagem para assim identificar qual imagem brasileira foi retratada.

1. Introdução

As imagens são atos de perceber a realidade, modos de conhecer a relação entre o homem e o mundo. Analisando as imagens, podemos compreender as mensagens visíveis, tendo o apelo das evidências que são capazes de nos persuadir. São importantes, pois fazem parte dos nossos sentidos, nossas crenças e imaginação.

O século 20 foi marcado pela consolidação do cinema, consolidação de um mundo das imagens. Nosso modo de vida, costumes e hábitos são propagados por meio do cinema e das demais mídias para o mundo todo. A forma mais rápida e fácil de conhecermos um país é através dos meios de comunicação. Documentários, telejornais, telenovelas e filmes são as principais formas de disseminação das imagens, que nos permitem ter um breve conhecimento do distante.

A arte cinematográfica é uma imitação da realidade. A linguagem dos filmes tem como principais características: o realismo da imagem (responsáveis pela crença do público, reproduz o mundo real); as imagens estão sempre no presente (ilusão de tudo estar acontecendo agora, provocando uma identificação com o público) e a constituição de uma falsa realidade (seleciona o mundo real sob o olhar do diretor. Cópia do real com seleção intencional). Para Junkes (1979), a linguagem cinematográfica é uma linguagem de signos. “(...) se o cinema é uma arte, se ele é um sistema de comunicação, se ele pode servir para a transmissão de idéias e de emoção estética, ele realmente tem sua própria linguagem”¹.

¹JUNKES, 1979, p. 27.

O cinema, assim como a televisão, é um grande propagador de concepções sobre grupos étnicos e nações, agindo como agente socializador. Para o receptor, as imagens transmitidas parecem óbvias, a própria imagem da realidade. A imagem nos possibilita conhecer o desconhecido, cria uma relação com a realidade, aproxima-nos do que não conhecemos, comunica-nos com o mundo. Neste universo das imagens, os filmes transmitem um “recado” para o público, que manifesta processos de escolhas perceptivas e de reconhecimento antes de qualquer interpretação.

Neste cenário, o cinema brasileiro é um importante mecanismo de comunicação, agente difusor da imagem e da cultura brasileira, da identidade nacional. O cinema divulga a imagem de nosso país não apenas para os brasileiros, mas para o mundo bem como nos traz imagens de outros países. Os filmes produzem sentidos sobre as nações, constroem identidades. Assim, imagens e representações sobre o Brasil são constituídas através das cenas que os filmes exportam.

A proposta do cinema brasileiro, o seu diferencial, tem sido justamente destacar a identidade nacional, retratar o Brasil. A problemática desta pesquisa foi, justamente, a de identificar se o cinema brasileiro revela imagens múltiplas da realidade nacional ou se insiste em mostrar um Brasil: do interior, pobre, excluído, fadado ao destino do fracasso, da tragédia, da exclusão. Segundo Rossini, “discursos sobre a pobreza e a impossibilidade de se construir uma nação moderna passam a fazer parte do discurso do cinema nacional, e desde então eles não saíram mais de moda.”² É esta a imagem do Brasil presente nos filmes pré-indicados para retratarem o país na maior festa de premiação do cinema mundial?

Diante disso, esta pesquisa visou a conhecer as representações atribuídas à identidade cultural brasileira pelo conjunto de signos que apresenta a imagem cinematográfica nacional, concentrando seu período de análise nos cinco primeiros filmes brasileiros do século XXI pré-indicados ao Oscar pelo Ministério da Cultura, os quais foram: *Abril Despedaçado* (2002)³, *Cidade de Deus* (2003), *Carandiru* (2004), *Olga* (2005) e *2 Filhos de Francisco* (2006), dos quais apenas *Cidade de Deus* efetivamente concorreu ao Oscar.

Partimos do objetivo de analisar o conjunto de signos constitutivos da imagem nacional e as representações acerca da identidade cultural brasileira presentes nos filmes nacionais pré-indicados ao Oscar no período de 2002 a 2006. Para alcançar este objetivo, consideramos necessários: identificar os espaços

²ROSSINI, 2005.

³As datas referem-se ao ano em que o filme foi pré-indicado ao Oscar, tendo sua exibição ocorrido, portanto, no ano anterior.

narrativos enfatizados nos filmes; descrever a ambientação (cenário) das narrativas; classificar os personagens das histórias; verificar a caracterização sígnica visual e verbal dos protagonistas e, principalmente, identificar estereótipos relacionados à imagem nacional.

2. Metodologia

Esta é uma pesquisa do tipo exploratória documental, com abordagem qualitativa. Os documentos sonoros e visuais segundo Lavige e Dionne (1999), também contêm informações úteis apesar de ocuparem um espaço menor no campo da pesquisa. Fazem parte destes documentos fotos, vídeos, filmes, pinturas, neste caso, cinco filmes.

Este estudo teve como objeto de análise os filmes nacionais pré-indicados ao Oscar entre 2002 e 2006. O *corpus* da análise está composto pelos filmes: *Abril Despedaçado* (2002) do diretor Walter Salles, *Cidade de Deus* (2003), do diretor Fernando Meirelles, *Estação Carandiru* (2004), do diretor Hector Babenco, *Olga* (2005), do diretor Jayme Monjardim e *Filhos de Francisco* (2006), do diretor Breno Silveira.

A primeira etapa da pesquisa foi a pesquisa bibliográfica, para a familiarização com os temas relacionados ao projeto. Junto com as leituras foram realizadas anotações e fichamentos.

A decupagem seguiu a pesquisa bibliográfica. Todos os cinco filmes foram integralmente decupados, sobretudo no que se refere aos discursos dos personagens já que resolvemos verificar se nas próprias falas apareceria alguma menção à identidade nacional. Para extração das falas dos personagens utilizamos o programa SUBrip versão 1.50b4. Para cada filme foi criado um arquivo diferente com o texto e a marcação do tempo em que cada frase aparece.

Vistos todos os filmes e analisadas todas as falas diversas vezes, foi colocado em prática o modelo proposto por Cândida Vilares Gancho no livro “Como analisar narrativas”. As fichas foram de fundamental importância para, mais tarde, a confecção das análises individuais de cada filme, de acordo com o material anotado na pesquisa bibliográfica sobre identidades nacionais e os fatores que a determinam, para a partir daí tirarmos as nossas conclusões.⁴

A análise realizada parte da proposta de análise de conteúdo (Bardin) e da análise semiótica (Peirce), considerando os elementos narrativos: espaço, ambientação e personagem.

⁴As fichas individuais dos filmes estão dispostas como apêndice.

3. Sobre a semiótica

O estudo dos signos é normalmente apontado como prática da semiologia ou semiótica. Embora tudo que nos rodeia seja uma cadeia de signos a serem interpretados e o estudo dos mesmos se dê há muito tempo, no final do século XIX e início do século XX se buscou com mais ênfase uma nomenclatura para designar a “ciência dos signos”.

Nöth (2006) destaca que “os termos *semiótica* e *semiologia* se firmaram como as designações mais conhecidas para a ciência do signo, às vezes como sinônimos, às vezes como rivais terminológicos”.⁵ *Semiótica* e *semiologia* têm as raízes de suas constituintes iniciais e principais nas palavras gregas *seméion* (signo) e *sema* (sinal, signo).

Os princípios fundamentais foram estabelecidos por dois cientistas: o americano Charles Sanders Peirce e o suíço Ferdinand de Saussure. Peirce tem uma forte tonalidade filosófica, já Ferdinand Saussure, fundador da lingüística moderna, desenvolveu idéias sobre a teoria geral da linguagem e dos sistemas sígnicos. A maior contribuição de Saussure foi o projeto de uma teoria geral de todos os sistemas de signos, que ele denominou semiologia.⁶

Conforme Vogt (2006), a partir de Saussure se formou uma verdadeira escola semiológica por toda a Europa, com posicionamentos singulares, diferenças, disputas e harmonias entre os teóricos que levaram adiante suas idéias. Essa “escola” disseminou-se pelo mundo pela ação de intelectuais, estudiosos e grandes referências internacionais como o lingüista Roman Jakobson, o antropólogo Claude Levi-Strauss, a teórica da literatura Julia Kristeva, o semantista e semiólogo Algirdas Julien Greimas, o ensaísta Roland Barthes, entre outros “que fizeram ou seguiram escolas de semiologia, lá, aqui, onde quer que se falasse de sentido, significação, signos e significância”.⁷

A outra vertente, designada pelo termo semiótica, tem suas origens na vasta obra do lógico e filósofo americano Charles Sanders Peirce. A semiótica peirciana pode ser considerada uma filosofia científica da linguagem. A fenomenologia permeia a semiótica de Peirce e deve ser entendida nesse contexto. Para Peirce, a fenomenologia é a descrição e análise das experiências do homem, em todos os momentos da vida. O fenômeno é tudo aquilo que é percebido pelo homem. Seus estudos levaram ao que ele chamou de categorias do pensamento e da natureza, ou categorias universais do signo. São elas a *primeiridade*, o fenômeno em estado puro que se apresenta à consciência; a *secundidade*, é o

⁵NÖTH, 2006, p. 1.

⁶NÖTH, 1999.

⁷VOGT, 2006, p.1.

conflito da consciência com o fenômeno, buscando entendê-lo. Por último, a *terceiridade*, ou o processo, a interpretação e generalização dos fenômenos.

Peirce acreditava que um signo, ou *representamen*, é algo que, sob certo aspecto ou de algum modo, representa alguma coisa para alguém.⁸ Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo melhor desenvolvido. Ele define um caráter triádico ao signo: o da gramática especulativa ou gramática pura, que tem como objetivo determinar o que deve ser verdadeiro a propósito do *representamen* utilizado para que possa incorporar um “significado”; o da lógica propriamente dita, isto é, da “ciência formal das condições de verdade das representações”; o da retórica pura, cujo objetivo é “determinar as leis em obediência das quais, em toda inteligência científica, um signo dá surgimento a outro e, especialmente, um pensamento provoca outro.”⁹

A semiótica peirceana é sinônimo da lógica e da teoria linguística e o caráter triádico do signo equivale aos níveis de análise da sintaxe, da semântica e da pragmática. Peirce propõe uma série de classificações para o signo, sendo a mais conhecida a que o considera em sua relação com o objeto e o caracteriza como ícone, índice ou símbolo. O caráter triádico do signo é explicado por Peirce a partir da impossibilidade de analisar o efeito representativo deste com seu objeto sem levar em conta o próprio signo.¹⁰ A partir da relação entre o signo, o interpretante e o objeto, podemos realizar a análise quanto às características do próprio signo e às mensagens ou representações que desencadeia. Foi neste sentido que utilizamos a abordagem semiótica: a relação entre a realidade retratada nos filmes, os elementos desse signo (a partir da classificação do estudos literários e não da tríade ícone, índice e símbolo) e a sua relação com a realidade nacional (em que atuamos como interpretante).

Santaella (2002) explica que tudo pode ser analisado pela semiótica, o que a leva a ser também uma teoria bastante abstrata e por conta dessa “generalidade, para uma análise afinada, a aplicação semiótica reclama pelo diálogo com teorias mais específicas dos processos de signos que estão sendo examinados”.¹¹

Nesta pesquisa, partimos da concepção semiótica, vendo os filmes como um conjunto de signos que forma um signo principal (o da narrativa como um todo) mas trabalhamos com as proposições da teoria da narrativa, utilizando parte do modelo sugerido por Gancho (1999)¹², em que optamos pelas cate-

⁸ SANTAELLA, 2002.

⁹ VOGT, 2006.

¹⁰ PEIRCE, 2003.

¹¹ idem, p. 12.

¹² O modelo completo de análise narrativa está disposto como anexo.

gorias espaço, ambiente e personagem, além da teoria referente à formação da identidade nacional.

O espaço é o lugar onde se passa a narrativa. Sua principal função é situar as ações dos personagens. É o lugar físico da história.¹³ É caracterizado pelos recursos que a linguagem cinematográfica dispõe como: movimento de câmera, enquadramento, etc.

A característica socioeconômica e psicológica em que vivem os personagens é denominada ambiente. A função do ambiente é situar o personagem no tempo, nas condições que vivem. As características do ambiente levadas em consideração são: a época (que se passa a história), características físicas, aspectos socioeconômicos, psicológicos, morais e religiosos.

Segundo Gancho¹⁴ e Brait¹⁵ personagem é o elemento indispensável da narrativa, considerado o causador da ação. O personagem do cinema é diferente do literário, este último avaliado como ser mais vago, depende da imaginação do leitor. Em sua diferença, o cinematográfico é mais estereotipado, favorecendo a identificação do telespectador.

4. Identidade Nacional

A construção da identidade cultural da “nação brasileira” vem da junção de vários elementos: étnico, lingüístico, religioso, social, cultural, político, econômico. Alguns estudos afirmam que a identidade serve para que possamos nos sentir identificados com a sociedade ou nação.

Segundo Rossini (2005), o conceito de identidade está ligado às representações verbais e não-verbais. A identidade é a definição de um grupo sobre si mesmo e sua trajetória, social, cultural e histórica, ressaltando suas diferenças sobre o outro¹⁶. De acordo com Hall (1997), a identidade está em constante mutação, pois as necessidades internas de um grupo sempre se transformam, o discurso sobre identidade sempre se atualiza. Assim, aborda o tema como sendo uma identificação e não uma identidade. Para Manuel Castells (1999), é um processo de construção de significados.

Esta identificação é um processo social que deve sempre ser revisto pelo grupo. A identidade e a diferença com o outro se aproximam e se distanciam no campo das representações, que são construções dependentes de necessidades e interesses. Os meios de comunicação, entre eles o cinema, são primordiais

¹³ GANCHO, 1999.

¹⁴ Idem nota 15.

¹⁵ BRAIT, 1985.

¹⁶ ROSSINI, 2005.

na mediação destas representações. Auxiliam na produção da identidade cultural de um grupo. Para compreender melhor as representações, utilizamos o conceito de Roger Chartier, como “articulador do mundo social, através de práticas que nos auxiliam a reconhecer uma identidade social através de simbolismos”.¹⁷ O cinema é produzido através de uma visão, que faz parte de uma sociedade. O ambiente cria identidades e desta forma, as construções produzidas pelos filmes irão criar a identidade do grupo que está representado nela.

Sobre a identidade nacional brasileira, Lucia Lippi Oliveira declara que o Brasil “(...) se constituiu a partir do olhar estrangeiro (...) dos viajantes ao longo do século XIX.” Durante o século XX, os intelectuais lutaram pela construção de uma identidade nacional que fosse além das identidades ligadas a local de nascimento, etnias ou religiões, que vencesse os regionalismos, algo que se contrapõe à atual tarefa de “reconstruir a dignidade dos localismos e valorizar os tempos particulares da cultura de cada grupo ou etnia”.

O lançamento do Manifesto Regionalista por Gilberto Freyre, em 1926, enfatiza a questão do local e do particular e prega “(...) a defesa da região como unidade de organização nacional e a conservação dos valores regionais e tradicionais do Brasil (...)” O autor enfatiza a necessidade de reorganização do Brasil contra modelos estrangeiros impostos e incompatíveis com nossas peculiaridades. Declara a necessidade de articulação inter-regional, visando à convivência harmoniosa das diferenças regionais em um país de dimensões continentais e afirma que “(...) o único modo de ser nacional no Brasil é ser, primeiro, regional.”

Rossini (2005) acredita que os discursos sobre identidade nacional devam ser adaptados aos novos tempos, resgatando desta forma as afirmações de Hall sobre identidade e identificação¹⁸. O cinema nacional e os demais meios de comunicação são peças muito importantes nesse processo.

4.1. A identidade brasileira retratada nos filmes

Segundo pronunciamento do Ministro da Cultura, Gilberto Gil, o objetivo do cinema nacional é “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 o mundo inteiro, nossa maneira brasileira de ser”¹⁹.

¹⁷ CHARTIER, 1990.

¹⁸ ROSSINI, 2005.

¹⁹ GIL, 2006.

Como os filmes são indicados pelo Ministério da Cultura²⁰, isso aponta que esta é a imagem que o Ministério da Cultura julga ser a melhor representação brasileira. O Oscar é um evento mundialmente conhecido, os filmes indicados conseguem bastante publicidade em diversos países. As cenas, as tramas, as representações, ou seja, o conjunto de signos ali presentes contribui para a construção de uma imagem nacional.

Podemos perceber a importância dessa imagem a partir de repercussão que os filmes pré-indicados ao Oscar analisados receberam. A título de exemplo, destacamos o primeiro e o último do intervalo de análise. O filme *Abril Despedaçado*, do diretor Walter Salles concorreu ao BAFTA - *British Academy of Film and Television Arts* 2002 - de Melhor Filme Estrangeiro e foi indicado ao Globo de Ouro de melhor filme estrangeiro de 2002. Participou do Leoncino D' Ouro Prêmio do público jovem – Festival de Veneza 2001 e foi eleito um dos melhores filmes do ano (National Board of Review).

O filme *2 filhos de Francisco* participou de um festival em Quito (Equador) na Cinemateca Nacional da Casa da Cultura. O diretor Breno Silveira recebeu o prêmio John Schleisinger Award no Festival de Palm Springs. O filme, lançado dia 19 de agosto de 2005, bateu o recorde de maior bilheteria dos últimos 25 anos, conquistando mais de 5,3 milhões de espectadores. Logo após seu lançamento em DVD, no dia 07 de dezembro de 2005 já tinha vendido cerca de 470 mil cópias. Segundo o jornal Folha de S. Paulo, o longa deve ser incluído no livro Guinness World Records como o filme que conseguiu reunir, em uma única sessão ao ar livre, o maior número de espectadores - 18 mil pessoas no parque do Ibirapuera em São Paulo.²¹

Diante disso, analisar a imagem nacional propagada pelo cinema brasileiro é uma forma de refletir sobre as representações que os espectadores podem construir acerca do Brasil a partir dos signos que constituem essas narrativas. Um país de várias origens, etnias, classes e gêneros, que pode acabar sendo caracterizado por uma única identidade.

Para Reis e Lopes, as narrativas diferenciam-se por sua funcionalidade dentro dos grupos sociais e pelos contextos comunicacionais em que participam. Podem ser narrativas sacras, ficcionais, históricas ou científicas. Outra distinção está no suporte expressivo, apresentando-se como narrativa literária, fílmica, televisiva e eletrônica.²² Assim, falamos também em narrativa cinematográfica ou fílmica.

²⁰O Secretário do Audiovisual indica os cinco filmes selecionados pelo Ministério da Cultura e destes um é eleito por um grupo de críticos de cinema para ser pré-indicado ao Oscar.

²¹Folha de São Paulo, 26/01/2006. www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u57194.shtml.

²²REIS; LOPES, 1988.

Quanto aos elementos constitutivos da narrativa, para os autores Gancho (1999) e Junkes (1979), a definição para os termos da narrativa são as mesmas. Para ambos a narrativa é estruturada por cinco elementos: enredo, personagem, tempo, espaço e narrador. São estes elementos que compõe o modelo de análise sugerido por Gancho e que foram utilizados para a reflexão quanto à identidade nacional presente nos filmes selecionados nesta pesquisa.

A seguir passamos a discussão dos resultados. Em função do espaço limitado na produção do artigo, optamos por destacar um filme para cada um dos elementos da narrativa analisados, sendo que os formulários completos seguem como apêndice.

4.2. Personagem

Segundo Gancho (1999) e Brait (1985) personagem é o elemento indispensável da narrativa, considerado o causador da ação. São responsáveis pelo enredo, portadores da ação.

Os personagens podem ser classificados quanto à função, ou seja, papéis que podem desempenhar. O protagonista é o personagem principal, podendo ser o herói por apresentar características superiores ou o anti-herói com características iguais ou inferiores (defeitos, características de homem comum). O antagonista opõe-se ao protagonista, é o vilão da história, origina o conflito. E os personagens secundários são os que participam menos, menos importantes ou figurantes. Existe também o objeto, interesse do protagonista e do antagonista.

Os personagens podem se apresentar de dois modos: de forma indireta e estática (é a forma como fala de si mesmo ou através de outro personagem) e de forma direta e dinâmica (a personagem se torna conhecida através do seu comportamento na atuação). A tipologia serve para distingui-los nas formas plana e redonda. O personagem plano é mais simples, possui atitudes previsíveis, sua função central é o ódio, amor, etc. Tem pequeno número de atributos, sua identificação é fácil. A personagem redonda é mais complexa, evolui durante a narrativa, possui atitudes imprevisíveis. Apresenta qualidades boas e más. Suas características são classificadas através da forma física como corpo, voz, roupas, da psicológica por sua personalidade, da social por classe social, profissão, da ideológica com seu modo de pensar, filosofia de vida e da moral através de julgamentos, bom ou mau, moral ou imoral, etc. O personagem redondo geralmente muda no decorrer da história.

É importante ressaltar que os personagens possuem três tipos de tipologias diferentes. O tipo, normalmente plano representa uma classe ou grupo. É caracterizado por defeitos e virtudes. Podendo ser considerado caricaturado

quando é caracterizado por qualidade ou defeito único de forma exagerada. Sua finalidade é provocar o ridículo está geralmente presente em histórias de humor.

Exemplo: Abril despedaçado

PERSONAGEM	
Tonho	Protagonista
Pacu	Narrador/Personagem Secundário
Pai	Personagem Secundário
Clara	Personagem Secundário
Mãe	Personagem Secundário
Salustian	Personagem Secundário
Família Ferreira	Antagonista

Caracterização dos Personagens

Tonho	Redondo	Físicas: Homem moreno de estatura mediana, vestes simples, velhas e sujas. Não tem preocupação com a aparência. Analfabeto. Psicológicas: conformado, humilde, calado, angustiado, apaixonado Sociais: agricultor e trabalhador de engenho. Morais: Tonho é um rapaz bom. Tem certa passividade, acredita que a vida é assim porque Deus quis, e que precisa fazer o que manda a tradição. Porém, a convivência com Clara e Pacu lhe mostra que ele pode tomar as rédeas de sua vida.
-------	---------	--

Caracterização dos Personagens

Pacu	Redondo	<p>Físicas: Menino moreno de estatura baixa, vestes simples e de pano. Sem preocupação com a aparência. Analfabeto.</p> <p>Psicológicas: inconformado, humilde, idealista, sonhador.</p> <p>Sociais: agricultor e trabalhador de engenho.</p> <p>Morais: Pacu é um menino que não se contenta com a vida que leva. Apesar de analfabeto é sonhador e idealista. Não acredita que as tradições devam ser continuadas. Prefere a vida do irmão ao sangue do inimigo.</p>
Pai	Redondo	<p>Físicas: Homem moreno de estatura média. Vestes simples, sem preocupação com a aparência.</p> <p>Psicológicas: Autoritário, preso a velhas tradições, conformado.</p> <p>Sociais: agricultor e trabalhador de engenho.</p> <p>Morais: Seu Breves é um pai de família trabalhador, porém sem muita ligação com seus filhos. A sua crença de que o sangue de seu filho morto deve ser pago com o de seu assassino, mesmo que para isso o sangue de seu outro filho precise ser derramado também mostra isso.</p>

Caracterização dos Personagens

Clara	Redondo	Físicas: Mulher morena de estatura mediana. Atraente, com vestimentas simples, sem preocupação com a aparência. Alfabetizada. Psicológicas: Humilde, batalhadora, alegre, sonhadora, apaixonada, livre. Sociais: artista circense Morais: Clara é uma artista circense bonita e sonhadora. Gosta de viver livre.
Mãe	Plano	Tipo
Salustiano	Plano	Tipo
Família Ferreira	Plano	Tipo

4.3. Tempo

O tempo²³ é movimento, passagem. Constatamos nas narrativas diferentes tipos de tempo. O tempo do filme, ou seja, a duração da projeção. O tempo no filme que representa o tempo da história, universo criado pelo filme. É um tempo descontínuo e condensado.

O cinema pode intervir no tempo usando recursos como o *flashback*. O tempo da percepção, considerado tempo psicológico, refere-se à impressão de acontecimentos sobre os personagens. É um tempo relativo, não há lógica nem cronologia. E, por último, o presente fictício, em que a narrativa cinematográfica impõe ao espectador uma realidade imediata, o espectador imagina estar vivendo a ação com o personagem. A imagem parece estar sempre no presente, atraindo o público a viver com o personagem, assumindo maior dramaticidade e intensidade²⁴.

O tempo cronológico é aquele que transcorre no enredo do começo para o final, enredo linear. Mensurável em horas, dias, meses, anos e séculos. E

²³GANCHO, 1999.

²⁴GANCHO, 1999.

o tempo psicológico é determinado pelo desejo, imaginação. Altera a ordem dos acontecimentos. Recurso bastante utilizado neste tipo de narrativa é o *flashback*. Ele brinca com o tempo podendo modificar seu andamento normal, acelerando cenas, mostrando movimentos exagerados, irônicos ou dramáticos, condensando horas em segundos. Como também usar câmera lenta para retardar o movimento criando efeitos como sonhos e recordações. A época é representada pelo tempo no filme, período decorrente na história.

Exemplo 1: 2 Filhos de Francisco

TEMPO	
ÉPOCA	Contemporânea - 1962 a 2005.
DURAÇÃO	132 min.
TEMPO	Cronológico. O enredo transcorre do começo para o final em enredo linear.

Tempo	
ÉPOCA	Contemporânea – Anos 80 e 90.
DURAÇÃO	147 min.
TEMPO	Psicológico. A narrativa tem saltos temporais (memórias) com avanço e recuo no tempo.

Exemplo2: Carandiru

4.4. Ambiente (características) e espaço

O espaço²⁵ em seu deslocamento enriquece a caracterização dos personagens. É caracterizado pelos recursos que a linguagem cinematográfica dispõe como: movimento de câmera, enquadramento, etc. O cinema tem o poder de fragmentar o espaço e, assim, recompô-lo. O espaço pode ser amplo ou restrito, aberto ou fechado, criando sensações como, por exemplo, a de liberdade. Contribui na esfera narrativa desempenhando uma série de funções como: situa e localiza a ação, enriquece a própria ação ou o personagem, contribui para o realismo do autor e também caracteriza e releva a vida e o personagem.

O espaço é o lugar onde se passa a narrativa. Sua principal função é situar as ações dos personagens. O espaço pode ser caracterizado em trechos descritivos. É o lugar físico da história. Ex. espaço urbano ou rural. A característica socioeconômica e psicológica em que vivem os personagens é denominado ambiente, ele aproxima o tempo do espaço. O clima é a determinante que cerca os personagens como: socioeconômicos, morais, religiosos, psicológicos.²⁶

A função do ambiente é situar o personagem no tempo, nas condições que vivem. Projetar os conflitos vividos pelos personagens e fornecer índices ao andamento do enredo. São pistas para o desfecho do enredo. As características do ambiente que são levadas em consideração são: a época (que se passa a história), características físicas (espaço), aspectos socioeconômicos e aspectos psicológicos, morais e religiosos.

²⁵ Idem.

²⁶ Idem.

Exemplo 1: Olga

AMBIENTAÇÃO	
Época	Décadas de 1930 e 1940 (enfaticamente) – Segundo governo de Getúlio Vargas (constitucionalista).
Localização geográfica	Rio de Janeiro – Brasil / Alemanha
Clima psicológico	Clima de guerra e conspirações políticas. Perseguição.
Situação econômico-política	Pessoas passando fome, guerras internas, Capitalistas x Comunistas. Regimes autoritários.
Moral/religião	Ligada às premissas da Segunda Guerra.

Exemplo 2: Abril Despedaçado

AMBIENTAÇÃO	
Época	Início do século XX – 1910
Localização geográfica	Sertão brasileiro (definido na narrativa). Rodado em Bom Sossego, Caetité e Rio de Contas, no interior da Bahia (não especificado na narrativa, disposto nos créditos).
Clima psicológico	Vingança e ambição - “olho por olho”.
Situação econômico-política	Carências financeiras e culturais.
Moral/religião	Católicos

4.5. Narrador

Segundo Gancho (1999) é o elemento estruturador da história. Sua função é o foco narrativo e o ponto de vista. Existem dois tipos de narrador: primeira e terceira pessoa. Na terceira pessoa o narrador está fora dos fatos. Tem um ponto de vista imparcial, também é conhecido como observador, tendo como características: onisciente (sabe tudo da história) e onipresente (presente em todos os lugares). É este o tipo de narrador mais comum no cinema, em que se costuma dizer que o narrador é a câmera.

O narrador pode ser classificado como: narrador intruso que fala com o leitor ou julga o comportamento do personagem. Narrador parcial que se identifica com determinado personagem, permitindo-lhe mais espaço na trama. E narrador pessoa ou narrador personagem que participa diretamente do enredo. Não é onisciente nem onipresente. Temos algumas variantes de narrador personagem, como: narrador testemunha que não é o personagem principal. Narra acontecimentos dos quais participou. E o narrador protagonista que é também o personagem central. É importante ressaltar que o narrador não é autor, é apenas uma entidade da ficção, criação do autor.

Exemplo 1 – Cidade de Deus

NARRADOR	
Primeira pessoa	Buscapé é narrador em primeira pessoa. Durante o filme faz vários comentários, e a trama é mostrada conforme é apresentada por ele.
Variantes	Primeira pessoa, narrador personagem. Buscapé pode ser considerado como narrador testemunha, pois não é protagonista da trama, porém também é personagem. O narrador é onipresente e onisciente, e faz narrações durante todo o filme.

Exemplo 2 – 2 Filhos de Francisco

NARRADOR	
PRIMEIRA PESSOA	Zezé Di Camargo (Zezé Di Camargo) é narrador em primeira pessoa no início da trama. Ele faz uma breve apresentação sobre seu pai.
VARIANTES	Primeira pessoa, narrador personagem. Considerado um narrador testemunha, pois não é o protagonista, mas, participa da trama. No geral, predomina o narrador ausente.

4.6. O Brasil nos cinco filmes analisados

Abril Despedaçado

A história transcorre em 1910 na localidade de Riacho das Almas, sertão brasileiro. A família Breves é produtora de rapadura. Planta, colhe, mói a cana e produz o artefato. Trabalha com técnicas antigas, não aceita a modernização das usinas a vapor. Mais do que isso, vive em favor dos mortos por causa de uma tradição arcaica que consome suas gerações.

O pai comanda a família com mãos de ferro através de um regime patriarcal autoritário. Guia sua família conforme aprendeu com seus antepassados. É analfabeto, e não permite que seus filhos deixem de ser. Nem ao menos que inventem uma história ao ver os desenhos de um livro, ou assistam um espetáculo de circo. Vive preso no passado e não faz questão de se libertar.

A mãe é submissa ao marido. Faz tudo que ele manda. Segue suas regras. A sua característica em maior evidência no filme é a religiosidade.

Pacu é o filho mais novo. Mas é o membro da família mais evoluído intelectualmente. É analfabeto, mas sabe sonhar e inventar sua própria história. Também é contra a matança causada pela briga de terras, e por isso assume o papel da consciência de Tonho. Pensa de forma que nenhum Breves faz ou fez. A vontade de mudar as atitudes da família acaba por contagiar seu irmão, e é isto que vai começar a sua busca pela liberdade.

Tonho é o filho mais velho ainda vivo. É conformado com a vida que leva e não aspira mudança. Quando chega a sua vez de vingar a morte de um ente da família, Pacu pede para o irmão não ir. O pedido não é aceito e Tonho mata o seu inimigo. Enquanto o rapaz aguarda o seu assassino, Clara, uma linda circense, cruza o seu caminho e meche com seu coração.

A vida trancada na fazenda fez toda a família criar uma espécie de viseira parecida com as que são usadas em cavalos, que não os deixam olhar o que acontece ao redor. Eles não percebiam que existia vida fora dos seus domínios de terra. Assim como os bois saíram da bolandeira e apenas rodavam sozinhos, se comporta a família Breves. Suas vidas seguem em curso automático.

A chuva representa a mudança. Acaba com a seca e transforma a vida da família. Primeiro Clara chega na fazenda e diz a Tonho que não está mais presa e que está esperando ele se libertar também. Depois Pacu é baleado no lugar do irmão. Este se torna o desfecho que Tonho precisava para se tornar livre, poder escolher seu próprio destino. Ele escolhe o que o leva em direção ao mar.

Abril despedaçado mostra um Brasil do semi-árido, das tradições arcaicas e violentas. Mostra um brasileiro analfabeto, pobre e que vive na miséria, mas que apesar de tudo é trabalhador. Evidencia contrastes entre os sonhadores,

que desejam se libertar da violência gerada pelos seus antepassados, com os que querem continuar acorrentados a elas.

Cidade de Deus

Cidade de Deus conta a história da favela homônima e a trajetória de seus personagens. Apresenta a violência, a pobreza, e a história de um vencedor. Desfaz estereótipos criando uma dualidade em cada um deles. Mostra que nem todo favelado é bandido, drogado, ou traficante, e que nem todo policial é bom.

Buscapé cresceu na favela, como a maioria dos personagens. É irmão de bandido, mas nunca se rendeu ao crime. Tentou, mas não conseguiu. É a prova viva de que o ambiente não necessariamente muda as pessoas. Desde criança ele tinha um sonho e conseguiu realizar. Virou fotógrafo. Buscapé estudou, não tem os vícios de linguagens comuns nos estereótipos de moradores da favela, reforçando a questão da dualidade.

Em contrapartida, Zé Pequeno nasceu para o crime. Desde criança já matava para acabar com a vontade de matar. Com a ajuda de Bené, tomou as bocas de fumo da Cidade de Deus e acabou com os roubos da favela. Mas queria sempre mais. Queria ser o dono de tudo. Quis ser dono de uma garota e a estuprou, mas a única coisa que conseguiu foi o ódio do namorado dela.

Mané Galinha não pertence ao crime. Como ele mesmo diz, seu negócio é paz e amor. Só entrou na briga entre os traficantes da Cidade de Deus porque Zé Pequeno abusou de sua namorada e depois matou seus familiares. Mané Galinha sabe que faz coisa errada, mas vê no crime uma maneira de vingar o sofrimento que Zé Pequeno o fez passar. A velha história de que violência gera mais violência.

A briga entre Cenoura e Mané Galinha contra Zé Pequeno se tornou um pano de fundo para toda a favela resolver suas questões pessoais e brigas banais. A Cidade de Deus que é o produto do descaso do governo com as vítimas de enchentes e desabrigados, virou campo de guerra. Nem mesmo a polícia pôde deter os “soldados” de Cenoura e Zé Pequeno.

A polícia corrupta é um ponto bem forte mostrado no filme. Venda de armas para os bandidos, receber propina, incriminar inocentes, está na rotina dos policiais. Além disso, ainda foge dos bandidos, e só os mata quando há interesse pessoal envolvido.

Violência gera violência. Essa é uma das principais lições de Cidade de Deus. Porém, não é para todo mundo que a guerra acaba sendo ruim. Para a imprensa marrom, por exemplo, é motivo para vender mais com o sensacionalismo. Notícia ruim é a que vende. Sem dúvida, também não foi ruim

para Buscapé que conseguiu realizar seu sonho de virar fotógrafo. Ganhou o nome Wilson Rodrigues, e junto com ele dignidade.

Cidade de Deus mostra um Brasil violento representado pela favela da Cidade de Deus. Mas mostra que nem todos são ladrões, assassinos ou traficantes. Desconstrói o estereótipo do morador da favela ao mostrar pessoas de bem, trabalhadoras e que não se envolvem com o crime. Evidencia um brasileiro que, mesmo no meio de tanta violência, consegue realizar o sonho de ser fotógrafo e ganhar dinheiro honestamente. Mais ou menos como o slogan governamental “sou brasileiro e não desisto nunca!”

4.7. Carandiru

Carandiru é uma reunião de histórias ocorridas entre os anos 80 e 90 que se entrelaçam e param no mesmo lugar, a Casa de Detenção de São Paulo. O filme é baseado no livro Estação Carandiru, de Dráuzio Varela, sobre os dias em que trabalhou em uma campanha contra a AIDS no presídio.

O filme mostra uma sociedade organizada pelos próprios detentos, em que se encontram comerciantes, cozinheiros, a própria lei da casa de detenção, e seu juiz, que autoriza execuções e apazigua brigas internas. Além de garotos de programas, traficantes e assassinos.

Como toda sociedade, o Carandiru também tem seu grupo de excluídos representado pelo bloco amarelo, que é basicamente uma prisão dentro da casa de detenção. Nesta parte da cadeia encontram-se estupradores, dedos-duros, justiceiros e presos com dívidas. Pessoas que escolhem se isolar para não morrer na mão de outros presos, pois cometeram crimes imperdoáveis aos olhos da justiça dos detentos.

As histórias dos internos traz a tona, além da violência incrustada, uma face humanizada daqueles que estão à margem da sociedade. Mostra que eles também são capazes de amar, de serem amigos fiéis, cuidar do próximo, ou de acreditar em Deus, seja ele qual for.

O amor ao Brasil está estampado no respeito ao hino nacional brasileiro cantado antes de uma partida de futebol. Mostra que o futebol é uma paixão nacional, praticado por muitos e assistido por muitos outros, independente da localização do território brasileiro.

Como toda sociedade, as opiniões também divergem entre os detentos do Carandiru. Essas divergências acabam em brigas, e foi a união de algumas dessas brigas que acabou com a morte de mais de 100 pessoas na rebelião que aconteceu em 1992.

Mais do que relatos pessoais de quem já matou, roubou, ou até de inocentes, Carandiru mostra a vida daqueles brasileiros que fogem do tradi-

cionalismo que a sociedade ainda impõe. Como o casal Lady Di e Sem Chance que assumem um amor homossexual. Ou Majestade e seu triângulo amoroso com Dalva e Rosirene.

Carandiru apresenta um Brasil que não é freqüentemente visto por todos nós. Violento, porém, também com sentimentos bons e sinceros, com poligamia, homossexualidade, e diversidade religiosa. Também mostra temas comuns como o amor ao futebol.

4.8. Olga

Olga é, entre todos os filmes analisados, o mais peculiar. A personagem principal, a partir da qual se desenvolve toda a trama, não é brasileira, e grande parte do enredo é ambientada fora do país. Como o nosso interesse era no Brasil, excluímos os personagens e ambientes que não dizem respeito ao país.

A trama se passa nos anos de 1935 a 1939, porém, apenas durante o ano 1936 os personagens estão em território brasileiro. A disputa mundial de espaço entre o capitalismo e comunismo também afeta o país, que vive em um clima de guerra civil e de conspirações políticas. O povo está cansado da miséria, descaso e violência, e pessoas de todas as classes sociais vêm no comunismo uma forma de transformar a sociedade, e acabar com as desigualdades.

O famoso idealizador da marcha de 25 mil quilômetros em território brasileiro que ficou conhecida por “Coluna Prestes”, vive neste filme um intenso amor por Olga, alemã e judia. Inconformado com o país da época, Luiz Carlos Prestes é um militar idealista que sonha com um Brasil melhor, e comunista.

No lado oposto ao de Prestes está Filinto Muller. O chefe de polícia é consumido por um ódio, desde que foi expulso pelo “Cavaleiro da Esperança” da famosa coluna, por suspeita de roubo. Desde então, caça comunistas para, de alguma forma, se vingar de Prestes.

Embora seja diferente das narrativas melodramáticas, em que o vilão e o mocinho disputam o coração da moça, Prestes pode ser reconhecido como personagem objeto. Por motivos diferentes, o personagem é desejado pela sua amada, Olga, e pelo antagonista da história, Filinto.

Ao lado de Filinto está o governo brasileiro presidido por Getúlio Vargas, no período constitucionalista, pós intentona comunista (ocorrida em 1935), e pré governo ditatorial (1937 -1945). Porém, Vargas já mostrava sua face mais obscura. Torturas, deportações, prisão de inimigos políticos, faziam parte da rotina do presidente.

Leocácia, mãe de Luiz Carlos Prestes, confirma a máxima de que o brasileiro não desiste nunca. Apesar dos vários empecilhos, ela e a filha Lídia, continuaram na busca da libertação de Olga e seu amado.

O ditado também é reforçado quando Maria pega sua caneca e, junto com todos os presos, fazem barulho ao bater nas grades da cadeia, dizendo que resistirão até o fim para impedir que deportem Olga.

O filme apresenta também a visão estrangeira sobre o Brasil. À primeira vista tudo parece maravilhoso. Ao chegar ao país, Olga diz que é um paraíso. Sabodiz querer morar debaixo do sol e mar brasileiros. Porém, após conhecer melhor, já perto de morrer, Olga diz que jamais vai entender o país. Pois foi onde ela encontrou e perdeu sua felicidade.

Outro ponto importante a ser analisado diz respeito ao carnaval. Olga observa pela janela a alegria do povo no carnaval, enquanto eles cantam “É carnaval o mundo está em festa, não existe guerra só alegria, a lua e a paz...”. Isso demonstra que o povo brasileiro fecha os olhos diante dos problemas, ou na pior das hipóteses, desconhece os fatos ocorridos no país.

Apesar de a narrativa ser acerca da vida de uma comunista, não apresenta vilão ou mocinho. Deixa o capitalismo e o comunismo bem próximos, senão iguais. Ambos têm seus objetivos, lutam por eles, fazem planos para acabar um com o outro. E se for preciso, fazem a mesma coisa contra a qual lutam. Exemplo disso é quando os comunistas matam Elza, mulher do Presidente do Partido.

Olga mostra um Brasil dividido em uma guerra entre o capitalismo e o comunismo, então em ascensão. Mostra brasileiros que buscam seus ideais e que não desistem nos obstáculos que encontram pela frente, que lutam até a morte para defender aquilo que acreditam. Mostra que ambos os lados podem ser vilão ou mocinho ao mesmo tempo, pois ambos podem usar de violência para atingir suas metas.

4.9. 2 Filhos de Francisco

O filme “2 filhos de Francisco” conta a história da família Camargo no interior de Goiás. Essa trajetória que deu origem à dupla sertaneja Zezé di Camargo e Luciano. Uma história que começou em 1962, passou pela ditadura militar e continua até os dias de hoje.

Tudo começa com a paixão de Francisco pelo rádio e a vontade de ter uma dupla de cantores de música sertaneja. Francisco é idealista, e não dispensa sacrifícios para ver seu sonho tornar-se realidade. Ele é batalhador e dedicado. Tanto que, além de projetar seu sonho para os filhos, também conseguiu mudar a vida de suas crianças quando arrumou uma escola em sua própria residência para as crianças da região aprenderem a ler e escrever.

Helena é uma mãe que também quer o melhor para seus filhos. Enfrentou seu pai para proporcionar estudo às crianças. Dá todo o apoio a elas, entretanto,

é mais realista que Francisco. Além do desejo de que as crianças tenham um futuro profissional, ela também pensa no sustento da família e nas dívidas que são feitas.

Mirosmar foi o primeiro filho a se dedicar a música. Começou a tocar gaita de boca, depois aprendeu acordeom e a cantar. É cativante, batalhador e dedicado. Começou a fazer sucesso ao lado de seu irmão Emival, com a dupla denominada Camargo e Camarguinho.

Emival queria mesmo era uma bola de futebol ao invés do violão e da música. Demorou um tempo, mas aceitou o seu presente. Aprendeu a tocar e acompanhou Mirosmar. O menino é inseguro e tímido. Ficou bastante desconfiado em ter que viajar com Miranda, ele não queria e acabou indo contra a vontade.

Miranda é um empresário tão extravagante quanto suas roupas. É tram-biqueiro, manipulador e convincente. Não foi difícil seduzir a família Camargo com promessas de fama instantânea. Levou Mirosmar e Emival para cantar pela região, ficou quatro meses sem dar notícia, e quando finalmente voltou Helena e Francisco não deixaram mais os filhos saírem com ele.

Após as crianças voltarem com Miranda, Francisco tentou por conta própria fazer o sucesso das crianças. Mas nada conseguiu. Foi quando o empresário o reencontrou, desculpou-se e pediu para guiar a carreira dos garotos novamente. Dessa vez mandando notícias todos os dias.

Helena e Francisco aceitam a proposta. Mirosmar e Emival, agora sob o nome artístico de “Daby e Dieberson”, continuam seu caminho para o sucesso. Fazem mais shows pela região. Emival até ganha a bola oficial que tanto queria. Mas esta foi sua última gota de felicidade. Enquanto viajavam de carro um caminhão veio de encontro a eles, e matou Emival.

Mirosmar prometeu para seu pai que não iria mais tocar. Mas a promessa é quebrada quando ele cresce e vira o Zezé e forma dupla com Dudu. Zezé conhece Zilu. Uma mulher batalhadora e determinada que após casada tem dois filhos e irá trabalhar em São Paulo enquanto Zezé grava seu disco e tenta fazer sucesso na cidade grande.

Neste meio tempo, cresce Welson. Um jovem namorador, que mal sabe cuidar de seus problemas. Por descuido, Welson engravida Cleide, tem o filho e vão morar juntos. Mas ao perceber que a situação não está boa, a garota volta para a casa da mãe. Certa noite, ao ser surpreendido pelo pai enquanto chega tarde em casa, Welson mente. Diz que estava tocando em um clube. Animado em ter mais um filho músico, Francisco manda-o para São Paulo para fazer dupla com o irmão que busca o sucesso com um disco solo, sob o nome Zezé di Camargo.

Ao chegar em São Paulo, Welson confessou que não sabia tocar, ou cantar nada. Mas Zezé o incentivou a continuar, pois sabia que sem uma dupla, dificilmente faria sucesso. A diferença entre os irmãos é que Zezé desde criança batalhou para conseguir fazer sucesso, e Welson, que ganhou o nome artístico de Luciano, estava nas costas de seu irmão mais velho. Isto fica nítido em diversas partes do filme.

Mesmo formando a dupla Zezé di Camargo e Luciano, os irmãos ainda precisavam de um sucesso para finalizar o disco. Atormentado com isso, Zezé acaba brigando e expulsando de sua casa todas as freguesas de sua esposa. A briga leva Zezé a se desculpar com Zilu por meio de uma música. “É o amor” era o sucesso que ele precisava para terminar o disco.

Com o disco terminado, faltava lançá-lo. Segundo o produtor do disco poderia demorar por ser um mau momento. Não convencido com esta notícia que recebeu de Zezé, Francisco mostra que não desiste nunca e leva a fita demo para a Rádio Terra. Depois começa a ligar repetidas vezes até conseguir que a música fique em primeiro lugar na rádio e acabe estourando em todo o Brasil.

Além de destacar a máxima de que brasileiro não desiste nunca, *Dois filhos de Francisco* deixa evidente um grande problema do Brasil. Francisco lutou para conseguir escola para seus filhos, mas saber ler e escrever apenas não basta. As crianças vivem em plena ditadura militar e desconhecem a situação do país em que vivem.

Dois Filhos de Francisco mostra um Brasil do interior, do campo. Mostra um brasileiro ingênuo e que desconhece a conjuntura do país em que vive. Por outro lado, mostra um brasileiro que luta pelos seus sonhos e que não desiste até conseguir realizá-los.

Pode-se perceber que os filmes brasileiros buscam representar as exclusões sociais através de um enfoque de representação espacial (espaço representado no filme) e cultural. Durante a análise buscou-se levar em consideração os aspectos temáticos, geográficos e os personagens. A partir dos anos 90, tratar a favela como representação simbólica no cinema tornou-se comum. Representam a violência e a exclusão sem romantismo e idealismo. A idéia de ser criada uma cara para o Brasil vem de forma tímida, se destacando desde os anos de 1920 e 1930 por Humberto Mauro, desta forma o que temos não é um cinema novo, mas uma reconstrução de discursos que servem para representar o Brasil. Rossini (2005) acredita que os discursos sobre identidade nacional devam ser adaptados aos novos tempos, recuperando desta forma as afirmações de Hall sobre identidade e identificação²⁷. Os filmes carecem de representação do desenvolvimento histórico e pertencimento social.

²⁷ROSSINI, 2005.

Em seu artigo, Regina Gomes procura revelar aspectos da retórica consagrada dos críticos cinematográficos, tendo como foco os filmes brasileiros exibidos em Portugal na década de 90, usando como objeto de estudo o filme *Central do Brasil* de Walter Salles²⁸, o mesmo diretor de *Abril Despedaçado*. Em sua análise, observa uma menção bastante negativa na apreciação da película por grande parte da crítica. Apontando dois principais motivos: acreditam que *Central do Brasil* é a exploração da miséria, um melodrama recheado de boas intenções, uma suposta estetização da miséria, uma exploração da miséria humana justificada pela intenção social. Uma atualização do modelo de exploração das misérias, somada a métodos da telenovela. Nos cinco filmes aqui analisados, à exceção de *Olga*, podemos notar presentes estes aspectos, principalmente em *Cidade de Deus*.

Os filmes analisados são relatos de épocas diferentes, mas que mostram os mesmos temas de dificuldades socioeconômicas. Mesmo situados em tempos diferentes, ficamos com a nítida sensação de que os filmes retratam a mesma época. E indicam situações que ainda ocorrem no nordeste brasileiro ou nas periferias das grandes cidades.

Segundo Gomes, a televisão e a novela são consideradas ambientes da indústria cultural, e desta forma o cinema acaba sendo considerado uma extensão, por estar sempre reproduzindo clichês televisivos²⁹. Dois filhos de Francisco é um claro exemplo de comparação com a telenovela, o filme apresenta um começo triste, meio trágico e um final feliz, típica da indústria cultural que caracteriza o cinema, como apontado por Adorno e Horkheimer.

O cinema é um meio que auxilia na visualização das representações sociais, criando identidades culturais. De acordo com Jacques Aumont³⁰, o filme deve ser analisado como representações visuais e sonoras, que produzem sentimentos através da ligação de elemento, como o enquadramento, a ambientação, o espaço do filme, ou seja, o filme como um todo. Segundo Rossini, “discursos sobre a pobreza e a impossibilidade de se construir uma nação moderna passam a fazer parte do discurso do cinema nacional, e desde então eles não saíram mais de moda.”³¹

Ao retratar o cotidiano representado nos filmes, não se percebe uma alusão do completamente mau, existe a representação de pessoas marcadas por tristeza, e com uma cultura dominadora. Uma identidade marcada por violência e exclusão. Também revela aspectos míticos de nossa identidade, como em *2 filhos de Francisco*. A possibilidade de uma pessoa conseguir sucesso e re-

²⁸GOMS, 2006

²⁹Idem.

³⁰AUMONT, 1995.

³¹ROSSINI, 2005.

conhecimento pelo público através da música é muito rara. Não poderia ser considerada como traço de um grupo.

A proposta do cinema brasileiro, o seu diferencial, tem sido justamente destacar a identidade nacional, retratar o Brasil. É o que se observa nos filmes aqui analisados, mas o Brasil do século XXI praticamente não difere do Brasil retratado pelo cinema nacional ao longo do século XX, aliás, marcado pelas próprias épocas destacadas nas narrativas aqui analisadas. Não que as realidades mostradas não sejam efetivamente uma representação do Brasil, elas o são, mas reforçam o que Stuart Hall afirma em relação ao processo de construção de identidades nacionais, o fato de que ela é sempre arbitrária, por isso mesmo, não expressa ou não dá conta da diversidade, sendo muito mais um processo de construção de identificações do que de identidades.

Não se afirma aqui que os filmes são “falsos” em suas representações, mas que eles insistem em “uma” identidade nacional. O problema da exaustiva repetição “dessa” identidade é o risco de estereotipia. *Abril Despedaçado*, *Cidade de Deus*, *Carandiru*, *Olga e Dois Filhos de Francisco*, através de seus ambientes, espaços e personagens, demonstram “um” Brasil que se pretende ser “o” Brasil, daí o grande risco. Ainda assim, como concordamos com a proposição de Hall, é provável que os filmes não gerem tantos processos de identificação entre os brasileiros como se pretende (já que não dão conta da diversidade cultural do país), mas podem gerar representações acerca da identidade nacional fora do país, já que são estes os filmes escolhidos para serem os divulgadores de nossa cultura.

Por outro lado, se as histórias narradas constroem identificações, talvez seja não tanto pela “realidade” brasileira, mas pelos temas escolhidos que embora situados ou ambientados no Brasil, remontam a dramas, dilemas, sonhos e desejos de muitos. Como afirma a jornalista Rosangela Petta “(...) deve ficar claro que as grandes histórias nos tocam pela força que têm, pelos questionamentos que transcendem as questões locais. Isto possibilita a identificação do público de qualquer local com um bom filme, seja qual for sua origem”.

5. Referências

AUMONT, Jaques et al. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 1995.

BRAIT, Beth. *A personagem*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

CASTELLS, Manoel. *O poder da identidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CHARTIER, Roger. *A história cultural*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

- GANCHO, Cândida Vilares. Como analisar narrativas. São Paulo: Ática, 1999.
- GIL, Gilberto. Ministro da Cultura no Conselho de Comunicação Social do Congresso Nacional. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/noticias/discursos/index.php?p=819&more=1&c=1&tb=&pb=1> Acessado no dia 07/03/06.
- GOMS, Regina. A função retórica da crítica de cinema: análise das resenhas de central do Brasil. Universidade Católica de Salvador. Disponível no site: www.bocc.ubi.pt acessado em 19/05/06
- HALL, Stuart. A Identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.
- JUNKES, Lauro. A narrativa cinematográfica: introdução à linguagem e estética cinematográfica. Florianópolis, 1979
- LAVILLE, C.; DIONNE, J. A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa científica em ciências humanas. Porto Alegre: Artes Médicas; Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- NÖTH, Winfried. A semiótica no século XX. 2. ed. São Paulo: Anablume, 1999.
- NÖTH, Winfried. Semiótica e semiologia: os conceitos e as tradições. Com-Ciência: Revista eletrônica de jornalismo científico. Dossiê Semiologia e Semiótica. Disponível em: www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=11&id=78. Acesso em 22/09/2006.
- PEIRCE, Charles Sanders. Semiótica. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. Dicionário de Teoria da Narrativa. São Paulo: Ática, 1988.
- ROSSINI, Miriam de Souza. O cinema da busca: discursos sobre identidades culturais no cinema brasileiro dos anos 90. Revista Famecos, n. 27. Porto Alegre, agosto de 2005.
- SANTAELLA, Lúcia. Semiótica aplicada. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.
- SCHNEIDDER, Jens. Discursos simbólicos e símbolos discursivos: Considerações sobre a etnografia da identidade nacional. Revista Mana, n. 10, janeiro de 2004.

VOGT, Carlos. Editorial Semiótica e Semiologia. ComCiência:Revista eletrônica de jornalismo científico. Dossiê Semiologia e Semiótica. Disponível em:www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=11&id=78. Acesso em 22/09/2006.