

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA**  
**FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**Marcos Paulo de Araújo Barros**

**A FAVELA NO AUDIOVISUAL BRASILEIRO:**  
trajetos de sentidos no cinema

**Juiz de Fora**  
**Março de 2015**

**Marcos Paulo de Araújo Barros**

**A FAVELA NO AUDIOVISUAL BRASILEIRO:**

trajetos de sentidos no cinema

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Wedencley Alves Santana

**Juiz de Fora**  
**Março de 2015**

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Barros, Marcos Paulo Araújo.

A favela no audiovisual brasileiro : trajetos de sentidos no cinema. / Marcos Paulo Araújo Barros. -- 2015.  
131 f.

Orientador: Wedencley Alves Santana

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social. Programa de Pós Graduação em Comunicação, 2015.

1. Discurso. 2. Favela. 3. Cinema Novo. 4. Cinema da Retomada. 5. Sentido . I. Santana, Wedencley Alves , orien. II. Título.

Marcos Paulo de Araújo Barros

**A FAVELA NO AUDIOVISUAL BRASILEIRO:**

trajetos de sentidos no cinema

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Comunicação

Área de Concentração: Comunicação e Sociedade

Linha de Pesquisa: Comunicação e Identidades

Orientador: Prof. Dr. Wedencley Alves Santana

Aprovada pela banca composta pelos seguintes membros:

---

Prof. Dr. Wedencley Alves Santana (UFJF) – Orientador

---

Profa. Dr. Carlos Pernisa Júnior (UFJF)

---

Profa. Dra. Tania Conceição Clemente de Souza (UFRJ)

Conceito obtido: \_\_\_\_\_

Juiz de Fora, 30 de Março de 2015

*Aos moradores das comunidades pobres, aos marginalizados, às crianças sem lares e sujeitas a qualquer tipo de violência, às vítimas de todas as formas de preconceito e de silenciamentos e aos profissionais que enxergam os meios de comunicação como canais de promoção do bem e a serviço de transformações sociais.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço,

À Manuela, minha filha de 3 anos, a quem também dedico essa dissertação, pois, desde o berço, acompanhou minha trajetória no mestrado. Primeiro, nos estudos para a seleção, depois, em função das leituras diárias para a pesquisa. Em muitos momentos, ela me pediu colo, enquanto o que eu tinha nas mãos era um livro. Outras vezes, pedia para brincar de desenhar, usando meu material de estudo. Também foram diversas as ocasiões em que tive de largar tudo para dar só para ela toda minha atenção. Mas tudo valeu a pena, pois temos a certeza do nosso amor e de que outros momentos felizes estão por vir,

À Marisa, minha esposa, por ser também amiga, companheira e incentivadora. Obrigado, acima de tudo, pelo amor e por estar sempre ao meu lado,

Aos meus pais, Lúcia e Laerte, que sempre acreditaram em mim. E, também, por serem meu maior e melhor exemplo de amor e dedicação à família e de responsabilidade em tudo que fazem,

Ao Prof. Dr. Wedencley Alves Santana, meu orientador, por ter acolhido meu interesse pelo cinema e despertar minha consciência para a Análise de Discurso,

Aos professores do PPGcom da UFJF por todos os ensinamentos e àqueles que participaram da minha qualificação e da banca de defesa. Em especial ao professor Carlos Pernisa Júnior e Tania Conceição Clemente de Souza, que aceitaram prontamente o convite,

Aos colegas do mestrado pelas discussões em sala aula, pelos papos no corredor e no café, pelo companheirismo nas viagens para congressos e, em especial, à Paloma Destro, amiga generosa e bem disposta,

À jornalista, professora e amiga Cláudia Figueiredo, que acompanhou todo esse percurso, me representou em congressos, ajudou na revisão e sempre me estimulou. Meus agradecimentos também a Guilherme Arêas pela ajuda em encontrar os filmes utilizados nessa pesquisa,

Ao Grupo Teatro Obsessivo Compulsivo (TOC) por toda compreensão durante o período de estudos,

Ao Jornal Tribuna de Minas, em especial à Lilian Pace e à Marise Baesso, por permitirem a concretização do desejo de fazer mestrado,

E, não por último, mas, sempre, a Deus, que, em sua divina misericórdia, permanece no meu caminho na busca pela transformação de sonhos em realidade.

## **RESUMO**

Com base na perspectiva da Análise do Discurso, o presente trabalho trata do texto fílmico como materialidade – verbal e imagética – sobre a qual os processos discursivos atuam movendo sentidos. Nesse processo, aborda-se o discurso do cinema brasileiro sobre a favela e seus habitantes. Assim, o trabalho consiste em mapear as formações discursivas que marcam, diferenciadamente, os filmes “Rio 40 graus” (1955), “Cinco vezes favela” (1962), “Cidade de Deus” (2002) e “Alemão” (2014). O objetivo é compreender o funcionamento dos discursos sobre a favela, tanto no Cinema Novo quanto na Retomada e pós-Retomada do cinema brasileiro, no que eles têm de permanência, quanto de rupturas. Portanto, o nosso objeto é o discurso, embora outras questões como a relação do cinema com a memória, com a cultura, com a formação da identidade e com os demais meios de comunicação devam ser considerados.

**PALAVRAS-CHAVE:** discurso, favela, Cinema Novo, Cinema da Retomada, sentido.

## **ABSTRACT**

Based on the French perspective of Discourse Analysis, the present work addresses film text as materiality – verbal and imagery- on which the discursive processes awaken meanings. In this process, we approach the discourse of Brazilian cinema on the slum and its inhabitants. Thus, the work aims to map the different discursive formations built by movies such as "Rio 40 degrees" (1955), "Five times favela" (1962), "City of God" (2002) and "Alemão" (2014) . The goal is to comprehend the functioning of all these discourses on the favelas, through the analysis provided by both “New Cinema” and in “Retomada Cinema”, as well as post-Retomada Cinema - all trends of Brazilian cinema - addressing their continuities and ruptures. Therefore, our object is speech, although other issues such as the relationships between cinema and memory, and the one between culture and identity formation should be considered.

**KEYWORDS:** speech, favela, New Cinema, Retomada Cinema, meaning

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Garotos com latas de amendoim.....	64
Figura 2: Policial entrega garoto no morro .....	66
Figura3: Jorge na saída da praia.....	70
Figura 4: Garotos caçadores de gatos .....	77
Figura 5: Zé da Cachorra, líder da comunidade.....	78
Figura 6: João à procura de emprego.....	82
Figura 7: João resistindo à tentação de roubar .....	83
Figura 8:Trabalhadores da pedreira “São Diogo” .....	88
Figura 9: Moradores reunidos contra a explosão da pedreira .....	90
Figura 10: Buscapé e o paredão.....	91
Figura 11: Zé Pequeno e seu bando.....	93
Figura 12: Trio Ternura .....	94
Figura 13: Dadinho e sua intimidade com as armas .....	99
Figura 14: Garotos da Caixa Baixa.....	102
Figura 15: Bando obriga Filé com Fritas a matar .....	103
Figura 16: A transformação de Bené .....	105
Figura 17: Traficante Playboy e seu bando.....	107
Figura 18: Playboy caminha pela favela ladeado por seu bando .....	110
Figura 19: Playboy observa a favela de seu quartel.....	111

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>11</b>
<b>2 CINEMA E FORMAÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL</b> .....	<b>16</b>
2.1 IDENTIDADE COMO FENÔMENOS SIMBÓLICOS .....	19
2.2 MÍDIA COMO CONSTRUTORA DA IDENTIDADE .....	21
<b>3 DISCURSOS SOBRE A FAVELA NO CINEMA NACIONAL</b> .....	<b>29</b>
3.1 CINEMA NOVO, COMPROMISSO COM A REALIDADE .....	30
3.2 CINEMA DA RETOMADA E A ESTÉTICA DA GLAMOURIZAÇÃO .....	34
<b>4 ANÁLISE DO DISCURSO</b> .....	<b>40</b>
4.1 O DISCURSO E AS INTERRELAÇÕES DISCURSIVAS .....	44
4.2 MEMÓRIA .....	47
4.3 PARÁFRASE E POLISSEMIA .....	51
4.4 SILÊNCIO .....	53
4.5 ANÁLISE DE DISCURSO E CINEMA .....	56
<b>5 DESCRIÇÃO E ANÁLISE DOS FILMES</b> .....	<b>63</b>
5.1 RIO, 40 GRAUS .....	63
5.2 CINCO VEZES FAVELA .....	77
5.3 CIDADE DE DEUS .....	91
5.4 ALEMÃO .....	106
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>119</b>

**7 REFERÊNCIAS ..... 120**

**8 FILMOGRAFIA ..... 130**

## 1 INTRODUÇÃO

O que se pretende com esta dissertação é mapear a produção de sentidos no cinema nacional a respeito da favela e de seus moradores. Assim, refletir sobre como o cinema pode contribuir para o exercício do fortalecimento dos discursos estabelecidos a respeito da favela, a qual vem sendo apresentada pelos meios de comunicação, na maioria das vezes, como território isolado e fora do contexto social da cidade da qual faz parte. Assim, pensar também em como seus moradores, muitas vezes, são apresentados relacionados diretamente à violência e à criminalidade. Acredita-se aqui que a narrativa de filmes com grande sucesso de público no cinema nacional pode reforçar os sentidos evocados sobre os residentes dessas comunidades periféricas, estigmatizando a maioria dos moradores, deixando para trás sentidos outros e menos estigmatizantes.

A discussão sobre os sentidos da identidade de um segmento social apresentada no cinema é uma das questões que marcam o debate contemporâneo a respeito dos meios de comunicação de massa. A mídia, entendida como o conjunto das instituições que utiliza tecnologias específicas para atingir a comunicação humana, é uma importante variável nos processos de construção de sentidos. Como símbolo da sociedade moderna, o aparato midiático cristaliza o imaginário coletivo e corre o risco de funcionar como fixador de discursos estereotipados.

Apesar da proposta desta pesquisa se materializar no cinema, foram os discursos mobilizados a respeito dos favelados na televisão – através de programas, como “Cidade dos Homens” (Rede Globo), “Antônia” (Rede Globo), “Central da Periferia” (Rede Globo), “Esquentá” (Rede Globo) e nas telenovelas, como “Vidas Opostas” (Record), “Duas Caras” (Rede Globo) e “Salve Jorge” (Rede Globo) – que serviram de base para diversos questionamentos que resultaram nesta proposta de estudo, culminando com a reflexão da temática no cinema, uma vez que há uma tendência na produção nacional de filmes de privilegiar a favela como tema, o que, de certa forma, influenciou produções da TV, principalmente depois do sucesso de bilheteria alcançado pelo filme “Cidade de Deus” (2002). Refletir sobre o discurso feito acerca da população que vive nas favelas nas produções do cinema nacional fez surgir interrogações a respeito daquilo que realmente é conhecido como periferia, em contraposição àquela que é apresentada pelos meios de comunicação, onde se insere o cinema.

O que passa a existir nos filmes é semelhante ao que é considerado realidade? Perguntas deste tipo despertam outras questões: quais as possibilidades de leituras sobre os pobres moradores das favelas representados em muitas obras cinematográficas? Quais os sentidos são mobilizados e acabam no imaginário coletivo nacional?

Assistir ao filme “Cidade de Deus”, uns dos objetos dessa pesquisa, causou-nos impacto. A obra do diretor Fernando Meirelles, lançada em 2002, serve para instigar ainda mais o debate acerca da forma como o discurso sobre a periferia é apresentado na mídia. Como pode um longa-metragem, que foi exibido ao redor do mundo, indicado ao prêmio Oscar, mostrar uma favela brasileira com tantos bandidos, miséria e violência e com poucos personagens, o principal deles é o Buscapé, como homem de bem à procura de trabalho e estudo?

“Cidade de Deus”, apesar das cenas de extrema crueldade e de a maioria dos personagens ser voltada para a criminalidade, faz-se envolvente, divertido e com uma história que satisfaz o público. Ao terminar de assistir ao longa-metragem pela primeira vez, é como se toda aquela violência estampada na tela não tivesse a ver com as pessoas que se reuniram para assistir a ele. Para o grande público, a sucessão de cenas violentas, em ritmo de videoclipe, faz parte apenas de mais um filme e pronto. Será?

Quando se pensa no que dizem diversos estudiosos da mídia, como Douglas Kellner (2001), percebe-se que as imagens não são inocentes e podem reduzir a realidade a um só aspecto, logicamente, sempre atravessadas por formações ideológicas. Daí é preciso ficar alerta e entender como os discursos veiculados pela mídia agem nas lutas políticas e sociais, moldando a vida diária e influenciando comportamentos e discursos a respeito da identidade.

Em razão disso, esta dissertação, que se enquadra na linha de pesquisa Comunicação e Identidades do PPGCOM da UFJF, faz-se um estudo pertinente, pois, uma vez que o cinema mobiliza discursos, temos que ter em mente que age sobre ele um processo de escolhas, configurando a elaboração de um discurso. De acordo com Michel Foucault (2004), em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos com função de legitimar poderes.

Assim, notamos que ser representado em uma narrativa é muito mais do que simplesmente estar presente. Às vezes, um personagem pode aparecer em um filme sem representar, de fato, o grupo a que pertence. Quando isto acontece, os demais integrantes desse grupo não se reconhecem no que é mostrado. É fundamental ressaltar, ainda, que a ausência também tem um papel de extrema significância e que, com ela, notamos a forma com que a sociedade encara determinados segmentos sociais. E, muitas vezes, para os integrantes desses

grupos, o simples fato de estar presente já é um grande passo frente à constante ausência e ao desprezo a que estão sujeitos.

Os recentes movimentos de inclusão social, erradicação da pobreza, busca pela igualdade de direitos entre homens e mulheres, dentre outros que vieram à tona nesses últimos anos, fizeram emergir uma crescente preocupação com a diversidade social e suas implicações nos campos social, político e econômico. As discussões em torno desses novos temas não poderiam deixar de fora as implicações da diversidade e da democratização das representações nos meios de comunicação.

Ao fazer uma observação zelosa dos nossos principais produtos culturais, percebe-se que nem todos os segmentos da sociedade possuem as mesmas oportunidades e o mesmo tratamento. Com a favela e o favelado não é diferente. Além desse estrato social ter acesso desigual aos meios culturais, os discursos que são reverberados sobre eles são realizados, na maior parte das vezes, de forma pejorativa e caracterizada por associações generalizadas e preconceituosas.

Em busca dos nossos objetivos, esta pesquisa utiliza como metodologia a Análise do Discurso (AD), que parte do pressuposto teórico de que discurso e texto são entidades distintas. Nesta perspectiva, o discurso está relacionado às redes de sentido históricas que deixam marcas e vestígios na materialidade, ou seja, deixa rastros na realidade própria no texto. No nosso trabalho, especificamente, estarão em jogo materialidades diversas: não somente o roteiro verbal do filme, como também as materialidades visuais e sonoras. Analiticamente, o que importa é a identificação de elementos de significação, o enunciado, em cada uma das materialidades em jogo na cena cinematográfica. A partir daí passamos para a análise, separando os elementos, como a textualidade verbal, que pode ser de um diálogo completo até a expressão de uma palavra com ênfase, assim como a própria ocorrência de silêncios sujeitos à interpretação no filme.

Da mesma forma, os elementos de sentido na materialidade visual são os enunciados imagéticos. Um olhar, uma gestualidade, um plano sequência, uma tomada, embora sejam necessariamente materialidades significantes, podem ser tomados ou não como produtores de efeitos discursivos. Perceber estes “eventos” de imagem, sonoridade e texto verbal, como ressonância de sentido, é enxergá-los numa relação de memória, de interdiscursividade e de sujeitos de interlocução. De acordo com Eni Orlandi (2005), Análise do Discurso objetiva fazer compreender como os objetos simbólicos produzem sentidos, não estacionando na interpretação. Como pontua a autora, a AD trabalha seus limites, seus mecanismos, como parte dos processos de significação e não procura um sentido verdadeiro

através de uma “chave” de interpretação. Conforme Orlandi (2005), não há esta chave, há método, há construção de um dispositivo teórico. Assim, na visão da autora, não há uma verdade oculta atrás do texto. Para ela, há gestos de interpretação que o constituem e que o analista, com seu dispositivo, deve ser capaz de compreender.

Como a proposta dessa pesquisa é mapear os discursos nos filmes “Rio, 40 graus”, “Cinco vezes favela”, “Cidade de Deus” e “Alemão”, produzidos em épocas diferentes - os dois primeiros no Cinema Novo e os últimos no período da Retomada e pós-Retomada do cinema nacional - objetivamos descobrir quais os trajetos de sentidos acerca da favela, percorridos através do tempo, dando nova forma, em parte, a figura do próprio território e do favelado por meio do jogo dos sentidos. Dessa forma, o cinema brasileiro apresenta caminhos discursivos sobre a favela e seus moradores que, por meio de deslocamentos de sentidos, remodela a memória sobre esse espaço e sobre quem vive nele.

Esta dissertação está dividida em três capítulos principais. O primeiro deles (Cinema e formação da identidade nacional) tem objetivo de refletir o cinema, enquanto instrumento inserido na comunicação de massa, desempenhando papel de construtor de identidades. Abordaremos autores como Stuart Hall, Zygmund Bauman e Homi Bhabha que, dentro da perspectiva dos Estudos Culturais, dissertaram sobre as identidades – inclusive as nacionais – como fenômenos eminentemente simbólicos que emergem das relações sociais da vida cotidiana e das discursividades aí presentes.

No capítulo seguinte (Discursos sobre a favela no cinema nacional), vamos mostrar como a periferia transformou-se em tema de grande repercussão nos meios de comunicação, levando para as telas de cinema o retrato da vida em comunidades carentes das grandes cidades brasileiras. Assim, abordaremos como nesse período conhecido como Retomada do cinema nacional, iniciado na década de 1990, a favela tornou-se temática predominante na produção cinematográfica brasileira. Mostraremos ainda como o tema favela muito explorado no cinema contemporâneo tem ligação com o passado do cinema nacional, uma vez que o Cinema Novo, nos anos de 1960, também tinha a favela como foco na sua busca para mostrar a cara do povo brasileiro e sua realidade. Assim, abordaremos conceitos como “Estética da Fome” e “Cosmética da fome”, além de fazer um panorama do contexto histórico desses dois períodos do cinema brasileiro divididos por um intervalo de 30 anos.

Em seguida, no capítulo Análise do Discurso, vamos apresentar conceitos da AD que se fazem necessários para a compreensão de como se estabelecem os sentidos nos dizeres. Assim, serão trabalhadas as noções de interdiscurso, memória discursiva, paráfrase e

polissemia, que nos permitirão observar as inter-relações discursivas existentes na trama do discurso e os deslizamentos de sentidos através da retomada dos dizeres, determinando, assim, o que se mantém e o que se acrescenta em termos de significação dos objetos simbólicos escolhidos como corpus desta dissertação.

Por fim, partimos para a análise dos filmes “Rio, 40 graus”, “Cinco vezes favela”, “Cidade de Deus” e “Alemão”. Estas obras foram escolhidas porque cada uma delas teve importância dentro dos movimentos cinematográficos nos quais foram concebidas. Os dois primeiros são emblemáticos para o Cinema Novo, já que concentram os ideais cinemanovistas. Já “Cidade de Deus” foi um dos principais filmes da Retomada do Cinema Brasileiro, alcançando grande repercussão de crítica e de bilheteria, além de influenciar produções na televisão e no cinema internacional. A estética do longa-metragem também foi seguida por diversas produções que vieram depois de sua estreia, deixando sua marca em filmes do período pós-Retomada, como “Alemão”, exibido nos cinemas brasileiros em 2014, tendo a ocupação do Complexo do Alemão, no Rio de Janeiro, pelas forças de Segurança Pública como tema.

Através deste percurso, esta pesquisa busca compreender o funcionamento dos discursos sobre a favela, tanto numa época quanto noutra, no que eles têm de permanência, quanto de rupturas. Nossa pesquisa parte da hipótese de que existe uma tautologia do estereótipo ligado à criminalidade que impacta sobre os habitantes das comunidades periféricas nos discursos mobilizados pelo cinema brasileiro ao longo dos anos que separam o Cinema Novo e a Retomada, reduzindo seus personagens a bandidos, estabelecendo um jogo de alteridade com o espectador. Nesse sentido, esta pesquisa visa a contribuir para a compreensão dos discursos cotidianos acerca da favela e seus habitantes e como estes dialogam (ressoam, ressignificam ou recusam) com os discursos e saberes institucionalizados. Assim, contribuir para a leitura crítica dos filmes, identificando suas tramas discursivas e ideológicas.

## 2 CINEMA E FORMAÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL

O intuito desse capítulo é refletir o cinema como meio de comunicação de massa e engrenagem para a formação da identidade nacional. Para tanto, é fundamental ter a ideia de que, para a discussão a respeito da identidade nacional, é preciso considerar o conceito de nação, que está intimamente ligado ao de identidade nacional. Com a finalidade de cumprir nosso objetivo, mobilizaremos conceitos de autores que pensaram sobre a constituição da nação. Para iniciar, veremos que a ideia de nação é uma construção, pois, como assinala Anthony Smith (2000), sua natureza é construída. Trata-se de uma invenção que, apesar de não pertencer à tradição da história humana, se nutre de uma combinação de elementos já existentes. Conforme Katherine Verdery (2000), na modernidade, o processo de engendramento da nação é fundamental, tanto para o modo como um Estado se liga a seus membros, distinguindo-os dos membros de outros Estados, quanto para o modo como os Estados nacionais se relacionam entre si. Assim, a identidade nacional acaba por existir em dois níveis: no sentimento do 'eu' do indivíduo como nacional e na identidade do todo coletivo em relação a outros da mesma espécie.

A diversidade linguística do ser humano e o desenvolvimento de uma nova tecnologia de comunicação (a imprensa) e do capitalismo são apontados por Benedict Anderson (1998) como elementos importantes para a construção da ideia de nação. O latim foi, por um longo período de tempo, o único idioma capaz de estabelecer a comunicação entre os habitantes do mundo europeu e a verdade sobrenatural que os regia apresentada pelo Cristianismo. Era, ainda, o idioma que presidia as decisões do poder e toda a sua organização administrativa. Por esta razão, esse modo de comunicação único e privilegiado contribuía de maneira decisiva para que o sentimento da grande comunidade cristã fosse compartilhado para além das fronteiras dos reinos e impérios, propiciando a identificação necessária entre os habitantes de várias regiões. Vai ocorrer, então, ainda conforme Anderson, a lenta substituição do latim pelas línguas vernáculas.

Na esfera religiosa essa substituição foi impulsionada, em grande parte, pela Reforma de Martinho Lutero, no século XVI. Na esfera administrativa e de poder, essa troca se deu, já no século XIV, na Inglaterra; no século XVI, na França e, a partir daí, com ritmo variado, em outros domínios dinásticos europeus. Dessa forma, a identificação da grande comunidade cristã vê-se ameaçada entre os habitantes das várias regiões da Europa cristã.

Esse novo cenário de comunicação, onde as línguas vernáculas assumiam papel de código das informações do poder, era ideal para o iniciante e promissor empreendimento capitalista de edição de livros e outros impressos, em ascensão no século XVI. A produção capitalista de textos impressos estabeleceu uma unidade importante para as diferentes formas de fala dos idiomas que agora substituíam o latim, criando um campo comum de comunicação entre as pessoas que utilizavam as variadas formas de fala de um mesmo idioma vernáculo. O texto impresso acaba funcionando como um aglutinador das diversas formas de expressão oral de um mesmo idioma, transformando-o, com a escrita, em um sistema compreensível pela maioria de seus usuários.

De acordo com Anderson (1998), nesse processo, os usuários de um mesmo idioma tomaram gradual consciência das milhões de pessoas sob um particular campo de idioma e, ao mesmo tempo, de que apenas aqueles milhões pertenciam a ele. Neste universo, formado de milhões de companheiros de leitura, que se conectavam por meio do texto impresso, formava, na sua invisibilidade visível, o embrião da comunidade imaginada nacionalmente. Desse modo, como pontua Anderson, a nação começava a se constituir como comunidade imaginada, expressão cunhada pelo próprio autor, sob a justificativa de que o uso do termo “imaginada” seria motivado porque seus membros nunca conhecerão a maioria de seus compatriotas, até mesmo aqueles de uma pequena nação, pois nunca os encontrarão ou sequer ouvirão falar deles; ainda assim, na mente de cada um deles, estará viva a imagem de sua comunhão.

A questão cultural está relacionada à construção da nação e, na visão de Ernest Gellner (2000), ao delineamento da identidade nacional. Ele descreve os Estados nacionais como unidades que relacionam a soberania à cultura. Segundo Stuart Hall (2003), a nação se faz pela unidade mental e cultural, instruindo sentidos e criando identidades. Marilena Chauí (2001) considera o idioma, no contexto do Estado-nação, como elemento de identificação que acabará por justificar a conquista expansionista desse Estado. Ela pontua que, no final do século XIX, a luta pela lealdade das classes populares entre os movimentos de cunho socialista e comunista e o Estado fez surgir o patriotismo que, segundo Hobsbawm, era uma “religião cívica” que mobilizava e influenciava os cidadãos a favor do Estado. Na virada para o século XX essa “religião cívica” transforma o patriotismo em nacionalismo. De acordo com Chauí, “o patriotismo se torna estatal, reforçado com sentimentos e símbolos de uma comunidade imaginária cuja tradição começava a ser inventada” (CHAUÍ, 2001, p.18). Além da questão territorial, sobressaem como elementos de identificação nacional o idioma, as

tradições populares e a raça. Como assinala Chauí (2001), a nação surge, então, como uma ideia aglutinadora de crenças rivais; os apelos de classe, político e o religioso não precisavam disputar a lealdade dos cidadãos porque todas essas crenças podiam exprimir-se umas pelas outras sob o fundo comum da nacionalidade. A nação passa a ser encarada como entidade histórica, pois está em constante processo. Não pode ser vista como algo acabado e inteiramente realizado, não cabendo mais transformações.

Vista como resultado de um processo histórico, a identidade nacional, que sustenta e formata a nação, está sujeita à temporalidade, adotando características de cada momento histórico em que se processa. De acordo com Chauí (2001), ao longo do tempo, nação passou a significar: dimensão de território, densidade populacional e expansão de fronteiras; e, graças a uma elite cultural, foi-lhe fornecida uma unidade linguística e os elementos para afirmar que o desenvolvimento da nação era o ponto final de um processo de evolução, que começava na família e terminava no Estado: “(...) Território, densidade demográfica, expansão de fronteiras, língua, raça, crenças religiosas, usos e costumes, folclore e belas-artes foram os elementos principais do “caráter nacional”, entendido como disposição natural de um povo e sua expressão cultural” (CHAUÍ, 2006, p. 17-21).

Assim, nesse processo de mudanças, os integrantes de uma nação estão ligados por meio de uma comunhão de caráter num período determinado e, a partir dessa definição temporal, o caráter nacional, que é constituído por traços comuns de um povo em um determinado período, torna-se mutável. Miroslav Hroch (2000) aponta três quesitos fundamentais para a formação de uma nação: o primeiro é a ‘lembrança’ de algum passado comum, tratado como um ‘destino’ do grupo, ou, pelo menos, de seus componentes centrais; segundo, uma densidade de laços linguísticos ou culturais que vão permitir um grau mais alto de comunicação social dentro do grupo do que fora dele; e, por último, uma concepção que afirme a igualdade de todos os membros do grupo, organizado como uma sociedade civil. No que diz respeito aos laços linguísticos e culturais, a imprensa e a literatura, a partir do aumento de sua popularização nos séculos XVIII e XIX, transformaram-se em instrumentos de intensificação desses elementos de constituição da nação.

Conforme Jurgen Habermas (2000), leitores começaram a perceber, nas notícias e histórias veiculadas, no conteúdo dos discursos impressos, elementos que os ligavam e que os identificavam para além do idioma; e elementos que os distinguiam dos habitantes de outras nações. O discurso impresso apresenta-se, então, como grande responsável pela construção das identidades que vão possibilitar a consolidação das comunidades imaginadas enquanto

nações. Habermas atribui aos esforços intelectuais de escritores e historiadores a fabricação das identidades nacionais que foram difundidas pelos meios de comunicação de massa, consolidando a ideia de uma nação unificada em bases culturais.

O discurso impresso não é o único com capacidade de construção identitária. No ponto de vista de Graeme Turner (1997), outras formas discursivas também podem apresentar essa habilidade constitutiva. Para ele, nos textos escrito, musical, visual ou audiovisual, existem potenciais para a construção identitária de uma nação. Sob esse prisma, o cinema, como local da construção de um texto/discurso audiovisual, não escapa dessa realidade. Construindo e “reapresentando” seus quadros da realidade por meio dos códigos que emprega, de suas convenções e dos mitos e ideologias da cultura em que está inserido, o cinema é capaz de apresentar discursos da identidade nacional que têm na ideologia as raízes de sua relação com a cultura que os originam e sobre a qual se debruçam.

## 2.1 IDENTIDADES COMO FENÔMENOS SIMBÓLICOS

Também se faz mister na reflexão proposta neste trabalho o entendimento sobre a conceituação de identidade. Para tanto, trabalharemos com autores que lidam com a perspectiva dos Estudos Culturais. Esta corrente apoia-se na visão de que as identidades – inclusive as nacionais – são fenômenos eminentemente simbólicos que emergem das relações sociais da vida cotidiana e das discursividades aí presentes. Neste sentido, a linguagem e a comunicação estarão sempre no centro do processo. O fenômeno identitário, abordado aqui, também será visto sob o prisma conceitual de que a realidade é socialmente e historicamente construída e manifesta-se como problema da cultura, não da natureza. Para Stuart Hall (2006), um dos autores que escreve sobre o tema, a concepção de identidade pode ser dividida, cronologicamente, em três etapas: o sujeito do iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. Segundo ele, a primeira visão era baseada na concepção da pessoa humana centrada, unificada, na qual o centro do eu era a identidade. Este centro nascia com a pessoa e permanecia contínuo ou idêntico ao longo da existência do indivíduo. Já o sujeito sociológico, por sua vez, refletia a complexidade do mundo moderno e da consciência humana, no qual o núcleo do interior do sujeito era formado nas relações com as outras pessoas, ou seja, a identidade era construída na interação entre o eu e a sociedade. A terceira concepção, que se traduz na visão do sujeito pós-moderno, seria aquela mais presente na atualidade, na qual se supõe que não mais se tem uma identidade fixa e permanente. O indivíduo assumiria

identidades diferentes em momentos diversos, não sendo estas unificadas ao redor de um “eu” essencial e naturalmente dado. “Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas” (HALL, 2001, p. 13).

O autor aponta cinco descentramentos para a definição do indivíduo: o marxismo, a descoberta do inconsciente por Freud, Lacan com sua teoria do espelho, a linguística de Saussure, a disciplina por Foucault e o impacto do feminismo como crítica teórica ou movimento social. A estes descentramentos, a contemporaneidade acrescenta outro desafio: o risco de ruptura da identidade nacional num ambiente marcado pela globalização. Se, nos últimos séculos, a lealdade e a identificação que outrora foram dadas ao clã, à tribo e à religião passaram a ser atribuídas à cultura nacional, tal identificação precisa ser rediscutida num momento em que se fragiliza a ideia de nações plenamente diferenciadas e isoladas umas das outras. O desafio representado pela globalização coloca em xeque a visão da identidade nacional fixa e autorreferenciada.

Contudo, na tradição culturalista, nunca se imaginou que essas identidades fossem pautadas em elementos essenciais. Ao contrário, qualquer identidade nacional (mesmo antes da globalização) sempre se produziu como narrativa capaz de gerar o sentimento de pertença. Hall (2006) assinala três possíveis consequências contraditórias da globalização nas identidades culturais: a desintegração das identidades nacionais; o reforço das identidades nacionais e locais; ou a criação de formações híbridas de identidades. As culturas nacionais ao elaborar sentidos sobre a ‘nação’, sentidos com os quais podemos nos identificar, formam identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas.

A questão das identidades a partir da perspectiva de que elas não constituem algo sólido, natural ou imutável também é compartilhada por Zygmund Bauman (2005). Para ele, elas são negociáveis e revogáveis. As pessoas, de modo geral, estão expostas a várias comunidades de ideias e princípios. Para Bauman, toda identidade nasceu como ficção e precisava de coerção e convencimento para se consolidar e se concretizar. E foi o Estado moderno que exerceu este papel de convencimento. Porém, como reação à globalização, ressurgem nacionalismos. Em muitos lugares, renascem tentativas dos Estados de se protegerem contra a globalização. “O que se segue, ao contrário da opinião generalizada, é um renascimento, ou mesmo vingança póstuma, do nacionalismo” (BAUMAN, 2005, p.66). O discurso da nação, mesmo agora, continua sendo relevante para a compreensão da

contemporaneidade – e é fundamental que seja encarado como fenômeno simbólico.

Outro autor que faz uma discussão sobre questões identitárias neste contexto é Homi Bhabha (2005), o qual acredita que, atualmente, vivemos uma sensação de desorientação, na qual o espaço e o tempo se cruzam e produzem figuras complexas de diferentes identidades, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão. Para o autor, quando a diferença é analisada junto com a identidade, expõe, muitas vezes, a relação delas em posições binárias – eu/outro; negro/branco. Nesse sentido, conforme alerta Bhabha, as próprias culturas nacionais estão em processo de redefinição. Num mundo que viveu por séculos a experiência da colonização por meio das potências europeias, o autor sustenta que um aspecto importante do discurso colonial é sua dependência para com o conceito de fixidez (rigidez e ordem imutável). Bhabha propõe que o conceito de nacionalidade é uma construção social e textual, sem, contudo, negar outras dimensões.

As fronteiras da nação se deparam com uma temporalidade dupla: o processo de identidade formado pela sedimentação histórica (o pedagógico) e a perda da identidade no processo de significação da identidade cultural (o performativo). Numa visão sumária, os autores aqui citados concordam que as identidades nacionais devem ser tratadas de modo “não essencialista” e como fenômenos só compreensíveis se diretamente relacionados à construção narrativa da diferença, por meio da linguagem. Logo, é no terreno cultural da linguagem que as identidades nacionais constituem discursos que mudam ao longo do tempo e com os quais os indivíduos reconhecem-se (ou não) como membros de uma nação. Por acreditarmos que o cinema é um veículo propagador de discursos, ele é um veículo fundamental nos estudos que buscam traçar a formação das identidades nacionais e de determinados segmentos.

## 2.2 MÍDIA COMO CONSTRUTORA DA IDENTIDADE

A partir daqui, vamos aprofundar a questão da mídia como elemento de influência na formação das identidades. Dessa forma, observamos que o discurso que circula pela mídia, ao longo do tempo, tornou-se uma fonte fundamental para os processos de reconhecimento, adesão e projeção identitária dos sujeitos. Conforme João Pissara Esteves (1999), sobre os media recaem, em qualquer circunstância, as mais elevadas e exigentes expectativas em termos de processos de reconhecimento, por meio da apropriação cotidiana de suas mensagens e os seus diversos produtos. Os meios de comunicação (o cinema, especialmente) possuem características como grande alcance, cotidianidade e uma gama de narrativas sobre a

realidade que é ofertada a grandes públicos. Depreende-se assim que os meios de comunicação de massa ofertam conteúdos simbólicos cruciais para que parcelas da população construam opinião sobre o mundo, sobre os outros e, em grande medida, sobre si mesmas. Aqui não se pode deixar de destacar que são por meio dos sistemas simbólicos de representação que agentes socializadores transmitem o conhecimento comum para os novos seres sociais e são eles que constituem o acervo individual de saberes socialmente partilhados. É também valendo-se deles que a realidade subjetiva se conserva ou modifica. Assim, as interações simbólicas diárias são as grandes responsáveis pela intensificação e atenuação de aspectos da realidade introjetada. Os sistemas simbólicos só desempenham esse poder porque são estruturados, regidos por uma lógica que possibilita a formação do senso em torno do sentido do mundo social. As manifestações simbólicas dos diferentes grupos são tentativas de imposição de uma definição de mundo social afeita a seus interesses. Contudo, para que uma definição da realidade seja aceita como universal, garantindo hegemonia de um grupo sobre o outro, ela precisa se desvincular de suas condições de produção, adquirir um status de naturalidade que encubra sua arbitrariedade e seus interesses subjacentes.

O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão de mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto, o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física e econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário (BOURDIEU, 2006, p.14).

Assim, é possível afirmar que os processos pelos quais os indivíduos reconhecem o mundo e reconhecem-se no mundo são uma construção psíquica, social e simbólica. Neste contexto, os meios de comunicação de massa acionam mecanismos de identificação e projeção indispensáveis para que se compreenda como as identidades contemporâneas são formadas e reformadas. De acordo com João Carlos Correia (2002), o conhecimento do mundo dos seres humanos se dá em primeira instância através da interação social e mediação simbólica, na qual a linguagem desempenha um papel fundamental. Na visão dele, em face dos processos de diferenciação e fragmentação cultural, os media contribuem, de modo decisivo, para a emergência e redescoberta das identidades. Dentro dessa perspectiva, o cinema, como meio de comunicação com características próprias, já que envolve imagem cinematográfica que possui caráter intrinsecamente fotográfico, é uma importante ferramenta para o delineamento das identidades, uma vez que se especializa na narrativa, isto é, em contar histórias, ressaltando que sua forma de recepção é coletiva e relativamente passiva.

Assim, como pontua Nilson Alvarenga (2008), o cinema está em constante diálogo com outras mídias, seja porque absorve, enquanto sétima arte, os meios de expressão de outras artes clássicas, seja porque começa desde cedo um longo percurso de diálogo com os outros meios, especialmente, a partir dos anos 50, com a televisão e, a partir dos anos 70, com o vídeo. Como assinala Alvarenga, desde sua primeira sessão, o cinema é visto:

Como modo específico de produção de imagens, que são projetadas na tela de uma sala escura, em que as pessoas presentes pagam um ingresso para assistir ao que se projeta ali, dentro de um sistema de distribuição e exibição de cópias que logo tomaria forma dentro do mercado de entretenimento, com todas as implicações ideológicas que esse caráter capitalista teria para a arte cinematográfica desde então, até que pudesse ser tomada, ao lado da música, o principal ramo da indústria cultural, tal como a conceituariam, já na década de 1930, Horkeimmer e Adorno (ALVARENGA, 2008, p.194 e 195)

Para Jean-Claude Bernardet (1980), o cinema pode ser visto como uma ferramenta narrativa de alto índice de verossimilhança, talvez pela capacidade de simular, com perfeição, a vida real, através de imagem e som. Conforme ele, o filme nos dá a “impressão de que é a própria vida que vemos na tela, brigas verdadeiras, amores verdadeiros” (BERNARDET, 1980, p.12). Uma realidade ideal para podermos embarcar e nos deixar levar pela narrativa. É possível considerar, então, que os filmes de cinema são produtos de práticas históricas específicas de grupos sociais determinados, trazendo, portanto, as ideias, valores e condições de existência desses grupos e de seus representantes. Os filmes constituem-se em discursos que, por trazerem em seu conteúdo visões possíveis da nação e da nacionalidade, podem encarnar toda uma construção identitária que se fazia no período histórico em que estão inseridos, como podem, também, representar um papel no próprio processo de formação de uma identidade nacional.

No caso do cinema brasileiro, ao longo de seu percurso, é possível considerar que suas produções vêm colaborando para a construção da identidade nacional brasileira. Conforme Ortiz (1989), como um signo inequívoco das transformações tecnológicas trazidas pela revolução industrial, o cinema chegou ao Brasil encontrando uma sociedade recém saída do escravismo e com mazelas sociais herdadas de um duro passado colonial e imperial. Num país em que o analfabetismo atingia 84% da população em 1890, 75% em 1920, 57% em 1940 e 50,6% em 1950, o cinema brasileiro exerceu, em alguns momentos de sua história, a função emprestada ao texto impresso no processo de formação das identidades nacionais dos países europeus, em séculos anteriores. Apesar de o mercado cinematográfico brasileiro ter sido dominado, historicamente, pelo produto estrangeiro, nos primeiros sessenta anos do século XX, o cinema nacional foi capaz de chegar às massas brasileiras e refletir-lhes o rosto, construindo

um discurso sobre a sociedade e a nacionalidade brasileiras, indicando caminhos, e projetos de nação, para o processo de formação de nossa identidade. Por vezes, mesmo que de forma descontínua, a produção nacional de cinema cumpriu esse papel, formatando um discurso que dava conta de nossa construção identitária. Aqui é possível destacar a produção cinematográfica nacional que conseguiu chegar a amplas camadas da população, na chamada Bela Época<sup>1</sup> do cinema brasileiro e no período de produção de chanchadas pela Atlântida<sup>2</sup> e, mais recentemente, no movimento conhecido como Retomada<sup>3</sup> do cinema brasileiro, iniciado nos anos de 1990. Essas produções fazem com que a população brasileira tenha contato com discursos que abordam dos mais diferentes modos e que contribuem para que ela construísse e ainda construa uma imagem de si, de seus concidadãos e do país.

Como assinala Vicente de Paula Araújo (1985), o cinema, no Brasil, logo se configurou como um meio massivo de comunicação. Apesar do embate, constante e desigual, com as produções estrangeiras que desde os primeiros anos do século XX inundam o mercado exibidor brasileiro, o cinema nacional registra inúmeros títulos com bilheterias significativas, como é o caso do filme “Tropa de Elite 2” (2010), do diretor José Padilha, que em dezembro de 2010 se tornou o filme mais visto da história do cinema brasileiro, quando atingiu a marca de 10.736.995 espectadores após nove semanas de exibição<sup>4</sup>. Mesmo no período anterior a 1907, conforme Maurício Gonçalves (2007), o espetáculo cinematográfico, apesar de constantemente vitimado pelas intempéries e pela precariedade do fornecimento de energia elétrica, já conquistava o público da cidade do Rio de Janeiro, então capital brasileira.

Em 04 de julho de 1899, a Gazeta de Notícias publicava sobre a grande quantidade de público que havia ocorrido à exibição de uma nova coleção de vistas no Salão Paris no Rio, de Paschoal Segreto. No programa, destacava-se a presença de vistas de localidades cariocas nas quais, apesar de menos nítidas que as importadas, era possível reconhecer diversas pessoas.

<sup>1</sup> Os anos compreendidos entre 1908 – 1911 marcam o período conhecido como “A Bela Época do Cinema Brasileiro”, momento em que o cinema floresceu no Brasil para depois mergulhar num longo ocaso provocado pela invasão de filmes estrangeiros.

<sup>2</sup> A Atlântida Cinematográfica foi fundada no Rio de Janeiro em 18 de setembro de 1941. O objetivo era promover o desenvolvimento industrial do cinema brasileiro. Os filmes da Atlântida representaram a primeira experiência de longa duração na produção cinematográfica brasileira voltada para o mercado, com um esquema industrial autossustentado. Em nenhum outro momento de sua história, o cinema nacional teve tanta aceitação popular. Em 1962, a Atlântida produziu seu último filme, “Os apavorados”, de Ismar Porto.

<sup>3</sup> Após a criação da Lei do Audiovisual, o cinema nacional ganhou uma verdadeira injeção de ânimo. A produção de filmes brasileiros voltava a crescer, após um período de declínio. Era o que se passou a chamar de retomada do cinema nacional. Filmes como Lamarca (Sérgio Resende, 1994), O Quatrilho (Fábio Barreto, 1995), Carlota Joaquina, Princesa do Brasil (Carla Camuratti, 1995) e vários outros – em 1996, por exemplo, 35 filmes brasileiros foram lançados no país – sinalizavam um futuro melhor para o cinema brasileiro.

<sup>4</sup> “Tropa de Elite 2” é a maior bilheteria da história no Brasil”, disponível em <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/12/tropa-de-elite-2-e-maior-bilheteria-da-historia-no-brasil.html>>. Acessado em 10 de agosto de 2014.

Esse mesmo jornal destacou, em sua edição de 13 de novembro de 1900, os aplausos da plateia a algumas das vistas exibidas, “o que acontece especialmente com as nacionais”. No texto intitulado “Sobre a Impressão de Realidade do Cinema”, de 1966, Christian Metz traz à tona a expressão “impressão de realidade<sup>5</sup>” causada pelo cinema. Segundo ele, quando se contempla um filme acredita-se no que está sendo visto mesmo antes de se questionar a sua veracidade. Sob o ponto de vista de Marc Ferro (1992), é preciso entrar nesse universo do filme sem sair totalmente do nosso universo real, numa proporção equilibrada. Por isso, o texto fílmico é constituído por pressupostos de nossa realidade, porém utilizados sem restrições, já que no cinema tudo pode acontecer. Em geral, o cinema parece ser uma cópia mimética da realidade, pois as imagens cinematográficas parecem terrivelmente verdadeiras, mas são, antes de tudo, representação. Mesmo não sendo a realidade, um filme, segundo Ferro, pode ser visto como uma fonte legítima de pesquisa para a História. Ele pontua que sabemos que essas imagens e sonoridades do cinema são escolhidas e montadas, são transformadas e modificadas e são totalmente manipuláveis. Porém, acima de tudo, um filme é sempre uma testemunha de algo; pensemos, portanto, que “(...) imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é história” (FERRO, 1992, p.86).

---

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 XX 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, uma vez que sua linguagem tem como principais características: o realismo da imagem (responsável 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).

---

<sup>5</sup> Para Christian Metz, mais do que na literatura, no teatro, na fotografia, na pintura, na escultura, ou em qualquer outra arte, o cinema dá ao espectador diante do filme um espetáculo quase que real.

Dessa forma, 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 brasileiras, 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. Assim, imagens e representações sobre o Brasil são constituídas através das cenas que os filmes exportam. A influência que a indústria cinematográfica dos EUA atinge mundialmente é um exemplo de exportação, uma vez que dissemina os valores norte-americanos, constrói estereótipos de outros países e representa e recria identidades culturais. Hollywood é uma grande indústria do entretenimento que gera bilhões de dólares aos estúdios de cinema. Os clichês e estereótipos são usados em seus filmes como uma maneira de atrair mais pessoas. Trata-se de uma estratégia de mercado.

O cinema hollywoodiano foi o responsável pela criação dos tão conhecidos estereótipos acerca do Canadá, muitos dos quais ainda em vigor no imaginário coletivo mundial: um habitat selvagem, montanhoso, recoberto por florestas, pouco povoado por lenhadores, traficantes de peles, índios e pela polícia montada; um lugar onde sempre está nevando. (MEDEIROS,2008, p.32).

Um dos fatores de sucesso do cinema norte-americano em outros países, além da qualidade estética superior, pode ser explicado pelo fato de que as realidades contadas nos filmes são desejadas por outras culturas. É o *american way of life* sendo disseminado. Prova disso é o conhecimento que muitas pessoas possuem dos EUA sem nunca terem morado lá. Através dos filmes ficamos sabendo o que se costuma comer, como funcionam as escolas, suas leis, como as pessoas se vestem rotineiramente, como são as festas, como se dá a arquitetura das casas e prédios, entre muitas outras coisas. É como se o brasileiro, por exemplo, fosse um pouco norte-americano. Trata-se de um processo tão natural que ele não se dá conta do quanto conhece os EUA, e se apropria de alguns aspectos de sua identidade cultural, em detrimento de países nossos vizinhos. Os filmes hollywoodianos não só são aceitos em outros países como dominam 85% das salas de cinema de boa parte do mundo.

Essa liderança acontece por uma questão de maior investimento. É enorme a quantidade de capital que circula dentro da produção e distribuição de filmes hollywoodianos

como também é significativo o lobby que as grandes produtoras exercem sobre os governos, de modo que eles facilitem a circulação hegemônica de seus filmes. Além disso, o melhor investimento na qualidade fílmica resulta na liderança de preferência do público. A maior parte da produção cinematográfica brasileira, por exemplo, historicamente depende de investimentos do governo federal. Em 1967, o Instituto Nacional do Cinema foi criado e integrado à Embrafilme em 1975. A Embrafilme<sup>6</sup> surgiu com o objetivo de substituir as pequenas distribuidoras e concorrer com as grandes empresas estrangeiras, todavia se tratava de uma empresa governamental tentando concorrer com grandes empresas capitalistas estrangeiras. O país não tinha um investimento independente do governo, pois cinema não era algo que dava lucro como no exterior.

Em 1990, a extinção da Embrafilme faz com que a produção de filmes no Brasil se aproxime de zero. Com o surgimento da Agência Nacional de Cinema (Ancine), em 2001, e a criação da “Lei do Audiovisual” e a “Lei Rouanet”, surge a possibilidade dos produtores captarem recursos da iniciativa privada, a qual se beneficia pela porcentagem de lucro nos filmes, pela publicidade e redução de impostos. Entretanto, apesar dos avanços no setor, a indústria cinematográfica norte-americana é imbatível. Para finalizar essa reflexão, ressaltamos que o cinema tem sido a “telona” na qual uma sociedade a si mesmo se contempla, como aponta Aluizio Trinta (2008), acrescentando que é o lugar onde a sociedade a si mesmo se pensa e se representa. Ele vê o cinema como uma modalidade de expressão artística que, em distintos graus, assemelha-se à realidade vivida, mas que, investindo na proximidade ou na distância, favorece interrogações e estimula a reflexão.

Mostram-se no cinema, “imagens-espelho”, “imagens-janela” ou “imagens-discurso” – todas supondo seleção, enquadramento e montagem. Seja pela mimese (modos distintos de promover-se a representação, em Platão e em Aristóteles), seja pelo artifício, essas imagens, em alternância, nos conduzem a outra “ordem de realidade”, situando-nos ante “semelhanças” e “diferenças”, ou melhor, colocando-nos ante a perspectiva da diversidade. Um filme – produção cinematográfica concebida, elaborada, produzida, dirigida e montada de imagens – jamais deixa de provocar algum tipo de reconhecimento de uma realidade (estampada na tela) – ou o que, de algum modo, se tenha por “realidade” (TRINTA, 2008, p 36 e 37).

Depois de refletirmos o cinema como instrumento inserido na comunicação de massa, desempenhando papel de construtor de identidades, a seguir, no capítulo à frente, vamos mostrar como a periferia foi alçada à tema de grande repercussão nos meios de comunicação, levando para as telonas narrativas da vida em comunidades carentes.

---

<sup>6</sup> A Embrafilme foi uma empresa estatal brasileira produtora e distribuidora de filmes cinematográficos. Foi criada em 12 de setembro de 1969, com a função foi fomentar a produção e distribuição de filmes brasileiros. Foi extinta em 16 de março de 1990.



### 3 DISCURSOS SOBRE A FAVELA NO CINEMA NACIONAL

A periferia está em voga nos meios de comunicação, e o retrato da vida em comunidades carentes das grandes cidades brasileiras tornou-se o centro das atenções do cinema nacional. Desde o período conhecido como a Retomada, iniciado em 1995, percebe-se a predominância deste tema em produções significativas, nas quais a favela aparece como lugar representativo da exclusão. Muitas imagens, discursos e narrativas sobre os territórios marginalizados e periféricos ganharam destaque, retratando em larga escala os sujeitos sociais, as culturas e os territórios que vivem à margem de um centro de poder político, econômico, social e cultural no Brasil. Até nas produções internacionais cinematográficas as favelas brasileiras ganharam destaque e visibilidade.

No filme “O incrível Hulk” (2008), o personagem principal da história, o doutor Bruce Banner (cientista que se transforma no super-herói Hulk) esconde-se dos seus inimigos na favela da Rocinha, no Rio de Janeiro. Em uma das cenas iniciais, em que a câmera sobrevoa o morro da Rocinha, ganham destaque os barracos que constroem um retrato de marginalidade e da exclusão dos moradores dessa comunidade carioca.

Também interessante, no mesmo filme, é a cena de perseguição dos militares americanos ao Dr. Banner dentro da favela: moradores, barracos, terraços, becos e vielas facilitam a fuga do cientista, já adaptado ao território irregular do morro, e confundem os soldados americanos, não acostumados à geografia irregular e labiríntica do local. A produção “Velozes e Furiosos 5 - Operação Rio” (2011) também é outro exemplo da exploração desse tipo de apelo visual e do elemento favela alinhados a estereótipos. No longa-metragem, o ladrão de carros Dominic Toretto, procurado pela polícia, foge com sua gangue para o Rio de Janeiro, que no filme é retratado com uma cidade sem lei, paraíso da corrupção e da impunidade, o que suscitou diversas críticas na imprensa brasileira.

De acordo com Ivana Bentes (2007), em seu texto “Sertões e favela no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome”, um momento extracineamatográfico importante na construção desse novo imaginário sobre a periferia é a vinda do cantor Michael Jackson ao Brasil. Em 1998, o astro da música pop decide filmar o seu novo videoclipe num morro do Rio de Janeiro, colocando os moradores como figurantes num superespectáculo visual. Esta produção reafirma o interesse cultural e midiático sobre aquilo que é periférico e marginal no Brasil.

Signo desse novo contexto, um pop star internacional usa imagens da miséria como um “plus” que incrementa sua própria imagem, jogando, no circuito visual internacional, as imagens da favela Dona Marta como algo típico e original. No título do clipe, Jackson ainda fazia um apelo vagamente político: “They don’t care about us” (BENTES, 2007, p. 194).

Este movimento de voltar os olhares cinematográficos para a periferia tem ligações com o passado do cinema nacional. Nos anos de 1960, o Cinema Novo, movimento que tem Glauber Rocha como notável, expunha a miséria como artifício para a reflexão da violência social. Em 1965, ele escreveu o manifesto “Uma Estética da Fome”, sobre a qual analisava uma forma de expor a miséria. Segundo o cineasta, só um cinema brutal, gritado, desesperado, feio e triste poderia impor o dissabor do miserabilismo sobre o sabor das obras digestivas, tão ao gosto do apetite do público internacional por produções exóticas. Na busca por mostrar a cara do povo brasileiro e sua realidade, o Cinema Novo abordou a favela como tema em algumas produções. A seguir, veremos, em um breve panorama, qual foi o contexto histórico no qual este movimento surgiu e o que propunham seus idealizadores.

### 3.1 CINEMA NOVO, COMPROMISSO COM A REALIDADE

O Cinema Novo foi visto como um fenômeno de importância internacional justamente pelo seu alto nível de compromisso com o retrato da realidade. Os filmes deste movimento mostravam o excluído como agente de uma revolução. Se ele não tinha consciência política, pelo menos agia por meio de um instinto de sobrevivência. Surgido na virada entre as décadas de 1950 e 1960, o Cinema Novo foi um movimento formado por jovens cineastas oriundos de estados como Bahia, Minas Gerais, São Paulo e, principalmente, do Rio de Janeiro. O objetivo deles era produzir filmes que abordassem temáticas brasileiras, alinhados ao pensamento de vanguarda do cinema mundial, como a *Nouvelle Vague* francesa e o Neorealismo italiano, e se contrapusesse ao cinema hollywoodiano e aos formatos de filmes produzidos aqui no Brasil, representados pelas chanchadas e pelas produções de grandes estúdios, como a Vera Cruz.

Entretanto, o movimento vai além de uma discussão meramente estética. Os cineastas envolvidos tiveram, frequentemente, uma atitude de discutir assuntos em seus filmes que estavam em pauta no seu tempo. Portanto, não era uma questão apenas de se fazer filmes. Era uma maneira de lançar um olhar sobre a realidade brasileira diferente da que se realizava até então, principalmente nas obras concebidas pelas chanchadas, que eram criticadas por

apresentarem uma representação extremamente cômica do país. Conhecidos como cinemanovistas, os cineastas tinham a intenção de se posicionar acerca dos fatos filmados e projetados na tela. Só se fazia Cinema Novo se seu filme tivesse uma clara preocupação com questões sociais. Quanto à forma, a proposta estética era de inovar e romper com aquela forma hollywoodiana de fazer filmes, tão copiada pelas chanchadas brasileiras e por grandes estúdios nacionais, pois os cineastas acreditavam que o cinema americano era uma ferramenta do imperialismo, o qual propagava o *american way of life*.

Há entre os cinemanovistas aspectos que lhe davam uma coesão e uma identidade de grupo. No livro “A geração do Cinema Novo: Para uma antropologia do cinema”, Pedro Simonard (2006) buscou analisar quais seriam as raízes desse movimento. Dentro de sua análise, o autor destaca os aspectos que contribuíram para formar o grupo dos cinemanovistas. Ele aponta que havia espaços de sociabilidade onde os integrantes frequentavam e reforçavam sua identidade enquanto grupo. Alguns bares da época ficaram conhecidos por serem pontos de encontro da “turma do Cinema Novo”. Um deles seria o “Bar Líder”, bar este que não se sabe o nome ao certo, mas ficou assim conhecido por ser próximo ao laboratório de revelação Líder. O próprio laboratório foi de extrema importância para o movimento. Lá, os cineastas revelaram as películas dos primeiros filmes e aprenderam os processos de revelação de um filme e da montagem do mesmo. Outro aspecto que podemos ressaltar e que colocam o Cinema Novo como grupo homogêneo foi a criação de duas empresas: a produtora Mapa Filmes e a distribuidora Difilm, ambas pertencentes aos cineastas do movimento. Nestas duas empresas eles passaram a exercer funções para ajudar a viabilizar os filmes uns dos outros. Um produzia o filme do outro ou assumia a direção de fotografia. Se um filme dava lucro este recurso era investido em filmes de outros cineastas. Por exemplo, Walter Lima Junior foi assistente de direção e ajudou no roteiro do filme de Glauber Rocha, “Deus e o diabo na terra do Sol”, de 1963. Por sua vez, quando Walter Lima Junior filmou “Menino de Engenho”, de 1965, Glauber atuou como produtor.

Assim, entendemos que o Cinema Novo era um grupo no qual seus integrantes queriam dividir concepções comuns sobre cinema e compartilhavam a ideia de transmitir em seus filmes os seus ideais. Politicamente, o Cinema Novo bebe da fonte de dois atores sociais que tiveram importante papel nas discussões ideológicas no Brasil naquele período: o Instituto Superior de Ensino Brasileiro (ISEB) e o Centro Popular de Cultura (CPC), este representando o pensamento oriundo do Partido Comunista do Brasil. Esses dois atores sociais foram os principais representantes da nova geração dos intelectuais brasileiros. Se a geração anterior, formada por Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, entre outros, tinha

como principal preocupação investigar e dar conta de quem era o povo brasileiro e de como ele teria se formado, a geração dos anos 1950-64 teve como principal preocupação pensar em que moldes deveria acontecer o desenvolvimento nacional.

Para entender melhor essa mudança de foco, temos que nos lembrar das transformações que ocorrem no Brasil a partir do governo de Getúlio Vargas e, principalmente, no governo do presidente Juscelino Kubitschek. O Brasil passou por um rápido processo de industrialização, deixando de ser apenas um país agroexportador e passando a produzir e consumir produtos industrializados. Passou-se rapidamente de um país agrário para um país urbano. Com as transformações econômicas houve mudanças sociais no Brasil, novos segmentos apareceram no cenário nacional, como os operários urbanos, os industriais e a classe média emergente entre outros. Para entender um novo país era necessário que se construíssem novas maneiras de interpretar tais mudanças e, dentro desse contexto, o ISEB e o CPC foram expoentes desta discussão.

Para os intelectuais do ISEB, o passado colonial do Brasil marcou profundamente o país, deixando como herança o que eles chamaram de uma consciência colonial. Assim, como no passado, quando a relação metrópole X colônia se resumia ao fato da colônia produzir matéria-prima para a metrópole e importar os produtos industrializados lá fabricados, o Brasil até então, não teria deixado de lado essa característica. Além de importar produtos, a consciência colonial nos levou, também, a importar ideias. A explicação seria o fato de que o ser colonizado só se reconhece em contraste com o ser colonizador. O ser colonizador era o modelo a ser seguido, o colonizado buscava sempre atingir o status do colonizador, desse modo, importar seus hábitos e suas ideias era a norma. A existência, a consciência do ser colonizado estava alienada à consciência do colonizador. Era necessário, portanto, desenvolver uma nova consciência para o brasileiro: essa consciência deveria ser uma consciência nacional. Esta leitura da realidade do país e de como se deu a formação da sociedade brasileira realizada pelo ISEB, onde se destacou, principalmente, o passado colonial do Brasil para justificar o nosso atraso econômico, foi apropriada pelo discurso dos cinemanovistas.

Já o Centro Popular de Cultura (CPC) foi uma experiência capitaneada pela União Nacional dos Estudantes (UNE), que tinha como objetivo conscientizar o povo brasileiro das mudanças que estavam em curso no país através da arte. Por meio de caravanas artísticas, jovens artistas e intelectuais rodaram o Brasil para ir ao encontro do povo brasileiro, acreditando no potencial revolucionário da arte. O primeiro CPC foi criado na cidade de São

Paulo em 1961, por pessoas ligadas ao teatro, especialmente por aquelas que estiveram relacionadas ao Teatro de Arena, como Gianfrancesco Guarnieri, autor da peça “Eles não usam Black-tie”, que posteriormente foi levada ao cinema pelo diretor cinemanovista, Leon Hirszman; e Oduvaldo Viana Filho, diretor e ator de teatro, que atuou em alguns filmes do Cinema Novo, como “O Desafio”, de Paulo César Saraceni, de 1965. A ideia de criação do CPC era de levar o teatro ao maior número possível de pessoas, removendo as peças de dentro das estruturas dos prédios e levando-as ao encontro do público, ou seja, para praças, igrejas, sindicatos e outros locais que atraíssem a atenção do público.

O CPC tinha um intenso diálogo com o ISEB, por isso seu objetivo ser semelhante ao do Instituto, o de “conscientizar o povo brasileiro”. A ligação acontece por meio do sociólogo Carlos Estevam Martins, um isebiano. Estevam Martins auxiliou Oduvaldo Viana Filho a escrever a peça “A mais-valia vai acabar seu Edgar”, além de ter sido o primeiro diretor do CPC e de ter escrito o principal documento do Centro, que continha os princípios teóricos e os objetivos políticos do CPC, o “Anteprojeto do manifesto do Centro Popular de Cultura”. Vale ressaltar que essa aproximação com o ISEB surgiu logo no início do Centro, bem como a sua institucionalização por parte da UNE<sup>7</sup>, tornando-o um de seus departamentos.

De maneira diferente do ISEB, o CPC tem uma ligação direta com o movimento do Cinema Novo. O começo do movimento está muito ligado às atividades do Departamento de Cinema do CPC. Arnaldo Jabor<sup>8</sup> esteve diretamente ligado à criação do primeiro centro. Além disso, o cineasta Cacá Diegues, um dos diretores cinemanovistas, foi um dos diretores do centro. O único filme produzido pelo departamento de cinema do CPC, “Cinco vezes favela” (1962), que será analisado nesse estudo, é considerado um dos embriões do movimento, pois, neste filme, que reúne cinco episódios dirigidos por cinco diferentes diretores, há a presença de diretores que engrossariam a fileira do Cinema Novo, como o próprio Cacá Diegues, Leon Hirszman e Joaquim Pedro de Andrade. O CPC teve uma vida curta: com o golpe militar de 1964, ele foi fechado pela ditadura.

Vale ressaltar ainda que o Centro defendia que a arte não estava desligada dos processos sociais existentes na sociedade, muito menos o artista, pois ele não é um indivíduo solto no universo; pelo contrário, ele está inserido dentro de um determinado contexto social,

---

<sup>7</sup> A União Nacional dos Estudantes (UNE) é a principal entidade estudantil do Brasil. Representa os estudantes do ensino superior e tem sede em São Paulo, possuindo subsedes no Rio de Janeiro e Goiás.

<sup>8</sup> Arnaldo Jabor é cineasta, roteirista, crítico, jornalista e escritor. Formado no ambiente do Cinema Novo, participou da segunda fase do movimento. Seu primeiro longa-metragem foi o inovador documentário “Opinião Pública” (1967), uma espécie de mosaico sobre como o brasileiro olha sua própria realidade.

que exerce uma influência no seu modo de viver e de trabalhar. Portanto, para os cepetistas, a história da arte não poderia ser uma simples análise das diversas estéticas que surgiram ao longo do tempo, mas sim a compreensão das relações sociais e econômicas existentes que permitiram a legitimação de determinada estética. Como o Centro estava ligado ao Partido Comunista Brasileiro e o principal teórico do manifesto era um marxista, a análise realizada por eles sobre a sociedade parte da dicotomia burguesia X proletariado, ou seja, da luta de classes. No “Anteprojeto do manifesto do Centro Popular de Cultura”, os cepetistas ressaltam que as ideias dominantes de uma determinada época eram as ideias da classe detentora do poder econômico, uma das formas em que a classe dominante utilizaria para legitimar e propagar seus ideais e seus valores seria através da arte.

### 3.2 CINEMA DA RETOMADA E A ESTÉTICA DA GLAMOURIZAÇÃO

Mais recentemente, no Cinema da Retomada, os moradores das favelas mobilizam discursos, na nova safra de filmes, sob o mesmo ponto de vista do Cinema Novo? É uma das questões que este trabalho se propõe a responder. Vamos tentar fazer, a partir desde ponto, um pequeno panorama da Retomada, sobre qual contexto histórico ela surgiu e como se apoderou da estética da pobreza, figurada na favela e em seus moradores, transformando-os em um dos temas mais recorrentes do cinema brasileiro contemporâneo. A favela, que antes era representada na grande tela de forma idealista, passa a ser assumida como espaço à parte da cidade com suas próprias leis e códigos. A pobreza, que outrora foi romantizada, se mescla, agora, com a violência, transformando a favela em território sob o comando da criminalidade. Tanto documentários quanto filmes de ficção expõem discursos que deflagram o afastamento do Estado e, também, o característico modo de vida dessas comunidades, que contrastam com o padrão de vida das classes altas e com os hábitos da cidade urbanizada.

Em 1990, com a subida ao poder do presidente do Brasil Fernando Collor foram extintos alguns órgãos como a Embrafilme, o Concine<sup>9</sup> e a Fundação do Cinema Brasileiro. A Embrafilme, por exemplo, há muito já apresentava um processo de deterioração, com o esgotamento do modelo de produção para o qual fora criada. Em seu livro “Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada”, Luiz Zanin Oricchio (2003) argumenta que Collor deu apenas o tiro de misericórdia, já que não criou outros órgãos a fim de substituir aqueles que foram extintos. O cinema nacional foi entregue ao mercado, conforme regia o dogma do

---

<sup>9</sup> O Concine (Conselho Nacional de Cinema) foi um órgão gestor do cinema brasileiro criado em 1976 e extinto em 1990.

neoliberalismo. Cinema e cultura, então, passaram a ser encarados como mercadoria.

No entanto, ainda nos anos iniciais da década de 1990, a produção cinematográfica voltou a dar sinais de vida, ainda que fracos, com a promulgação da Lei do Audiovisual, que criou mecanismos de captação de recursos via renúncia fiscal. Esta legislação, associada a leis de incentivo municipais e estaduais, resultou em alguns frutos depois de regulamentada. A partir de 1995, observa-se na produção brasileira uma melhora. São lançados vários títulos, entre eles “Carlota Joaquina” (1995), de Carla Camurati, que funcionou como marco zero da Retomada do cinema nacional. Oricchio pontua que, entre 1995 e 2001, o Brasil produziu 167 longa-metragens, contra menos de 30 nos primeiros anos da década anterior. Ao estender a contabilidade até o final de 2002, chega-se ao número aproximado de 200 longas produzidos e lançados durante o período da Retomada.

De acordo com Pedro Butcher (2005), “Retomada” foi o termo utilizado para batizar o cinema realizado no Brasil contemporâneo. Ele significa o processo de recuperação da produção cinematográfica no país após uma de suas mais graves crises, no começo dos anos 1990. Butcher pontua que muitos críticos não gostaram desse batismo, qualificado apenas como mais um rótulo da mídia, ou mesmo um eco de velhos vícios de profissionais do cinema brasileiro, sempre inclinados a dar mais importância ao setor da produção em detrimento dos outros pilares da indústria audiovisual, como a distribuição e a exibição, sem as quais as obras não chegam ao público. Butcher (2005) defende o termo “Retomada” como algo que não procura uma totalização estética ou política e nem procura engendrar um bloco de pensamento onde ele não existe:

É preciso entender a palavra “retomada” naquilo que ela diz em seu sentido literal: retomar algo que foi interrompido. O que é muito diferente de um renascimento, por exemplo. Não se retoma algo que morreu, mas sim algo que já tem uma história, ainda que inconstante e turbulenta. Possivelmente, essa é a primeira vez na trajetória da produção de filmes no Brasil que uma fase de sua história é batizada com um nome que não subentende um novo começo a partir do zero (como “Cinema Novo”, por exemplo), e nem propõe uma unidade estética ou temática. “Retomada” apenas denota um processo (BUTCHER, 2005, p 14-15).

No cinema da Retomada, a favela também voltou a ser apresentada como ambiente narrativo, como era no Cinema Novo e, apesar da diversidade de assuntos que a Retomada traz à tona no cenário social, uma temática ganha maior evidência, a saber: a violência urbana no Rio de Janeiro.

Diversos filmes vão abordar a favela e o favelado, mas agora surgem novos personagens, como o traficante, o funkeiro, o rapper e o policial e, num período pós-retomada, as Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs) começam a fazer parte da temática abordada nos

filmes, como em “Alemão” (2014), um dos longa-metragens que serão analisados neste trabalho. As análises das periferias nos filmes se colocam dentro e fora da cidade. Dentro da urbanidade porque a periferia é um território próximo dos espaços mais valorizados da cidade, na Zona Sul carioca, perto da praia, dos condomínios luxuosos, das mansões e apartamentos que compõem aquilo que os moradores da favela comumente designam de “asfalto”<sup>10</sup>. Ao mesmo tempo fora da cidade, porque sempre há uma política de exclusão, segregação e higienização dos pobres, negros e marginais em diversas cidades brasileiras, como mostram alguns filmes. A favela é o território não desejado, zona territorial a ser evitada pelos cidadãos, um não-lugar na *urbe* contemporânea.

No momento inicial do Cinema da Retomada, de 1995 a 1999, a favela surgiu como tema ou cenário em obras como os documentários “Notícias de uma guerra particular”, de João Moreira Salles e Kátia Lund, “Santo Forte”, de Eduardo Coutinho, e na ficção “Orfeu”, de Cacá Diegues. Estes filmes evidenciam as temáticas que irão circular nas produções posteriores: a exclusão social e econômica, a violência (asfalto X morro), tráfico de drogas (traficantes X policiais; guerra entre facções criminosas rivais), cultura popular (samba, funk, hip hop), crenças, religiões, trabalhos periféricos, dificuldades cotidianas, preconceitos, alegrias e tristezas dos que vivem à margem da estrutura social.

Ao falar da Retomada é impossível não citar o filme “Cidade de Deus”, que será analisado nessa pesquisa, pois é uma obra fundamental dentro desse período, uma vez que influenciou diversos filmes que foram produzidos depois. “Cidade de Deus” é uma narrativa que põe em evidência os sujeitos marginalizados da favela, mas a visibilidade que sobressai na história é de uma comunidade repleta de ódio, vingança, violência, crimes, drogas e morte. O longa-metragem de Fernando Meirelles traz uma proposta estética que valoriza as técnicas experimentadas na publicidade e no videoclipe. Tal produção utiliza uma linguagem muito ágil, com elipses virtuosas, com passagem de tempo com câmera girando 360 graus, mudança de linguagens e de tonalidades de cores na passagem dos anos 60 para os anos 70. Na interpretação dos personagens são utilizados atores de comunidades carentes do Rio de Janeiro, de maneira que um grande elenco sem experiência em interpretações cinematográficas participou de oficinas de teatro e cinema para atuar no filme. O diretor tinha intenção de, por meio de sujeitos que vivem e conhecem a realidade violenta e pobre da periferia, trazer um tom realístico para a sua produção.

---

<sup>10</sup> A oposição morro X asfalto ou comunidade X asfalto é uma oposição básica na linguagem da população carioca residente em favela e que enfatiza e sobrepõe os aspectos sociogeográficos da classificação social em relação aos econômicos-culturais, sem ignorá-los.

No site oficial do filme, Meirelles afirma que ter atores desconhecidos era um dos pontos de partida para o elenco e, mesmo antes de ter os direitos do livro, ele sabia que se a obra fosse realizada, o maior problema seria formar o conjunto de artistas. Conforme o cineasta, era preciso encontrar garotos entre 12 e 19 anos, em sua maioria mulatos ou negros, sensíveis, carismáticos, inteligentes, generosos e disponíveis<sup>11</sup>.

A ideia de Fernando Meirelles de colocar atores não profissionais, oriundos de diversas comunidades da periferia tornou-se uma forte tendência nas produções posteriores a “Cidade de Deus”. Filmes como “Quase dois Irmãos” (2004), “Tropa de Elite” (2007), “Cidade dos Homens” (2007), “Linha de Passe” (2008), “Era uma vez...” (2008) e “Última parada, 174” (2008) contam com atores não profissionais, sempre tendo como objetivo oferecer um grau de realismo para essas representações. A improvisação dos “não-atores”<sup>12</sup> é fundamental para essas obras, as expressões linguísticas e faciais dos sujeitos dos morros e das ruas ganham relevância porque apresentam uma dimensão “realista”. Os cineastas confirmam essa “busca pelo real” na seleção de atores que irão interpretar os personagens da periferia. Essa tendência ao realismo e ao documental transformou-se em marca do cinema da Retomada, podendo ser observada em filmes como “Tropa de Elite” (2007) e, mais recentemente, em “Alemão” (2014). Dessa forma, temos a confirmação da importância de “Cidade de Deus” para a Retomada do Cinema Brasileiro. Entretanto, devemos ressaltar que o filme de Fernando Meirelles também foi alvo de muitas críticas. Entre elas, a de que a obra inaugurou o que Ivana Bentes<sup>13</sup> chamou de “Cosmética de fome”.

Tal conceito foi elaborado por Ivana Bentes com o propósito de analisar a safra de produções fílmicas brasileiras que abordavam os territórios de pobreza: a favela, o morro, o subúrbio e o sertão em contraposição com a “Estética da Fome”, idealizada nos anos 1960 por Glauber Rocha. Para Bentes (2007), a “cosmética” se fundamenta em um tratamento espetacular e glamourizado da pobreza, da miséria, da violência, do crime, dos indivíduos que vivem em zonas excluídas da sociedade. Conforme Bentes (2007), os filmes dos anos 50 e 60 não ofereciam tratamento espetacular, folclórico e com elementos de tipicidade aos territórios periféricos. Porém, estes elementos são encontrados em algumas produções cinematográficas contemporâneas.

---

<sup>11</sup> Meirelles, Fernando. Sobre o elenco. Disponível em: <[www.cidadedededeus.globo.com](http://www.cidadedededeus.globo.com)>. Site oficial acessado em 15 de dezembro de 2014.

<sup>12</sup> Termo que remete à ideia de atores não profissionais, advindos principalmente de favelas e morros das grandes cidades.

<sup>13</sup> Professora Doutora do curso de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ).

Passamos da “estética” à “cosmética” da fome, da ideia na cabeça e da câmera na mão (um corpo a corpo com o real) ao steadicam, à câmera que surfa sobre a realidade, signo de um discurso da técnica e da narrativa clássica. Um cinema “internacional popular” ou “globalizado”, cuja fórmula seria um tema local, histórico ou tradicional, e uma estética “internacional” (BENTES, 2007, p. 196).

Se o Cinema Novo procurou uma estética sem beleza e enfeites, uma “estética da fome” e do “feio”, com poucos recursos cinematográficos, no qual a ideia do diretor era o ponto fundamental do filme, o Cinema da Retomada vai utilizar-se de diversos aparatos para melhorar a qualidade da obra: no áudio, na beleza da imagem, uso de matizes de cores na fotografia, utilização do computador e outras tecnologias avançadas, efeitos especiais e múltiplas montagens, sobrevoos e giros de câmeras, enfim, todos os recursos necessários para uma beleza estética da produção.

Antes de terminar este capítulo, temos que ressaltar que, para a mídia especializada em cinema brasileiro, o período da Retomada já passou, e que, atualmente, a produção cinematográfica atual estaria vivenciando a pós-Retomada. Em seu livro “Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada”, Luiz Zanin Oricchio (2003) aponta, inclusive, que o filme “Cidade de Deus” seria o marco do fim da Retomada do cinema brasileiro. O momento atual, também denominado pela imprensa especializada como Novíssimo Cinema Brasileiro, estaria marcado pela diversidade temática abordada nos filmes e pela significativa presença da produtora Globo Filmes. De acordo com a jornalista Juliana Sangion<sup>14</sup>, no texto “A Globo Filmes e o Cinema Brasileiro Pós-Retomada”, disponível na revista eletrônica Cinequanon, a entrada da Globo Filmes no mercado mudou a participação do público quanto aos filmes brasileiros, quantitativamente e qualitativamente, e também resultou na mudança de fazer cinema no Brasil. Segundo a autora, através de uma fórmula que quase sempre inclui elenco conhecido, profissionais oriundos da televisão e muito merchandising na grade de programação da Rede Globo de Televisão, a produtora foi responsável, só em 2003, por 92% das bilheterias nacionais.

Ainda não é possível definir uma padronização estética a respeito da pós-Retomada. Sabemos, no entanto, que mesmo que haja essa profusão de obras nas quais há a mesclagem de uma estética da televisão, já que os filmes da Globo Filmes são reeditados para exibição na TV, o período também abriu portas para novos profissionais, já que o cinema autoral também é uma das marcas desse tempo. Portanto, ainda é difícil conceituar o momento atual do cinema brasileiro, do qual o filme “Alemão” faz parte. Tanto é verdade que essa obra traz novamente para as telonas a temática das favelas e das instalações das Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs) nos morros do Rio de Janeiro.

<sup>14</sup> SANGION, Juliana. A Globo Filmes e o Cinema Brasileiro Pós-Retomada. Cinequanon.art.br. Disponível em <[http://www.cinequanon.art.br/ensaios\\_detalhe.php?id=6](http://www.cinequanon.art.br/ensaios_detalhe.php?id=6)> acessado em 26 de setembro de 2014.

Após dissertarmos sobre as relações de aproximação e distanciamento entre os movimentos do Cinema Novo e do Cinema da Retomada, abordaremos, no capítulo que se segue, os pressupostos da Análise do Discurso, que é a metodologia que vamos utilizar para mapear as formações discursivas no *corpus* desta dissertação.

## 4 ANÁLISE DO DISCURSO

Valendo-se de uma base abstrata, simbólica, de determinadas significações sobre a favela, o texto fílmico, assim como outras categorias textuais, atua com a possibilidade de instaurar sentidos a respeito desse território. Desse modo, é capaz de ressuscitar sentidos passados e instaurar novos traços de sentido. É capaz de dizer o diferente sobre o mesmo – o que se repete – na ação presente do novo dizer, o qual evoca marcas históricas existentes na memória discursiva, ou sobre dizeres constituídos em épocas anteriores. O que queremos dizer aqui é que, na perspectiva da Análise do Discurso (AD), de forma geral, o discurso é considerado como efeito de sentido entre sujeitos, ou seja, algo constituído com base em elementos exteriores ao dizer, historicamente constituídos, evidenciados a partir da posição ocupada por alguém que diz algo, de alguma maneira, em determinado momento.

No caso dessa pesquisa, é o mesmo que dizer que os filmes analisados foram produzidos por cineastas diversos em diferentes épocas, com momentos históricos distintos e em condições de produção específicas, ocupando lugares diferentes. Todavia, é possível encontrar nos filmes aqui analisados discursos semelhantes, reutilizados, evidenciando a movimentação de sentidos. Como a nossa proposta é mapear esses discursos em quatro filmes produzidos em épocas diferentes, Cinema Novo e Cinema da Retomada, queremos descobrir nas obras escolhidas para esta pesquisa como os sentidos sobre a favela se movem através do tempo, remodelando, em parte, a figura do próprio território e do favelado por meio do jogo dos sentidos. Dessa forma, o cinema brasileiro apresenta caminhos discursivos sobre a favela e seus moradores que, por meio de deslocamentos de sentidos, remodela a memória sobre esse espaço e de quem vive nele.

Assim, serão trabalhadas as noções de interdiscurso, memória discursiva, paráfrase e polissemia, que nos permitirão a observação das inter-relações discursivas existentes na trama do discurso e os deslizamentos de sentidos através da retomada dos dizeres, determinando, assim, o que se mantém e o que se acrescenta em termos de significação dos objetos simbólicos. O que queremos neste trabalho é discutir o texto fílmico e a aplicação da AD sobre determinadas materialidades, considerando o filme em sua complexidade material – som, imagem e montagem – e suas relações históricas. Logo, temos que considerar que em um texto fílmico são postos em cena elementos simbólicos que conduzem a discursos diversos, vozes entrecruzadas entre o passado e o presente, relacionadas a outros ecos de sentido, com o intuito de fazer significar, de levar e trazer múltiplos dizeres para o texto fílmico.

Nos anos de 1960, apoiando-se na crítica ao modelo estruturalista saussuriano de linguística, mais precisamente sobre os aspectos da dicotomia *langue/parole*, a ausência do sujeito, da história e das práticas sociais na linguagem, surgiram as primeiras discussões e os primeiros estudos franceses em Análise do Discurso. Nas pesquisas a respeito da linguagem procurou-se o conhecimento de um objeto que fosse além dos elementos puramente linguísticos, entendido a partir do que era exterior à língua e à fala, mas que se inseria no processo; um objeto que não estivesse reduzido à sua imanência, constituído pela história e pelo social: esse objeto é o “discurso”. Assim, entre as décadas de 1960 e 1980, diversos estudos foram desenvolvidos na França, pois havia vários teóricos analisando discursos, porém cada um deles partia de campos de estudo diferentes. No meio de tantas discussões, em 1969, foram publicados dois trabalhos de suma importância para o que seria denominado como a linha de estudo francesa de Análise do Discurso (AD). Esses trabalhos são a “Análise Automática do Discurso”, de Michel Pêcheux, e “A Arqueologia do Saber”, de Michel Foucault.

De modo geral, para a AD, o discurso ocupa uma posição social dada, inserido num contexto sócio-histórico determinado, e desse espaço ocupado diz alguma coisa, gerando o sentido. Pêcheux (1997, p.77), em sua obra “Análise Automática do Discurso”, afirma que “um discurso é sempre pronunciado a partir de condições de produção dadas”. Para exemplificar, ele nos apresenta o caso de um político que muda de partido, deixando um partido de direita para ingressar num de esquerda. Dessa maneira, o que esse político diz, anuncia, promete ou denuncia não tem o mesmo estatuto conforme o lugar que ele ocupa. Isso nos leva a entender que o discurso se constitui a partir de algo de fora do sistema da língua, que atua na instauração dos sentidos das palavras. Pêcheux usa a política para aplicar suas propostas teóricas sobre a questão do discurso. Para ele, o modelo básico de comunicação, no qual o destinador (A) emite uma mensagem para o destinatário (B) não expressa, de forma exata, uma simples transmissão de mensagem entre os operadores do processo de comunicação, mas se trata, de um modo geral, de um efeito de sentido entre os pontos envolvidos. Neste caso, compreendemos que é precisamente nessa ação entre os locutores que se forma o sentido do que, de alguma forma, é dito.

Dentro dessa perspectiva, o lugar que o sujeito ocupa no momento em que se diz algo é de suma importância para o entendimento do conceito de discurso em questão. O autor afirma que “(...) esses lugares estão representados nos processos discursivos em que são colocados em jogo” (PÊCHEUX, 1997, p.82). Além de representados, esses lugares instauram sentido no dito, coagem o que é dito, direcionando sentido ao que se faz entender. Assim, conforme Eni Orlandi (1997), compreender o que é ‘efeito de sentido’ é compreender que o

sentido não está (alocado) em lugar nenhum, mas se produz nas relações. Portanto, vemos que, a princípio, o discurso é 'feito de sentido' entre agentes de um dado ato de comunicação.

Já na visão arqueológica de Foucault, a noção de discurso é ampliada, uma vez que, na concepção dele, o discurso é um agrupamento de enunciados firmados em um contexto determinado. É um espaço de exterioridade que se desenvolve uma rede de lugares distintos. Essa rede de lugares, como enxerga Foucault, valoriza os elementos extralinguísticos que atuam de forma direta sobre o sistema. Contudo, ao longo de seu texto, Foucault insere traços ao discurso e, pela relação estabelecida com elementos extras, ele confere ao discurso o status de prática, ou seja, de práticas discursivas exercidas na sociedade.

Não são nem relações internas, nem externas ao discurso, mas sim relações discursivas. “Elas estão de alguma maneira no limite do discurso” (FOUCAULT, 2005, p.51), determinando o feixe de relações que interferem no processo, comportando, ao mesmo tempo, o sujeito e o lugar de onde fala. Dentro desse contexto, é normal percebermos em textos que trabalham com a AD, apontamentos do tipo: o discurso religioso, o discurso político, o discurso médico, o machista, o feminista, entre vários outros, para referir ao que é dito por determinado grupo social, é como se fosse uma forma de delimitação de espaço do dizer. Assim, o discurso é pensado como um conjunto de expressões que pertencem a um dado meio social, tendendo a uma forma de regularidade. Na visão de Foucault, o discurso é uma reunião de enunciados que se apoia em um mesmo sistema de formação.

A história, além do sujeito, também tem um papel fundamental para a compreensão do discurso e, tanto para Pêcheux quanto para Foucault, o discurso tem sua essência no processo histórico, constituído de fatos reais e sucessivos, e que não é possível ser analisado sem se levar em consideração o tempo em que se desenvolveu. Assim, trata-se de considerar que os sujeitos ocupam, ao proferir seus dizeres, lugares historicamente marcados, ou seja, estão inseridos em contextos sócio-históricos peculiares à produção de sentido. Podemos observar que a noção de discurso não se apresenta como algo estático e evidente. Este conceito foi utilizado pelos dois autores de base da AD que nos referimos até agora: Pêcheux e Foucault. Para Foucault, nesse jogo de sentido, a formação discursiva é a base para a compreensão do sentido dos enunciados. Assim ele diz:

no caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade, diremos, por convenção, que se trata de uma formação discursiva (FOUCAULT, 2005, p.43).

Dentro desse contexto, a FD é um fator determinante para o entendimento de um enunciado, marcado numa situação histórica definida. Na visão Pêcheux (1995, p. 160), a formação discursiva é vital para se estabelecer o sentido das palavras, expressões, proposições, etc. Sendo assim, ele define a FD como “aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina o que pode e deve ser dito”. A FD é o local onde se constitui o sentido das estruturas. Neste ponto de vista, uma mesma palavra, proposição, expressão, etc., tem capacidade de tomar para si sentidos diversos, quando transferida e apresentada em outra FD, ou seja, em uma mesma palavra, o sentido estabelecido a ela numa FD pode ser posto em contradição ao sentido constituído numa outra FD, pois o objeto simbólico, quando inserido numa outra FD, incorpora outro(s) sentido(s).

Dessa forma, pensando nas perspectivas dos dois autores, podemos considerar que o caráter primordial na definição do discurso é a questão da posição, a qual envolve o sujeito, o lugar institucional e a história ao mesmo tempo, ou seja, tanto para Pêcheux, como para Foucault, a característica básica do discurso é o lugar de onde ele se origina. Para Pêcheux (1997, p.82), são os lugares em jogo no processo de comunicação que funcionam no processo discursivo, “a imagem que eles (destinador e destinatário) se fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro”. Já para Foucault (2005, p.139), são as posições que os sujeitos ocupam que afirmam o que está sendo dito. Não se dá importância, especificamente, a quem fala, “mas o que ele diz não é dito de qualquer lugar. É considerado, necessariamente, no jogo de uma exterioridade”. Assim, como vimos, o analista do discurso procura observar os sentidos advindos da exterioridade à qual a materialidade está sendo aplicada, isto é, pensa nos elementos exteriores como formadores de sentido.

A partir daqui, após a definição de discurso, vamos nos deter nos pressupostos propostos pela teoria do discurso a fim de buscarmos o entendimento do mesmo, tais como: interdiscurso, memória discursiva, paráfrase e polissemia. Aspectos esses, a serem aplicados nas análises do presente trabalho.

#### 4.1 O DISCURSO E AS INTER-RELAÇÕES DISCURSIVAS

A partir daqui, queremos esmiuçar um pouco mais a questão do discurso. No que tange à AD é necessário verificar algumas fases desse conceito, as quais têm a função de produzir o sentido do que está sendo, de alguma maneira, dito. O que queremos neste tópico é refletir como o discurso se interrelaciona com outros discursos para produzir sentido. De maneira geral, o que é dito parte sempre de uma base dizível. Todo discurso se baseia em um discurso que o antecede, o que nos faz pensar numa interdiscursividade. Perceberemos essa condição de inter-relação entre discursos a partir do próprio conceito de interdiscurso tomado por Michel Pêcheux. Em seus primeiros trabalhos, Michel Pêcheux, em “Análise Automática do Discurso”, não apresenta, nas reflexões iniciais, a terminologia “interdiscurso”, a qual desenvolve posteriormente. Porém, desde já, mostra-se atento para a existência de uma inter-relação entre discursos na produção de sentido.

O discurso se conjuga sempre sobre um discurso prévio, ao qual ele atribui o papel de matéria-prima, e o orador sabe que quando evoca tal acontecimento, que já foi objeto de discurso, ressuscita no espírito dos ouvintes o discurso no qual este acontecimento era alegado, com as “deformações” que a situação presente introduz e da qual pode tirar partido (PÊCHEUX, 1997a, p.77).

Assim, concluímos que os processos discursivos estão sempre relacionados com outros discursos por excelência. De certa maneira, todo discurso está interligado a algo que já foi dito anteriormente, trazendo à tona os sentidos passados, juntamente com os acréscimos advindos da nova elaboração, no ato atualizado do discurso. Com a finalidade de abordar as formas de relações, Pêcheux forma o conceito de “interdiscurso”, que seria um elemento precisamente dominante na constituição do sentido, na base das formações discursivas. Na visão do autor, o interdiscurso é o responsável pela transparência de sentido constituído no eixo de uma formação discursiva, apesar da relação parecer encoberta. O interdiscurso, por sua vez, possui dois tipos de elementos em sua estrutura: o pré-construído e a articulação. O primeiro elemento “corresponde ao ‘sempre-já-aí’ da interpelação ideológica que fornece-impõe a ‘realidade’ e seu ‘sentido’ sob a forma da universalidade (‘o mundo das coisas’)”, enquanto o segundo elemento “constitui o sujeito em sua relação com o sentido” (PÊCHEUX, 1997b, p.164). Isto é, o primeiro refere-se ao que já foi dito; o segundo a quem diz.

Dentro desse processo, Pêcheux usa, também, a expressão intradiscurso para determinar o funcionamento do discurso com relação a si mesmo. Assim, podemos compreender que o intradiscurso é a elaboração atualizada do dizer no lugar e momento que

estamos dizendo, a formulação imediata da enunciação. O intradiscurso constitui, precisamente, o “fio do discurso”: algo que se diz agora, relacionado com algo dito anteriormente e que poderá ser dito posteriormente. Conforme Pêcheux, é no intradiscurso que surgem as “deformações” que a situação presente insere no discurso. Em toda instância, observamos que o discurso não é um objeto isolado, autônomo, que se sustenta pela singularidade. Ele necessita estabelecer relações com outros discursos para fazer sentido.

Ainda sobre as inter-relações discursivas, faz-se importante observarmos o trabalho de Michel Foucault no que se refere ao conceito de enunciado. Ao abordar a noção de enunciado em seu método arqueológico, Foucault demonstra a inter-relação entre os enunciados existentes no corpo social como aspecto fundamental para a existência do discurso. De maneira geral, o enunciado é visto por Foucault como unidade mínima do discurso. Sintetizando a noção de enunciado, Foucault (2005, p.98) afirma que “o enunciado é uma função de existência”. Vista a definição, podemos associar o termo função à presença de um sujeito que se responsabiliza pelo enunciado e o termo existência ao lugar institucional marcado com suas possibilidades sócio-históricas. Foucault assevera: “é que ele não é em si mesmo uma unidade, mas sim uma função que cruza um domínio de estruturas e de unidades possíveis e que faz com que apareçam, com conteúdos concretos, no tempo e no espaço”. O enunciado, então, só é considerado enquanto tal quando relacionado a outros enunciados. Na concepção de Foucault (2005, p.110), “um enunciado tem sempre margens povoadas por outros enunciados”. Assim, ele não é uma forma originada em si mesmo que sobreviva de maneira individual, singular; ele só existe em relação a outro.

As inter-relações do enunciado não estão resumidas ao nível estrutural, nem somente a conteúdos afins; esse processo envolve os enunciados que se opõem, que se afirmam, reafirmam e que se apresentam em materialidades diversas. Formam, assim, todo um campo associativo onde eles se relacionam entre si, “uma trama complexa” (FOUCAULT, 2005, p.111). O enunciado é sempre parte constituída de um conjunto de formulações que, de algum modo, se relacionam. Ainda na visão do autor, “o enunciado se delinea em um campo enunciativo onde tem lugar e status, que lhe apresenta relações possíveis com o passado e que lhe abre um futuro eventual” (2005, p.111-112). O enunciado encontra-se não apenas relacionado, mas apoiado numa base de enunciados preexistentes para, dela, fazer uso, tendo, ainda, abertura para a modelagem advinda do acontecimento novo. Assim, observamos a proximidade do processo descrito por Pêcheux no que se refere às noções de interdiscurso e intradiscurso. Em resumo, Foucault, especifica que não existe enunciado em geral, enunciado livre, neutro e independente; mas sempre um enunciado fazendo parte de uma série ou de um

conjunto, desempenhando um papel no meio de outros, neles se apoiando e deles se distinguindo. Portanto, o enunciado é de ordem relacional por excelência, ele não existe por si mesmo, mas sim em relação a outros. Diante do exposto, o enunciado em si tem necessidade de contato com outro enunciado para se fazer como tal, o que mostra sua afinidade com o quadro interdiscursivo e dialógico do discurso. Essa abordagem ressalta a necessidade da inter-relação discursiva como processo constitutivo do discurso, afirmando a afinidade entre os conceitos discutidos. Nesse caso, acreditamos que todo discurso se inter-relaciona com outro para se constituir enquanto tal.

Vale ressaltar aqui que, a partir da década de 1980, Michel Pêcheux faz algumas reconsiderações sobre seu trabalho em relação ao discurso e seu caráter interdiscursivo, trazendo novas questões às noções outrora desenvolvidas, como a estrutura e o acontecimento, ao objeto. Ele explica que a atividade de descrever torna-se necessária para a de interpretar, mostrando a não necessidade de digladiarem como se fossem mecanismos de leituras de campos distintos. Assim, o autor propõe uma divisão discursiva entre dois espaços para o entendimento do objeto da linguística (o próprio da língua):

o da manipulação de significações estabilizadas, normatizadas por uma higiene pedagógica do pensamento, e o de transformações do sentido, escapando a qualquer norma estabelecida a priori, de um trabalho do sentido sobre o sentido, tomados no relançar indefinido das interpretações (2002, p.55).

Pouco antes desse período, Foucault inicia o trabalho de inserção da noção do poder no discurso. O autor estava sempre preocupado com a questão do saber nas ciências humanas. Assim, ele percebe que o discurso obedece a uma ordem: “é sempre possível dizer o verdadeiro no espaço de uma exterioridade selvagem; mas não nos encontramos no verdadeiro senão obedecendo às regras de uma ‘polícia’ discursiva que devemos reativar em cada um de nossos discursos” (FOUCAULT, 2004, p.35). Sobre o interdiscurso, Pêcheux aponta para o fato de que é através da existência do outro discursivo, na sociedade e na história, e suas possibilidades de interpretação, que “(...) há essa ligação que as filiações históricas podem se organizar como memórias, e as relações sociais em redes de significantes” (2002, p.54).

Na visão de Foucault, o discurso é produzido a partir de um princípio de controle, o qual ele chama de disciplina: “ela lhe fixa os limites pelo jogo de uma identidade que tem a forma de uma reatualização permanente das regras” (2004, p.36). Enfim, não há apenas um discurso anterior que dá suporte de sentido ao discurso atualizado, existe uma forma de regularidade: leis ou regras. Assim, aplica-se à noção de interdiscurso o pressuposto de uma

memória discursiva, apreendendo-a como “redes de memórias que dão lugar a filiações identificadoras” (PÊCHEUX, 2002, p.54).

## 4.2 MEMÓRIA

Ao se trabalhar com o conceito de memória, em primeiro lugar temos que atentar para o fato de que a noção de “memória” muito se assemelha à noção de discurso, pois ela incita sentidos diferenciados de acordo com a perspectiva de abordagem. Dessa forma, necessitamos, assim, definir seus parâmetros de atuação para chegarmos ao ponto que, de alguma forma, se aproxima da perspectiva discursiva adotada neste trabalho. Para tanto, a discussão a partir daqui será sobre a noção de memória, tendo como base os estudos do historiador Jacques Le Goff. O termo memória reporta-se, a princípio, ao conceito que tem origem na psicologia, atuando em conjunto com as ideias de lembrança, recordação, esquecimento, amnésia, entre outras, sobre o sujeito individual. Todavia, a noção de memória é trabalhada, também, no campo das ciências sociais e humanas, nos quais o interesse gira em torno da coletividade, trazendo à tona a noção de memória coletiva. Neste aspecto, não se trata mais do indivíduo, mas sim de acontecimentos de uma civilização, um povo, um grupo social em comum.

A memória coletiva é a base para o conhecimento dos acontecimentos ocorridos (e não ocorridos) de um povo. De acordo com Jacques Le Goff, esquecimentos e silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva que, conseqüentemente, apresenta um caráter manipulável. Desta feita, busca-se fazer da memória coletiva, também, um instrumento de controle social. Existem, portanto, duas maneiras de apreensão e conhecimento da memória de um povo: 1) através da memória oral, específica dos povos que não operam com formas de registro; 2) e através da memória escrita, referente aos povos que trabalham com escrituras e outros meios de registro.

Quando pensamos na memória oral, temos que ter em conta que é necessário buscar pontos objetivos onde se instauram essas lembranças. Segundo Le Goff (1996, p.428), “o primeiro domínio onde se cristaliza a memória coletiva dos povos sem escrita é aquele que dá um fundamento –aparentemente histórico – à existência das etnias ou das famílias, isto é, dos mitos de origem”. Apesar de não ser um ponto estável pelas nuances da oralidade, o mito é um ponto fundamental de preservação da memória de um povo que não possui estratégias de registro. Com o advento da escrita, surge, também, uma nova prática de memorização. As ideias começam a ser memorizadas de maneira estável, concreta, fixadas em instrumentos invariáveis. Além do mais, “o aparecimento da escrita está ligado a uma profunda transformação da

memória coletiva” (LE GOFF, 1996, p.431), pois, com a escrita, criam-se formas hierárquicas de memorização coletiva, como o documento, que institui o acontecimento, o calendário e a comemoração, que passam a referenciar, periodicamente, os acontecimentos passados.

Diante da transformação da memória coletiva pela inserção da escrita nos povos que, até então, não operavam com formas de registro, a partir do século XVIII “são criadas instituições especializadas, com o fim de fornecerem especialistas do estudo desses fundos” (LE GOFF, 1996, p.464), ou seja, lugares apropriados para o armazenamento da memória coletiva, tais como: museus, biblioteca, construção de monumento aos mortos, entre outros. É bom ainda acrescentar alguns elementos que operam com a memória coletiva na ordem do simbólico, tais como bandeiras dos estados, países; nomenclaturas dadas às cidades, ruas, avenidas, praças; nomes dados a instituições públicas como hospitais, institutos educacionais, fundações culturais, teatros; obras de arte como pintura, música, literatura, cinema; meios de comunicação como rádio e tevê. Ao pensarmos nas nomenclaturas mais usuais nos elementos citados podemos nos certificar do caráter manipulável da memória coletiva, fator inerente aos grupos mais bem favorecidos da sociedade.

Ao longo do desenvolvimento social, outras estratégias de memorização foram surgindo, muitas vezes modificando as técnicas passadas. Le Goff (1996, p.466) chama a atenção para a importância da fotografia como algo que revoluciona a memória. Na verdade, a foto “multiplica-a (a memória) e democratiza-a, dá-lhe uma precisão e uma verdade visual nunca antes atingida, permitindo assim guardar a memória do tempo e da evolução cronológica”. Nos últimos tempos, com o desenvolvimento da eletrônica, a partir do século XIX, criam-se novas tecnologias que modificam a memória coletiva. A memória eletrônica, comparada às características da memória humana, apresenta-se como mais precisa e eficaz. Entretanto, Le Goff esclarece que “a memória eletrônica não é senão um auxiliar, um servidor da memória e do espírito humano” (1996, p.469). O computador doméstico é um suporte de armazenamento de memória. Como é possível observar, a partir dos elementos de memorização citados acima, que são utilizados para homenagear com grande frequência autoridades políticas, a memória coletiva “(...) não é somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder” (LE GOFF, 1996, p.476), o qual perpassa gerações e modelos de sociedade na mão das autoridades, manipulado em mecanismos diversos que mudam de acordo com o desenvolvimento das técnicas de memorização.

Nas sociedades desenvolvidas, os novos arquivos (arquivos orais e audiovisuais) não escaparam à vigilância dos governantes, mesmo se podem controlar esta memória tão

estritamente como os novos utensílios de produção desta memória, nomeadamente a do rádio e da televisão (LE GOFF, 1996, p.477).

Assim, entendemos que a noção de memória coletiva aproxima-se da ideia de discursividade trazida pela AD, pois como o discurso opera com sentidos anteriores, historicamente estabelecidos, a memória coletiva é o lugar onde estão recortados os fatos de uma sociedade e seus sentidos. É na memória que os discursos encontram sua gênese. É importante ressaltarmos essa proximidade entre a memória coletiva e o discurso, estreitando, ainda mais, a relação que o discurso estabelece com os processos históricos.

Michel Pêcheux também apresenta um ponto de aproximação entre AD e a memória coletiva, uma vez que para ele a palavra memória possui uma definição particular para se obter a compreensão dos processos discursivos, distinta de outras instâncias. Na visão do autor, memória deve ser entendida não no sentido diretamente psicologista da memória individual, mas nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas e da memória construída do historiador. Neste aspecto, pelo conhecimento de uma determinada memória, adquirimos a legibilidade para a compreensão de um discurso, ressaltando, assim, a relação entre memória e discurso para a constituição do sentido, dando abertura para o que se convencionou chamar de memória discursiva.

Do ponto de vista da escola francesa AD, mais especificamente, a memória discursiva seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os “implícitos” (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos, etc.) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível (PÊCHEUX, 1999,p.52).

A memória discursiva funciona como o local onde se encontra a origem do processo discursivo, pois ela nos fornece a capacidade de assimilação e entendimento das coisas ditas, ou a incompreensão das mesmas, devido ao desconhecimento desta. Ela representa a legibilidade do dizer. De acordo com Pêcheux, apesar dessa regularidade que rege os implícitos, tanto a memória como a regularidade são ajustáveis. A possibilidade de modificação se dá a partir da aparição de um acontecimento discursivo novo. Ele explica que “essa regularização discursiva, que tende assim a formar a lei da série do legível, é sempre suscetível de ruir sob o peso do acontecimento discursivo novo, que vem perturbar a memória” (1999, p.52). A partir daí, é o acontecimento discursivo novo que rege o jogo dos implícitos, ele altera para a regularização impondo uma nova série sobre a já existente, acrescentando e subtraindo traços da memória. Entretanto, isto não quer dizer que os implícitos anteriores desapareçam, pois “o acontecimento, no caso, desloca e desregula os implícitos associados ao sistema de regularização anterior” (PÊCHEUX, 1999, p.52), isto é, o discurso novo pode

remodelar o sistema existente na memória discursiva, reajustando a cadeia de implícitos, inserindo-se na estrutura pré-estabelecida da memória discursiva.

Desta maneira, Pêcheux explica que existe uma relação de forças na colisão entre a memória discursiva e o acontecimento discursivo novo. De um lado, a memória “visa a manter uma regularização pré-existente com os implícitos que ela veicula”, absorvendo o novo acontecimento e diluindo-o em meio ao seu sistema de pré-existente; do outro lado, o acontecimento discursivo novo traz consigo a novidade, dando vez ao “jogo de forças de uma ‘desregulação’ que vem perturbar a rede dos ‘implícitos’”, ao ser inserido na memória discursiva (1999, p.53). Deste modo, entendemos que o surgimento do acontecimento discursivo, como consequência, implica na reformulação da memória discursiva, pois, concordamos que existe um processo capaz de reestruturar a rede de implícitos pré-existentes pela absorção do novo acontecimento. Assim, reitera Maingueneau: “quando um discurso novo emerge, ele faz emergir com ele uma redistribuição destas memórias” (1997, p.125).

Para Pêcheux, não se deve conceder ao que se entende por memória o status de um elemento pleno, estático, imutável, impermeável, mas sim é preciso compreender que a memória discursiva “é necessariamente um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos e de regularizações. Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discurso” (1999, p.56). E o discurso é o elemento responsável pela restauração dessa memória, pois “todo discurso marca a possibilidade de uma desestruturação-reestruturação dessas redes e trajetos” (PÊCHEUX, 2002, p.56). Assim, podemos entender a memória, na concepção da AD, como uma rede de implícitos regida por uma historicidade, a qual trabalha em equilíbrio com a discursividade, pois, ora a memória fundamenta o discurso, ora o discurso remodela a memória, ambos trafegando numa linha de mão dupla onde sempre colidem.

### 4.3 PARÁFRASE E POLISSEMIA

Dentre os processos para abordar os fenômenos de reformulação e movimento de sentido, a Análise do Discurso, a partir dos trabalhos de Eni Orlandi, trabalha com as noções de paráfrase e polissemia, equivalendo, à primeira noção, a ideia de “mesmo” do discurso, reformulação do anteriormente dito de outra maneira em outro lugar; e, à segunda noção, o “diferente” no discurso, ou seja, o que aparece de novo em relação ao sentido já existente visto a incorporação de outros sentidos. Desse modo, nos deteremos, a partir daqui, sobre a noção de paráfrase para a AD. Para Michel Pêcheux, em seus primeiros trabalhos sobre a Análise do Discurso, os processos metafóricos correspondem ao deslizamento de sentido dentro do discurso. A noção de paráfrase tem grande importância no que se refere à gênese do sentido daquilo que é dito, pois, para o autor, “a produção do sentido é estritamente indissociável da relação de paráfrase entre sequências tais que a família parafrástica destas sequências constitui o que se poderia chamar a ‘matriz do sentido’” (PÊCHEUX, 1997, p.169).

A matriz do sentido, de acordo com Pêcheux, remete-nos ao que apresentamos, anteriormente, e entendemos por Formação Discursiva (lugar de constituição do sentido), pois toda formulação de discurso deve pertencer a uma FD para que se estabeleça o sentido adequado ao que se diz. Então, Pêcheux explica que o “efeito de sentido” se dá a partir dessa relação existente no interior da família parafrástica: entre as reformulações (paráfrase) e as Formações Discursivas (PÊCHEUX, 1997, p.169), concedendo à formação discursiva o status de espaço de reformulações que possibilita esse movimento do discurso. Desse modo, a AD mantém uma relação firme com a paráfrase. A partir da afirmação de Pêcheux de que uma palavra, uma expressão ou uma proposição, não possuem sentido literal, e sim adquirem sentido quando inseridas numa formação discursiva, ou, ainda, palavras distintas podem possuir o mesmo sentido dentro de uma formação discursiva dada, privilegia-se, assim, o papel da paráfrase na teoria do discurso. “A partir de então, a expressão processo discursivo passará a designar o sistema de relações de substituição, paráfrases, sinônimas, etc., que funcionam entre elementos linguísticos – ‘significantes’ – em uma formação discursiva dada” (PÊCHEUX, 1997a, p.161).

Neste caso, como aponta Maingueneau (1997), a importância do processo parafrástico na AD se dá, precisamente, pelo fato de que, em uma formação discursiva, o sentido é apreendido pelo deslizamento de uma fórmula à outra, no interior de classes de equivalência.

Frente ao sistema de relação de substituição, Pêcheux convencionou chamar esse processo de esquecimento nº2, ou seja, o “esquecimento pelo qual todo sujeito-falante seleciona no interior da formação discursiva que o domina, isto é, no sistema de enunciados, formas e sequências que nela se encontram em relação de paráfrase” (1997b, p.173). Dessa maneira, podemos dizer que em toda formação discursiva reside uma gama de possibilidades enunciativas nas quais atua o processo parafrástico. Pêcheux define dois tipos de esquecimento: o nº1 é formulado com base na noção de sistema inconsciente. “O esquecimento nº1, que dá conta do fato de que o sujeito-falante não pode, por definição, se encontrar no exterior da formação discursiva que o domina” (PÊCHEUX, 1997b, p.173). O esquecimento nº2 é observado no corpo do texto.

Em geral, inicialmente, podemos dizer que a paráfrase seria o ato de dizer a mesma coisa de outra maneira, a reformulação da forma de um discurso já proferido, ou melhor: “duas frases estão em relação de paráfrase se a soma de suas partes constitui o mesmo sentido por identidade ou equivalência lexical” (PÊCHEUX, 1997a, p.275). Por essa razão, a paráfrase ganha a titulação de “mesmo” no processo discursivo. Sobre a noção de paráfrase, Pêcheux diz, também, que se trata, especialmente, de estudar o outro no interior do mesmo. Para ele, as relações entre estruturas sintáticas fazem com que um conteúdo proposicional estável (por construção discursiva) possa ser investido de sentidos diferentes. Nesse caso, o fato de estudar o “diferente” no processo discursivo abre a possibilidade de estudo dos processos polissêmicos do discurso. Portanto, a noção de paráfrase implica diretamente na noção de polissemia.

Falar a mesma coisa com outras palavras, ou parafrasear, seria, para alguns, “(...) colocar-se em uma posição de exterioridade relativa face à sequência de seu próprio discurso” (MAINGUENEAU, 1997, p.96); seria retirar o compromisso de proferir as mesmas palavras já ditas anteriormente; seria assumir uma construção lexical e sintática diferenciada para dizer a mesma coisa; ou seria, também, não usar os mesmos termos ditos por outro para ocasionar uma ilusão de autenticidade. Entretanto, na perspectiva discursiva, falar de outra maneira, como consequência, resulta na evocação de outros sentidos no que é dito, pois, a parafraseagem aparece em AD como uma tentativa para controlar em pontos nevrálgicos a polissemia aberta pela língua e pelo interdiscurso. Fingindo dizer diferentemente a ‘mesma coisa’ para restituir uma equivalência preexistente, a paráfrase abre, na realidade, o bem-estar que pretende absorver, ela define uma rede de desvios cuja figura desenha a identidade de uma formação discursiva (MAINGUENEAU, 1997, p.96). Como exemplo desse processo,

Mateus Andrade (2007) propõe a expressão “CD pirata”, chamado muitas vezes também de “CD genérico”. Segundo Andrade (2007), percebemos que o termo “genérico” traz consigo o sentido adquirido numa formação discursiva dada: a farmacêutica. O uso da palavra “genérico” apresenta um deslizamento de sentido entre formações discursivas. O sentido da palavra “genérico”, aplicado frequentemente para medicamentos similares e com preço mais acessível ao consumidor, presta, com eficácia, o sentido à explicação do “CD pirata”, que também é similar e tem valor mais barato.

Assim, essa tentativa de dizer a “mesma coisa” de outra maneira (no caso chamar de “CD genérico”) implica, diretamente, na reestruturação de sentidos existentes na expressão original (“CD pirata”), entendendo, desta forma, que não há paráfrase discursiva neutra; toda ela, a partir da reformulação, reflete o processo polissêmico. Observamos, no entanto, que a atribuição de “genérico” ao “CD Pirata” também sobrepõe novos sentidos ao próprio remédio genérico, na medida em que reforça um sentido compartilhado por alguns grupos sociais de que os genéricos seriam inferiores. Ou seja, os deslocamentos de sentido se dão numa dupla direção, ora voltado para o objeto de designação e ora para o designador.

A polissemia pode ser entendida, como percebemos pela própria expressão, como as nuances dos vários sentidos pré-existentes no interior de um objeto simbólico. Mais precisamente, refere-se à multiplicidade de sentidos existentes e os movimentos desses sentidos no interior de uma palavra, expressão ou proposição dada, quando parafraseada em determinada circunstância. Na visão de Orlandi (1999), os conceitos de paráfrase e polissemia podem ser observados levando-se em conta que os processos parafrásticos são aqueles pelos quais em todo dizer há sempre algo que se mantém, isto é, o dizível, a memória. Assim, devemos pensar que a “paráfrase é a matriz do sentido, pois não há sentido sem repetição, sem sustentação no saber discursivo” (ORLANDI, 1999,p.38); já no processo polissêmico “o que temos é deslocamento, ruptura de processos de significação” (ORLANDI, 1999, p.36), ou seja, uma variante de sentido, traços múltiplos de sentidos contidos num objeto simbólico. Logo, a “polissemia é justamente a simultaneidade de movimentos distintos de sentido no mesmo objeto simbólico” (ORLANDI, 1999, p.38).

#### 4.4 SILÊNCIO

Ainda dentro da abordagem onde se enquadram os processos parafrásticos e polissêmicos em seu funcionamento, temos que destacar os estudos sobre a relação entre discurso e silêncio na produção e movimentação do(s) sentido(s). A princípio, o silêncio não

representa a simples ausência de som ou ruído. Assim como existe a produção sonora com a finalidade de gerar sentido, produzir silêncio também é um ato de produção de sentido. Assim, Orlandi (1997) afirma que não é o nada, não é o vazio sem história. É silêncio significante. Nesta perspectiva, o silêncio recebe um status positivo. É um silêncio produtor de sentido que se relaciona com o discurso. Por exemplo, na perspectiva musical, o silêncio é ausência de som, entretanto elemento fundamental para a música, pois esta é um produto da combinação de sons e silêncios. De modo mais específico, para a compreensão do processo de sentidos, o silêncio pode ser subdividido em dois tipos: o silêncio fundador e a política do silêncio (o silenciamento). Nesta fragmentação, “a primeira nos indica que todo processo de significação traz uma relação necessária ao silêncio; a segunda diz que – como o sentido é sempre produzido em algum lugar, a partir de uma posição do sujeito – ao dizer, ele estará, necessariamente, não dizendo outros sentidos” (ORLANDI, 1997, p.55).

Isto é, o fundador existe nas palavras, refere-se ao que não está dito; e o silenciamento é a política do silêncio, ou seja, uma questão de recorte que indica que dizer algo implica, diretamente, em não dizer outro algo. De tal maneira, o silêncio representa a possibilidade de manifestação de outros sentidos presentes nos discursos, ele causa uma tensão entre o sentido principal e os sentidos possíveis de serem atribuídos ao dito. Assim, “o funcionamento do silêncio atesta o movimento do discurso que se faz na contradição entre o ‘um’ e o ‘múltiplo’, o mesmo e o diferente, entre paráfrase e polissemia” (ORLANDI, 1997, p.17). Dentro deste contexto, trabalha-se frequentemente com uma “ilusão de unicidade” de sentido nos dizeres, ou seja, iludimo-nos diariamente que o dito possui aquele sentido uno, e não outro(s) sentido(s). Isso porque existe a necessidade de produzir esse sentido ‘um’ frente à multiplicidade de sentidos possíveis. Caso contrário, dificultaria a comunicação entre sujeitos através da linguagem. As coisas a dizer estão, de certa maneira, incompletas do ponto de vista da produção de sentido. Parafrasear algo, ou até repetir, implica na aquisição de novos traços de sentido, abrindo espaço para as lacunas ainda incompletas do discurso. Desta maneira, “é a incompletude que produz a possibilidade do múltiplo, base da polissemia. E é o silêncio que preside essa possibilidade” (ORLANDI, 1997, p.49). Então, é possível perceber que o caráter incompleto do discurso se relaciona com o funcionamento dos processos de paráfrase e polissemia. Na paráfrase, podemos observar o funcionamento do silêncio, pois ao dizer algo de forma diferenciada, por um lado, se apagam traços de sentido do discurso, por outro lado, surgem outros traços possíveis, gerando um deslocamento de sentido entre os dizeres, tornando visível a movimentação dos sentidos existentes.

Portanto, toda palavra carrega consigo o silêncio. Quanto mais se diz, mais o silêncio se instala no dizer, aumentando a possibilidade de sentidos a serem usados, pois, no plano do discurso, o sentido se constitui em várias direções. Mesmo que se tente produzir um sentido único para o dizer, no discurso, a multiplicidade está sempre presente. Temos, assim, aspectos básicos do funcionamento da polissemia: entre o discurso e o silêncio. Muitas vezes dizemos o mesmo na tentativa de significar outra coisa e dizemos coisas diferentes a fim de sustentar o mesmo sentido. Entretanto, um dizer implica necessariamente no apagamento de outros sentidos, isto é, ao passo que uns sentidos vão à tona, outros permanecem silenciados.

“Desse modo, podemos considerar o silêncio como parte da incompletude que trabalha os limites das formações discursivas, produzindo tanto a polissemia (o a-dizer) quanto o já dito” (ORLANDI, 1997, p.93). Após o silêncio, vem o som, ou o sentido nesse caso. E, antes do silêncio, existe o já dito, ou melhor, a memória discursiva atuando como base dizível para as produções de paráfrase e polissemia no processo discursivo. Na regularidade da memória discursiva, torna-se necessário obter o entendimento de uma forma de repetição do já dito paralelo a um gesto que venha a deslocar essa base repetível, abrindo espaço para a atuação do processo parafrástico. Pensando na relação existente entre memória e paráfrase, Michel Pêcheux explica o seguinte: “sob o ‘mesmo’ da materialidade da palavra abre-se então o jogo da metáfora, como outra possibilidade de articulação discursiva. Uma espécie de repetição vertical, em que a própria memória esburaca-se, perfura-se antes de desdobrar-se em paráfrase” (1999, p.53). Nas devidas circunstâncias, ainda segundo o autor, torna-se necessário, na AD, questionarmos “os efeitos materiais de montagens de sequências”.

(PÊCHEUX, 1999, p.53), distanciando-nos cada vez mais das (aparentes) evidências e estabilidades de sentido em tais processos. Diante do exposto, os processos parafrástico e polissêmico trabalham em conjunto, pois, é na tensão entre o mesmo (paráfrase) e o diferente (polissemia) que se constitui o discurso. “Esse jogo entre paráfrase e polissemia atesta o confronto entre o simbólico e o político” (ORLANDI, 2002, p.38), pressupondo as características de base do processo discursivo. Acreditamos, portanto, ser fundamental a compreensão dessas relações estreitas entre o mesmo e o diferente no discurso para buscarmos entender como tais noções influem na produção de sentidos diversos durante a efetuação dos processos discursivos.

A cada instante em que produzimos um novo discurso, os sentidos, já constituídos historicamente, retornam ao dito e, ao mesmo tempo, podem produzir novos sentidos e novas condições de significação. Frente ao quadro da escola francesa de Análise do Discurso, observamos a relação existente entre as respectivas noções teóricas em questão. No processo

discursivo, partindo da sistemática de funcionamento do discurso como tal, percebemos o entrelace existente na AD entre as noções preestabelecidas de interdiscurso, memória discursiva, paráfrase e polissemia; de certa forma, umas contidas nas outras. No emaranhado de conceitos da AD apresentado, onde os sentidos são historicamente marcados e determinados, o funcionamento do interdiscurso (o mesmo) depende do que é concebido pela memória discursiva para que haja a produção, no intradiscurso, do diferente. A memória discursiva (o mesmo), por sua vez, relaciona-se com o acontecimento discursivo novo (o diferente) para funcionar com dinamismo. A paráfrase (o mesmo) está constituída nos processos metafóricos do discurso, onde a cada reformulação ocorre um deslizamento de sentido entre os discursos em jogo, dando margem à ação da polissemia (o diferente) em relação à movimentação dos sentidos no discurso. Compreendemos, enfim, ser fundamental observar esse trabalho entre o mesmo e o diferente no processo discursivo para tentarmos compreender o funcionamento do sentido nos objetos simbólicos, como se constituem e geram significação. Assim, verificaremos os pontos de ação do discurso sobre o *corpus* proposto no presente trabalho.

#### 4.5 ANÁLISE DE DISCURSO E CINEMA

A atividade analítica proposta para ser aplicada sobre o texto fílmico consiste em dois procedimentos básicos: primeiramente, “analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.15). Nesta proposta, a busca do analista se dá pelo conhecimento detalhado dos elementos constitutivos da estrutura narrativa do filme, despedaçando o texto fílmico para tomar conhecimento dos seus fragmentos. “Parte-se, portanto, do texto fílmico para ‘desconstruí-lo’ e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.15). Em seguida, após a fragmentação do filme, o trabalho do analista consiste, “em estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo: reconstruir o filme ou o fragmento” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.15).

No segundo momento da proposta de análise, trata-se de retornar ao texto fílmico e relacionar os elementos já compreendidos na fase de fragmentação ao filme como um todo. Em suma, na atividade analítica proposta, “o filme é, portanto, o ponto de partida e o ponto de chegada” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.15). Sobre as duas fases da análise,

compreendemos que a primeira consiste em descrever o texto fílmico, enquanto a segunda requer o trabalho interpretativo por parte do analista. Assim, concordamos com estes procedimentos para a análise com base na perspectiva da AD, entretanto cabe, ainda, acrescentar os fatores históricos produtores de sentido. Em geral, para empreender a proposta de análise na perspectiva da AD, julgamos importante o seguinte procedimento: inicialmente é necessário decompor o filme para entendermos sob qual materialidade o discurso está atuando. Desta feita, verifica-se como os elementos do filme estão constituídos de sentido, sua relação com o extra-fílmico, com o histórico; em seguida, consideramos o filme em sua totalidade material, ao invés de pensá-lo apenas como imagem ou som, cenas ou planos, para entendermos como os elementos constituem sentido no todo, pois acreditamos que as partes estão sujeitas a manifestar sentidos a partir da ideia geral do filme.

Como exemplo, Mateus Andrade (2007), cita a imagem de uma arma, o som de pássaros, ou uma cena de beijo, um diálogo sobre luta, são elementos constituídos de sentido, mas que evocarão um determinado significado de acordo, também, com o contexto temático da narrativa como um todo. Em suma, o objetivo é entender como o texto fílmico produz sentido. Prosseguindo sobre a historicidade do filme, observamos, ainda, que um texto fílmico, assim como outra modalidade textual, produz sentido de acordo com o lugar onde é exibido, pois o contexto histórico imediato evocará determinados traços de sentidos ao discurso fílmico. “Um filme é um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.26). Por um lado, o discurso do filme transcorre com base no seu contexto histórico de produção. Mas, por outro lado, ele pode assumir outros fatos históricos capazes de gerar sentido de acordo com o processo de exibição. É o caso, por exemplo, de filmes trabalhados em sala de aula. De acordo com a disciplina, o professor, ou a data da sessão, podem suscitar traços de sentidos determinados. Ou, ainda, caso de filmes exibidos por movimentos políticos e culturais, em que o conteúdo esteja em jogo.

Portanto, acreditamos que há dois níveis de contextualização do texto fílmico e devemos observar não apenas o contexto sócio-histórico de realização do filme, mas, também, o contexto sócio-histórico de exibição, o qual pode inferir no que se refere aos sentidos advindos no filme. Na presente pesquisa, trabalharemos com o primeiro nível de contextualização. Assim, são aspectos básicos da noção de discurso na perspectiva da escola francesa de AD que acreditamos serem aplicáveis ao filme para pensarmos na ideia de discurso fílmico. Na AD, como afirmamos anteriormente, o sentido é historicamente constituído. Portanto, pensemos no papel da história para o cinema para entendermos como o objeto simbólico pode produzir sentidos diversos. Devemos saber que “o cinema não é apenas um importante meio de

comunicação, expressão e espetáculo, que teve seu início e sua contínua evolução, mas, exatamente enquanto tal, mantém relações muito estreitas com a história” (COSTA, 1989, p.29). Neste caso, são relações com a história vista como a disciplina que aborda os fatos da humanidade.

Na respectiva relação, tomamos conhecimento de três propostas de aproximação do cinema com a história. Elas são: *a história do cinema*, *a história no cinema* e *o cinema na história*. A primeira aproximação refere-se à disciplina de história setorial. “Dela se ocupa a historiografia cinematográfica”; a segunda contempla os filmes “enquanto fontes de documentação histórica e meios de representação da história”; e a terceira relação preocupa-se em “como os filmes podem assumir um papel importante no campo da propaganda política, na difusão da ideologia” (COSTA, 1989, p.29-30). Contudo, devido à nossa proposta, as relações apresentadas não se fazem necessárias para nossa pesquisa. Por isso, utilizaremos, como propõe Andrade (2007), duas dimensões supondo a relação entre o cinema e a história, as quais nos parecem mais adequadas ao trabalho calcado na AD. Segundo Andrade (2007), nesta abordagem, é preciso relacionar a História ao texto fílmico, fragmentando essa relação em duas dimensões históricas: 1) o filme na História<sup>15</sup>; e 2) a história no filme. De modo geral, a primeira dimensão refere-se ao que lhe é exterior, à condição sócio-histórica na qual o filme está necessariamente inserido. Já a segunda faz menção ao que lhe é interior, ao universo fictício construído pelo filme, o universo diegético, o qual fundamenta a narrativa.

Tais dimensões históricas do filme, apesar da divisão proposta, encontram-se entrecruzadas no texto fílmico, atuando de forma relacional para constituir o discurso fílmico, causando efeitos de sentido no texto a partir de um mecanismo de combinação. Conforme Andrade (2007), apesar de não ser a realidade, aquilo a que assistimos constantemente no cinema parece muito com o nosso universo. Até mesmo quando apresenta as coisas mais improváveis de se acontecerem na vida real, o filme faz com que nós creiamos no que nos mostra antes de duvidarmos do que vemos. Andrade (2007) pontua que, para a atividade de análise histórica sobre o cinema, se faz necessário pesquisar não somente o filme, mas também todo o universo que o rodeia, tudo que lhe é exterior, referindo-se assim a todos os componentes contidos ou não no filme.

[...] analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime político. Só assim se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa (FERRO, 1992, p.87).

<sup>15</sup> Durante o decorrer do texto, a letra maiúscula será usada quando se tratar da disciplina história, a fim de distinguir do conceito de história no cinema, e não para demarcar teor de veracidade.

Relacionado à História, aponta Andrade (2007), o texto fílmico referencia diretamente seu contexto de produção imediata, sua situação histórica, independente do estilo narrativo em questão: tanto documental, quanto ficcional. Além dos procedimentos técnicos que marcam os períodos cinematográficos, a articulação de sentido referencia, também, o contexto imediato de realização do filme. É a História constituindo sentidos no filme.

[...] no filme Guerra dos Mundos, de Steven Spielberg (2005), em meio à invasão alienígena ao planeta Terra, o personagem principal consegue roubar um carro (o único que estava funcionando naquela ocasião) e fugir com seus filhos. Desesperado para saber o que estava acontecendo, o filho mais velho pergunta ao pai: “São terroristas?”, e o pai responde: “Não. Aquilo veio de outro lugar!”. Então o filho continua: “Como assim, da Europa?” O momento é de humor na sala de cinema. Nesse instante, as palavras do filho passam a fazer sentido devido ao nosso conhecimento a algo que é exterior àquele filme: a História dos ataques terroristas aos EUA. Imediatamente, entendemos que a nossa História também está contida naquela narrativa, o que fornece mais veracidade ao filme, subsidiando seu discurso, evidenciando esse entrelace entre a História e o universo que o filme apresenta na produção de sentido (ANDRADE, 2007, p.59).

Para lembrarmos, na AD, o discurso é um efeito de sentido entre sujeitos (PÊCHEUX, 1997, p.82). Não é só o que se diz, mas, também, de onde se diz, de que posição, quem diz e para quem se diz. São os elementos exteriores ao dizer que influem no sentido, pois ele não é fixo, pelo contrário, o sentido se constitui nessas relações. Nesta perspectiva discursiva, de acordo com Andrade (2007), a materialidade enunciativa pode se manifestar nos suportes que expressem a linguagem verbal, não-verbal e imagética, tais como o livro, a música, o filme. E, assim, temos a noção de enunciado fílmico, o qual “(...) comporta múltiplas linguagens atuando simultaneamente” (GASPAR, 2004, p.235). Sobre a análise dessa noção, entendemos que “um possível enunciado que surge numa modalidade da imagem fílmica, embora seja aí reconhecido, pode ter vínculos com enunciados anteriores e posteriores a ele” (GASPAR, 2004, p.237). Assim, como pontua Andrade (2007), pode-se investigar o enunciado fílmico, que inicialmente se vê na grande tela, a partir dos elementos que não são filme, tais como, por exemplo, uma crítica, matérias jornalísticas, as condições de exibição.

Depois de discutirmos a primeira dimensão, seus efeitos, sua relevância e sua atuação dentro do texto fílmico, veremos, agora, a segunda dimensão histórica do filme: a história no filme. Conforme Andrade (2007), a diegese é o lugar onde tudo é possível: onde as pessoas falam, lutam, voam e amam sem limites; onde elas nascem, crescem, reproduzem, morrem e ressuscitam; onde elas param o tempo, vão para o passado e voltam para o futuro. É um universo ficcional onde as coisas podem acontecer sem compromisso com a realidade. Em

outras palavras, a diegese é o universo em projeção; um pseudomundo. A história narrada por um filme é algo que está contido dentro da diegese deste mesmo filme. “Sua acepção é, portanto, mais ampla do que a história, que ela acaba englobando: é também tudo o que a história evoca ou provoca para o espectador” (AUMONT, 1995, p.114).

Conforme Andrade (2007), a história do filme está contida na diegese e em seu aspecto discursivo, o filme cria sua própria “História” no universo diegético para fundamentar sua história, assim como na vida real fundamentamos nosso discurso com nossa História. Em outras palavras, no filme se constroem discursos “verdadeiros” a partir de uma base histórica. Na vida real falamos “verdades” baseando-nos na História da humanidade. Como exemplo, Andrade (2007) lembra de filmes que trazem super-heróis com poderes incríveis: normalmente, o impossível é justificado através da construção de um universo ficcional que permite que tal atitude do personagem seja provável e até inquestionável.

Assim, devemos observar, paralelamente, as particularidades do universo diegético em formular sua própria base histórica para subsidiar seu discurso e o entrecruzamento com a História da humanidade que é uma base para o discurso fílmico como um todo. Portanto, acreditamos que há um entrelace das histórias de um filme: a História e as histórias. O filme constrói seu próprio universo carregado de pressupostos do nosso universo. Assim, existe um balanço entre as dimensões históricas do filme para a produção de efeito de sentido. (ANDRADE, 2007, p.62)

Ciente de seu poder de persuasão, o cinema é um dispositivo de representação de grande eficácia. Na perspectiva da AD, como observa Andrade (2007), deve-se averiguar a relação do cinema com a noção de memória discursiva, pois, em geral, acredita-se que o cinema possui a capacidade de fazer disseminar ideias sobre a sociedade, retratando temas, discutindo perspectivas e sugerindo caminhos. Desta feita, entre as demais obras de arte ou objetos culturais, o filme apresenta-se como um discurso que evoca a memória discursiva, remodelando-a, ao tempo que traz à tona essa mesma memória em seu conteúdo temático na narrativa. Andrade (2007) cita, como exemplo, a memória que temos sobre as guerras mundiais:

Ela é imagetivamente cinematográfica, baseada nos filmes que abordam o assunto; nossa memória sobre os tubarões não é mais a mesma após os filmes que têm no enredo a presença deste animal aterrorizando as orlas marítimas; resumindo, filmes que apresentam novos traços de sentido em relação à memória histórica de um povo (ANDRADE, 2007, p. 63)

O filme clássico termina fazendo o trabalho do acontecimento discursivo em relação à memória discursiva: ele é capaz de basear-se na memória para compor sua narrativa

e, com sua narrativa, modificar a memória de um povo; é uma máquina histórica do saber, uma minuciosa ferramenta discursiva responsável pela construção e reconstrução da memória discursiva. Para Andrade (2007), em uma observação da história do cinema, pode-se perceber que os cineastas conseguiram realizar inúmeros filmes sobre a mesma temática sem possibilidade alguma de fazer um filme igual ao outro. Esse fator de variação, conforme o autor, reflete diretamente nos aspectos parafrásticos e polissêmicos do cinema. A produção de outras versões cinematográficas do mesmo fato oferece ao espectador a possibilidade de executar uma (re)leitura do fato a partir de outro posicionamento discursivo, onde se (re)formula o tema, fazendo, ao mesmo tempo, uma leitura do já mostrado com seus deslocamentos de sentido. Na condição parafrástica e polissêmica, ao tempo em que se acendem determinados sentidos, se ofuscam outros sentidos possíveis.

Assim, depreendemos que o texto fílmico, em si, é um produto complexo – multitextual – em relação à sua própria estrutura. Ele é composto, naturalmente, por diversas outras categorias textuais, tais como: música, pintura, literatura, fotografia, teatro, entre outros elementos. Relações tais que explicitam o trabalho da interdiscursividade dentro do texto fílmico. Tais inter-relações são constitutivas de sentido para o trabalho do cineasta. Enfim, a cada nova elaboração de uma forma de efetuar cinematograficamente um dizer, a multiplicidade de sentidos entra em cena, erguendo traços significativos historicamente constituídos, produzindo novos sentidos a partir do seu lugar de elaboração e execução. Assim, conforme Andrade (2007), o texto fílmico contém deslizamentos de sentido múltiplos em sua complexidade discursiva. A partir da reconstrução ou reinvenção de fatos existentes, da utilização ou reutilização de elementos passados, o filme pode ser analisado na perspectiva discursiva da AD, pela qual se pode compreender como os objetos simbólicos contidos no texto fílmico produzem sentidos diversos, e como tais sentidos transitam entre filmes.

## 5 DESCRIÇÃO E ANÁLISES DOS FILMES

O projeto da presente pesquisa é eminentemente discursivo e nossa meta é mapear quais Formações Discursivas (FDs) marcam, diferenciadamente, os filmes dos anos 1950 e 1960, compreendidos no Cinema Novo, e os dos anos 2000 e 2010, produzidos na Retomada e pós-Retomada do cinema brasileiro. A pesquisa buscará mapear estas FDs sobre a favela e seus moradores, analisando os filmes “Rio 40 graus” (1955), “Cinco vezes favela” (1962), “Cidade de Deus” (2002) e “Alemão” (2014), num total de seis horas e 12 minutos, nas quais buscamos analisar a narrativa das obras, destacando imagens, música e diálogos entre os personagens. Para melhor organização da pesquisa, dividimos o trabalho concentrando as análises em discursos mobilizados sobre o território favela, sobre a identidade dos moradores e sobre suas manifestações culturais.

Depois deste levantamento, buscaremos compreender o funcionamento dos discursos sobre a favela, tanto numa época quanto noutra, no que eles têm de permanência e de rupturas. Portanto, o nosso objeto é o discurso, embora outras questões como a relação do cinema com a memória, com a cultura e com a formação da identidade e com os demais meios de comunicação devam ser considerados.

### 5.1 RIO, 40 GRAUS

“Rio, 40 graus” (1955), de Nelson Pereira dos Santos, é um filme inspirado no Neo-realismo italiano e teve grande influência na produção cinematográfica brasileira, uma vez que foi precursor do Cinema Novo. É uma produção concebida com objetivo de afastar a visão folclórica e idealizada dos habitantes da favela, já que não apresenta um herói na narrativa. O filme mostra a saga de personagens da periferia que tentam superar as dificuldades através do trabalho e dos laços de solidariedade e amizade. A narrativa é conduzida pela ação de cinco garotos, que percorrem os pontos turísticos do Rio de Janeiro como vendedores de amendoim.



**Figura 1 – Garotos com latas de amendoim.**

Nossa proposta, ao analisar o filme, é apontar formações discursivas mobilizadas por “Rio, 40 graus” em três aspectos: espaço, identidade e manifestação cultural. Temos que lembrar que formações discursivas, como já dito anteriormente, conforme Foucault, se caracterizam nas possibilidades de descrição, dentro de um contexto de enunciados, de um sistema semelhante de dispersão, ou, então, de conceitos, escolhas temáticas, nas quais observamos uma regularidade. Assim, as formações discursivas são fundamentais para a compreensão de um enunciado, marcado numa situação histórica definida. Dito isto, nossa análise inicia-se pela questão do espaço. Na abertura do filme, enquanto os créditos da obra são apresentados, as cenas são de imagens aéreas da Cidade Maravilhosa, destacando diversos pontos de cartão postal. Neste momento, a câmera sobrevoa pontos de beleza natural, áreas urbanizadas tomadas por prédios, praias e o estádio do Maracanã.

De acordo com Mariarosária Fabris (1994), nos primeiros planos do filme, o diretor parece corroborar a feição utópica da cidade, que vinha sendo plasmada, notadamente desde meados do século XIX, por meio de vistas de vários paisagistas (brasileiros e estrangeiros) ou das revistas, fotografias, nos filmes anteriores ao Cinema Novo e na música, nos quais predominavam as imagens idealizadas. Do ponto de vista destas imagens precedentes ao filme, podemos dizer que elas lhe fornecem as condições de interpretação, visto que funcionam como arquivos e memória discursiva. No campo da música, basta lembrar a marcha de André Filho, “Cidade Maravilhosa”, de 1934, que descreve a cidade como “cheia de encantos mil”. Já nas artes cinematográficas, podemos nos lembrar das obras

“Capital Federal” (1920), de Francisco de Almeida Fleming, e “A Voz do Carnaval” (1933), de Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro; ou ainda “Voando para o Rio” (Flying Down to Rio, 1933), de Thornton Freeland, e “Interlúdio” (Notorious, 1946), de Alfred Hitchcock, apenas para citar alguns exemplos.

“Rio, 40 graus” começa com uma série de imagens aéreas de pontos turísticos da cidade, como o Pão de Açúcar e a praia de Copacabana. As imagens vão aparecendo acompanhadas da música instrumental “Eu sou o Samba”, o que nos leva a crer, entre as possibilidades de leitura, que estamos diante de mais um filme do qual a cidade dita como “maravilhosa” será o cenário. Entretanto, nos letreiros da abertura, os créditos já desfazem essa impressão, pois afirmam: “Nelson Pereira dos Santos apresenta/ a Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro em/ Rio, 40 graus” (as barras assinalam a mudança de linha). Conforme Fabris (1994), no lugar que tradicionalmente apareceriam os nomes dos principais intérpretes, destaca-se o da cidade, numa clara afirmação de que ela, de mero pano de fundo, foi elevada à categoria de protagonista do longa-metragem, deixando de exercer a função de cenário.

São quase três minutos de abertura até a câmera começar a se deslocar para uma favela, o Morro do Cabuçu, onde a narrativa tem início. Esse deslocamento de câmera, que inicia nas belas paisagens naturais, passa pelos edifícios e termina no morro, sugere o deslocamento entre o asfalto e a favela.

Ao libertar a “cidade maravilhosa” da imobilidade do panorama, Nelson Pereira dos Santos rompe os limites da representação ficcional e amplia os horizontes de sua paisagem, revelando com seu voo rasante (a câmera, que planava durante a apresentação dos créditos, praticamente mergulha para focalizar de perto o morro e sua favela) o lado pobre e “feio” da capital Federal, geralmente ocultado nas reconfortantes vistas tomadas do alto (FABRIS, 1994, p. 93).

Aqui, podemos afirmar que as leituras possíveis neste trecho do longa-metragem instauram sentidos de segregação, nos quais a cidade aparece partida. Vamos enquadrá-la em uma Formação Discursiva X (FDx), na qual vamos considerar a favela como um espaço isolado do restante da cidade, onde o estado de bem estar social parece estar ausente e seus moradores considerados “excluídos”. Aqui, a palavra “excluídos” pode estar carregada de novos sentidos, que à época não se conhecia. A exclusão social é uma fórmula relativamente nova. Vamos utilizá-la num sentido geral, no qual iremos enquadrar os moradores como aqueles que pareciam estar, pelo menos nos seus lugares de residência, à parte da vida urbana da cidade. No universo dessa formação discursiva pode-se perceber discursos nos quais é subtraído da geografia o livre fluxo entre a favela e a cidade, considerando a favela como local fechado e

isolado, como se existissem fronteiras físicas além das fraturas sociais, sempre presentes na relação asfalto x favela.

Ainda no aspecto espacial, logo que termina a abertura, a cena seguinte mostra moradores subindo escadas de terra batida, carregando latas na cabeça, o que sugere, entre outras interpretações, a falta de infraestrutura dessas áreas, que não contam com benefícios básicos, como rede de abastecimento de água. Devemos ressaltar que esses sentidos que trazem à tona discursos a respeito da carência de infraestrutura são condizentes quando pensamos no espectador que, atualmente, assiste a esse filme, já que a percepção de infraestrutura hoje é diferente da daquele momento de produção do longa-metragem. Em sua maior parte, a população brasileira dos anos 50 não tinha acesso ao abastecimento regular de água. Assim explicado, podemos dizer que aqui os discursos mobilizados por “Rio, 40 graus” também inseridos na FDX, considera a favela como território à parte, uma vez que conta com o descaso do restante da sociedade. Apesar disso, na totalidade da obra, quando a favela é mostrada, o que se vê é um espaço onde a vida dos moradores, mesmo com dificuldades, é feliz. As crianças aparecem jogando bola e adultos unidos, organizando os festejos do lançamento do enredo da escola de samba do morro para o próximo carnaval, o que reforça a ideia de favela como reserva cultural e protegida das mudanças do urbano. Não há nessas cenas o que é comum no cinema contemporâneo, no qual a criminalidade e a violência se fazem inerentes ao espaço, onde as forças policiais aparecem só como forma de repressão e passível de corrupção.



**Figura 2 - Policial entrega garoto no morro**

A única vez em que o filme de Nelson Pereira dos Santos marca a presença de um policial na favela, é quando um guarda sobe o morro para entregar um menino a seus pais. Nesta sequência, o policial não é mostrado apenas como um mero cumpridor da lei, já que em outros momentos do filme a polícia aparece mobilizando sentidos de repressão fora da favela. No caso

em questão, Nelson Pereira dos Santos evidencia, entre outros aspectos possíveis, um caráter mais humano dos policiais, que, diariamente, são responsáveis por intermediar as relações entre as instituições e os cidadãos. Fabris (1994) pontua que os representantes da lei e os infratores falam a mesma linguagem da fome e lutam contra os mesmos anti-heroicos problemas de sobrevivência.

Vale ressaltar que os moradores do Morro do Cabuçu, representados por cinco meninos, não se restringem ao espaço da favela, como se ficassem isolados no morro, situação comum nos filmes contemporâneos. Pelo contrário, “Rio, 40 graus” mostra o trânsito desses moradores para outras áreas do Rio, mesmo que o objetivo deles seja o trabalho. A câmera segue as crianças para áreas como a Quinta da Boa Vista, a praia de Copacabana, o estádio do Maracanã, o Pão de Açúcar e o Corcovado. Ao abordar o trânsito desses meninos por outros cenários do Rio de Janeiro, o filme sugere um deslocamento dos sentidos instaurados pela Formação Discursiva X (FDx), nos quais a favela aparece como território isolado. A movimentação dos garotos pela cidade instaura sentidos possíveis que vão ao encontro do que pregavam os cineastas do Cinema Novo, já que os garotos, ao percorrerem pontos turísticos a fim de venderem amendoins, de certa forma, buscam mudar seus destinos. A nosso ver, esse deslocamento pode ser encarado como um processo polissêmico, já que houve uma variante de sentido. Como já dito anteriormente, conforme Orlandi (1999), a polissemia é justamente a simultaneidade de movimentos distintos de sentido no mesmo objeto simbólico.

Focando nosso estudo, agora na análise dos moradores da favela, vamos apontar quais os sentidos mobilizados por “Rio, 40 graus” a respeito da identidade do favelado. Cinco meninos serão nossos cicerones nos destinos propostos por Nelson Pereira dos Santos para essa redescoberta do Rio. Na verdade, são cinco pequenos vendedores de cartuchos de amendoim, habitantes da favela do Morro do Cabuçu. Eles vão conduzir a história, que se passa em um dia de domingo ensolarado de verão, percorrendo os pontos turísticos explorados pela narrativa. Logo no início da obra, os problemas econômicos que cercam os moradores da favela ficam evidentes, pois os cinco garotos têm necessidade de trabalhar para ajudar financeiramente suas famílias<sup>16</sup>. Eles vendem cartuchos de amendoim nos pontos visitados por turistas. Aqui temos sentidos possíveis que inserem os habitantes dentro de uma formação discursiva, que a chamaremos de Formação Discursiva PB (FDpb), a qual irá mobilizar sentidos nos quais o favelado aparece ligado à pobreza. É preciso ressaltar aqui que a percepção de pobreza, no

---

<sup>16</sup> Ressaltamos que as condições precárias de trabalho não podem nos fazer esquecer de que não havia muitos pudores sobre trabalho entre menores. É comum à época, pessoas se orgulharem de que trabalhavam “desde os 14 anos”. Aos olhos atuais, o trabalho de menores parece ser assustador o trabalho infantil, mas não naquela época, porque havia iniciativas, mesmo oficiais, como os pequenos jornalistas.

período do Cinema Novo, é diferente da percepção atual. Oriundos da classe média, os cineastas cinemanovistas tinham uma maneira de emprestar dramaticidade à pobreza que era peculiar àquele período, talvez até de uma forma mais romântica, diferente da percepção da pobreza que veremos nos dois filmes mais atuais que ainda iremos analisar. Após esta ressalva, voltemos à análise.

A FDpb é reforçada na história de vida do garoto Jorge, que vive num barraco com a mãe adoentada. Ele, mais que os outros, precisa trabalhar para sustentar a mãe acamada. Durante uma reunião, quando os meninos decidem para onde vão, a fim de venderem amendoim, a FDpb é marcada no diálogo entre eles. Um dos meninos pergunta para Jorge a qual ponto devem ir. Jorge responde: “Eu não sei, tenho que arranjar mais dinheiro para minha mãe” (RIO..., 1955).

Interessante notar que a obra de Nelson Pereira Santos também explora sentidos a respeito do favelado que, possivelmente, são controversos a uma gama de significados que são reverberados pelo cinema brasileiro atual, como no trecho em que a moradora Alice, que é operária e filha de uma lavadeira e de um desempregado, sai do morro para ir à feira, fora da favela. Junto com uma amiga, Alice fica de frente a uma barraca e olha um produto, quando é bem recebida pelo comerciante. O interessante é que o vendedor trata a moça como madame, o que fica explícito na fala dele: “Vai querer o quê, madame?” (RIO..., 1955). Fica evidenciado assim, que, em “Rio, 40 graus”, o favelado, entre as leituras possíveis, também é mostrado como um indivíduo que tem sua dignidade respeitada. É mais um deslocamento de sentidos dentro da FDpb, que enquadra o morador da favela ligado à pobreza e, muitas vezes, sem dignidade. Aqui, estaríamos diante de um processo de polissemia dentro da FDpb, pois, ao tratar a moça de madame, o vendedor sugere sentidos apagados em muitos filmes produzidos anos depois no período da Retomada do cinema nacional. Contudo, nem por isso, a obra deixa de mostrar outros significados que se aproximam dos longa-metragens contemporâneos. É o que acontece com o menino Paulinho, quando entra sem permissão no jardim zoológico.

Ao perder sua lagartixa, chamada Catarina, que foge e entra no zoológico, Paulinho, que vendia amendoim nas proximidades do parque, burla o vigia e invade o local. Ao se deparar com as aves e outros animais, o garoto é tomado por um encantamento, que fica estampado no rosto dele. Nessa sequência, mais uma vez, de forma instrumental, há a presença da música “A voz do morro” (posteriormente ainda tocaremos na importância dela para a construção de significados em “Rio, 40 graus”). A música acompanha o olhar da criança que, pela primeira vez, consegue ter acesso àquele lugar. Temos aqui mais um exemplo de polissemia dentro da FDpb, que enquadra o favelado sempre ligado à pobreza. No nosso entendimento, essa

sequência do filme, entre outras leituras possíveis, deixa claro que a criança, independentemente do lugar onde vive, da pobreza e da rotina de atividades na qual está inserida, não perde o seu encantamento diante da beleza do parque.

Entretanto, a condição de favelado de Paulinho é escancarada para o público, quando o garoto é surpreendido pelo vigia do zoológico, que o expulsa. Ao surpreendê-lo, o homem questiona: “O que está fazendo aí? O que tem aí na mão?” (RIO..., 1955). O garoto tem na sua mão a lagartixa que tinha conseguido recuperar. O homem toma dele e joga Catarina em um viveiro de cobras. Ao nosso ver, a cena evidencia, possivelmente, uma situação de preconceito, uma vez que o vigia não dá ao garoto a oportunidade de se explicar, apenas o expulsa, significando, entre as leituras possíveis, que aquele local não é destinado a alguém que vive na favela. Do lado de fora, Paulinho fica desolado com a morte do seu bicho de estimação. A cena é interessante, porque focaliza o menino na frente do portão, enquanto outras crianças brancas e bem vestidas transitam pela entrada do parque, sugerindo que elas têm permissão para visitarem o local. Aqui, podemos perceber novamente a FDx, a qual enquadra a favela como espaço isolado e o favelado como excluído.

Na visão de Fabris (1994), a entrada de Paulinho no jardim zoológico representa a passagem de um espaço público para um espaço privado, mas comunitário, porém proibido à população pobre que, com seus andrajos, poderia conspurcar o cenário burguês. Fabris argumenta:

A expulsão do menino, enquanto uma cobra devora Catarina, evoca a condenação divina lançada sobre Adão, “Comerás o pão com o suor de tua fronte”, pois, como este, ele também é excluído do paraíso terrestre (...), onde, por alguns momentos, fora apenas uma criança, para cair numa dura realidade que o obriga a se tornar prematuramente adulto e ganhar seu sustento, renunciando à infância, que, dessa forma, parece destinada só às crianças bem vestidas que passam por ele entretidas em suas brincadeiras (FABRIS, 1994, p. 97).

Seguindo nossa análise a fim de buscar os sentidos a respeito da identidade do morador da favela, abordaremos agora a sequência que se passa na praia de Copacabana, onde o garoto Jorge está vendendo seus cartuchos de amendoim. Um rapaz, chamado Bebeto, em companhia de uma moça, passa correndo pelo garoto, em sentido contrário, derrubando-lhe a lata de amendoim na água. Enquanto o menino tenta inutilmente salvar seu ganha-pão, os dois banhistas nos conduzem até um pequeno grupo de pessoas que, deitadas na areia, estão exatamente criticando-os. O rapaz Bebeto é classificado como um caça-dotes, e Maria Helena, a moça que o acompanha, não é propriamente uma moça casadoura. Nesta sequência, na nossa visão, entre as leituras possíveis, podemos observar que a convivência entre favelados e outros

frequentadores da faixa de areia é harmoniosa, desde que os limites de cada um sejam respeitados, ou seja, os banhistas aproveitando o dia na praia, e o garoto favelado trabalhando.

Este trecho do filme insere-se na FDx, evidenciando sentidos de exclusão, porém é possível perceber um deslocamento de sentidos, já que, apesar de excluídos, os favelados podem estar na praia, respeitando o limite e as regras de convivência dos moradores da Zona Sul. Seria um tipo de exclusão velada, o que nos remete a outros sentidos a respeito do isolamento dos favelados. Assim, aqui, podemos considerar que há um exemplo de processo parafrástico, que seria, de forma resumida, o ato de dizer a mesma coisa de outra maneira, resultando na reformulação da forma de um discurso já proferido. Seria como se o filme mostrasse outra forma de o favelado estar excluído ainda que inserido em um contexto fora da área da favela. Essa ideia também vem à tona no diálogo de Eduardo, um dos homens que está deitado na areia. Ele fala para sua amiga, referindo-se a Bebeto e Maria Helena. “Como estão impossíveis, até parecem suburbanos” (RIO..., 1955). Essa fala produz, entre as leituras possíveis, o sentido de que a praia, apesar de democrática, tem suas divisões e regras de comportamento. Neste caso, como Bebeto e Maria Helena estão correndo entre as pessoas que querem tomar sol, fazendo algazarra, eles são comparados a suburbanos, reforçando os sentidos enquadrados pela FDx.



**Figura 3 – Jorge na saída da praia**

No final dessa sequência, o menino Jorge encontra com Bebeto na saída da praia e pede a ele dinheiro, uma vez que o rapaz havia derrubado seus cartuchos de amendoim na água. Bebeto se recusa e empurra o garoto, sem dar-lhe ouvidos, dizendo: “Sai fora, moleque safado”, e completa: “Se você vier outra vez pra cima, vou te prender” (RIO..., 1955). Mais uma vez é negado a um garoto morador da favela a sua chance de se explicar. Neste momento, um homem, bem vestido, com ares de representante da classe alta carioca, se aproxima e presencia o

confronto entre Beбето e Jorge. O homem questiona o que está acontecendo. Beбето diz: “É esse malandrinho que queria me dar um golpe” (RIO..., 1955). O homem então afirma: “São uns criminosos esses pais que largam os filhos na rua” (RIO..., 1955). Em seguida, indiferente, o homem vai embora, levando o cachorro que guia pela coleira. Sem olhar para o garoto, o homem diz ao cão: “Vamos embora” (RIO..., 1955). É como se o animal tivesse mais a sua consideração do que o menino. Nesta sequência, temos o surgimento de mais uma formação discursiva, que a chamaremos de Formação Discursiva M (FDm), na qual se confere à favela e seus moradores os sentidos de marginalidade e criminalidade<sup>17</sup>. Dentro dessa formação discursiva, inserem-se discursos nos quais a favela é significada como local de desordem, território de malandros, ociosos e negros inimigos do trabalho honesto. Voltando à narrativa, sem conhecerem o garoto e desconhecendo o fato de que ele estava na praia trabalhando, os banhistas negam a presença do menino naquele espaço, o que nos permite também, observar sentidos do contexto da FDx, que enquadra a favela como espaço isolado do restante da cidade e seus moradores considerados como excluídos.

Entretanto, em contraposição, imediatamente a essa cena, o filme vai produzir sentidos inseridos na formação discursiva que a chamaremos de Formação Discursiva S (FDs), na qual são mobilizados discursos que privilegiam a solidariedade e a cooperação entre os moradores do morro. Ainda na praia, ao acompanhar a saída do dândi com seu cachorrinho, o olhar de Jorge é direcionado ao olhar de sua mãe, Elvira, que está na favela. Ela lança sua visão à porta do barraco pela qual entra sua vizinha, dona Ana, trazendo-lhe um pouco de caldo.

A justaposição dessas duas cenas, em que à absoluta futilidade dos bate-papos na praia se segue o diálogo franco entre as duas lavadeiras – pelo qual (dona Ana arruma o barraco, cuja extrema miséria vai-se revelando com sua movimentação) ficamos sabendo que a vizinha está fazendo também o serviço de dona Elvira para que esta não perca a freguesia -, marca bem o contraste entre o mundo dos grã-finos, que, aos olhos do diretor, se afigura como hipócrita e regido somente pelo dinheiro, e a realidade do morro, presidida, em geral, pela solidariedade (FABRIS, 1994, p. 100 e 101).

Na FDs vão aparecer os discursos que enquadram a favela como comunidade solidária, onde existe a cooperação entre os moradores. São discursos que estão de acordo com os ideais do Cinema Novo, que tinha como proposta a transformação social. Os cineastas desse movimento queriam mostrar que o povo podia se conscientizar a respeito de suas necessidades e lutar para vencê-las. O movimento cinemanovista buscava afirmar a participação do povo na malha social por meio de filmes fundamentados em um engajamento ideológico contra os poderes centrais e opressores do povo, dos excluídos, dos famintos, dos sem-moradia, dos

---

<sup>17</sup> Lembramos que aqui o sentido de “criminalidade” é muito distinto daquele que conhecemos hoje. Naquela época, ele estava mais ligado à malandragem.

sertanejos e dos favelados. Voltando à cena analisada, a FDs fica marcada no diálogo entre as personagens, quando dona Ana diz à Elvira: “Uma mão lava a outra. A de chegar o dia em que eu hei de ter precisão da senhora” (RIO..., 1955). Ainda a respeito da identidade do morador do morro, é preciso destacar a sequência na qual a filha de dona Ana, a operária Alice, é pedida em casamento por Alberto. Depois do pedido ao pai da noiva e da troca das alianças, o casal começa a descer o morro.

No diálogo entre os dois, Alice diz que prefere esperar um pouco mais para o casamento, para ter mais dinheiro e ter uma boa casa. Ela afirma que se juntar o dinheiro dela com o de Alberto só vai dá para morar em um barraco na favela. Então ele diz: “O que tem isso. Tem tanta gente boa morando aqui” (RIO..., 1955). Alice responde: “É, a gente tem que se conformar” (RIO..., 1955). Mas Alberto insiste: “Conformar não, a gente tem que enfrentar a vida” (RIO..., 1955). Com o fim do diálogo, o casal continua descendo o morro. Atrás do caminhar dos noivos, os barracos da favela são apresentados na cena. Ao fundo, ouve-se a música “Eu sou o Samba”. No nosso ponto de vista, essa sequência nos permite também fazer uma leitura, entre aquelas possíveis, sobre a necessidade de se ter esperança e de que, apesar da pobreza, o futuro, mesmo morando no morro onde há gente boa, como diz Alberto, pode ser positivo. Temos aqui um deslocamento de sentido, dentro da FDs, no qual surgem discursos sobre a esperança de dias melhores na favela, formando mais um exemplo de paráfrase.

No bate-papo entre Alice e Alberto, o tema predominante é o da esperança num futuro promissor, mas enquanto a moça está mais preocupada com o bem-estar da própria família, que já conheceu dias melhores, e em começar a vida nova em bases financeiras mais sólidas, o rapaz aspira a um bem comum maior, em que os homens tenham consciência de seus direitos e lutem por eles. Apesar do fundo ideológico, a conversa entre os dois não se reveste de um panfletário, uma vez que a música idílica que a sublinha, aliada à simplicidade dos diálogos e à grande naturalidade das interpretações (sobretudo de Antônio Novaes, Alberto), faz com que o filme encontre um justo equilíbrio entre o esboço psicológico das personagens e a denúncia da pobreza em que vivem (FABRIS, 1994, p. 116).

Ainda sobre a questão da identidade dos moradores, é preciso apontar que a leitura da figura do malandro também é possível na obra. Ela está presente no personagem Xerife, uma espécie de líder dos meninos, como se o mundo das crianças fosse reflexo do mundo dos adultos. Xerife explora os outros garotos na venda de amendoim, enquanto ele aparece na praça, com outras crianças, jogando, a dinheiro, bolinha de gude ou regateando figurinhas. A malandragem dele se confirma na frente do estádio do Maracanã, onde se encontra junto com o garoto Paulinho. Enquanto o menorzinho fica do lado de fora vendendo amendoim (mais um momento de exclusão), Xerife, com seu expediente, consegue driblar a vigilância num dos portões e entra para assistir à partida de futebol, evidenciando, numa leitura possível, sua

malandragem. Essa sequência do filme está inserida na FDM, que instaura sentidos sobre marginalidade e criminalidade sobre a favela e seus moradores, mas apresentando um deslocamento de sentido, num processo de polissemia, já que a figura do malandro, neste caso, seria a do malandro ingênuo, que com o passar dos anos foi sendo substituída no cinema por outras mais próximas da marginalidade, como em “Cidade de Deus”.

A partir daqui, focaremos o estudo no mapeamento das formações discursivas das manifestações culturais da favela e de seus moradores na obra de Nelson Pereira dos Santos. Os discursos sobre religião, ligada aos terreiros de Candomblé, e às crenças dos negros trazidas da África, vamos inseri-los em uma formação discursiva, a qual chamaremos de Formação Discursiva R (FDR). Ela está possivelmente presente na passagem em que dona Ana visita a vizinha Elvira para lhe oferecer um caldo. Ao ver a amiga na cama, dona Ana diz que a doente precisa tomar xarope de guaco e não tomar remédio de vidro, referindo-se a medicamentos da farmácia. Dona Ana afirma que, na família dela, o cuidado se dá somente com as ervas. Elvira, diante dessa argumentação, diz que, quando melhorar, irá até o terreiro de dona Veridiana à procura de “remédios fortes”. Dona Ana afirma: “Dona Veridiana tem mão boa para curar. [...] Diz que levantou seu Alexandre que estava na beira da cova” (RIO..., 1955).

Esse episódio do filme, inserido na FDR, remonta aos discursos sobre a história do Candomblé e da Umbanda no Brasil, que eram cultuados dentro das senzalas e dos quilombos. Essas religiões acabavam servindo de refúgio e expressão das lutas dos negros por liberdade, estabelecendo uma relação direta com as forças da natureza e com os santos guerreiros. Assim, a opressão aos negros também incluía a perseguição religiosa. Sem terem oportunidade nas ruas, os negros “libertos” das senzalas subiram os morros, construindo suas casas e comunidades, dando início às favelas.

Na última sequência do longa, é apresentada uma festa, na qual será lançado o samba enredo da escola de samba do morro. Há a presença de instrumentos musicais referentes ao samba nas cenas e, em determinados momentos, a câmera focaliza pés de sambistas. Essa sequência evoca sentidos que vamos inserir na formação discursiva que chamaremos de Formação Discursiva C (FDC), na qual são instaurados sentidos a respeito de a favela ser o berço do samba e do carnaval, de onde saem os grandes compositores e que conseguem notoriedade no asfalto. A questão da libertação dos escravos é mais uma vez lembrada nessa sequência, já que para animar a festa, uma sambista canta a canção “Poeta dos Negros”<sup>18</sup> que diz: “Uma voz de norte ao sul se ouvia/ liberdade era o que o negro queria/ Em 1888, a princesa

---

<sup>18</sup> Canção de João Batista da Silva e José dos Santos. A composição foi dedicada ao poeta Castro Alves e fala dos anseios de liberdade dos negros e do fim da escravatura.

Isabel a lei áurea assinou/ E a escravidão no Brasil acabou”. Neste trecho de nossa análise, temos que destacar o conceito de memória coletiva, uma vez que é nela onde estão depositados os fatos e sentidos de uma sociedade.

Ao citar uma música que aborda a questão da escravidão, o filme traz para a FDC todo o histórico do povo negro que foi trazido para o Brasil com o propósito de trabalhar como escravo, nos remetendo a todo o processo que levou a escravidão ao fim. Acontecimento este, como já foi dito anteriormente, que tem ligação com o surgimento das favelas. Fabris (1994) pontua que “Rio, 40 graus” parece auspiciar ao proletariado a passagem da condição de classe em si para a de classe para si. Para o negro, a extinção da escravidão não representou uma modificação de sua condição social. “A senzala foi substituída pela favela no morro, que passou a ser um repositório não só de mão de obra barata, mas também dos novos anseios de liberdade e de uma outra forma de cultura que quer ser reconhecida” (FABRIS, 1994, p. 136).

Enquanto o samba sobre a escravidão é entoado, há o encontro entre a Escola de Samba Portela<sup>19</sup> e a Escola Unidos do Cabuçu<sup>20</sup>, que se traduz nos passos de mestre-salas e porta-bandeiras. A citação das duas agremiações no filme, ambas importantes dentro da história do carnaval do Rio de Janeiro, a nosso ver, também funciona como elemento de evocação de sentidos, servindo para corroborar a relação existente entre discursos sobre a favela, o samba e os negros, ou seja, sentidos possíveis enquadrados dentro da FDC.

Ainda é preciso destacar a questão da música “A voz do morro”, que é ouvida em diversos trechos do filme. De acordo com Marcelo Segreto, a trilha sonora escolhida por Nelson Pereira dos Santos compõe-se de obras compostas por Radamés Gnattali e canções populares do sambista Zé Keti. A música de Gnattali é executada predominantemente por orquestra de cordas e sopros, sobretudo madeiras (flauta e clarinete baixo), mas no trecho inicial do filme, há a presença dos metais e da percussão (ou bateria de música popular). Conforme Segreto, em termos de composição e orquestração, são partituras que se aproximam de uma sonoridade presente nos arranjos de canções populares produzidas para o rádio, veículo que na década de 1950 alcançava o seu auge no Brasil. Dessa forma, Gnattali, arranjador da Rádio Nacional, insere na obra cinematográfica uma sonoridade familiar aos cariocas, o que, na visão de

---

<sup>19</sup> O Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela foi fundado em 11 de abril de 1923 no bairro de Oswaldo Cruz, zona norte da cidade do Rio de Janeiro. Sendo a mais antiga escola de samba em atividade permanente, é a única escola que participou de todos os desfiles de escolas de samba da cidade.

<sup>20</sup> Agremiação fundada em 1945. De 1950 até 1960 desfilou na Candelária, em 1961 a escola ganhou o segundo grupo com o enredo “Relíquias do Rio Antigo”. Retorna ao Primeiro Grupo em 1977 com o enredo “Os sete povos das missões”. Em 1984, a escola conquista o Primeiro Campeonato da Passarela do Samba, com o enredo “Beth Carvalho – A Enamorada do Brasil”. A escola permaneceu no grupo especial por seis anos consecutivos, entre 1985 e 1990, porém nunca conseguindo uma colocação brilhante desfilando entre as principais escolas. Atualmente, encontra-se no Grupo C, para onde desceu após amargar o rebaixamento no carnaval de 2004.

Segreto, colabora para fortalecer a proposta de Nelson Pereira dos Santos: retratar um dia na vida do Rio de Janeiro, tentando aproximar-se do cotidiano do povo desta cidade, como os próprios letreiros iniciais nos indicam: “Nelson Pereira dos Santos apresenta”, “A cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro”, “em Rio, 40 graus” (RIO...,1955).

A escolha de canções do compositor Zé Ketí não deixa de ser igualmente interessante. Segreto pontua que Zé Ketí é um sambista que será figura central do show Opinião<sup>21</sup>, espetáculo musical ligado ao CPC (Centro Popular de Cultura), que compartilha a mesma ideologia de esquerda proposta pelo filme de Nelson Pereira dos Santos. Em praticamente todas as partes orquestrais do filme compostas por Radamés Gnattali é possível observar a presença do material sonoro de “A voz do morro”. Além dos fragmentos citados acima, o escutamos também: na sequência da praia em que Jorge deixa sua lata de amendoim cair no mar após esbarrar em Beбето; no momento em que o guarda leva o menino órfão para o morro com a ordem de encontrar o seu pai; após a conversa do casal Alberto e Alice que discutem o futuro e as dificuldades financeiras. Ou seja, reminiscências desta canção de Zé Ketí estão sempre presentes em cenas que retratam as dificuldades do negro pobre na cidade do Rio de Janeiro, reverberando sentidos contidos da FDpb, que liga a favela e o favelado à pobreza.

Apenas no final a canção integral de Zé Ketí é cantada pelos personagens do filme. Segreto pontua que este fato é interessante, porque a canção é executada integralmente apenas nas duas pontas de “Rio, 40 graus”: no início, de forma instrumental/orquestral, e no final, de forma cantada com acompanhamento de música popular, o que dá ao desfecho do filme um sentido de comunhão e alegria. A própria letra da canção, entre as possibilidades de leitura, sugere certa alegria:

Eu sou o samba  
A voz do morro sou eu mesmo sim senhor  
Quero mostrar ao mundo que tenho valor  
Eu sou o rei do terreiro  
Eu sou o samba

Sou natural daqui do Rio de Janeiro  
Sou eu quem levo a alegria  
Para milhões de corações brasileiros  
Salve o samba, queremos samba  
Quem está pedindo é a voz do povo de um país

---

<sup>21</sup> O Show Opinião foi um espetáculo musical, dirigido por Augusto Boal, produzido pelo Teatro de Arena e por integrantes do Centro Popular de Cultura da UNE. O elenco era formado por Nara Leão (depois substituída por Maria Bethania), João do Vale e Zé Kéti. Os atores-cantores intercalavam canções a narrações referentes à problemática social do país.

Salve o samba, queremos samba  
Essa melodia de um Brasil feliz<sup>22</sup>

O fato de a música ser cantada de maneira festiva por um coro de pessoas colabora para este clima de euforia, o que reforça, no geral, os sentidos mobilizados pela FDs, que instaura sentidos de comunidade solidária. Conforme Fabris (1994), a festa no final de “Rio, 40 graus” traz à tona o sentido de resgate de uma cultura e da conscientização do papel histórico a ser desempenhado por uma classe, depois de mostrar as difíceis condições de vida dos pobres. Na cena final, do terreiro onde se realiza a festa, podemos perceber que o canto dos sambistas, em uma leitura possível, se eleva sobre o morro inteiro, levando a todos sua mensagem de esperança num futuro melhor.

## 5.2 CINCO VEZES FAVELA

“Cinco vezes favela”, de 1961, é uma produção cinematográfica constituída de cinco curta-metragens idealizados por cinco jovens cineastas universitários que faziam parte da União Nacional dos Estudantes (UNE) e carrega, de certa forma, a ideologia de uma classe média acadêmica que tinha, naquele momento, sua atenção, seu discurso e sua câmera para os territórios marginalizados e para os sujeitos que eram denominados como “autêntico povo brasileiro”. Na obra, as narrativas se passam nas favelas Cantagalo, Pavão, Cabuçu, Borel e Morro da Favela, evidenciando os personagens dessas comunidades. Como em “Rio, 40 graus”, iniciaremos nossa análise de “Cinco vezes favela” pelas questões que envolvem o espaço.



<sup>22</sup> Música composta por Zé Ketí e gravada em 1955 por Jorge Goulart com arranjo do maestro Radamés Gnatalli. A canção teve grande sucesso e foi incluída na trilha sonora do filme “Rio, 40 graus”. Zé Ketí chegou a trabalhar nesse filme como assistente de câmera e ator.

#### Figura 4 – Garotos caçadores de gatos

Assim, como em “Rio, 40 graus”, no primeiro episódio de “Cinco vezes Favela” chamado “Um favelado”, de Marcos Farias, a favela, entre as leituras possíveis, é apresentada com problemas de infraestrutura, uma vez que o curta exibe a cena de mulheres lavando roupa em um riacho, trazendo à tona, entre as inferências possíveis, sentidos sobre a falta de rede de abastecimento de água nas moradias do morro, o que é corroborado pela presença de garotos que aparecem carregando latas de água na cabeça. Esse problema também é mostrado no episódio “Couro de Gato”, de Joaquim Pedro de Andrade, que, logo no início, mostra as crianças levando latas com água na cabeça, enquanto percorrem as vielas da favela. Ao longo dos cinco curtas, também são destacadas imagens das comunidades, nas quais diversos barracos aparecem amontoados, como se os precários imóveis estivessem um em cima do outro. No episódio “Pedreira São Diogo”, de Leon Hirszman, a precariedade dos barracos é uma das leituras que podem ser feitas sobre as imagens, uma vez que são construídos na beira de uma pedreira, onde são realizadas explosões de dinamite para retirada de pedras. Essas imagens em “Cinco vezes favela”, no nosso entendimento, reforçam o sentido de carência de política pública habitacional nessas áreas, onde os espaços são ocupados de forma irregular. Logo, temos aqui discursos inseridos na Formação Discursiva X (DFx), que instaura sentidos sobre a favela como espaço isolado do restante da cidade e de exclusão.



### Figura 5 - Zé da Cachorra, líder da comunidade

Já no episódio “Zé da Cachorra”, de Miguel Borges, há um deslocamento de sentido dentro da FDx, uma vez que, entre as leituras que o filme apresenta, é possível perceber uma na qual a comunidade, apesar de ser ocupada pelos favelados, não lhes pertence, já que na verdade os barracos pertencem a um proprietário de fora da favela. Temos aqui um exemplo de polissemia, já que além de isolada e excluída, a favela também serve à especulação imobiliária, deixando seus habitantes ainda mais vulneráveis. Essa interpretação pode ser observada quando um desabrigado chega com a família para morar em uma favela grilada, cujo rico especulador imobiliário incentivou a ocupação para depois lucrar com as indenizações. O único barraco vazio da favela está ocupado com os materiais que serão utilizados no despejo dos moradores. Zé da Cachorra, uma espécie de líder rebelde da comunidade, determina que a família desabrigada vá para o local, o que irrita o grileiro. Este manda um intermediador com pretensões eleitoreiras para negociar com os favelados.

Posteriormente, um grupo de moradores vai até a casa do grileiro para negociar, mas Zé da Cachorra é excluído da reunião por conta de seu espírito contestador. Na conversa, fica acordado que a família sem-teto deverá deixar o local em duas semanas. Temos aqui, mais uma vez, discursos que estão inseridos na FDx, que instaura sentidos de exclusão. Ressaltamos que todas as observações feitas sobre a diferença de percepções do Cinema Novo com o momento atual também devem ser levadas em conta em “Cinco vezes favela”.

Voltando para a análise, ao tomar conhecimento do que foi decidido, Zé da Cachorra contraria o acordo e pede para o desabrigado permanecer no barraco. Este, por sua vez, diz que deixará o imóvel para evitar confusão. Irritado, Zé da Cachorra afirma que o desabrigado não iria ficar nem mais um dia no barraco e que ele mesmo passaria a habitá-lo. Para Jean-Claude Bernardet (1976), o curta “Zé da Cachorra” mostra que, se o favelado não tem onde poder dormir, é porque até os barracos da comunidade pertencem a um rico proprietário que dispõe de seus bens a bel prazer. A nosso ver, nesse episódio, temos deslocamentos de sentidos dentro da FDx, num exemplo de processo polissêmico, já que entre as leituras percebidas, a favela é apresentada como um espaço de exclusão onde as pessoas, em sua maioria, também se deixam dominar pela força dos não habitantes do morro que detêm o poder econômico. Assim, a

polissemia é percebida como as nuances de diversos sentidos pré-existentes no interior de um objeto simbólico, ou seja, refere-se à multiplicidade de sentidos existentes e movimentos desses sentidos no interior de uma palavra, expressão ou proposição, quando parafraseada em determina circunstância. Com isso, queremos dizer que, além do sentido de exclusão, surge o de alienação, pois o favelado, entre as leituras possíveis, também é visto como alguém que desconhece seus direitos. Esse deslocamento de sentido incide sobre a identidade do morador, que detalharemos mais à frente.

Em contrapartida, no episódio “Couro de Gato”, o fato de policiais e uma senhora, depois de perseguirem garotos ladrões de gatos, não subirem o morro a fim de capturá-los, demonstra que, em uma possibilidade de leitura, na visão de quem é de fora da favela, aquele lugar é inacessível, perigoso, desconhecido, do qual se deve manter certa distância. Essa sequência, no nosso entendimento, é atravessada pela Formação Discursiva M (FDm), na qual estamos considerando discursos em que a favela e seus moradores são atravessados por sentidos de marginalidade e criminalidade. Quando os policiais e a mulher se recusam a entrar na favela, evocam, entre as leituras possíveis, sentidos a respeito do mito da favela como lugar intocável, onde bandidos e malandros se escondem. Esses sentidos são corroborados pela cena seguinte, pois são mostrados inúmeros caminhos que levam até o morro, que podem simbolizar a complexidade do lugar, sua obscuridade e dificuldade de compreensão para os seus não habitantes.

A partir daqui, nossa análise irá abordar a questão da identidade do favelado em “Cinco vezes favela”. Já no primeiro episódio, por meio do título “Um Favelado”, temos mobilizados em nossas ideias sentidos a respeito do curta, que nos levam a pensar que se trata da narrativa das desventuras de um morador de morro. Esse título, entre as leituras que vêm à tona, apresenta discursos ligados à Formação Discursiva PB (FDpb), que instaura sentidos sobre o favelado ligados à pobreza. Cabe aqui ressaltar que, apesar de ser um filme de denúncia social, já que foi concebido dentro do ideário do Cinema Novo, foi produzido a partir da visão hegemônica da sociedade. O episódio “Um favelado” foi dirigido por Marcos Farias e narra a história de João, um nordestino e morador de um barraco onde vive com a sua família. Ele se vê ameaçado de despejo se não pagar o aluguel atrasado. Essa situação vivida pelo protagonista também reforça os sentidos instaurados pela FDpb. Numa das cenas iniciais, o dono do barraco, num automóvel de luxo, aparece dando ordens a seu capanga para ameaçar e recolher o dinheiro do favelado que está com o aluguel atrasado. O capanga diz ao proprietário do barraco depois de ser questionado a respeito do pagamento dos aluguéis: “Só falta aquele cara nordestino

ainda” (CINCO..., 1961). O homem no carro de luxo responde: “Se não pagar, bota ele para fora” (CINCO..., 1961).

No diálogo entre os dois, é possível perceber com que desprezo os moradores do morro são tratados por quem é de fora e ocupa posições mais privilegiadas. Temos aqui mais um exemplo de deslocamento de sentidos dentro da FDX, que mobiliza sentidos sobre isolamento e de exclusão. Trata-se, assim, do mesmo processo polissêmico observado no episódio “Zé da Cachorra”, no qual, entre as leituras percebidas, o habitante da favela é atravessado pelo sentido de exclusão e ainda se deixa dominar pela força dos não habitantes do morro e pelo poder econômico, fazendo emergir o sentido de alienação. O diálogo entre os personagens sobre o pagamento do aluguel também deixa escapar o preconceito que há contra nordestinos, que chegavam ao Rio de Janeiro, em busca de melhores condições de vida e, ao se depararem com as dificuldades da cidade grande, acabavam nas favelas. No nosso entendimento, o termo nordestino aqui reverbera os mesmos sentidos instaurados pela FDPb, que liga o favelado à pobreza, num exemplo de paráfrase que, conforme Michel Pêcheux, admite que uma palavra, uma expressão ou uma proposição, não possui sentido literal, e sim adquire sentido quando inseridas numa formação discursiva, ou, ainda, que palavras distintas podem possuir o mesmo sentido dentro de uma formação discursiva dada, privilegiando, assim, o papel da paráfrase na teoria do discurso. Desse modo, quando os capangas chamam o favelado de nordestino, tratam-no com o mesmo desprezo com que tratariam um pobre sem condições financeiras de pagar o aluguel do barraco. Assim, por meio do processo parafrástico, as palavras pobre e nordestino são atravessadas pelos mesmos sentidos. Como se trata de um filme do Cinema Novo, um cinema de denúncia, essa maneira de apresentar os moradores da favela tem o objetivo de alertar sobre a situação dos favelados, vistos como pessoas humilhadas, já que não lhes são dadas oportunidades de crescimento na vida. Em seu artigo “Uma estética da fome” (1965), Glauber Rocha pontua justamente sobre o “miserabilismo”, representado pelas imagens da fome e da miséria, uma violência que o Brasil e o mundo ocultavam por meio do cinema de ricos, valorizando apenas as imagens do mundo da burguesia. O Cinema Novo se contrapõe a esses filmes que só retratavam o mundo dos ricos e, por meio de seu compromisso com a verdade, opta pela denúncia social, expondo a miséria.

Voltando para a narrativa do filme, três capangas sobem o morro para cobrar o aluguel atrasado. A cena da subida dá uma ideia de ameaça, já que o trio impõe medo aos moradores. Um favelado aparece na janela de seu barraco e se esconde, fechando a janela, ao ver a presença dos capangas. Eles invadem a casa do nordestino, o espancam e o ameaçam de

expulsá-lo do lugar se não pagar a dívida. Nessa cena, percebemos a fragilidade do favelado diante de quem tem o poder econômico e, a qualquer preço, faz valer as suas regras. Temos aqui discursos compreendidos dentro da formação discursiva X (FDx), que instaura sentidos de exclusão, mas aqui, como no episódio “Zé da Cachorra”, os discursos sobre exclusão também se deslocam para a questão de a favela ser dominada pela força de pessoas de fora da comunidade, como os grileiros, que impõem sua vontade sobre os favelados em função do poder econômico. Trata-se na verdade, ao nosso ver, de mais um exemplo de processo polissêmico.

Após a agressão contra João, na cena seguinte, temos novamente sentidos inseridos no contexto que determinamos como Formação Discursiva PB (FDpb), no qual os discursos sobre os favelados estão ligados aos sentidos de pobreza. A sequência mostra a mesa de jantar da casa de João, na qual seu filho raspa o prato de comida já vazio, evidenciando, dentro das possibilidades de leitura, ainda mais a dificuldade financeira do nordestino. A mulher dele aparece arrumando uma trouxa de roupas, que, provavelmente, ela lava em troca de algum dinheiro, já que se trata de uma atividade comum entre as mulheres das favelas. Há aqui uma semelhança com “Rio, 40 graus”, que também apresenta moradoras do morro como lavadeiras. A nosso ver, um exemplo de interdiscurso, uma vez que “Rio, 40 graus” foi produzido anteriormente a “Cinco vezes favela”. Na concepção da AD, como já havíamos dito anteriormente, o discurso se interrelaciona com outros discursos para produzir sentido. Dessa forma, o que é dito parte sempre de uma base dizível. Podemos dizer que os dois filmes foram concebidos dentro dos ideais do Cinema Novo, comportando, assim, os mesmos discursos daquele período histórico. Para Pêcheux (1969), todo discurso se baseia em um discurso que o antecede, acontecendo sempre sobre um discurso prévio, considerado como matéria-prima.



### Figura 6 – João à procura de emprego

Voltando à narrativa do filme, após as ameaças, João sai em busca de emprego e recorre a uma obra de construção de um prédio. Contudo, não consegue, já que não havia vaga. A família de João não se conforma com a situação precária na qual vive, esboçando expressões de desesperança, tristeza e fracasso. Sua mulher e filho vão para um lixão em busca de roupas, comida e brinquedo. No aterro sanitário, eles disputam espaço com outros moradores do morro e com urubus. Acreditamos que as cenas das crianças comendo restos de alimentos no meio do lixo, entre as possibilidades de leitura, mobilizam os sentidos a respeito da condição de miséria e sofrimento dos moradores daquela comunidade. Estamos, assim, diante de discursos da FDpb, que instaura sentidos à respeito da pobreza. Entretanto, nessa cena no meio do lixo, uma adolescente encontra um apito, enquanto vasculha os entulhos, e começa a assoprá-lo. Com o barulho, há uma revoada de urubus. O som do apito também chama a atenção das outras crianças pobres, mostrando o encantamento delas com o brinquedo. Na nossa percepção, esse momento do filme pode produzir também sentido a respeito da criança que não perde seu lado lúdico apesar da pobreza, havendo assim uma aproximação com “Rio, 40 graus”, num exemplo de interdiscursividade. No filme de Nelson Pereira dos Santos, o pequeno Paulinho, ao perder sua lagartixa, entra no zoológico e é tomado por um encantamento, quando se depara com a beleza do local. As duas cenas, em “Cinco vezes Favela” e em “Rio, 40 graus”, servem de exemplo de polissemia dentro da FDpb, que enquadra o favelado sempre ligado à pobreza. Contudo, nesse caso, entre as possibilidades de leitura, apesar da miséria, as crianças da favela não perdem o lado lúdico, pois se encantam com a beleza do jardim zoológico e com o som do apito encontrado em meio ao lixão.

Voltando para a saga de João, em busca de dinheiro a fim de pagar o aluguel, o filme mostra-o vagando pelas ruas e sua resistência às diversas tentações da criminalidade, tais como roubar um frango assado ou assaltar um jornaleiro que contava seu dinheiro na banca de jornal, evocando, entre os sentidos percebidos, aqueles instaurados pela Formação Discursiva M (FDm), que faz referência à favela e a seus habitantes aos discursos de marginalidade e criminalidade.



**Figura 7 – João resistindo à tentação de roubar**

Desesperado, João, sem conseguir dinheiro, busca a ajuda de um amigo, também nordestino, chamado de Pernambuco. A questão do preconceito contra o nordestino volta à tona nesta sequência do filme, pois o personagem Pernambuco também funciona como exemplo de paráfrase dentro da FDpb, pois é atravessado pelos discursos a respeito dos nordestinos pobres que chegavam ao Rio de Janeiro em busca de melhores condições de vida e acabavam como moradores da favela. Entretanto, Pernambuco está em melhor situação e João fica impressionado com a casa do amigo, que não é um barraco e é bem mobiliada. Pernambuco diz a João para fazer parte dos seus “negócios”, que, na verdade, são integrar uma quadrilha que assalta ônibus. Seduzido pelo dinheiro rápido e “fácil” da ilegalidade, João entra na empreitada criminosa. A cena antes do assalto mostra o favelado se posicionando na rua, para servir de isca para o ônibus. Nesse momento, ele se depara com a figura de um policial, mobilizando sentidos da polícia enquanto órgão repressor.

Quando o ônibus surge na rua, João dá o sinal, e o veículo estaciona. Ele começa a conversar com o motorista, enquanto Pernambuco surge do lado da janela do condutor e furta o dinheiro. A quadrilha abandona João, que sai correndo pelas ruas da cidade, sendo perseguido por diversos homens. Ele entra em uma via sem saída, e para escapar, escala um muro. Todavia, fere suas mãos em cacos de vidros colocados no alto da edificação. Ele cai e é apanhado pelos homens, que começam a agredi-lo. O personagem é preso e não consegue pagar sua dívida. A sequência que mostra as mãos de João cortadas e sujas de sangue nos remetem, entre as leituras possíveis, ao sentido de punição, uma vez que, ao optar pelo crime, transformando-se em um ladrão, ele também não irá resolver seus problemas. Na verdade, sua ida para o crime é uma busca desesperada para oferecer condições de sobrevivência digna e tranquila para sua mulher

e filho. Nesta cena de punição, podemos perceber a relação de submissão do favelado em relação ao resto da sociedade e, apesar de sua inocência, é visto como alguém que tenta implantar a desordem e a corrupção. Acreditamos que nesta sequência o morador da favela, entre as leituras possíveis, é tido como alguém que deve ser mantido distante da cidade, por causar a desordem e a desconfiança das pessoas que ali vivem. Toda essa sequência do episódio é atravessada pela Formação Discursiva M (FDm), que instaura sentidos de criminalidade e marginalidade a respeito do morador da favela. Todavia, também podemos observar um deslocamento dentro da FDm, uma vez que surge um sentido novo, que é o de punição. Assim, podemos considerar que se trata de mais um exemplo de processo polissêmico. Cabe ressaltar aqui que, no caso do Cinema Novo, a nosso ver, essa FDm não parte de uma posição-sujeito dos autores do filme, uma vez que não seria a intenção deles ligar o favelado à criminalidade. Na verdade, entendemos que os cineastas deste período não reafirmavam a ligação do favelado com o crime, mas sim levaram esse “comentário” para seus filmes, talvez até como forma de denúncia, o que nos faz crer se tratar de uma formação discursiva comentada e não constitutiva. Assim, a percepção da criminalidade e da marginalidade no Cinema Novo é diferente da percepção atual.

Para Bernardet (1976), há uma postura ética e estética de militância neste curta-metragem. Ele classifica-o como uma produção engajada e crítica que tenta conscientizar o público da opressão que exerce a burguesia contra o povo, contra os favelados. Nascido do seio do Centro Popular de Cultura da UNE, de onde seus diretores são oriundos, a intenção destes filmes, conforme Bernardet, era levar ao público popular informações sobre sua condição social, salientando que as más condições de vida decorrem de uma estrutura social dominada pela burguesia. Para Bernardet, a militância de “Cinco vezes favela” era politizar o público, mostrando que o ladrão da favela não é ladrão porque não queria trabalhar, mas porque não encontra serviço e precisa comer. Dentro dessa possibilidade de leitura ressaltada por Bernardet, visualizamos mais um processo polissêmico dentro da FDm, no qual há discursos que vão ao encontro da concepção que aponta para as causas sociais que servem de motivo para entrada no mundo crime.

Ainda sobre a identidade do favelado, vamos encontrar no segundo curta de “Cinco vezes favela”, a história de Zé da Cachorra. Ele é o protagonista do curta e o único a enfrentar os grileiros e não se render ao suborno, tentando garantir os direitos de todos na favela. Como já havíamos mencionado acima, a obra narra a saga de uma família sem moradia que decide habitar uma favela que se encontra controlada por um rico especulador imobiliário. No início do curta, enquanto ainda aparecem os créditos dos idealizadores da obra, ouve-se uma voz em

*off*, que diz o seguinte: “Uma família chega a uma favela grilada em busca de casa. O grileiro que é ou se diz dono do morro está esperando a valorização dos terrenos antes de construir ou lotear, já mandou fazer um barraco para guardar os materiais. É o único barraco vago em toda a favela” (CINCO..., 1961). Logo depois dessa introdução, vemos a família, levando os poucos pertences em um carrinho de mão em direção ao morro. A frase dita em *off* já prepara o espectador para o que virá no filme e já mobiliza sentidos a respeito dos favelados instaurados pela FDpb, que instaura discursos ligados à pobreza. Acreditamos que o espectador, entre as interpretações possíveis, é levado a criar uma visão a respeito dos moradores do morro, considerando-os como aqueles que não têm moradia e buscam a favela como amparo, além de pessoas submissas ao poder econômico de quem é de fora da comunidade, como já mencionado anteriormente.

Em seguida à cena da família chegando ao morro, aparecem imagens da favela, com barracos amontoados, denunciando as condições de pobreza em que esta população tem que habitar. Aparecem aqui sentidos instaurados pela Formação Discursiva X (FDx), que compreende os discursos dos favelados enquanto excluídos, já que as ações do Estado, como benefícios de infraestrutura, não chegam até eles. Com o decorrer da narrativa, o dono dos barracos teme que a invasão dos sem-moradias nas suas propriedades possa atrapalhar seus negócios futuros. Assim, ele chama para uma conversa um aspirante a político populista, conhecido dos favelados, com a finalidade de gerenciar o problema da invasão. O aspirante a político sobe o morro e convence um grupo de moradores a ir a uma reunião com o poderoso proprietário de imóveis. Com receio das atitudes críticas e radicais de Zé da Cachorra, o grupo aceita ir conversar com o proprietário dos barracos, mas sem o personagem principal do curta.

Durante a reunião, a todo o tempo, o burguês afirma que apenas quer defender os seus interesses particulares e jamais entrar em conflito com os favelados. Para seduzir os moradores do morro, o homem oferece bebidas e cigarros americanos. Aqui, podemos perceber, entre as leituras possíveis, que, em “Zé da Cachorra”, há uma classe opressora que tenta seduzir e manipular os homens da periferia por meio de bebidas, cigarros importados, lindas mulheres e um luxo que desorienta a percepção e a lucidez de uma classe que se encontra num estado de miséria e fraqueza social. Depois de convencidos pelos argumentos do especulador, o grupo aceita retirar a família que invadiu o barraco. Toda essa sequência está atravessada pela FDpb, na qual percebemos discursos que ligam o favelado à pobreza e à submissão ao poder econômico, confirmando a alienação desse segmento. Ao chegar à favela, o grupo retira a família da casa. Zé da Cachorra fica revoltado e tenta lutar pelos direitos desses moradores, marcados pela fraqueza e passividade e pela impossibilidade de oferecer resistência contra o

poder do proprietário rico. O chefe da família decide ir embora junto com a mulher e filhos. Zé da Cachorra sente-se incapaz na sua tarefa de conscientizar o povo na luta contra os segmentos mais abastados e decide enfrentar sozinho o rico proprietário. Ele fica no barraco antes ocupado pela família e provoca o descontentamento entre os outros moradores do morro, que começam a se manifestar. No auge da cena, Zé da Cachorra solta um grito: “Chega” (CINCO..., 1961). Sua voz parece ecoar por toda a favela. Há um silêncio geral entre os moradores. Em seguida, a câmera focaliza a mão de Zé da Cachorra fechada em punho parada no ar. Essa cena, entre as leituras possíveis, traz à tona o sentido de luta, que é a marca de Zé da Cachorra e o contrasta com os outros favelados marcados pela passividade. Temos aqui mais um exemplo de polissemia, uma vez que apesar de pobre, Zé da Cachorra tem consciência da situação que o cerca. Então, temos um deslocamento de sentido dentro da FDpb, pois o personagem pode ser tido como pobre, lutador e consciente de seus direitos. Ele diz ao chefe da família que foi retirada do barraco: “Vai para rua com mulher e filho. Eu fico no barraco. Quero ver quem me tira” (CINCO..., 1961). Essa fala proferida por ele sugere, entre as possibilidades de leituras, sentidos de que não é apenas contra as classes superiores que luta o personagem Zé da Cachorra, mas também contra aqueles que são passivos e alienados perante o estado de pobreza em que se encontra significativa parcela da população. Além disso, num processo de interdiscurso, traz de volta o que já havíamos detectado em “Rio, 40 graus”, que é a Formação Discursiva S (FDs), que instaura sentidos de solidariedade, uma vez que Zé da Cachorra se solidariza com a situação da família sem moradia.

Em “Couro de Gato”, de Joaquim Pedro de Andrade, é apresentado um grupo de crianças moradoras da favela que realiza pequenos serviços na cidade, mas com a proximidade do carnaval, pararam suas atividades cotidianas para caçarem gatos, cujas peles servirão para a confecção de tamborins para as escolas de samba. A estrutura desse curta não tem como eixo principal os diálogos dos personagens, mas sim a montagem paralela da imagem e a trilha sonora que acompanham o movimento, cada ação dos personagens. No diz que respeito à identidade do favelado, podemos destacar que, logo no início do episódio, vemos um garoto vendendo jornal na rua e outro trabalhando como engraxate, sugerindo, entre as leituras possibilitadas, a necessidade dessas crianças em trabalhar, como forma de aumentar a renda familiar. Eles deixam de estudar para desempenharem funções de adulto. Há, nessas cenas, uma semelhança com “Rio, 40 graus”, em mais um processo de interdiscurso, pois o longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos também apresenta crianças vendendo amendoim em pontos turísticos do Rio de Janeiro a fim de levarem dinheiro pra casa, mobilizando sentidos contidos na FDpb, que liga os favelados à pobreza.

O curta vai mostrar os garotos em diversos pontos com o objetivo de capturar gatos. Em função disso, eles também podem ser encarados como malandros da favela. Aqueles que são capazes de encontrar soluções nas situações difíceis da vida e que, acima de tudo, buscam a satisfação de suas necessidades e desejos, mesmo que tenham que prejudicar alguém. A malandragem aqui acontece quase como num instinto de sobrevivência, pois as crianças têm consciência de que o que fazem não é correto. Fato que podemos comprovar nas cenas antes dos roubos dos animais, pois eles esperam momentos oportunos, de distração das pessoas em volta, para subtraírem o gato. O malandro, neste caso, é apresentado como aquele que, ao agir com esperteza e astúcia, lesa o outro em benefício próprio, porém, também, como um indivíduo que assumiu essa postura porque a vida não lhe deu escolhas melhores. Estas sequências dos roubos dos gatos sugerem leituras de sentidos compreendidos na Formação Discursiva M (FDm), que instaura sentidos sobre o favelado referentes à marginalidade e à criminalidade. Também podemos considerar que existe aqui um processo interdiscursivo, uma vez que o filme “Rio, 40 graus”, aborda o aspecto da malandragem entre as crianças por meio do personagem Xerife, que explora os outros garotos na venda de amendoim, enquanto ele fica na praça se divertindo.

Depois que os meninos conseguem pegar os bichanos, eles voltam para a favela e são perseguidos pela madame que brincava com o gato no jardim e seu motorista. Um garçom e um policial também fazem parte da perseguição, que termina na escadaria que dá acesso ao morro, pois os perseguidores param de segui-los. Nesta sequência, fica evidente o medo que essas pessoas, não moradoras da favela, têm do lugar e de quem mora nele (medo do outro), uma vez que um homem negro, habitante da favela, observa do alto, de um ponto perto do acesso ao morro, o grupo que desiste da perseguição. No nosso ponto de vista, entre as leituras sugeridas pela sequência, é como se esse pobre favelado representasse uma barreira, impondo medo aos não moradores, caso se atrevam a entrar no território do morro, que é dele. Então temos aqui um deslocamento de sentidos a respeito do pobre favelado, ou seja, uma polissemia dentro da Formação Discursiva PB (FDpb), que instaura sentidos a respeito do favelado ligado à pobreza, uma vez que a presença desse personagem também mobiliza sentidos a respeito do morador da favela como sendo perigoso.



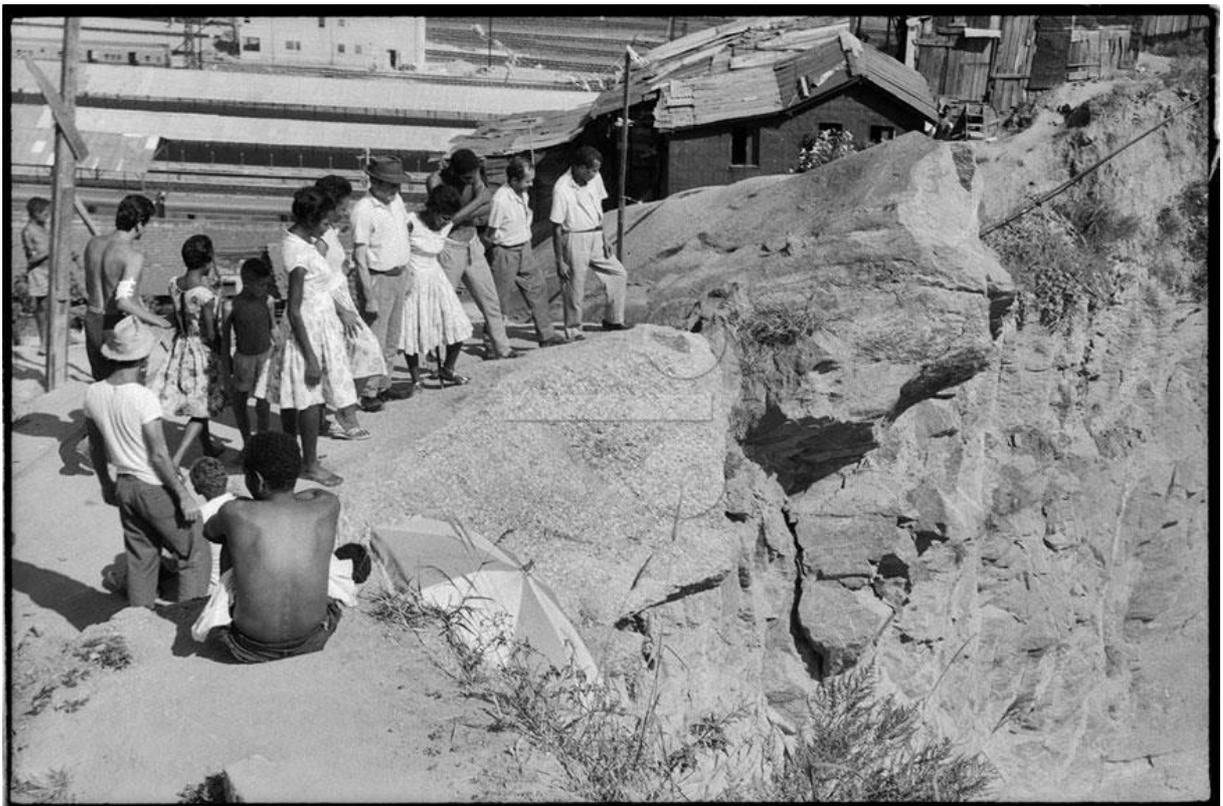
### Figura 8 – Trabalhadores da “Pedreira São Diogo”

Para finalizar a questão da identidade em “Cinco vezes favela”, vamos abordar o último curta-metragem: “Pedreira de São Diogo”, de Leon Hirszman. Esse episódio apresenta uma manifestação de resistência de trabalhadores e moradores da favela que decidem impedir a explosão da pedreira próxima aos barracos. A história começa num clima dramático que fica expresso nas faces dos personagens que trabalham na implosão da pedreira, no momento em que o dono da empresa ordena aumentar a carga de explosivos para 500 quilos, o que coloca em risco os moradores da favela, já que os barracos estão na beira de um precipício. Os funcionários da pedreira não concordam com a ordem de aumentar a carga de explosivos. Entretanto, como são empregados e necessitam daquele trabalho, não podem desobedecer às ordens. Primeiro eles resolvem parar o trabalho, mas concluem que, como das outras vezes, se não trabalharem, vêm outros funcionários para terminar o serviço.

Então, o grupo decide comunicar aos moradores da favela quais são as pretensões do seu chefe. Um deles tem uma ideia e resolve pedir a ajuda de uma mulher para avisar e encorajar os outros moradores a impedirem a implosão da pedreira e, conseqüentemente, salvarem suas casas. Acreditamos que esse momento do curta, entre as possibilidades de leitura, traz à tona mais uma vez o sentido de solidariedade instaurado pela Formação Discursiva S (FDs), já que os funcionários da pedreira também são homens pobres, moradores de favelas, que se solidarizam com os favelados que têm suas moradias em risco. Além, é claro, de ser mais um exemplo de processo interdiscursivo, já que a solidariedade é tema do filme “Rio, 40 graus”.

Os moradores são mobilizados e avisados sobre o horário da explosão, com objetivo de que todos se reúnam na beira do penhasco na hora marcada, impedindo a explosão. O filme mostra a mulher percorrendo os barracos e alertando os favelados. No horário determinado, um funcionário da pedreira está prestes a colocar fogo no explosivo com uma tocha na mão. O clima fica tenso, mas, no momento em que o explosivo será aceso, os favelados surgem reunidos

no alto penhasco, evidenciando, entre as possibilidades de leituras, os sentidos de união e solidariedade, que ficam estampados no sorriso dos moradores no alto da pedreira e dos trabalhadores no chão, reverberando assim sentidos da FDs. A sequência também permite a leitura de um povo que toma consciência de sua situação e passa a lutar pelo seu bem-estar. Entendemos que um dos objetivos desse episódio é mostrar ao espectador o processo de ação dos moradores da favela contra seu opressor, que está na figura do proprietário da pedreira. Ou seja, temos aqui mais um exemplo de polissemia dentro da FDpb, uma vez que apesar de pobres, os moradores tomaram consciência da situação e lutaram contra ela. Além disso, trata-se de um processo interdiscursivo, uma vez que, no episódio “Zé da Cachorra”, como vimos anteriormente, o personagem principal pode ser considerado como um pobre lutador, já que passa a defender os moradores do morro contra os interesses do rico especulador dos barracos.



### Figura 9 – Moradores reunidos contra a explosão da pedreira

Para concluir nossa análise de “Cinco vezes favela”, vamos abordar a questão das manifestações culturais, que está traduzida, de forma mais marcante, no curta “Escola de Samba Alegria de Viver”, de Cacá Diegues. Este episódio apresenta a narrativa de um relacionamento amoroso que se rompe devido às posturas ideológicas diferentes. O novo presidente da escola de samba é expulso de casa por sua mulher, uma vez que ela desaprova a dedicação que ele dá ao carnaval. Ela é trabalhadora de uma fábrica e é engajada na luta sindical. Por isso, a mulher não concorda com a perda de tempo e energia que seu marido tem com a escola de samba da sua comunidade. Dessa forma, “Cinco vezes favela”, ao abordar o carnaval como manifestação cultural do morro, instaura sentidos reverberados pela Formação Discursiva C (FDc), que mobiliza discursos sobre a favela como berço do carnaval e do samba.

Não podemos deixar de ressaltar que, como nesse episódio os favelados estão empenhados em organizar a escola de samba, os sentidos compreendidos na FDs, de união e solidariedade, também estão presentes. Ao longo do curta, é possível observar cenas nas quais aparecem os moradores da comunidade confeccionando os instrumentos musicais de batucada, experimentando fantasias, fazendo ensaios e até um grupo de homens compondo o enredo de samba. Há toda uma mobilização dos favelados para que a escola de samba do morro esteja pronta para o desfile do próximo carnaval. Como exemplo de processo de interdiscurso, “Escola de Samba Alegria de Viver” mostra uma cena na qual um personagem que faz parte da direção da escola de samba, cercado por diversas crianças, avalia um gato apresentado por um garoto. Ele provavelmente examina o bicho para a retirada de seu couro, para a fabricação de tamborim. O episódio faz referência ao ato de furtar gatos pelas crianças com a proximidade do carnaval, que é uma das temáticas do curta “Couro de gato”.

### 5.3 CIDADE DE DEUS

Com grande apelo midiático, “Cidade de Deus” (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund, gerou polêmica entre a crítica, fascinou espectadores ao redor do mundo e levou para as salas de cinema centenas de milhares de pessoas, tornando-se o filme do ano em 2002. Seu custo total, conforme indicado no site oficial do longa-metragem, ficou em US\$ 3.300.000,00. Indicado ao prêmio Oscar, não levou nenhuma estatueta, mas é considerado um dos maiores sucesso de público do período conhecido como Retomada do cinema brasileiro. Naquele ano, seu êxito foi tamanho que deixou para trás produtos ostensivamente comerciais como os filmes de Xuxa, Angélica e Renato Aragão. De modo geral, “Cidade de Deus” pode ser encarado como um olhar da classe média a respeito da periferia, no qual a favela é o caos, onde os traficantes comandam tudo, decidindo, inclusive, o destino de quem deve continuar vivo e daquele que deve morrer. Nossa meta aqui é vasculhar o filme e perceber quais sentidos a respeito da favela são produzidos por ele.



**Figura 10 – Buscapé e o paredão**

Como nas obras anteriores, começaremos nossa análise do filme de Fernando Meirelles pela questão territorial, verificando as formações discursivas que o longa-metragem desperta sobre a favela. Logo na abertura do filme há a imagem de um facão, sendo afiado. É um utensílio usado para a preparação de alimento, mas que também traz à tona, entre as leituras

possibilitadas, o sentido de violência, quando consideramos a faca como arma branca. Assim, temos aqui uma Formação Discursiva que ainda não havíamos percebido nos dois filmes analisados anteriormente. Vamos chamá-la de Formação Discursiva V (FDv), que instaura sentidos a respeito da favela como território marcado pela violência e local onde há moradores violentos. A FDv começou a circular nos filmes sobre favela, com mais frequência, nas obras produzidas no movimento da Retomada. Conforme Felipe Botelho Corrêa (2006), o cinema brasileiro contemporâneo passou a produzir narrativas que colocam em debate a favela e a problemática da violência urbana.

Foi a partir da Retomada da produção cinematográfica brasileira de meados da década de 1990 que as representações cinematográficas envolvendo as favelas voltaram a surgir, ganhando espaço e tornando-se um dos mais recorrentes temas do cinema brasileiro contemporâneo. A favela que antes era mostrada de forma idealista, passa a ser assumida como espaço à parte da cidade com suas próprias leis e códigos. A pobreza, antes romantizada, se mistura, agora, com a violência (...) (CORRÊA, 2006, p. 52).

Voltando à narrativa, em sequência à cena do facão, ouve-se o murmúrio de vozes alegres, vozes cantando samba, com acento na batucada. Temos aqui discursos mobilizados pela Formação Discursiva C (FDc), que instaura sentidos da favela como berço do samba e do carnaval, num processo de interdiscurso, já que os filmes “Rio, 40 graus” e “Cinco vezes favela”, produzidos num intervalo de tempo de quase 40 anos antes, apresentam sequências nas quais esses mesmos sentidos são reverberados. Dando continuidade à cena inicial, os sons deixam claro que se trata de um ambiente festivo, e as imagens sugerem a preparação de um almoço, inclusive com a imagem de água fervendo em uma enorme panela. Ainda nesta cena inicial, a FDv torna-se mais evidente, quando aparece o facão prestes a cortar o pescoço de uma galinha, que nos faz inferir também o anúncio de um clima tenso que está por vir. Esse clima é corroborado pela imagem do prato cheio de sangue, que aciona, entre as interpretações possíveis, o sentido de alimento sendo preparado, mas também de violência, pois remete à morte por causas violentas. O que temos nessa sequência inicial de “Cidade de Deus” é a caracterização do ambiente de uma favela, com a combinação de formações discursivas C e V, reverberando sentidos sobre samba, churrasco e cerveja, mas também de violência.

O diretor nos apresenta um lugar festivo, onde a alegria da comunidade é contagiante. Porém, este local está ameaçado, pois, de repente, surge uma galinha aterrorizada pela violência. Ela tenta escapar da morte e, por isso, põe-se a correr pelas estreitas ruelas da comunidade. Durante toda a sequência, a câmera acompanha a ave, mostrando, assim, uma parte da favela Cidade de Deus, com seus barracos irregulares e amontoados, sugerindo, entre

as leituras possíveis, a falta de infraestrutura da comunidade, trazendo à tona discursos compreendidos pela Formação Discursiva X (FDx), na qual a favela instaura sentidos de território isolado, onde o Estado não chega, também num processo de interdiscurso entre os filmes já analisados. De volta à fuga da galinha, o bandido Zé Pequeno, chefe do tráfico de drogas na região, segue atrás da ave junto dos seus parceiros. O animal chega a uma rua mais larga e encontra Buscapé, outro ser em fuga, um jovem que deseja melhorar de vida para sair daquele mundo de desesperança e medo. Forma-se um paredão, de um lado está Zé Pequeno e seu bando exibindo armamentos pesados. Aqui, temos o surgimento de mais uma formação discursiva, que a determinaremos como Formação Discursiva T (FDt), que instaura sentidos a respeito da favela como lugar dominado pelo tráfico de drogas, configurando discursos frequentes na produção cinematográfica do período da Retomada.



**Figura 11 – Zé Pequeno e seu bando**

De volta à cena do paredão, de um lado está o bando de Zé Pequeno e do outro, surge um grupo de policiais. No meio está Buscapé com uma máquina fotográfica pendurada no pescoço. Ele é o narrador de toda a história e pretende crescer na vida trabalhando como fotógrafo. Analisaremos o personagem Buscapé com mais detalhes quando focarmos a identidade dos moradores da favela neste filme. É ele que vai conduzir o espectador a um retorno ao passado, que é a base para se contar a história do presente. Será na volta aos tempos idos de Cidade de Deus que se dará a compreensão de quem são os moradores do lugar no presente, que é mostrado na tela. Em *off*, enquanto Buscapé se vê ameaçado no meio do confronto, ouvimos a voz do personagem que diz: “Minha fotografia podia mudar minha vida, mas, na Cidade de Deus, se correr o bicho pega, se ficar o bicho come e, como sempre, foi assim desde que eu era criança” (CIDADE...,2002). A nosso ver, a fala de Buscapé leva o espectador, entre as possibilidades de leitura, a criar uma visão negativa a respeito da favela, considerando-a como um local violento. A frase de Buscapé, assim, é atravessada pela FDv.

Em seguida, num giro de 360°, a cena se transfere para a Cidade de Deus, nos anos de 1960, quando os personagens citados acima ainda são crianças e aparecem brincando em um campo de futebol. Enquanto os garotos jogam bola, é possível perceber que fora do foco da cena, a vida na comunidade está repleta de atividades do cotidiano, como uma mulher caminhando com uma trouxa de roupas na cabeça, outra mulher passando com uma criança no colo, gente andando de bicicleta e um veículo passando, transportando uma mudança. A cena é típica de qualquer comunidade da periferia. Porém toda essa normalidade é subvertida, quando um dos personagens, o Cabeleira, que participa do futebol com outros garotos, saca uma arma e atira contra a bola que foi chutada para o alto, ao ser avisado por outro integrante do Trio Ternura que o caminhão de gás estava prestes a chegar. Cabeleira, junto com Marreco e Alicate, forma o Trio Ternura, uma quadrilha de assaltantes. A voz em *off* de Buscapé avisa que o grupo fez história na Cidade de Deus, já que era conhecido pelos seus crimes.



**Figura 12 – Trio Ternura**

A cena avança para a sequência em que o Trio Ternura, armado, assalta o caminhão de gás. Eles roubam o dinheiro do motorista do veículo e distribuem botijões de gás para moradores da comunidade. Essa sequência do assalto mobiliza discursos compreendidos na Formação Discursiva M (FDm), que instaura sentidos que ligam a favela e seus moradores à marginalidade e à criminalidade, também num exemplo de interdiscurso, já que esses sentidos são encontrados nos filmes já analisados. Entretanto, aqui, a percepção de criminalidade e violência já é diferente daquela surgida nos filmes analisados anteriormente, pois a figura do malandro, num viés mais romântico, é substituída pela do bandido, constantemente armado e apto a matar.

De volta à narrativa, com a chegada da polícia, há uma correria de bandidos e moradores. Os policiais chegam e começam a perseguir os assaltantes. Aqui, apesar de não ser o nosso foco, pois o que nos interessa são os discursos sobre o favelado, percebemos, entre as

leituras possíveis, que, na obra de Meirelles, a polícia também é significada como órgão de repressão, assim como em “Rio, 40 graus” e “Cinco vezes favela”. Após a cena da perseguição, o filme volta a mostrar imagens do cotidiano da comunidade, com crianças soltando pipa, mulheres carregando bacias, novos moradores chegando a Cidade de Deus. Enquanto essas cenas aparecem, um *off* de Buscapé diz o seguinte:

“A gente chegou na Cidade de Deus com a esperança de encontrar o paraíso. Um monte de famílias tinha ficado sem casa, por causa das enchentes e de alguns incêndios criminosos em algumas favelas. A rapaziada do governo não brincava: não tem onde morar, manda para a Cidade de Deus. Lá não tinha luz, não tinha asfalto, não tinha ônibus, mas para o governo e os ricos não importava nosso problema. Como eu disse, a Cidade de Deus fica muito longe do cartão postal do Rio de Janeiro” (CIDADE,2002).

Nesse discurso proferido pelo personagem Buscapé, encontramos, entre as leituras possibilitadas, significantes que trazem à tona sentidos a respeito do espaço, considerando a favela como um local isolado, de exílio, para onde são enviadas as pessoas que estão à margem da sociedade carioca, aquelas das quais os ricos sentem vergonha e preferem manter à distância. É possível detectar ainda que, apesar de o governo encaminhar os pobres para a comunidade, não oferece condições de habitação, já que o espaço não conta com recursos de infraestrutura para atender a população. Assim, percebemos no *off* de Buscapé discursos compreendidos na Formação Discursiva X (FDx), que instaura sentidos sobre a favela como local isolado e de exclusão, como se a Cidade de Deus fosse uma ilha, já que se encontra muito longe dos roteiros de cartão postal da cidade maravilhosa. Entretanto, o contato que existe entre a favela e a Zona Sul carioca é mostrado no filme de uma forma que também acaba por estereotipar a favela Cidade de Deus, pois são mostrados playboys se dirigindo até a localidade com a finalidade de buscar droga nas bocas de fumo. Percebemos assim que, apesar de isolada do Rio de cartão postal, a favela não deixa de ser fornecedora de drogas para a juventude da Zona Sul. Mais uma vez, temos aqui discursos inseridos na FDt, que liga a favela ao tráfico de drogas.

Ainda dentro da FDx que considera a favela como espaço de carência de serviços públicos, há uma cena na qual os personagens Cabeleira e Berenice conversam sobre o amor, uma vez que o assaltante está apaixonado pela mulata. Enquanto eles dialogam, Berenice está lavando vasilhas na cozinha. É possível ver que os utensílios são lavados em uma bacia com água, mostrando que as moradias da favela não contam com rede de abastecimento de água. Mais uma vez se confirma o afastamento do Poder Público, colocando a favela como local de exclusão. Algumas ruas de Cidade de Deus só vão aparecer asfaltadas, já que antes só eram mostradas de terra batida, quando a narrativa salta para os anos de 1970, sugerindo que houve algumas melhorias no espaço. Inclusive, há uma cena que mostra homens trabalhando na

instalação de um poste de iluminação pública ainda na época do surgimento da favela. Essa sequência junto com aquelas em que a polícia se faz presente no local, sempre como órgão de repressão, são as únicas que mostram a presença do Poder Público em Cidade de Deus.

Veremos a partir daqui como o filme “Cidade de Deus” mobiliza discursos a respeito da identidade do morador da favela. Lugar onde, desde crianças, indivíduos são expostos à brutalidade de todas as formas, desde a violência ao abandono social. A violência, neste caso, não está presente apenas nos crimes e assassinatos, mas nas condições precárias de vida, no desemprego que gera a busca pela sobrevivência por meio da criminalidade. O favelado ainda é violentado pela falta de segurança, saúde e educação, além de estrutura familiar insatisfatória que resulta em uma socialização desigual e prejudicial no que diz respeito ao reconhecimento do indivíduo e na compreensão daquilo que ele é. A influência desse descaso social é revelada no modo de agir dos moradores. Temos aqui um descolamento de sentido dentro da FDv, que instaura sentidos sobre violência na favela. Num processo de polissemia, o discurso sobre violência é ampliado, e o conceito pode ser interpretado também não como violência física, mas também como condições ultrajantes impostas ao cidadão pela precariedade de infraestrutura básica e descaso dos governantes.

Depreende-se que o espaço geográfico, no caso desse filme, é fator fundamental no processo de criação das identidades dos moradores da favela. As identidades marcantes dentro do longa-metragem estão divididas de forma maniqueísta, estando o bem representado no personagem Buscapé e o mal figurado no personagem Zé Pequeno. Buscapé é um personagem que, apesar do local onde vive, luta para estudar e trabalhar como fotógrafo. Ele serve para mobilizar o discurso de que na favela há moradores de bem, que prezam pela honestidade e querem vencer na vida por meio do estudo e do trabalho. Assim, iremos considerar que esses discursos que atravessam o personagem Buscapé são exemplos de deslocamentos de sentido dentro da Formação Discursiva PB (FDpb), que instaura sentidos que ligam o favelado à pobreza. Neste caso, trata-se de exemplo de um processo de polissemia dentro da FDpb, uma vez que mobiliza sentidos acerca do pobre favelado que deseja vencer na vida de forma honesta e através do trabalho.

Em uma cena na qual Buscapé ainda é um menino, ele conversa sobre seu futuro com um amigo, depois que seu irmão Marreco, integrante do Trio Ternura, comete mais um assalto. O garoto afirma que, quando crescer não quer ser policial e nem bandido, porque tem medo de levar tiro. Essa fala do personagem sugere um rumo diferenciado que Buscapé quer para a sua vida. A figura do favelado trabalhador também pode ser traduzida no personagem do pai de Buscapé e Marreco. Ele aparece em uma sequência na qual passa uma descompostura a

Marreco ao saber que o filho havia praticado mais um assalto. O homem diz que os filhos devem trabalhar e não quer vê-los metidos com dinheiro alheio. No meio da reprimenda, o pai chama o filho pelo nome verdadeiro, que é Renato, demonstrando sua condenação aos atos do rapaz, que é conhecido como Marreco e integrante do Trio Ternura. Assim, temos mais um exemplo do processo polissêmico dentro da FDpb, que instaura sentidos sobre o pobre favelado que deseja vencer na vida de forma honesta e através do trabalho.

A sequência, após a saída do pai da cena, continua reforçando esse processo de polissemia, já que Buscapé aparece como o filho exemplar, uma vez que tem seu foco no estudo e mantém-se longe do crime. Num diálogo entre os irmãos, percebe-se, entre as leituras possíveis, como o favelado considera o estudo como uma possibilidade de melhorar de vida. Na cena, Marreco diz a Buscapé que ele nunca deve pegar em arma e nem entrar para o crime, deve levar seus estudos adiante. Marreco afirma que escolheu a criminalidade porque é burro e, por isso, sua única alternativa era virar bandido. Ele diz: “Eu estou nessa vida, porque sou burro. Você não, você é muito inteligente. Você tem mais é que estudar” (CIDADE..., 2002).

Outro significativo do favelado honesto também encontramos no personagem Mané Galinha, que, na sua primeira aparição no filme, está trabalhando como cobrador de ônibus, mesmo que com o avanço da história ele se insira na criminalidade. Nesta sequência, no interior do ônibus, Buscapé, desiludido por não encontrar trabalho, planeja assaltar o ônibus junto com seu amigo Barbantinho. Temos aqui mais um exemplo de interdiscurso, pois, em “Cinco vezes favela”, no episódio “Um favelado”, o personagem principal, por não conseguir emprego, pensa em entrar para o mundo do crime. Mas, voltando à história de Buscapé no ônibus, ele deixa de concretizar o assalto, porque o cobrador, Mané Galinha, é um morador de Cidade de Deus e reconhece os dois jovens. Ao vê-los, o cobrador diz:

“Vocês tem que sair de lá gente (da favela). Tem que estudar para sair daquela comunidade lá. Lá na favela tem muito polícia, muito bandido. Eu estou estudando. Fiz o colegial, servi o quartel. Fui o melhor atirador combatente da minha unidade. Agora estou neste emprego por falta de coisa melhor. Mas sei lutar karatê e, se descolar uma academia, com certeza vou sair da favela” (CIDADE..., 2002).

Com esse discurso, Mané Galinha desmobiliza a intenção de assalto dos dois jovens, fazendo Buscapé esconder a arma que levava debaixo da camisa. Essa sequência, além de mobilizar o sentido do favelado trabalhador e honesto, confirma mais uma vez a questão do estudo como fator de possível melhoria de vida.

Do outro lado da ponta, é no personagem Zé Pequeno que vão se concentrar a maioria dos significantes negativos. Ainda criança, quando era chamado de Dadinho, ele é

mostrado como um menino marcado pela sede de violência. Isso fica claro em uma cena, ainda dos anos de 1960, na qual o Trio Ternura comete o assalto contra o caminhão de gás. Dadinho, que sempre acompanha os assaltantes, aparece chutando uma das vítimas do roubo, que está caída no chão e não esboça reação de defesa. Ele também está presente quando Cabeleira, Marreco e Alicate praticam o assalto contra um motel. Na verdade, é o próprio Dadinho que tem a ideia de assaltar o estabelecimento. Na cena que eles tramam como será o roubo, o menino mostra familiaridade com uma arma de fogo. Ele também aparece fumando maconha.

Nesta sequência, o filme, entre as leituras possíveis, mobiliza sentidos a respeito do aliciamento de crianças para o crime, mostrando que essa é uma realidade comum nas favelas e ainda aumenta o contraste entre Zé Pequeno e Buscapé, evidenciando que o primeiro busca o sucesso na vida através da criminalidade, enquanto que o outro aposta no trabalho. No planejamento do assalto ao motel, Dadinho diz que é “bicho solto”, demonstrando sua afinidade com a criminalidade e a violência. Nessa sequência, diferentemente de “Rio, 40 graus” e “Cinco vezes favela”, nos quais as crianças aparecem trabalhando para ajudar suas famílias, um novo discurso é mobilizado, pois marca a presença de crianças inseridas na criminalidade, mas de maneira diferente da percebida nos filmes já analisados, quando as crianças tinham um perfil mais próximo dos malandros. Vamos considerar que essa intimidade de Dadinho com o crime abre a possibilidade de um novo sentido dentro da Formação Discursiva M (FDm), que instaura sentidos a respeito do favelado ligado à marginalidade e à criminalidade. Nesse caso, as crianças aparecem relacionadas ao crime, abrindo margem para discursos sobre aliciamento de menores de 18 anos para atos criminais. Assim, a nosso ver, temos um processo de polissemia, já que estes sentidos ainda não tinham surgido nos filmes anteriormente analisados, pois aqui o bandido serve de exemplo para os meninos.

Ainda sobre Dadinho, que se transforma em Zé Pequeno quando adulto, podemos destacar outra sequência. Durante o assalto ao motel, o personagem mata sua vontade de matar, pois comete uma chacina, assassinando com tiros diversos funcionários e frequentadores do estabelecimento. Na sequência que narra sua trajetória rumo ao posto de líder do tráfico, o menino é mostrado como um sujeito cruel e que sente prazer em matar. Neste momento, revela-se que ele também é o responsável pelo assassinato do personagem Marreco, já que tinha a intenção de assumir a chefia do crime. Quando ele aparece pela primeira vez como Zé Pequeno, a cena começa mostrando Dadinho, em momentos diferentes, efetuando disparos de arma de fogo. Enquanto atira, sua fisionomia demonstra seu sadismo. A sequência termina com o personagem já com 18 anos e transformado em um traficante respeitado em Cidade de Deus. A afinidade de Zé Pequeno com o crime fica evidente no seguinte *off*: “Entre um tiro e outro,

Dadinho cresceu” (CIDADE..., 2002). Temos aí, mais uma vez, um discurso que deflagra o envolvimento das crianças da favela com o mundo da criminalidade.



**Figura 13 – Dadinho e sua intimidade com armas**

Os discursos que mobilizam sentidos inseridos na Formação Discursiva V (FDv), que a liga a favela e seus moradores à violência, também podem ser percebidos no personagem Paraíba, que assassina sua mulher, utilizando uma pá. O crime acontece depois que ela é flagrada em uma traição conjugal. O marido traído investe contra a mulher, agredindo-a com uma pá, até causar-lhe a morte. Depois do crime, ele enterra o corpo dentro do barraco do casal. Além de mobilizar sentidos de violência, a história de Paraíba também traz à tona a presença de nordestinos na constituição dos habitantes das favelas, num exemplo de interdiscurso com o filme “Cinco vezes favela”, no qual o personagem João, do curta “Um Favelado”, também funciona como significante do preconceito que há contra nordestinos que chegavam ao Rio de Janeiro em busca de melhores condições de vida e acabavam nas favelas.

Devemos destacar aqui que o filme de Fernando Meirelles reverbera também sentidos possíveis nos quais o favelado é vítima de um destino que lhe é imposto muitas vezes pelas circunstâncias. Isso fica claro por meio do personagem Mané Galinha, que, primeiramente, é visto como trabalhador e honesto, mas sucumbe ao crime depois que seu irmão é morto por Zé Pequeno e seu bando. Como vingança, Mané Galinha entra para o grupo do traficante Cenoura, que é inimigo de Zé Pequeno. Vemos essa guinada na vida de Mané Galinha como algo que o coloca na posição de não fugir ao seu destino, ou seja, confirmando mais uma vez os discursos instaurados pela Formação Discursiva M (FDm), que coloca todo favelado como bandido. Até ser morto, Mané Galinha passa a cometer vários assaltos e ainda mata o segurança de uma agência bancária. Entretanto, o longa-metragem também aponta para a questão do arrependimento, para o desejo de mudar de vida. Fazendo uma contraposição com

o personagem Mané Galinha, que de trabalhador vira bandido, temos o personagem Alicate, que larga a bandidagem para voltar para a igreja.

A sequência que deflagra esse sentido acontece depois que o Trio Ternura comete o crime no motel. Perseguidos pela polícia, Alicate e Marreco passam a noite escondidos em cima de uma árvore. Ao amanhecer, depois de ter uma visão, Alicate diz a Marreco que vai abandonar a vida de bandido, porque não quer amanhecer com a boca de cheia de formiga. Ele afirma que teve uma visão e que iria voltar para a igreja. Temos mobilizados aqui sentidos a respeito do arrependimento ligados à questão da religião. A igreja mencionada por Alicate, pertence àquelas denominadas como evangélicas e funciona como caminho para a vida honesta, regenerando o bandido. Alicate abandona o esconderijo e volta para a favela. Andando pelas ruas da comunidade, ele vai orando mentalmente o Salmo 91 da Bíblia Sagrada. “Mil cairão ao teu lado, e dez mil à tua direita, mas não chegará a ti. Somente com os teus olhos contemplarás, e verás a recompensa dos ímpios. Porque tu, ó Senhor, és o meu refúgio” (SALMO 91, 7-9).

Enquanto Alicate caminha, se depara com dois policiais. Contudo, ele não é reconhecido, já que os guardas passam por ele e começam a perseguir outro morador da favela, que carrega uma pasta nos braços, sugerindo que se trata de um estudante. Neste trecho, temos, entre as leituras possíveis, a reafirmação do sentido de que a igreja é salvadora e regeneradora de criminosos, pois, diante da oração, Alicate ganhou uma segunda chance para começar vida nova. Temos então mais um exemplo de polissemia, que desta vez acontece dentro da Formação Discursiva R (FDr), que instaura sentidos a respeito de o favelado ser apegado a crenças. Se nos filmes analisados anteriormente, os habitantes da favela apareciam ligados a discursos referentes ao candomblé, em “Cidade de Deus” há um surgimento de um novo sentido, no qual o favelado aparece relacionado às igrejas evangélicas. Essa sequência do filme também explora outro significado: aquele no qual todo favelado é visto como bandido. O rapaz, com ar de estudante, é perseguido pelos policiais e acaba sendo morto a tiros, sendo negado à vítima o direito de se identificar como pessoa de bem. Só depois de assassinado, os policiais verificam os documentos do jovem e descobrem que ele é trabalhador, um marmiteiro, e que não tinha nada a ver com o roubo ao motel. Para justificar a morte do inocente, um dos policiais coloca a própria arma na mão do morto e faz um disparo, como forma de incriminá-lo, numa tentativa de parecer que houve troca de tiros. Essa cena evoca, entre as leituras possíveis, sentidos mobilizado pela FDr, no qual o favelado não foge ao destino que é estar sempre relacionado ao crime.

Ainda dentro dessa análise que busca identificar os discursos sobre as identidades em “Cidade de Deus”, temos que ressaltar quais os sentidos que envolvem os policiais, apesar

de este não ser o foco desta pesquisa. A polícia, na maioria das vezes, mobiliza sentidos como órgão de repressão. Como é o caso da sequência após o roubo ao motel. Nela, o Trio Ternura foge em um veículo rumo à favela e chegando lá, como nenhum dos integrantes tinha habilidade como motorista, o carro invade um pequeno bar, destruindo mesas e parte da estrutura do estabelecimento. A polícia então vai até ao local. Um dos policiais pergunta aos presentes quem teria testemunhado os fatos. Porém, a maioria dos que estavam no bar afirma não ter visto nada. Esse medo de delatar os criminosos coloca em lados opostos moradores da comunidade e policiais. Essa relação também é uma das percebidas nos filmes “Rio, 40 graus” e “Cinco vezes favela”, já que os moradores têm medo das forças de segurança pública, vista geralmente como repressora e que apenas se desloca até a comunidade após o acontecimento de um crime. O morador que tem ligações com os policiais é visto com desconfiança pelos habitantes, uma vez que é considerado como dedo-duro. Isso fica visível na figura do personagem Paraíba que, nessa sequência do filme, vai até um policial e informa o paradeiro dos ocupantes do veículo que invadiu o estabelecimento.

O sentido de polícia corrupta também não escapa ao longa-metragem, configurando uma forma nova de mostrar os policiais, já que, nos outros filmes analisados até então, a polícia não aparece dessa forma. Essa questão pode ser vista na cena em que os policiais Touro e Cabeção estão à procura do Trio Ternura, depois do roubo ao motel. Os dois policiais aparecem conversando a respeito de ficarem ou não com o dinheiro do crime, caso conseguissem prender os assaltantes. Um deles se nega a ficar com o dinheiro. O outro então argumenta: “Desde quando roubar preto ladrão é crime?” (CIDADE..., 2002). A polícia aparece como corrupta novamente, quase no final do filme, quando policiais são mostrados como fornecedores de armas para o grupo de traficantes comandados por Zé Pequeno. Os policiais ainda matam o homem responsável por fazer a ponte entre os traficantes e a polícia. Eles ainda são flagrados por Buscapé recebendo propina do traficante, antes da sequência em que Zé Pequeno é morto num beco por moleques da Caixa Baixa. No que se refere à polícia, nossa análise apontou que, num processo de interdiscurso, os policiais, entre as leituras possíveis, aparecem como repressores. Todavia, em “Cidade de Deus”, além de órgão repressor, a polícia aparece como corrupta, configurando um processo de polissemia.



#### Figura 14 – Garotos da Caixa Baixa

Vamos nos deter, a partir daqui, nos garotos da Caixa Baixa – uma espécie de sub-região da Cidade de Deus -, que vão reverberar discursos sobre as crianças na favela. O grupo é formado por meninos, alguns ainda bem novos, e promove roubos e furtos nas lojas do comércio da comunidade. Eles andam armados e imprimem medo aos moradores. Esses garotos evocam ao espectador, entre as leituras possíveis, o sentido de marginais, de trombadinhas, ligando essas crianças do filme a discursos inseridos pela Formação Discursiva M (FDm), que instaura sentidos a respeito da favela como território ligado à marginalidade e à criminalidade e, nesse caso, trazendo à tona discursos sobre aliciamento de crianças pelo crime – remetendo ao processo polissêmico já destacado em “Cidade de Deus”, nas cenas nas quais o personagem Zé Pequeno, ainda criança, começa a dar os primeiros passos na bandidagem. A confirmação desses sentidos também pode ser percebida na sequência em que o bando da Caixa Baixa assalta uma padaria. Os garotos roubam um frango e depois se reúnem para comê-lo e tramam novos roubos. No diálogo entre eles, um dos moleques afirma que o grupo deveria deixar de roubar padaria para investir contra um banco ou um supermercado. Outro garoto rebate dizendo que, agora, eles vão entrar para o tráfico de drogas, onde há a certeza de dinheiro fácil. Um deles diz: “Se você quer entrar no mundo do crime, primeiro você vira aviãozinho. Você quer ser aviãozinho, bucha?” (CIDADE..., 2002).

Outro integrante do grupo responde: “Essa de aviãozinho é roubada. Até eu pegar contexto

com os caras vai demorar muito” (CIDADE..., 2002). Outro moleque opina: “O Lampião tá certo. Tem que esperar o mais velho morrer, para depois a gente assumir.” O garoto que iniciou o diálogo comenta: “Não vou ficar esperando ninguém morrer não, vou fazer igual o Zé Pequeno faz, vou passar geral” (CIDADE..., 2002). Nessa fala dos meninos é possível perceber o aliciamento das crianças pelo tráfico de drogas, que passam a ver o líder do tráfico da comunidade como um herói, um modelo a ser seguido.



**Figura 15 – Bando obriga Filé com Fritas a matar**

O grupo da Caixa Baixa, entre as leituras possibilitadas, mostra também a banalização da violência, instaurando sentidos mobilizados pela FDv, que liga a favela à violência, uma vez que as crianças do filme, diferentemente das obras já aqui analisadas, são embrutecidas e não sofrem e não se chocam com as ações violentas dentro da favela. Essa leitura pode ser evidenciada na sequência em que Zé Pequeno, após um roubo cometido pelo grupo da Caixa Baixa, vai até eles a fim de cobrar respeito às leis impostas pelo tráfico de drogas. No trecho, Zé Pequeno exige que dois garotos se confrontem em uma cena de morte. Depois de assustar duas crianças com cerca de 7 e 10 anos de idade, dando-lhes tiros nos pés, Zé Pequeno obriga o personagem Filé com Fritas, ainda um menino, a escolher um dos dois garotos para matar com um disparo de arma de fogo. Filé com Fritas, que aparece antes no filme, primeiro de braços dados com a mãe a caminho da escola, depois entregando marmita e fazendo pequenas compras para os adultos, é obrigado a matar, depois de assistir a Zé Pequeno atirando contra os dois meninos. O chocante desta cena não consiste apenas na obrigação do assassinato, mas também no fato de que envolve crianças, tanto no papel de matador, quanto de vítima, numa total banalização da violência. Além disso, a imagem de Filé com Fritas nos trechos anteriores, fora da bandidagem e sua feição de descontentamento diante do episódio dos tiros contra as duas crianças, dá a esse trecho do filme um tom de maior dramaticidade. Mais à frente na história, Filé com Fritas já aparece como que íntimo do crime e da violência.

Numa cena na qual ele é questionado por ser criança e já fazer parte do bando de Zé Pequeno, o menino se defende dizendo que fuma, cheira, rouba e mata. Por isso, já pode ser considerado como um homem formado para participar dos crimes. Temos assim inúmeros episódios em “Cidade de Deus” nos quais as crianças são apresentadas mobilizando discursos de forma diferente daquela mostrada pelos filmes do Cinema Novo aqui analisados, uma vez que lá, elas eram vistas como pobres coitadas e, se chegavam a roubar, era porque não tinham o que comer e precisavam ajudar suas famílias. Já em “Cidade de Deus”, a lógica é da sobrevivência, mas por meio da criminalidade.

O consumo de bens também tem suas influências sobre a constituição das identidades apresentadas em “Cidade de Deus”. De acordo Ana Lúcia Enne (2006), o indivíduo que não pode consumir mercadorias, serviços e ideias é deixado fora da sociedade, porque não está sob medida para o modelo consumista imposto pela sociedade contemporânea. Esta exclusão do sujeito para além das barreiras sociais incita-o para a violência, porque a incapacidade de um indivíduo em adaptar-se e acompanhar padrões muitas vezes inacessíveis à coletividade resulta em revolta. Nesta perspectiva, é possível considerar que Zé Pequeno tem no ato de matar sua vingança ao sistema do qual não pode fazer parte. Quando adulto, ele conquista fama de bandido perigoso do Rio de Janeiro. Contudo, o traficante também quer ter carros, mulheres e dinheiro, que são símbolos do suposto poder que quer alcançar. A maneira que ele encontra para realizar seus desejos é por meio da violência. Assim, recorrendo a assassinatos e roubos, Zé Pequeno vira chefe da boca de fumo, consegue ter carros e mulheres. Sob o ponto de vista de Zé Pequeno, consumir significa dizer quem é ele. Como aponta Enne (2006), o consumo é uma ferramenta de afirmação social, e a intenção do indivíduo é projetar-se simbolicamente por meio dele. Ter e consumir, assim, são verbos que implicam num processo de re-significação do sujeito.

Em “Cidade de Deus”, observamos que essa questão, entre as possibilidades de leitura, é evidenciada pelo personagem Bené, que é parceiro de Zé Pequeno desde criança, mas não tão violento. Bené transforma a sua identidade. Ele é negro, mas pinta o cabelo de louro, passa a usar roupas de marca, com o propósito de assemelhar-se aos jovens da Zona Sul. Há um trecho no filme em que ele encontra-se com os colegas da favela com o visual de garoto rico. Quando percebe que está sendo observado com curiosidade por Zé Pequeno e os outros jovens do bando, Bené comenta: “Virei playboy” (CIDADE..., 2002).



**Figura 16 – A transformação de Bené**

A transformação do personagem não representa apenas a cópia de um estilo, mas, ao vestir-se de garoto da classe média, Bené expõe seu desejo de ser aceito na sociedade, já que, sendo morador da favela, era apenas visto como mais um integrante da categoria dos pobres. Ao tentarem ser aceitos pelos bens de consumo, os personagens Zé Pequeno e Bené evocam, nas inferições possíveis, discursos contidos na FDX, que instaura sentidos sobre a exclusão dos moradores da favela. Neste caso, temos um deslocamento de sentido, uma vez que excluídos, esses personagens buscam a aceitação na sociedade, já que deflagram discursos nos quais os jovens das comunidades periféricas, por meio de bens materiais, tentam se aproximar da imagem dos jovens de classes mais abastadas. Temos assim um exemplo de polissemia dentro da FDX. Essa atitude do personagem Bené, segundo Néstor García Canclini (2008), tem a ver com o reconhecimento e a aceitação social que dependem cada vez mais do consumo ou daquilo que se possua ou seja capaz de possuir. Canclini considera que, ao consumir bens materiais ou simbólicos, mais do que serem enquadrados como vorazes consumidores de superficialidades e objetos de manipulação da economia capitalista, os consumidores estariam tecendo as malhas do tecido social a que pertencem ou desejam pertencer, criando sua identidade. Em “Cidade de Deus”, sair dos limites do subúrbio, mesmo simbolicamente, através da evasão provocada pelo campo do consumo, significa para Bené e Zé Pequeno serem reconhecidos enquanto gente.

Para finalizar nossa análise sobre “Cidade de Deus”, veremos agora as questões sobre as expressões culturais que podem ser observadas em algumas passagens da obra de Fernando Meirelles. A primeira delas está ligada ao samba, gênero musical que tem íntima

ligação com a favela, em uma cena de amanhecer em “Cidade de Deus”, mostrando as moradias enfileiradas. Nesta sequência, a presença do samba “Alvorada”, de composição de

Candeias, e na voz de Cartola, reforça o sentido de que a favela possui ginga e quadril que rebola; sincronizada ao som da cuíca, reforçando que o samba tem origem na favela, temos discursos inseridos na Formação Discursiva C (FDc), que instaura sentidos ligando a favela ao samba e ao carnaval. O trecho da canção diz o seguinte: “Alvorada lá no morro, que beleza/ ninguém chora, não há tristeza/ não existe dissabor”. A letra do samba somada às imagens da claridade da manhã na comunidade também pode ser associada aos discursos romantizados sobre a favela, aqueles nos quais, apesar dos dissabores, a vida na comunidade pode ser feliz. Há aqui uma semelhança com discursos mobilizados em “Rio, 40 graus”, como na cena em que o personagem Alberto pede a operária Alice em casamento. Ele afirma que, depois de casados, podem continuar morando na favela, porque é um local onde tem muita gente boa morando. A cena do casal, assim como a música de Candeias na trilha de “Cidade de Deus”, trazem à tona sentidos de esperança para os habitantes do local, mobilizando discursos inseridos na Formação Discursiva S (FDs), que engloba sentidos de solidariedade na favela.

Além do samba, “Cidade de Deus” apresenta o discurso sobre o candomblé, assim como o filme “Rio, 40 graus”, instaurando discursos mobilizados pela Formação Discursiva R (FDr), que liga a favela e seus moradores a crenças religiosas. A referência à religião trazida da África pelos negros cativos é explicitada na sequência em que Zé Pequeno recorre a um pai de santo a fim de ter corpo fechado. O ritual acontece em um cemitério, onde diversas velas estão acesas. Ele ganha do pai de santo um colar para lhe dar proteção dos orixás. É justamente nessa sequência que o personagem é batizado com o nome de Zé Pequeno. As presenças do samba e do candomblé no filme, sendo que o samba pode ser considerado como filho candomblé, porque tem sua origem no batuque, marcam no longa-metragem, entre as leituras possibilitadas, a cultura dos negros como elemento de constituição da cultura brasileira. O filme também aponta, como já foi mencionado anteriormente, um novo sentido dentro da FDr, pois, por meio do personagem Alicate, surgem discursos ligados às igrejas evangélicas.

#### 5.4 ALEMÃO

Lançado em 2014, o filme “Alemão”, de José Eduardo Belmonte, é a mais recente produção com temática sobre a favela a circular pelas salas de exibição do circuito comercial. A obra é ambientada em um dos maiores complexos de favelas do Rio de Janeiro, que foi cenário de uma megaocupação policial-militar em novembro de 2010, para implantação de uma

Unidade de Polícia Pacificadora (UPP). O roteiro, ainda que seja calcado em fatos reais num filme que recorre a trechos documentais, é ficção. A história focaliza o sufoco de cinco policiais infiltrados no Alemão, no momento em que suas identidades são descobertas por traficantes, e a ação das forças de segurança pública ainda não tinha sido autorizada pelo governo. O longa-metragem teve custo orçado em R\$ 5 milhões e tem locações nas comunidades do Complexo do Alemão, Rio das Pedras, Babilônia e Chapéu Mangueira.



**Figura 17 – Traficante Playboy e seu bando**

Começaremos nossa análise pela questão dos sentidos reverberados a respeito do território. Assim, de início, não podemos deixar de destacar uma das leituras possíveis que o próprio título do filme nos permite. “Alemão” é o nome do local onde o filme se passa, porém é um termo que, entre as inferições possíveis, quer dizer estrangeiro, aquele que não é do lugar, um forasteiro, mais do que isso, aquele não é bem vindo, ou seja, alguém considerado como inimigo, alguém em quem não se pode confiar. Para o crítico da revista digital Cinética, Juliano Gomes (2014), numa obra que narra a história de um grupo de policiais infiltrados em campo, é bastante claro que o que veremos é a exploração de situações que nascem dessa condição de não ser bem-vindo, de ter que se esconder, de precisar ser outro para sair com vida de um território que lhe é hostil.

Inferimos assim que, na condição de forasteiros infiltrados, os cinco policiais protagonistas do filme se encontram em um território onde suas presenças não são queridas, uma vez que o espaço é dominado por traficantes de drogas. E aí temos a mobilização de sentidos inseridos na Formação Discursiva T (FDt), que instaura discursos sobre a favela ser dominada pelo tráfico de drogas, onde as regras são instituídas pela lei dos criminosos. Se as normas são ditas pelos traficantes, podemos, entre as leituras possíveis, inferir que o Estado não se faz presente e, assim, temos sentidos que nos remetem também aos discursos mobilizados pela Formação Discursiva X (FDx), que traz à tona sentidos sobre a favela como espaço isolado e de exclusão.

Diferente do que percebemos em “Cidade de Deus”, no longa-metragem de Belmonte as intervenções do Estado não aparecem como anseios dos habitantes da comunidade. No filme de Fernando Meirelles, na fala do personagem Buscapé, que é morador de Cidade de Deus, percebe-se uma denúncia contra o Poder Público, que não atende a comunidade com serviços básicos. Já em “Alemão”, os moradores não deixam escapar essa insatisfação, pois eles não ganham espaço no filme. É na fala dos policiais infiltrados que percebemos que a presença deles no local faz parte de uma estratégia governamental, para ocupar a favela e erradicá-la da criminalidade, o que também reforça o sentido de polícia repressora que havíamos detectado nos filmes analisados anteriormente. Entretanto, aqui, a polícia vai estar inserida em uma nova Formação Discursiva, na qual, por meio de um discurso de pacificação, o Estado implementa diversas ações para entrar na favela e tomar o poder dos traficantes. Vamos chamar essa formação discursiva de FDu, que instaura sentidos a respeito sobre a necessidade de a favela ser pacificada.

Essa é uma das leituras que fica evidente no início do filme, antes do começo da narrativa, quando, numa tela preta, caracteres informam: “2007 – Começa a retomada territorial das favelas cariocas através da ação militar do Estado. Segundo o Governo do Rio de Janeiro, o objetivo da missão é a pacificação das comunidades dominadas pelo tráfico, e a implementação da política de UPPs (Unidades de Polícia Pacificadoras)” (ALEMÃO, 2014). Nesta frase, em um dos sentidos possíveis, podemos destacar a reafirmação de que o Complexo do Alemão é um território dominado pelo tráfico de drogas, trazendo à tona a FDt; e isolado, reverberando discursos da FDx, tanto que precisa ser retomado pelo Estado como prega o início do texto. Esses sentidos, entre as leituras possíveis, emergem mais uma vez na próxima frase que surge em seguida, também na tela preta: “Devido à extensão do território e superpopulação, o Complexo do Alemão é considerado o lugar mais difícil de ser ocupado. O serviço de inteligência do Estado decide então colocar policiais infiltrados espalhados pelo complexo”

(ALEMÃO, 2014). Essa frase, a nosso ver, naturaliza e normaliza o discurso do controle e do policiamento em nome da segurança e da garantia de “proteção” dos habitantes desses espaços. Portanto, ela mobiliza sentidos instaurados pela Formação Discursiva U (FDu) e, como consequência, também marca o silenciamento das vozes dos moradores da favela, uma vez que, entre as leituras permitidas, é o Estado que decide o que é bom para eles.

Ao final da frase analisada acima, começam as primeiras imagens do filme com a paisagem da favela. A cena é mostrada do alto, focando milhares de barracos amontados. Esse tipo de exploração de imagens com foco nos barracos está presente em todos os filmes aqui analisados e reforçam os sentidos de irregularidade das construções das moradias, conotando assim, entre as leituras possíveis, a ausência do Poder Público no que diz respeito à infraestrutura desses territórios, instaurando sentidos mobilizados pela Formação Discursiva X (FDx), na qual a favela é tida como espaço isolado e de exclusão. Entretanto, na sequência, começam a surgir os primeiros moradores. Eles aparecem nas lajes dos imóveis com roupas nos varais, mulheres em seus afazeres domésticos, homens no bar, jovens cortando cabelo com uso de máquinas, rapazes trabalhando na construção de mais um barraco, apanhando brita com um balde, e uma mulher cuidando de seus filhos. As imagens dos barracos mescladas às atividades do cotidiano da comunidade também ressaltam sentidos a respeito da tranquilidade na vida da periferia, onde não há a agitação dos centros comerciais e do trânsito, configurando mais uma maneira de mostrar a questão do isolamento da favela. Este tipo de situação também aparece nos outros filmes analisados e pode ser considerado como um exemplo de polissemia dentro da FDx. Porém, todo esse ar de calma é ameaçado, quando a câmera mostra um homem negro com uma arma na mão, fazendo um brinde com um copo de cerveja com outros dois indivíduos.

Em seguida, aparece um bando armado acompanhando o líder do tráfico na favela, o personagem Playboy. Eles caminham pelas ruas da comunidade, acenando com simpatia para os habitantes do lugar. A sequência focaliza duas crianças. Elas parecem ficar com medo do homem que está armado andando na rua. Instaura-se um clima de tensão. Nessas imagens, entre as possibilidades de leitura, a favela está inserida no discurso de espaço dominado pelo tráfico de drogas, no qual o líder do esquema e seus comparsas desfilam pelas vielas como se fossem autoridades saudadas pela população. Temos aqui discursos mobilizados pela FDt, que instaura sentidos sobre a dominação da favela pelos traficantes. Além disso, apresenta um novo sentido, num processo de polissemia, quando mostra o medo que as crianças sentem dos criminosos, uma vez que, em “Cidade de Deus”, tínhamos o discurso do aliciamento dos meninos, que enxergavam os traficantes como figuras heroicas.



**Figura 18 – Playboy caminha pela favela ladeado por seu bando**

Após a tensão imprimida pela cena das crianças, a narrativa avança com um homem do tráfico caminhando pela rua até o local onde um motociclista, com capacete na cabeça, é impedido de continuar seu trajeto por um bandido armado. Novamente aqui é reforçado o sentido de favela dominada e que tem o trânsito limitado pelo esquema do crime. Na sequência, o espectador vê na tela imagens extraídas de um telejornal com um ônibus em chamas, dando ao filme um tom de documentário. O diretor de “Alemão”, José Eduardo Belmonte, opta por esse artifício, o que culmina na reverberação de discursos já presentes no telejornalismo sobre a favela no filme, configurando um processo interdiscursivo. Entretanto, vamos nos deter nessa análise mais à frente. Voltemos à narrativa da obra.

Depois da inserção das cenas de telejornalismo, a história avança para a casa do traficante Playboy, que recebe a notícia de que a guerra começou, ou seja, que as forças de segurança pública estão prestes a ocupar o Complexo do Alemão. Aqui, a história volta ao ponto no qual o motociclista era impedido de continuar seu trajeto na favela por dois homens. No entanto, a dupla é distraída por uma mulher que caminha, fazendo o motoqueiro aproveitar a desatenção e fugir. Ele dispara com sua motocicleta, mas começa a ser perseguido pelos criminosos, também ocupando uma motocicleta, pelas ruas da comunidade e diversos becos estreitos, efetuando disparos de arma de fogo. Nesta sequência, o que temos, entre as leituras possíveis, é a ratificação de sentidos a respeito da ocupação irregular desses territórios, onde ruas foram traçadas desordenadamente com a barracos amontoados. Assim, são sentidos mobilizados pela FDx, nos quais a favela aparece como espaço isolado e excluído.

Durante a perseguição, o motoqueiro abandona sua moto, deixando-a no chão e foge a pé, pulando um muro, conseguindo escapar. Porém, ele deixa para trás uma mochila, que é apanhada pelos seus perseguidores. Dentro dela, existem documentos que revelam a identidade dos policiais infiltrados na favela. Ao descobrir que vem sendo monitorado pela polícia, Playboy ordena que um bloqueador de sinal de celular entre em funcionamento, cortando o contato entre os policiais e, conseqüentemente, entre os moradores da comunidade. Com o sinal impedido, os comparsas do líder do tráfico, com uso de alto-falante, avisam os habitantes da favela sobre a falta de sinal. Nesta sequência do filme, percebemos a grande extensão do poderio dos criminosos sobre a favela, ressaltando o discurso da dominação (FDt). O poder de Playboy fica evidente quando, da laje do seu quartel general, ele faz seu grito ecoar pelo morro: “Quem manda nessa porra sou eu” (ALEMÃO, 2014). Em seguida, são mostradas imagens da favela com as vielas vazias, sem a presença de moradores. Ouve-se apenas uma voz do alto-falante avisando: “Atenção comunidade, Playboy mandou avisar que quem quiser usar celular terá que subir até o campinho e, internet, só amanhã. Ele deu papo que não quer ninguém na rua” (ALEMÃO, 2014).



**Figura 19 – Playboy observa a favela de seu quartel**

Em relação à identidade do morador do Complexo do Alemão, a não ser pelas imagens iniciais do filme, nas quais as pessoas aparecem em atividades cotidianas e também por meio das crianças dominadas pelo medo, a presença dos residentes não é explorada no filme. A personagem Mariana, que tem um filho com o traficante Playboy e acaba sendo confinada junto com os policiais infiltrados no porão da pizzaria do personagem Doca, é a única moradora que ganha destaque na história. Assim, “Alemão”, entre as possibilidades de leitura, nos parece um filme em que a favela é completamente isolada do restante da cidade do Rio de Janeiro, pois não marca o trânsito dos moradores pela cidade, e está todo o tempo dominada pelos criminosos. A única ponte que há com o restante da cidade é a presença dos próprios

policiais que armam a ocupação da favela ou nas sequências em que o delegado, pai do policial Samuel que está no confinamento, tenta de toda maneira retirá-lo de lá com a ajuda de um informante, um jovem morador do Complexo do Alemão que não tem ligação com os traficantes e com poucas aparições na narrativa.

A voz dos habitantes do Complexo do Alemão surge, então, por meio da personagem Mariana. Ela, apesar de ter sido companheira do líder do tráfico, mobiliza o sentido sobre os moradores não satisfeitos com a atuação dos criminosos no morro. Em muitos momentos do filme, ela deixa transparecer que seu desejo é viver em paz e criar seu filho de forma honesta, longe daquele ambiente violento, o que faz essa personagem instaurar sentidos semelhantes aos mobilizados pelo personagem Buscapé, em “Cidade de Deus”, que repudia a criminalidade. Num diálogo com o policial Samuel, ele diz a Mariana que o trabalho da polícia é para beneficiar a todos os moradores do lugar, livrando-os do poder dos traficantes. A fala dele revela, entre as leituras possíveis, discursos enquadrados na Formação Discursiva U (FDu), que instaura sentidos sobre a necessidade de pacificação da favela. Entretanto, Mariana questiona: “E depois que vocês forem embora? Que acabar isso tudo, como é que a gente fica?” (ALEMÃO, 2014).

Esse discurso sobre como a favela será para os moradores depois de libertada dos traficantes aparece pela primeira vez em nossa análise, já que, em “Cidade de Deus”, ele não é mobilizado. Apesar do questionamento da personagem, o filme de José Eduardo Belmonte não avança nesse quesito, já que o tema tocado por Mariana é silenciado no restante do longa-metragem, sobressaindo apenas o discurso que vem de fora da favela, aquele que vai ao encontro que do é reverberado pela Secretaria de Segurança Pública do Estado do Rio de Janeiro, no qual o conceito que norteia a UPP é o de constituir uma polícia de paz, apresentada como importante arma do Governo do Estado do Rio e da Secretaria de Segurança para recuperar territórios perdidos para o tráfico e levar a inclusão social à parcela mais carente da população. Ao apagar as vozes dos moradores, “Alemão”, entre as inferências possíveis, deixa emergir, de forma majoritária, o discurso institucional produzido pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro, já que, deixando o discurso dos moradores apagado, abre-se a possibilidade de manifestação de outros sentidos presentes nos discursos mobilizados no filme.

A partir daqui vamos nos deter nas imagens de telejornalismo inseridas no longa-metragem. Vale ressaltar que, na perspectiva da Análise do Discurso (AD), de forma geral, o discurso é considerado como efeito de sentido entre sujeitos, isto é, algo constituído a partir de elementos exteriores ao dizer, historicamente constituídos, evidenciados a partir da posição ocupada por alguém que diz algo, de alguma maneira, em determinado momento. No caso do

filme “Alemão”, imagens de telejornais produzidas em 2010 são postas, reutilizadas, no texto fílmico da obra de 2014, ano em que o filme foi lançado. Tal atitude expressa a movimentação de sentidos, explicitando o trabalho do discurso. Esta citação do telejornalismo na obra cinematográfica implica não apenas em um trabalho estrutural, de elementos neutros, de composição da narrativa, mas sim de imagens operadoras de discurso, capazes de erguer toda uma historicidade sobre a favela, de trazer uma memória com sentidos instituídos anteriormente, de fazer surgir múltiplas vozes atravessadas entre si, de absorver novos sentidos instaurados na nova condição de enunciação. O resultado disso é que muitos sentidos mobilizados pelo telejornalismo sobre a favela atravessam o filme dirigido por Belmonte.

Vale ainda ressaltar que o tom documental dado ao filme também é resultado da mesclagem dessas imagens do jornalismo à narrativa. Fato que é corroborado pelo próprio diretor de fotografia do longa-metragem, Alê Ramos, que, em entrevista exibida no *making off* do DVD de “Alemão”, afirma que a direção optou por usar e abusar de uma linguagem, às vezes quase jornalística, com certas imperfeições típicas do jornalismo, a fim de obter um resultado documental. Entretanto, apesar dessa estética, o que vemos na tela é ficção, o que fica claro no início do filme, quando caracteres informam: “Apesar de se apoiar em pesquisa, relatos e matérias jornalísticas, este deve ser considerado ficção” (ALEMÃO, 2014). Mesmo assim, a gama de discursos produzidos pelo telejornalismo acaba por atravessar a obra cinematográfica. Como veremos a seguir: a primeira sequência de imagens extraídas do telejornal diz respeito à cena de um ônibus incendiado projetada com um *off* do repórter:

“Tem outro ônibus pegando fogo em outro ponto da cidade. A gente tá aqui na Avenida Brasil agora, exatamente na entrada pra Penha e a gente vê agora toda a equipe: o carro do choque, toda a equipe do Bope, muitos homens, inclusive um tanque de guerra, entrando na favela, entrando na Penha” (ALEMÃO, 2014).

Toda essa fala do repórter foi coberta com as imagens descritas no *off* pronunciado pelo jornalista. Percebemos aqui, entre as leituras possíveis, um discurso de preparação para uma guerra, na qual a favela é vista como território hostil, carente da intervenção do Estado, ou seja, discursos inseridos na Formação Discursiva U (FDu), que instaura sentidos sobre a necessidade de pacificação da favela. Em seguida ao *off* do repórter e das imagens, a tela fica preta e surge um letreiro com a seguinte frase: “2010 – 3 anos depois do início das UPPs”(ALEMÃO, 2014), e continua: “Devido à reação violenta do tráfico, o Governo resolve antecipar a invasão do Morro do Alemão, fazendo uma das maiores operações militares da história do país. E cinco policiais infiltrados estão em risco” (ALEMÃO, 2014). Essa frase, entre as possibilidades de interpretação, evidencia o discurso oficial do Poder Público a respeito

da necessidade de ocupação da área. Enquanto na tela aparecem os últimos créditos da frase acima, a voz em *off* de um jornalista e um coronel da Polícia Militar são projetadas:

Jornalista - “Essa imagem é fundamental. Nós estamos vendo os bandidos da Vila Cruzeiro fugindo neste momento?”

Coronel – Estão fugindo. Com certeza estão fugindo. Estão fugindo para uma favela da mesma facção que o Complexo do Alemão.

Jornalista – Estes homens estão fugindo da Vila Cruzeiro? Há policiais do outro lado para cercá-los? (ALEMÃO, 2014).

Enquanto ouvimos as vozes do jornalista e do coronel (este provavelmente tem a função de comentarista), vemos na tela as imagens de bandidos fugindo em um carro e numa motocicleta, outros a pé, por uma estrada de terra, enquanto o helicóptero da equipe de reportagem transmite as imagens ao vivo para todo o Brasil, mobilizando sentidos da FDU. Essas cenas causaram grande repercussão na mídia nacional e internacional, tanto que foram responsáveis por levar a Rede Globo de Televisão ao prêmio Emmy, considerado o Oscar da televisão mundial. A Academia de Artes e Ciências da Televisão concedeu ao Jornal Nacional, da emissora brasileira, o prêmio de melhor reportagem devido à cobertura jornalística da ocupação do Complexo do Alemão, em 2010.

Com o avançar da história, outra inserção de reportagem é inserida. Desta vez, o *off* do repórter diz o seguinte: “800 militares cercam as 44 saídas do Morro do Alemão. Ninguém entra ou sai sem ser revistado. A população está sitiada e vários traficantes se escondem dentro das casas dos moradores. Parece iminente a invasão do Morro do Alemão” (ALEMÃO, 2014). Esse *off* é projetado enquanto na tela são mostradas imagens aéreas da favela com policiais ocupando as vielas, tanques do Exército nas ruas e helicópteros sobrevoando o local. Mais uma vez, temos aqui a reafirmação de discursos sobre a necessidade de pacificação da favela por meio da intervenção do Estado. Além disso, essa sequência traz à tona discursos enquadrados na Formação Discursiva X (FDx), que instaura sentidos sobre a favela como local isolado e excluído; e também da Formação Discursiva T (FDt), que mobiliza sentidos sobre a dominância do tráfico de drogas.

Outra sequência que explora o telejornalismo é a em que aparece o então governador do Estado do Rio de Janeiro, Sérgio Cabral. O texto do repórter em *off* diz o seguinte: “Em coletiva essa manhã, o governador Sérgio Cabral falou sobre a invasão do Alemão, que será a qualquer momento” (ALEMÃO, 2014). Neste trecho do filme é projetada uma sonora<sup>23</sup> com a fala de Sérgio Cabral: “Estão em jogo a paz e a tranquilidade tão esperadas”

<sup>23</sup> Sonoras são gravações de entrevistas realizadas por repórteres, que, posteriormente, são utilizadas para a construção de reportagens radiofônicas ou televisivas.

(ALEMÃO, 2014). A nosso ver, essa sequência mais uma vez destaca, entre as leituras possíveis, o discurso do Poder Público, justificando a necessidade da intervenção policial e militar na favela para a pacificação. Esse discurso é reforçado por mais um *off* de reportagem que vem em seguida. Nele, o repórter diz: “Olha o clima aqui é muito tenso, a situação é grave. Nós já vimos tiros traçantes no ar. Agora vemos um tanque do Exército para organizar a invasão” (ALEMÃO, 2014). Durante esse *off* são mostradas imagens da favela durante à noite, podendo ser observadas luzes dos tiros traçantes. Aqui temos novamente imagens e palavras que, entre as interpretações possíveis, reforçam o sentido de guerra, figurando um deslocamento de sentido dentro da FDU, que instaura sentidos a respeito da necessidade de pacificação. Na sequência, o repórter usa termos como “clima tenso”, “situação grave” e “invasão”, e as imagens mostram luzes de disparos de arma de fogo no céu, o que pode nos remeter, entre as possibilidades de leitura, a outro fato jornalístico de grande repercussão na televisão, envolvendo uma guerra: a cobertura, em 1990, da guerra do Golfo Pérsico, quando, em transmissão ao vivo, imagens de lançamento de mísseis e explosões foram exibidas para o mundo inteiro, mostrando as luzes dos projéteis atravessando o céu.

O filme termina com a voz do então presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, em entrevista à imprensa, na qual ele afirma:

“Eu acho que a operação está sendo um sucesso. Obviamente que ela não terminou, ela apenas começou. Nós não sabemos ainda se todos os bandidos fugiram, se tem muitos lá dentro, se estão escondidos. De qualquer forma, nós demos o primeiro passo. Entramos dentro do Complexo do Alemão” (ALEMÃO, 2014).

Em seguida, a tela fica preta e surgem créditos com a seguinte mensagem:

“Dois mil e setecentos agentes – da PM, da Polícia Civil, Militar e Exército – participaram da invasão que contou com helicópteros, tanques do Exército e blindados dos fuzileiros navais. A partir daquele domingo, 28 de novembro de 2010, os 103 mil moradores dos 12 morros do Complexo do Alemão passaram a conviver com policiais e militares do Exército. [...] 19 meses depois da ocupação, o Exército entregou à PM o controle do Alemão, então com seis UPPs e um teleférico inaugurado em pleno funcionamento. Muitos traficantes foram presos, outros se entregaram para a polícia. Mas um deles continua foragido” (ALEMÃO, 2014).

A inserção da voz do presidente Lula e das mensagens descritas acima, nas leituras possíveis, reforçam os discursos governamentais a respeito da necessidade de ocupação das favelas e silencia, como a maioria do filme, a fala dos moradores da comunidade a respeito da intervenção. Assim, o longa-metragem de José Eduardo Belmonte, com imagens de violência de grande impacto, resulta, como “Cidade de Deus”, em um filme de ação, chocante, mas que, a nosso ver, não aprofunda outras questões que envolvem a favela, resultando, em diversos momentos, na transposição dos discursos do jornalismo para a obra cinematográfica, nos quais

são mobilizados sentidos instaurados pelas FDx e FDu. Para Kléber Mendonça (2011), a violência é usada, nas reportagens, como operador discursivo que legitima as intervenções do Poder Público nestes espaços e que pretende oferecer evidências simbólicas que garantam o consenso em torno do modo como tais ações são colocadas em prática.

Para finalizar nossa análise, nos deteremos sobre as questões das expressões culturais. Assim como o samba aparece de forma marcante nas outras obras analisadas, em “Alemão” temos o funk, considerado como uma das expressões musicais que aflorou na periferia do Rio de Janeiro nos anos 70. De início, o gênero foi influenciado por ritmos americanos, sendo executado somente em inglês nos bailes da periferia e nas favelas cariocas, e, com o passar dos anos, foi se desenvolvendo como um estilo e uma produção reconhecidamente cariocas, inclusive porque suas letras passaram a ser cantadas em português. Assim o funk foi adotado como meio de diversão e expressão musical pela juventude de classe baixa, suburbana e favelada do Rio de Janeiro. É uma música que dialoga com a vida na favela e seu cotidiano e com o preconceito enfrentado pelos que moram no morro e trabalham fora dele.

Em um dos trechos do filme, o funk “Vida Bandida”, de MC Smith<sup>24</sup>, parece perfeitamente se encaixar como o tema do líder do tráfico Playboy, que aparece dançando com uma arma na mão ao som da música que diz: “Mas olha ele quem diria/ Ninguém lhe dava nada/ Tá fortão na hierarquia/ Abalando a mulherada/ É o razante do falcão em cima da R1/ A grossura do cordão, tá causando um zunzunzum” (ALEMÃO, 2014). A presença da música neste trecho do filme, entre outras leituras, nos remete aos discursos que afirmam o poder do traficante sobre a favela. Ainda temos que destacar que o funk em si também é uma expressão cultural que nos reporta à favela e a outras expressões culturais com forte presença neste território, como o samba e o candomblé.

No funk encontramos várias performances que evidenciam essa mescla: a fala cantada do rapper, muitas vezes, carrega a energia dos puxadores de escola de samba, as habilidades do corpo do break são acentuadas com o reboado e a sensualidade do samba e o sampler vira batida de um tambor ou atabaque eletrônico. (LOPES, FACINA, 2010, p.2)

Assim, a nosso ver, a presença do funk em “Alemão” funciona como um deslocamento de sentido dentro da Formação Discursiva C (FDc), que instaura sentidos sobre a favela ser o berço do samba e do carnaval, ou seja, a remissão ao funk constitui-se em um

---

<sup>24</sup> O funk “Vida bandida” foi composto pelo funkeiro MC Smith, que também atuou no filme “Alemão” interpretando o papel de um dos integrantes do bando do traficante Playboy.

processo polissêmico, já que pode ser entendido como uma expressão cultural nascida também na favela.

### Quadro de resumo das Formações Discursivas

Formação Discursivas	Descrição	Rio 40 graus	Cinco vezes favela	Cidade de Deus	Alemão
<b>FDx</b>	Instaura sentidos sobre espaço isolado e Excluído	Cenas aéreas mostram deslocamento entre o asfalto e morro, barrancos amontoados, ruas de terra batida, falta de infraestrutura, pessoas carregando lada de água, pessoas lavando roupas no riacho, proibição de entrar no zoológico.	Barracos amontoados, barracos na beira da pedreira, ruas de terra batida, falta de infraestrutura, pessoas carregando lada de água, pessoas lavando roupas no riacho.	Barracos amontoados, barracos na beira da pedreira, ruas de terra batida, falta de infraestrutura, vasilhas lavadas na bacia, conjuntos de prédios, ruelas e becos, consumo de bens para negar status de excluído (Bené).	Barracos, ruelas, becos, ocupação irregular do espaço, Comunidade isolada, necessidade de Pacificação.
<b>FDpb</b>	Instaura sentidos ligados à Pobreza.	Crianças vendendo amendoim, fome, Pobres vistos com dignidade, encantamento das crianças diante da beleza, exclusão velada na praia.	Crianças com necessidade de trabalhar, aluguel atrasado, desemprego, busca de comida no lixão, pobre dominado pelo poder econômico, alienação, luta, preconceito contra nordestino	Pobre que quer vencer na vida por meio do trabalho e do estudo (Buscapé e Mané Galinha).	Moradores silenciados, pobre que quer vencer na vida por meio do trabalho e do estudo (Mariana).
<b>FDs</b>	Instaura sentidos sobre Solidariedade	Cooperação entre vizinhos, uma mão lava a outra, Alberto quer casar e morar no morro onde há pessoas de bem.	Zé da Cachorra se solidariza com família sem casa, trabalhadores da pedreira avisam moradores sobre explosão, união dos moradores para salvar os barracos na beira da padreira	Churrasco, confraternização.	Não há
<b>FDm</b>	Instaura sentidos referentes à marginalidade e à criminalidade.	Malandros.	Tentação de roubar, assalto a ônibus, punição, garotos furtam gatos para vendê-los no período de carnaval, favela, ladrão como consequência da desigualdade social.	Bandidos, assaltos ao caminhão e ao motel, armas, bandidos em confronto com a polícia, aliciamento de crianças para o crime, corrupção policial.	Bandidos, exibição de armas, bandidos em confronto com a polícia.
<b>FDc</b>	Instaura sentidos sobre samba e Carnaval,	Passos de samba, instrumentos utilizados para tocar samba, organização de escola de samba, desfile de escola de samba	Passos de samba, instrumentos utilizados para tocar samba, organização de escola de samba, desfile de escola de samba	Samba	Funk
<b>FDr</b>	Instaura sentidos sobre crenças	Xarope, mãe de santo, Candomblé	Não há	Pai de santo, ritual no cemitério, candomblé, salmo 91, bíblia, igreja evangélica.	Não há
<b>FDt</b>	Instaura sentidos sobre a dominação do tráfico de drogas	Não há	Não há	Zé Pequeno e seu bando, exibição de armas, boca de fumo, favela como	Playboy e seu bando, exibição de armas, medo nas crianças,

				fornecedora de drogas para Zona Sul, traficante como herói.	comunidade acuada, controle sobre sinal de celular e de Internet.
<b>FDv</b>	Instaura sentidos sobre violência	Não há	Não há	Assassinatos, exibição de armas, sangue, facão, assassinato de mulher que traiu o marido, tiros, comunidade violentada pelas condições precárias de infraestrutura, violência policial.	Assassinatos, exibição de armas, sangue, tiros, tortura, perseguição, confronto com a Polícia.
<b>FDu</b>	Instaura sentidos sobre Pacificação.	Não há	Não há	Não há.	Presença da polícia na comunidade, Coberturas jornalísticas.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Primeiro, vamos ressaltar acerca da importância da AD para nossa leitura de filmes, já que se trata de uma metodologia que oferece dispositivos para a compreensão de como são formados os sentidos em materialidades diversas. Neste contexto, o sentido é formado por meio do que lhe é exterior, das condições sócio-históricas de aparição. Desse modo, a cada exposição feita por um sujeito, inserido num lugar ou posição social, há de se reconstituir traços de significação. O efeito de sentido existente nas materialidades do dizer é o determinante do discurso nos processos de comunicação social entre sujeitos.

Portanto, inferimos que todo dizer está propenso a se restabelecer com novos sentidos a partir de toda e qualquer reutilização por sujeitos inseridos em outros contextos e lugares sociais. O processo discursivo, em tais circunstâncias, forma um intricado complexo no que concerne à constituição de sentidos, pois considera fatores espalhados no tempo e no espaço, ou mais precisamente na historicidade, que fazem parte diretamente do discurso atuante na materialidade. Mostrar o funcionamento do discurso enquanto tal, compreendendo como são constituídos os sentidos, é o que possibilita a teoria do discurso junto com seus pressupostos e procedimentos para a análise de textos diversos.

Por meio de noções teóricas criadas na AD, construímos a possibilidade de analisar um discurso em jogo numa determinada materialidade linguística ou não-linguística. Assim, observamos a funcionalidade para com o texto fílmico. As noções de interdiscurso e memória discursiva referem-se ao trabalho do passado em relação ao discurso presente, considerando sentidos constituídos historicamente, em outro(s) tempo(s), e que atuam em processos discursivos recentes. Dessa forma, todo discurso está inter-relacionado a outros discursos, por ora, anteriores. O interdiscurso, por sua vez, explicita a ligação existente entre discursos em geral, principalmente na relação entre vozes do presente e do passado memorizado, ou seja, define a não singularidade do discurso em seu processo de formação de sentido, refletindo, também, na não unicidade do sentido de um texto. A memória discursiva constitui a existência de uma rede de implícitos já construídos, necessários para o entendimento geral de sentidos expostos no jogo discursivo de um determinado dizer; uma base dizível instituída no passado dos discursos. A paráfrase e a polissemia, ou o mesmo e o diferente do discurso, são noções teóricas, as quais, na AD, evidenciam o deslizamento e o movimento de sentidos constituídos em tempos distintos.

Tal movimentação pode ser observada através do processo de repetição ou recriação do dizer em outro tempo. Em geral, portanto, a AD possibilita o entendimento de

como se constitui o processo de significação dos objetos simbólicos a partir de tais procedimentos de análise, o que nos possibilita a interpretação do texto fílmico em referência à forma de constituição dos sentidos no filme. Em nosso caso, tais noções abordam o trabalho do discurso contido nos filmes que abordaram a favela como temática. Considerando a complexidade estrutural do cinema, com sua intertextualidade inerente, procuramos formas, através da teoria do discurso, de estabelecer um procedimento eficaz para o trabalho de análise aqui proposto.

Em referência aos pressupostos por nós aplicados, acreditamos na possibilidade de avaliar e compreender a forma pela qual se constituem os sentidos no texto fílmico e, em parte, em seus elementos de composição. É o trabalho de tais elementos recorrendo ao passado para significarem no presente. O filme, por suas características textuais particulares, requer algumas considerações para se pensar o discurso na perspectiva francesa. Sendo assim, o texto fílmico é alvo, também, de uma reflexão estrutural para o procedimento de análise, pois a AD considera a necessidade de se conhecer a materialidade sobre a qual os processos discursivos estão em atuação. Ao abordar a temática da favela e de seus habitantes, ou qualquer outra temática, o cinema trabalha com discursos, gerando efeitos de sentidos diversos, historicamente marcados, capazes de reluzir sobre os sentidos a respeito da favela.

Sobre a análise dos quatro filmes identificamos as seguintes formações discursivas: FDx, que instaura sentidos sobre a favela como espaço isolado do restante da cidade e com seus moradores vistos como excluídos; FDs, que enquadra a favela como comunidade solidária; FDpb, que instaura sentidos ligando a favela e seus habitantes à pobreza; FDM, que mobiliza sentidos sobre a favela e seus moradores relacionados à marginalidade e à criminalidade; FDC, que abarca sentidos sobre a favela como berço do carnaval e do samba; FDR, que enquadra o favelado como apegado a crenças; FDT, que enquadra sentidos sobre a favela ser um território dominado pelo tráfico de drogas; FDv, que liga a favela e seus moradores à violência; e, por último, a FDU, que mobiliza sentidos sobre a necessidade de pacificação das favela.

Mapeadas, estas formações discursivas vão se destacando nos filmes, algumas de forma majoritária e outras com menos frequência, sendo que, em muitas ocasiões, acontecem deslocamentos de sentidos no interior de cada uma delas, abrindo espaço para o surgimento de interdiscursos, polissemias e paráfrases. Desta maneira, de modo geral, percebemos que, apesar dos 30 anos que separam o Cinema Novo (1960) do Cinema da Retomada (1990), a favela, enquanto território, foi e continuou sendo percebida como espaço isolado e de exclusão, pois a formação discursiva que sugere esses discursos está presente nos quatro filmes analisados,

reverberando esses discursos para o espectador. As diferenças sobre o território vão aparecer em “Cidade de Deus”, que vai mobilizar discursos sobre a favela dominada pelo tráfico de drogas e como espaço ligado à violência que não estavam presentes nos filmes analisados representantes do Cinema Novo. A obra de Fernando Meirelles ainda traz à tona sentidos que colocam a favela como fornecedora de drogas para a juventude da Zona Sul carioca. Se em “Cinco vezes favela” havia discursos sobre o medo de entrar na favela, em “Cidade de Deus”, o jovem da classe média vai até a comunidade para adquirir droga nas bocas de fumo.

Já em “Alemão”, temos a reverberação de sentidos sobre a necessidade de pacificação das favelas, que se configuram como discursos novos, já que a política de ocupação policial das favelas do Rio de Janeiro, que é o tema principal do filme José Eduardo Belmonte, começou em 2008, seis anos depois do lançamento de “Cidade de Deus”. A FDU também corrobora discursos que colocam a favela como espaço isolado, excluído e dominado por traficantes, uma vez que necessita da intervenção do Estado. A favela como espaço de solidariedade entre os moradores foi percebida de forma mais intensa nos filmes do Cinema Novo, que tinha como ideal a conscientização do povo, para que, unido, fosse protagonista de sua mudança social. De forma geral, os filmes analisados mobilizam discursos sobre a favela como espaço isolado, excluído, violento, dominado por traficantes, habitado por bandidos e local de que se deve manter distância. Já de forma menos aguda, a favela aparece como comunidade onde existe solidariedade entre seus habitantes e é tida como reserva cultural e protegida das mudanças do urbano.

A respeito das identidades dos moradores da favela, os três primeiros filmes analisados enquadram os habitantes dentro de discursos instaurados pelas FDPb, FDPx, FDPm e FDPv, assim, a partir desses discursos, podem ser considerados como pobres, excluídos, malandros, criminosos e violentos. Entretanto, há alguns deslocamentos. As crianças, por exemplo, em “Rio, 40 graus”, são mostradas como pobres, mas, apesar da miséria, mantêm seu lado lúdico e capacidade de se encantarem com a beleza do jardim zoológico ou com a brincadeira com um apito no lixão. Nos filmes analisados do Cinema Novo, elas também são vistas como pobres que, para superarem as dificuldades econômicas, realizam pequenos trabalhos para ajudarem financeiramente suas famílias, nem que, por isso, sejam vistas até como malandros inocentes. Visão que é bem diferente em “Cidade de Deus”, que, num processo polisêmico, retrata as crianças embrutecidas pela violência e aliciadas pelo tráfico de drogas, como os garotos integrantes da Caixa Baixa. Ainda dentro de um processo de polissemia, os moradores são vistos como alienados, já que deixam se levar por quem tem poder econômico, e sujeitos à exclusão velada, que é encoberta pela “democracia” que parece existir na praia.

“Cidade de Deus” ainda inova, em relação aos longa-metragens analisados, porque mostra jovens tentando superar o estado de exclusão por meio do consumo de bens materiais, já que quando o personagem Cabeleira se veste como playboy e pinta seu cabelo de louro, busca ser aceito entre os jovens da Zona Sul. Apenas os personagens Zé da Cachorra, “de Cinco vezes Favela”, Buscapé, de “Cidade de Deus”, e Mariana, de “Alemão”, aparecem como destaque de significantes do favelado honesto, consciente, que busca vencer na vida por meio do trabalho.

Vale ressaltar ainda a sobre questão da identidade dos moradores da favela, o apego que eles têm à religião e às crenças. Com exceção de “Alemão”, todas as obras analisadas reverberam sentidos sobre o candomblé, sendo que, em “Cidade de Deus”, há ainda a presença de um personagem ligado às igrejas evangélicas. Assim, conforme todos os filmes analisados, os moradores da favela podem ser pobres, excluídos, criminosos, violentos, malandros, aliciados pelo crime quando crianças, honestos, trabalhadores e religiosos. Sobre as manifestações culturais, as obras analisadas, apresentam o candomblé e o funk, mas é o samba que, de forma majoritária, aparece como principal expressão cultural da favela, uma vez que são mobilizados discursos que consideram os morros cariocas como berço de grandes compositores e das pessoas que organizam o carnaval.

A hipótese de nossa pesquisa foi confirmada, uma vez que há uma repetição do estereótipo referente à criminalidade que impacta sobre os habitantes das comunidades periféricas nos discursos mobilizados pelos filmes analisados enquadrados na FDM. Até mesmo no Cinema Novo, que se propõe a mostrar o favelado de forma não folclorizada, como protagonista da luta por melhores condições de vida, encontramos sentidos que reduzem seus personagens a malandros, estabelecimento um jogo de alteridade com o espectador. No caso dos filmes cinemanovistas, a nosso ver, não havia a intenção dos cineastas de referenciar o favelado à criminalidade. Na verdade, entendemos que os diretores deste período almejavam mostrar em seus filmes que havia esse consenso nas parcelas mais abastadas da sociedade e, ao abordar a questão, eles talvez quisessem denunciar essa situação, já que não seria o ponto de vista deles. Já nos filmes da Retomada, a FDM não surge como algo que apenas merece ser denunciado. Ao contrário, ela surge já como constituída na visão dos cineastas. Daí, a diferença de percepção da criminalidade entre o cinema daquele período com o do momento mais recente, cujos personagens aparecem como bandidos.

Desta forma, esta pesquisa visou a contribuir para o entendimento dos discursos mobilizados acerca da favela e seus habitantes e como estes se relacionam com os discursos e saberes institucionalizados. Como atores sociais relevantes, os meios de comunicação, o cinema entre eles, por muitas vezes redefinem a sociedade e a forma como determinados grupos são

enxergados. E a realidade de violência é mostrada em muitos casos como sendo uma característica do morador da periferia, negro, pobre e sem acesso aos serviços básicos do Estado. Ele é considerado, então, um cidadão entre aspas, alguém à margem dentro da cidade.

Perceber o que favela representa pelo material que é divulgado na mídia - especialmente no cinema - com suas imagens e silêncios, é também uma das formas de apreender a própria favela, claro que temos que lembrar que esse é apenas um dos lados dessa experiência de apreensão.

## 7 REFERÊNCIAS

ACHARD, Pierre et al. **Papel da memória**. Campinas, SP: Pontes, 1999.

ANDRADE, Matheus José Pessoa. **A Saga de Lampião pelos Caminhos Discursivos do Cinema Brasileiro**. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba.

ANDERSON, Benedict. **Imagined Communities**. Londres: Verso, 1998.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 1999.

ALVARENGA, Nilson Assunção. Reflexos estéticos do cinema digital: o cinema como meio de comunicação e o impacto das tecnologias digitais. In: **Sociedade e comunicação: perspectivas contemporâneas** / Cláudia Regina Lahni, Marta Araújo Pinheiro (organizadoras). Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

ARAÚJO, Vicente de Paula. **A Bela Época do Cinema Brasileiro**, São Paulo: Perspectiva, 1985, pp. 117 e 126.

AUMONT, Jacques et all. **A estética do filme**. Campinas: Papiros, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi. 9ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão. 3ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARROS, Marcos Paulo de Araújo. **Cidade de Deus**: Um Estudo sobre a Representação do favelado no Cinema da Retomada. Trabalho de conclusão do Curso de pós-graduação em Arte, Cultura e Educação. Universidade Federal de Juiz de Fora, 2010.

BARONAS, Roberto Leiser. Formação Discursiva em Pêcheux e Foucault: uma estranha paternidade. In: SARGENTINI, Vanice; NAVARRO-BARBOSA, Pedro (org.). **Foucault e os domínios da linguagem: discurso, poder e subjetividade**. São Carlos, Claraluz, 2004.

BAUMAN, Z. **Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. Entrevista a Benedetto Vecchi.

BENTES, Ivana. “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo”. In.: BENTES, Ivana (org). **Ecos do Cinema**: de Lumière ao digital. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007, p.191 – 224.

\_\_\_\_\_. **O copyright da miséria e os discursos sobre a exclusão**. Cinemais, n.33, 2003a.

\_\_\_\_\_. **Cosmética da fome marca cinema no país**. Jornal do Brasil, 08 de julho de 2001.

\_\_\_\_\_. **Estéticas da violência no cinema**. Interseções, ano 5, n.1. Rio de Janeiro, 2003b.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema?** São Paulo: Brasiliense, 1980. BHABHA,

Homi k. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. 9 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. 7ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1998.

BREA, Joana. **Cinema e construção de subjetividades: a análise de discurso em Clube da Luta**. Trabalho apresentado ao I Congresso de Estudantes de Pós-graduação em Comunicação do Rio de Janeiro. 2006.

BUTCHER, Pedro. **Cinema Brasileiro Hoje**. São Paulo: Publifolha, 2005. – (Folha Explica)

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: UFRJ Ed., 1996.

CORRÊA, Felipe. B. **As projeções de alteridade no espaço urbano carioca**. A favela no cinema brasileiro contemporâneo. In: Lumina, Facom/UFJF, Vol. 9, nº 1/2, Juiz de Fora/MG, jan./dez. 2006, pp. 51-61.

CORREIA, João Carlos. **Elementos para a uma crítica da mediação moderna**. Universidade da Beira, 2002. Interior. Disponível em <www.bocc.ubi.pt> acesso em 20 de agosto de 2014

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. Traduzido por Nilson Moulin Louzada. 2ed. São Paulo: Globo, 1989.

CHAUÍ, Marilena. Brasil: **Mito Fundador e Sociedade Autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

DAVALLON, Jean. A imagem, uma arte de memória? In: ACHARD, Pierre et al. **Papel da memória**. Campinas, SP: Pontes, 1999.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990a.

ENNE, Ana Lucia S. À perplexidade, a complexidade: A relação entre consumo e identidades nas sociedades contemporâneas. In: **Comunicação, Mídia e Consumo**. Vol.3.nº 7. São Paulo: ESMP, 2006, p.11-29.

ESTEVES, João Pissara. **Os mídia e a questão da identidade**. Sob as leituras pós-modernas do fim do sujeito. Universidade de Lisboa. mar.1999. Disponível em: <www.bocc.ubi.pt> Acessado em 10 de janeiro de 2014.

FABRIS, Mariarosaria. **Nelson Pereira dos Santos: Um Olhar Neo-realista?**. Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Traduzido por Luiz Felipe Baeta Neves. 7ed. Rio de Janeiro: Florense universitária, 2005.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Traduzido por Laura Fraga de Almeida Sampaio. 11ed. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

FERNANDES, Cleudemar Alves. **Análise do discurso: reflexões introdutórias**. Goiânia: Trilhas Urbanas, 2005.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FREIRE, Libny Silva. **Nem luxo nem Lixo: um olhar sobre o funk da ostentação**. Trabalho apresentado no GT 2 – Representações e práticas do consumo do VIII Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio, 2012.

GASPAR, Nádea Regina. Foucault nas Visibilidades Enunciativas. In: SARGENTINI, Vanice; NAVARRO-BARBOSA, Pedro (org.). **Foucault e os domínios da linguagem: discurso, poder e subjetividade**. São Carlos, Claraluz, 2004.

GELLNER, Ernest. O Advento do Nacionalismo e sua Interpretação: os mitos da nação e de classe. In: BALAKRISHNAN, Gopal (org.). **Um Mapa da Questão Nacional**. Rio Janeiro: Contraponto, 2000, p. 107.

GONÇALVES, Maurício R. **O cinema brasileiro como construtor da identidade nacional – A Bela Época e a Atlântica**. Trabalho apresentado no XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Santos, 29 de agosto a 2 de setembro de 2007.

GOMES, Juliano. **Se nada mais der certo**. Revista Cinética. Brasil, 2014. Disponível em <<http://revistacinetica.com.br/home/alemao-de-jose-eduardo-belmonte-brasil-2014>> acessado em 18 de setembro de 2014.

GREGOLIN, Maria do Rosário. **Foucault e Pêcheux na construção da análise do discurso: diálogos e duelos**. São Carlos, Claraluz, 2004.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na pós-modernidade**. 11ª Ed.; Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública**. 2. ed. Trad. Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro Ltda, 2003.

HROCH, Miroslav. Do Movimento Nacional à Nação Plenamente Formada: o Processo de Construção Nacional na Europa in: BALAKRISHNAN, Gopal (org.). **Um Mapa da Questão Nacional**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Traduzido por Bernardo Leitão et al. 4ed. Campinas, SP: editora da Unicamp, 1996.

LOPES, Adriana Carvalho. FACINA, Adriana. **Cidade do funk**: expressões da diáspora negra nas favelas cariocas. Disponível em <<http://www.cult.ufba.br/wordpress/24340.pdf>> Acesso em 20 novembro de 2014.

MAIA, Aline Silva Correa. **Cidade de Deus em foco** – Análise de representações de jovens na periferia. 2007. Disponível em <[www.compos.org.br](http://www.compos.org.br)> Acessado em 15 de janeiro de 2014.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: ed. UFRJ, 2001.

MENDONÇA, Kléber. **O RJTV e a (re)urbanização do Rio: uma cartografia da violência no discurso telejornalístico de pacificação**. Artigo apresentado no XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Recife, PE – 2 a 6 de setembro de 2011.

MORIN, E. **Cultura de Massas no Século XX**. Volume1: Neurose. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em análise do discurso**. Traduzido por Freda Indursky. 3ed. Campinas, SP: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1997.

MERTEN, Luiz Carlos. **Cinema: um zapping de Lumière a Tarantino**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

MEDEIROS, Rosângela Fachel. **Cinema e Identidade Cultural David Cronenberg Questionando Limites**. Porto Alegre, 2008. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/16861/000706688.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 23/07/2014

MENDES, Gláucia da Silva. **A naturalização do atraso**: os noticiários de El Universal e O Globo sobre o governo Chávez e as projeções identitárias sobre a América Latina. 2009. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Juiz de Fora.

NAGIB, Lúcia. **O Cinema da Retomada**. Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Ed. 34, 2002

KELLNER, D. **A cultura da mídia**. Bauru: EDUSC, 2001.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 1999.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 4ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Efeitos do verbal sobre o não-verbal**. In: Rua: Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade da UNICAMP – NUDECRI. Campinas, SP, 1995, p.35-47.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira** – Cultura Brasileira e Indústria Cultural. São Paulo: Brasiliense, 1989.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de Novo** – Um balanço crítico da retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PÊCHEUX, Michel. **Análise Automática do Discurso (AAD – 69)**. In: GADET, F. e HAK, T. Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Traduzido por Bethania S. Mariane et al. 3ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. Traduzido por Eni P. Orlandi. 3ed. Campinas: Pontes, 2002.

PÊCHEUX, Michel. O papel da memória. In: ACHARD, Pierre et al. **Papel da memória**. Campinas, SP: Pontes, 1999.

POSSENTI, S. **Observações sobre interdiscurso**. Em: Revista letras, especial, n. 61. Curitiba: Editora UFPR, 2003, p. 253-269.

RIBEIRO, Luiz Cesar de Queiroz. **Cidade desigual ou cidade partida. Tendências na metrópole do Rio de Janeiro**. Trabalho em pdf no site <[http://www.observatoriodasmetrololes.ufrj.br/download/cidade\\_desigual\\_ou\\_cidade\\_partida.pdf](http://www.observatoriodasmetrololes.ufrj.br/download/cidade_desigual_ou_cidade_partida.pdf)> acesso em 15 de agosto 2014

ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro no cinema**. 4ª edição. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SALMO. In: A Bíblia: tradução ecumênica. São Paulo: Paulinas, 2002.

SERAFIM, Lucio Ricardo da Silva. **Uma câmera na mão e um ideal na cabeça: Análise do Discurso Político do Cinema Novo**. Monografia (Ciências Sociais) – Universidade do Ceará, 2011.

SEGRETO, Marcelo. **A música de Rio, 40 graus**. Revista LaiKa. Publicação do Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual (Laica), grupo de pesquisa do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. <<http://www2.eca.usp.br/publicacoes/laika/?p=431>> Acessado em 31 de novembro de 2014.

SIMONORD, Pedro. **A geração do Cinema Novo: Para uma antropologia do cinema**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

SOUZA, Tania Conceição Clemente de. **A análise do não-verbal e o uso da imagem nos meios de comunicação**. In: Rua: Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade da UNICAMP – NUDECRI. Campinas, SP, 2001, p.65-94.

SMITH, Anthony D. O Nacionalismo e os Historiadores. in: BALAKRISHNAN, Gopal (org.). **Um Mapa da Questão Nacional**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

TEIXEIRA, Luciano. **A identidade das vítimas na representação da violência no telejornalismo: a cobertura do JN e do Profissão Repórter no território dos morros cariocas**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Juiz de Fora, 2013.

TUDOR, Andrew. **Teorias do cinema**. Lisboa: Edições 70, 1985.

TURNER, Graeme. **Cinema como Prática Social**. São Paulo: Summus, 1997.

VERDERY, Katherine. Para Onde Vão a Nação e o Nacionalismo? In: BALAKRISHNAN, Gopal (org.). **Um Mapa da Questão Nacional**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

TRINTA, Aluizio Ramos. Televisão e formações identitárias no Brasil. In: **Sociedade e comunicação: perspectivas contemporâneas** / Cláudia Regina Lahni, Marta Araújo Pinheiro (organizadoras). Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Traduzido por Marina Appenzeller. São Paulo: Pap

VENTURA, Zuenir. **Cidade Partida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

VIANY, Alex. **Introdução ao Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Revan, 1993, 1ª reimpressão junho de 2009.

WOLTON, Dominique. **Elogio do grande público**. Uma teoria crítica da televisão. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Ed. Ática, 2006.

WOLF, M. **Teorias da Comunicação**. Trad.: Maria Jorge Vilar Figueiredo. 4.ed. Lisboa: Presença, 1985.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3ed. São Paulo: Terra e Paz, 2005.

\_\_\_\_\_. **O Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

## 8 FILMOGRAFIA

RIO, 40 graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Mário Barros. Intérpretes: Ana Beatriz, Glauce Rocha, Jece Valadão, Jorge Brandão, Mauro Mendonça, Pedro Cavalcanti, Renato Consorte, Roberto Bataglin, Sadi Cabral. Roteiro: Arnaldo de Farias, Nelson Pereira dos Santos. Música: Radamés Gnattali. 1955. Duração: 100 minutos

CINCO vezes favela. Direção: Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Marcos Farias, Miguel Borges. Produção: Marcos Farias, Leon Hirszman. Intérpretes: Milton Gonçalves, Flávio Migliaccio, Henrique Montes, Waldir Fiori, Alex Viany, Sérgio Augusto, Carlos Estevão, Waldir Onofre, Labanca, José Saenz, Paulo C. Barroso, Cecil Thiré, Andrey Salvador, Peggy Aubry, Maria da Graça, Paulo Henrique. Roteiro: Cacá Diegues, Domingos de Oliveira, Miguel Borges, Marcos Farias, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade. Música: Carlos Lyra, Hélcio Milito, Mário Rocha, Geraldo Vandré. 1962. 107 minutos.

CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles, Kátia Lund. Produção: Andréa Barata Ribeiro, Maurício Andrade Ramos. Intérpretes: Adão Xalebaradã, Alex dos Santos, Alexander Cerqueira, Alexandre "China" Tavares, Alexandre Rodrigues, Alice Braga, Anderson Bruno Marques, Anderson Faria, Anderson Lugão, André Luiz Mendes, André Pires Martins, Antoni Guedes, António Rodrigues, Arlindo Lopes, Babu Santana, Bartolomeu Braga, Bernardo Santos, Bruno Ricardo, Carlos 'Lencinho' Smith, Carlos Henrique Avernas, Carol Meirelles, Charles Paraventi, Charles Samuel, Christian Duurvoort, Cláudio César, Cleiton Ventura, Damião Firmino, Daniel Zettel, Danielle Ornelas, Darlan Cunha, Delano Valentim, Denise Fonseca, Diego Batista, Diego Ferreira, Diego Mendes, Douglas Silva, Ed Money, Éder Júlio Martins, Edson Montenegro, Edson Oliveira, Eduardo "BR" Piranha, Edward Boggiss Lustosa, Emerson Gomes, Erick Oliveira, Euclides Garcia, Fabiano Gonçalves, Fábio "Dog" da Cunha, Fábio Castor Conceição, Felipe Nogueira, Felipe Porto, Felipe Silva, Felipe Villela Mendonça, Francisco Marcos, Frederico Lins, Gero Camilo, Gil Torres, Graziela Moretto, Guilherme Estevam, Guilherme William, Gustavo Engrácia, Guti Fraga, Harlem Teixeira, Ivan Martins, Jefechander Suplino, Jéssica da Silva, João Soares, John Lima, Jonas Michel, Jonathan Haagensen, Jota Farias, Júlio César Siqueira, Karina Falcão, Leandra Miranda, Leandro Dias Batista, Leandro Firmino, Leandro Gonçalves, Leandro Lima, Leandro Lucas, Leiz Moreira, Leo Generoso, Leonardo Melo, Luciana Roque, Lucio Andrey, Luis Carlos Oliveira, Luis Carlos Rodrigues Oliveira, Luís Nascimento, Luis Otávio, Luiz Carlos Ribeiro Seixas, Marcello "Máscara" Alves, Marcello Costa, Marcello Melo Jr., Marcelo António Santos, Marcelo Araújo, Marcelo Melo, Márcio Costa, Marcio Vinícios, Marcos "Kikito" Junqueira, Marcos Coutinho, Marcos Viana, Marina Mandonça Pinheiro, Mário Luiz Costa Oliveira, Mary Sheila, Matheus Nachtergaele, Maurício Figueiras, Maurício Marques, Micael Borges, Michel de Souza, Michele Gonçalves, Nelson Amaral, Olivia Araújo, Omar "Mazinho" Barcelos, Otto Amorim, Paulo "Jacaré" César, Paulo Lins, Peter Soares, Phellipe Haagensen, Pierre dos Santos, Rafael de Castro, Rafael de Souza, Rafael Fontenele, Ramon Francisco, Renan Monteiro, Renato de Souza, Ricardo Lira, Ricardo Rocha da Silva, Roberta Rodrigues, Roberto Miguez, Robson Rocha, Rómulo 'Guinomo' Sech, Rosangela Rodrigues, Rubens Sabino, Ruy Vitorio, Sabrina Rosa, Sérgio Bispo, Seu Jorge, Thiago Martins, Thiago Wallace, Vinicius Faria, Wagner Mello, Waldeck Roque, Wallace Araújo, Wallace Nascimento, Wanderson 'Petão' Lopes, Wellington Costa. Ricardo, Wemerson Gonçalves, Wendel Barros, Yuri

Krushewsky. Roteiro: Bráulio Montovani. Música: Antônio Pinto, Ed Cortês. 2002. 130 minutos.

ALEMÃO. Direção: José Eduardo Belmonte. Produção: Rodrigo Teixeira. Intérpretes: Aisha Jambo, Alcemar Vieira, Andrea Cavalcanti, Antônio Fagundes, Caio Blat, Cauã Reymond, Gabriel Braga Nunes, Izak Dahora, Jefferson Brazil, Marcello Melo Jr., Marco Sorriso, Mariana Nunes, MC Smith, Micael Borges, Milhem Cortaz, Otávio Muller. Roteiro: Gabriel Martins. Música: Guilherme Garbato, Gustavo Garbato. 2014. 109 minutos.