

PUCRS

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN – FAMECOS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL  
DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

JANIE KISZEWSKI PACHECO

**O PERSONAGEM JOVEM NO CINEMA BRASILEIRO DOS ANOS 2000:**  
A PROPÓSITO DE PERMANÊNCIAS, NOVAS VISIBILIDADES E INTERSEÇÕES  
SOCIOANTROPOLÓGICAS

Porto Alegre

2021

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica  
do Rio Grande do Sul

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN – FAMECOS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL  
DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

JANIE KISZEWSKI PACHECO

**O PERSONAGEM JOVEM NO CINEMA BRASILEIRO DOS ANOS 2000:**  
A PROPÓSITO DE PERMANÊNCIAS, NOVAS VISIBILIDADES E INTERSEÇÕES  
SOCIOANTROPOLÓGICAS

Porto Alegre

2021

JANIE KISZEWSKI PACHECO

**O PERSONAGEM JOVEM NO CINEMA BRASILEIRO DOS ANOS 2000:  
A PROPÓSITO DE PERMANÊNCIAS, NOVAS VISIBILIDADES E INTERSEÇÕES  
SOCIOANTROPOLÓGICAS**

Tese apresentada como requisito para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Escola de Comunicação, Artes e Design FAMECOS da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador Dr. João Guilherme Reis Barone - PUCRS  
Laboratório de Pesquisas Audiovisuais, LaPav - PPGCOM - TECNA

Porto Alegre

2021

## Ficha Catalográfica

P116p Pacheco, Janie Kiszewski

O personagem jovem no cinema brasileiro dos anos 2000 : a propósito de permanências, novas visibilidades e interseções antropológicas / Janie Kiszewski Pacheco. – 2021.

183 f.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. João Guilherme Reis Barone.

1. Comunicação. 2. Cinema e Antropologia. 3. Cinema brasileiro. 4. Personagem jovem. 5. Documento cultural. I. Barone, João Guilherme Reis. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecária responsável: Clarissa Jesinska Selbach CRB-10/2051

JANIE KISZEWSKI PACHECO

**O PERSONAGEM JOVEM NO CINEMA BRASILEIRO DOS ANOS 2000:  
A PROPÓSITO DE PERMANÊNCIAS, NOVAS VISIBILIDADES E INTERSEÇÕES  
SOCIOANTROPOLÓGICAS**

Tese apresentada como requisito para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Escola de Comunicação, Artes e Design FAMECOS da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Área de concentração: Práticas e Culturas da Comunicação

Aprovada em: \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. João Guilherme Reis Barone – Orientador – PUCRS

---

Prof. Dr. Roberto Tietzmann (PUCRS)

---

Profa. Dra. Mônica de Lafare (PUCRS)

---

Profa. Dra. Miriam Rossini (UFRGS)

---

Profa. Dra. Isabel Travancas (UFRJ)

A dois homens importantes em minha vida:

Alexandre de Bernardi (*in memoriam*)

Joacyr Curtinaz Pacheco (*in memoriam*)

## AGRADECIMENTOS

Para começar por um lugar-comum, são muitas emoções e muitas pessoas que estiveram próximas a mim e foram importantes para a realização desta tese às quais agradeço imensamente.

Ao meu orientador professor João Guilherme Barone Reis e Silva pela orientação comprometida, à qual acrescento o apoio, a paciência e o incentivo constantes durante todo este tempo de doutorado.

Aos professores Carlos Gerbase, Miriam Rossini, Mônica de Lafare, Roberto Tietzmann e Isabel Travancas pelas ponderações, questionamentos e sugestões dadas para esta tese, tanto na etapa da qualificação quanto na defesa.

A todos professores, em especial, Cristiane Freitas Guftreind, funcionários e colegas do PPG-COM/PUCRS, sobretudo à parceria que pude privar com as colegas Eliane Raslan e Tammie Faria.

Às companheiras e amigas de muito tempo e sempre presentes: Michele de Lavra Pinto e Neiva Garcia. Mi, super obrigada pela leitura atenta e os conselhos sempre pertinentes!

Às companheiras e amigas mais novas e igualmente imprescindíveis: Carmen Reichelt e Ana Cristina D' Andrea.

À Isabel de Castro por sua amizade e companheirismo e por auxílios variados na elaboração da tese.

À minha irmã Tamira por todo o suporte na vida e ajudas inúmeras para a finalização desta empreitada acadêmica. Aos meus pais, Terezinha e Joacyr, que me apresentaram o cinema ainda na infância, pelo carinho e pelo afeto desde sempre.

Ao Henrique Gräwer, amigo “perdido” e “reencontrado”, pelas sugestões para composição das sinopses descritivas e pelo socorro qualificado nas dúvidas de língua portuguesa, à Nazareth Agra Hassen, amiga de longa caminhada, a quem muito admiro e que acompanhou tudo, ainda que a distância e à querida companheira Patrícia Kunrath, pelo incentivo na conclusão do doutorado e pela revisão do abstract.

À Claudia Dreier e ao meu afilhado Paulo Dreier Pacheco, pelo carinho, pela amizade e pelo suporte nas traduções de língua inglesa.

Às minhas afilhadas Manuela Castilhos da Rosa e Maria Castilhos da Rosa pelo afeto e ajudas inestimáveis nessa reta final.

Que futuramente a gente aqui  
Que setembro a tempo de você  
Que segundo quase faz acontecer  
O primeiro dia

Que possivelmente justo aqui  
Que planeta errante de você  
Que horizonte quase faz acontecer  
O primeiro dia de você  
De dizendo tudo que guardei  
De vivendo tudo de uma vez  
No primeiro dia de você

Que futuramente a gente aqui  
Que aqui distante de você  
Que agora quase faz acontecer  
O primeiro dia de você  
De dizendo tudo que guardei  
De vivendo tudo de uma vez  
No primeiro dia de você

*Primeiro dia, Vítor Ramil*



## RESUMO

Esta tese tem como objetivo analisar o personagem jovem nas produções cinematográficas brasileiras lançadas entre os anos 2000 e 2009 mediante aproximações dos campos da Comunicação, em particular do Cinema, e da Antropologia. Neste sentido, a revisão bibliográfica efetuada preocupou-se em estabelecer afinidades entre estes campos, ressaltando os vínculos existentes. O método empreendido na investigação tomou o filme de ficção como um documento cultural, considerando os estudos precursores da Escola Cultura e Personalidade, em especial através de Wolfenstein (1953) e Weakland (1953 e 1995), bem como as abordagens propostas por Lima (1996), Pereira (2003) e Hikiji (2012). Partindo dessas premissas, um conjunto de filmes protagonizados por jovens no período previamente definido foi visto e classificado em seis unidades semânticas, as quais abarcam os temas recorrentes identificados nestas produções. Após este levantamento prévio, foram selecionados quatro filmes para a análise, são eles: *Nina* (Heitor Dhália, 2004), *Última parada – 174* (Bruno Barreto, 2008), *Linha de passe* (Walter Salles e Daniela Thomas, 2008) e *Falsa loura* (Carlos Reichenbach, 2008). Na condução do processo de análise, foram observados também os pressupostos cinematográficos relativos ao personagem fornecidos por Field (1995), Chion (1989) e Howard e Mabley (1996). Constatou-se que as situações narrativas trazem vivências juvenis marcadas por uma realidade desigual e, por vezes, hostil. Verificou-se ainda que a pobreza, entendida aqui como um fenômeno multidimensional, é uma característica marcante, em maior ou menor grau, para todos os personagens analisados.

**Palavras-chave:** Comunicação. Cinema e Antropologia. Cinema Brasileiro. Personagem Jovem. Documento Cultural.

## ABSTRACT

This thesis aims to analyze the young character in Brazilian cinematographic productions launched between the years 2000 and 2009 through approximations of the fields of Communication, in particular Cinema, and Anthropology. In this sense, the bibliographic review carried out was concerned with establishing affinities between these fields, emphasizing the existing links. The method undertaken in the investigation took the fiction film as a cultural document, considering the precursor studies of the Culture and Personality School, especially through Wolfenstein (1953) and Weakland (1953 and 1995), as well as the approaches proposed by Lima (1996), Pereira (2003) and Hikiji (2012). Based on these premises, a set of films starring young people in the previously defined period was viewed and classified into six semantic units, which cover the recurring themes identified in these productions. After this previous survey, four films were selected for analysis, they are: *Nina* (Heitor Dhália, 2004), *Última parada - 174* (Bruno Barreto, 2008), *Linha de passe* (Walter Salles and Daniela Thomas, 2008) and *Falsa loura* (Carlos Reichenbach, 2008). In conducting the analysis process, the cinematographic assumptions regarding the character provided by Field (1995), Chion (1989) and Howard and Mabley (1996) were also observed. It was found that the narrative situations bring youthful experiences marked by an unequal and sometimes hostile reality. It was also found that poverty, understood here as a multidimensional phenomenon, is a marked characteristic, to a greater or lesser degree, for all the characters analyzed.

**Keywords:** Communication. Cinema and Anthropology. Brazilian Cinema. Young Character. Cultural Document.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> – Diagrama do personagem.....	78
<b>Figura 2</b> – Cartaz do filme <i>Alegria de viver</i> .....	95
<b>Figura 3</b> – Cartaz do filme <i>Marcelo zona sul</i> .....	97
<b>Figura 4</b> – Cartaz do filme <i>Pais quadrados...filhos avançados</i> .....	98
<b>Figura 5</b> – Cartaz do filme <i>A cor do seu destino</i> .....	100
<b>Figura 6</b> – Cartaz do filme <i>Não quero falar sobre isso agora</i> .....	101
<b>Figura 7</b> – Cartaz do filme <i>A ostra e o vento</i> .....	102
<b>Figura 8</b> – Cartaz do filme <i>Nina</i> .....	105
<b>Figura 9</b> – Nina .....	106
<b>Figura 10</b> – Ana .....	107
<b>Figura 11</b> – Carlão .....	107
<b>Figura 12</b> – Alice .....	107
<b>Figura 13</b> – Cego e Nina .....	107
<b>Figura 14</b> – Prostituta, Nina e o motorista de táxi.....	107
<b>Figura 15</b> – Sofia.....	107
<b>Figura 16</b> – Nina e a culpa .....	107
<b>Figura 17</b> – Cartaz do filme <i>Última parada - 174</i> .....	113
<b>Figura 18</b> – Alessandro criança e Meleca.....	114
<b>Figura 19</b> – Alê Monstro .....	114
<b>Figura 20</b> – Sandro criança .....	114
<b>Figura 21</b> – Sandro jovem.....	114
<b>Figura 22</b> – Cartaz do filme <i>Linha de passe</i> .....	122
<b>Figura 23</b> – Dênis.....	123
<b>Figura 24</b> – Dinho .....	123
<b>Figura 25</b> – Dario .....	124
<b>Figura 26</b> – Reginaldo.....	124
<b>Figura 27</b> – Cartaz do filme <i>Falsa loura</i> .....	132
<b>Figura 28</b> – Silmara na fábrica .....	133
<b>Figura 29</b> – Silmara no refeitório .....	133
<b>Figura 30</b> – Briducha na fábrica .....	133
<b>Figura 31</b> – Luísa na fábrica.....	133
<b>Figura 32</b> – Lígia .....	133
<b>Figura 33</b> – Lígia e Silmara a caminho do clube Alvorada .....	133

<b>Figura 34</b> – Bruno no show do clube Alvorada .....	134
<b>Figura 35</b> – Luís Ronaldo no devaneio de Silmara .....	134

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1</b> – Filmes com personagens jovens lançados no período de 2000 a 2009 ....	25
<b>Quadro 2</b> – Unidades semânticas dos filmes pré-selecionados .....	27
<b>Quadro 3</b> – Filmes categorizados em Jovem de favela/periferia .....	28
<b>Quadro 4</b> – Filmes categorizados em Jovem em situação de vulnerabilidade social ...	31
<b>Quadro 5</b> – Filmes categorizados em Mulher jovem “perturbada” .....	32
<b>Quadro 6</b> – Filmes categorizados em Mulher jovem trabalhadora .....	33
<b>Quadro 7</b> – Filmes categorizados em Homem jovem em busca da mulher amada.....	34
<b>Quadro 8</b> – Filmes categorizados em Homem jovem de classe média delinquente ....	35
<b>Quadro 9</b> – Unidades semânticas dos filmes selecionados para análise .....	36
<b>Quadro 10</b> – Quadro-resumo 1: desajustados.....	144
<b>Quadro 11</b> – Quadro-resumo 2: batalhadores .....	147
<b>Quadro 12</b> – Quadro-resumo 3: a fera e a bela.....	151

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>15</b>
<b>2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS</b> .....	<b>21</b>
2.1 O FILME COMO DOCUMENTO CULTURAL .....	21
2.2 CRITÉRIOS PARA A COMPOSIÇÃO DO <i>CORPUS</i> FÍLMICO .....	24
2.3 PROCESSO PARA EFETIVAÇÃO DA ANÁLISE .....	37
<b>3 AFINIDADES ELETIVAS ENTRE COMUNICAÇÃO E ANTROPOLOGIA</b> .....	<b>39</b>
3.1 COMUNICAÇÃO E ANTROPOLOGIA: SABERES E PRÁTICAS AFINS.....	39
3.2 APROXIMAÇÕES ANTROPOLÓGICAS E CINEMATOGRAFICAS .....	47
3.3 PRESSUPOSTOS ANTROPOLÓGICOS FUNDAMENTAIS .....	52
3.4 POR UMA ANTROPOLOGIA DA COMUNICAÇÃO DE MASSA .....	57
3.5 O OLHAR ANTROPOLÓGICO SOBRE O CINEMA.....	63
<b>4 CINEMA E JUVENTUDE</b> .....	<b>72</b>
4.1 APONTAMENTOS SOBRE O PERSONAGEM DE CINEMA .....	72
4.2 OBSERVAÇÕES ACERCA DAS CATEGORIAS “JUVENTUDE” E “JOVEM” .....	88
4.3 ANTECEDENTES DA PRESENÇA DO PERSONAGEM JOVEM NO CINEMA BRASILEIRO .....	93
<b>5 ANÁLISE DOS PERSONAGENS JOVENS</b> .....	<b>105</b>
5.1 <i>NINA</i> .....	105
<b>5.1.1 Sinopse descritiva</b> .....	<b>107</b>
5.2 <i>ÚLTIMA PARADA 174</i> .....	113
<b>5.2.1 Sinopse descritiva</b> .....	<b>115</b>
5.3 <i>LINHA DE PASSE</i> .....	122
<b>5.3.1 Sinopse descritiva</b> .....	<b>124</b>
5.4 <i>FALSA LOURA</i> .....	132
<b>5.4.1 Sinopse descritiva</b> .....	<b>134</b>
5.5 ANÁLISE DOS PERSONAGENS .....	141
<b>5.5.1 Sandro &amp; Alê Monstro e Nina: desajustados</b> .....	<b>141</b>
<b>5.5.2 Dênis, Dinho &amp; Dario e Silmara: batalhadores</b> .....	<b>145</b>
<b>5.5.3 Nina e Silmara: a fera e a bela</b> .....	<b>148</b>
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>156</b>

<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>163</b>
<b>REFERÊNCIAS FÍLMICAS A – FICHA TÉCNICA – OBRAS ANALISADAS.....</b>	<b>172</b>
<b>REFERÊNCIAS FÍLMICAS B – FICHA TÉCNICA – OBRAS CONSULTADAS.....</b>	<b>175</b>
<b>APÊNDICE.....</b>	<b>180</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O ponto de partida para investigação aqui proposta remonta a duas situações relacionadas à produção cinematográfica brasileira neste século XXI. O primeiro é o debate travado no meio jornalístico, sobretudo no âmbito da crítica cinematográfica, e acadêmico, acerca do filme *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002), adaptação do romance homônimo de Paulo Lins. Naquele momento, vivia-se o ápice do “cinema da retomada”<sup>1</sup>. Como afirma Orichio<sup>2</sup> (2003), nenhum filme causou tanto impacto. Houve críticos e defensores apaixonados do filme. Entre os primeiros estavam a professora de cinema Ivana Bentes que cunhou a expressão “cosmética da fome”<sup>3</sup> para classificá-lo. Entre os segundos figuravam críticos e cineastas, como Arnaldo Jabor, que destacaram as virtudes do filme e desdenhavam as críticas que lhe eram feitas. À primeira vista *Cidade de Deus* tratava das mudanças operadas no tráfico de drogas, dos anos 1960 aos 1980, e a gradativa substituição da maconha pela cocaína na Cidade de Deus, condomínio habitacional popular na zona oeste da cidade do Rio de Janeiro. Todavia, a nosso ver, o que foi eclipsado nesse intenso debate é que o filme, encabeçado por jovens pobres majoritariamente negros, estão no comando dessas atividades ilícitas, no caso tráfico de drogas.

O segundo diz respeito ao lançamento de três títulos nacionais que tinham protagonistas jovens no ano de 2010: *Os famosos e os duendes da morte* (Esmir Filho); *As melhores coisas do mundo* (Lais Bodanzky); e *Antes que o mundo acabe* (Ana Luíza Azevedo). Convém assinalar que o apelo publicitário dessas produções se centrou nas situações vividas pelos personagens adolescentes com as quais o público tenderia a se identificar, considerando que o público de cinema é majoritariamente definido, em termos etários, como jovem (AUTRAN, 2009). Intrigavam-nos que traços esses três filmes possuíam que os habilitavam para serem classificados como “filmes para adolescentes”, diferenciando-se de outras produções da década encabeçadas

---

<sup>1</sup> Mesmo que não haja unanimidade quanto ao termo, o mesmo designa o contexto no qual a atividade cinematográfica no país é retomada a partir de 1995 após o desmantelamento institucional do setor promovido pelo governo de Fernando Collor de Mello.

<sup>2</sup> A nosso ver, Orichio (2003) expõe, de forma sintética e ponderada, a cisão provocada por esse filme na crítica cinematográfica quando do seu lançamento.

<sup>3</sup> Este termo opõe-se à “estética da fome”, expressão que dá nome ao manifesto lançado por Glauber Rocha em 1965.



por jovens.

Posteriormente, olhando em retrospecto esses dois momentos, a presença juvenil em filmes dessa década foi sendo matizada e assim constatamos que havia questões a serem problematizadas envolvendo a caracterização deste personagem. Primeiramente o fato de a produção cinematográfica nacional deste período ser muito prolífica, uma vez que mais de 500 realizações em distintos gêneros (drama, comédia, comédia romântica, policial, documentário) alcançaram as salas de exibição, de acordo com a Agência Nacional do Cinema (Ancine). Em segundo lugar, a recorrência de filmes nos quais os personagens jovens e os dilemas por eles enfrentados mostrava-se bastante expressiva. Em terceiro lugar, e de certa forma corolário da constatação anterior, os personagens masculinos eram protagonistas dos filmes realizados, reiterando um traço recorrente nas produções cinematográficas. Todavia há aqui uma novidade: muitos desses personagens pertencem a grupos sociais marginalizados, moradores de favela ou de periferia dos centros urbanos<sup>4</sup>. Em quarto lugar, personagens vividos por atores negros protagonizam vários filmes. Esta sim, a nosso ver, uma mudança sensível em relação ao que vigorava no cinema nacional até então, ainda que a maioria desses personagens pertença àqueles grupos marginalizados, mencionados anteriormente<sup>5</sup>.

Tais constatações, calcadas nas premissas antropológicas do estranhamento e da alteridade<sup>6</sup> trazidas por Damatta (1978), nos conduziram à reflexão sobre como essas imagens e histórias produzidas pelo cinema brasileiro recente “encenam” a nossa sociedade, tomando emprestada a ideia de Vanoye e Goliot-Leté (2009), tendo o foco no protagonismo juvenil. Como nos lembram os autores: “o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real, pode ser em parte seu reflexo, mas pode ser também sua recusa” (2009, p.52).

Nesta direção, amparada na interface entre o Cinema e a Antropologia, entendemos ser possível efetivar uma aproximação entre estas áreas de saber, sobretudo se levarmos em conta os vínculos que as unem desde seus primórdios,

---

<sup>4</sup> Como aponta Bentes (2007), em vários filmes, identificados com a estética e ética do Cinema Novo, era nos pobres das favelas e, especialmente, dos sertões que se encontravam problemas e desafios da sociedade brasileira.

<sup>5</sup> Uma primeira reflexão sobre a caracterização do personagem jovem no cinema nacional de nossa autoria encontra-se em Pacheco (2016).

<sup>6</sup> Estas duas premissas serão abordadas no Capítulo 3.

conforme assinala Novaes (2009). Assim, empreender uma análise dos filmes sob premissas antropológicas como se propõe aqui, embora não seja novidade, se alinha à premissa de que os filmes de ficção podem ser tomados como “documentos culturais” (WEAKLAND, 1995) e, portanto, através deles podemos não só observar e compreender o comportamento humano de uma dada sociedade, mas também propor reflexões sobre esta mesma sociedade.

Desta maneira, entendemos que o estudo do personagem jovem a partir de um conjunto específico de películas mostrar-se-ia conveniente para esse propósito. Para isto nos valem da definição de Journot (2005, p. 115): o personagem de cinema é dotado de “traços físicos e psicológicos, gestos, comportamentos, uma voz e uma maneira de se exprimir”, cuja representação tem efeitos distintos do personagem na literatura ou no teatro<sup>7</sup>. Indicamos também que mais que uma palavra, ou mera definição etária, “jovem” é tomado aqui como uma categoria social<sup>8</sup>, conforme propõe Groppo (2000). Guiados por estas acepções preliminares, buscamos na recente cinematografia nacional filmes cujas histórias estivessem alicerçadas em personagens jovens. Levando em conta o cenário esboçado e as peculiaridades envolvidas nesta proposta de estudo, formulamos a seguinte problematização para a condução desta pesquisa: **Como está caracterizado o personagem jovem no cinema brasileiro da primeira década dos anos 2000? Que possíveis cruzamentos se apresentam em vista das questões de gênero, classe social, etnia/raça do personagem jovem nas narrativas deste período?**

Partimos da hipótese que tais caracterizações reiteram permanências (o/a adolescente de classe média) presentes na produção do cinema brasileiro na década de 1980, mas, por outro lado, sugerem novas visibilidades (o/a jovem negro(a) e/ou pobre e morador(a) da periferia dos grandes centros urbanos), associadas à recorrência de certos gêneros narrativos, drama e a comédia.

A partir desta problematização, o objetivo geral da presente tese é analisar o personagem jovem nas produções cinematográficas brasileiras lançadas entre os anos 2000 e 2009 a partir das aproximações entre os campos da Comunicação, em particular do Cinema, e da Antropologia. Para alcançarmos esse propósito, estabelecemos os seguintes objetivos específicos: 1) evidenciar as afinidades entre

---

<sup>7</sup> Reiteramos ainda que nesta tese o personagem fílmico é entendido como uma construção muito antes de ser uma representação.

<sup>8</sup> A discussão sobre as categorias “juventude” e “jovem” será efetivada no Capítulo 4.

os campos da Comunicação e Antropologia; 2) ressaltar os vínculos entre Cinema e Antropologia; 3) contextualizar as produções cinematográficas brasileiras da referida década que enfocam o personagem jovem; 4) demonstrar as diferenças e semelhanças do personagem fílmico nas obras selecionadas e, por fim, 5) esboçar os contornos socioantropológicos do personagem jovem nessas obras.

Em que pese a farta bibliografia existente acerca da temática juvenil no âmbito das Ciências Sociais, proporcionalmente foram encontrados poucos estudos acadêmicos que abordam o jovem e sua presença na cinematografia nacional<sup>9</sup>. Destacamos as teses *Leia o livro, veja o filme, compre o disco: a produção cinematográfica juvenil brasileira na década de 1980*, de Zuleika de Paula Bueno (2005) e *Culturas juvenis na tela: representações no cinema brasileiro contemporâneo*, de Rodrigo Bonfim Oliveira (2014); e as dissertações *A cultura jovem contemporânea presente na sinergia de linguagens do cinema brasileiro*, de Isabel Almeida M. do Rêgo (2009); *Meu nome não é Pixote: a presença do jovem transgressor no cinema brasileiro (1980-2010)*, de Ed Anderson Mascarenhas da Silva (2012); *Trajetórias imaginadas: as representações da juventude negra no cinema brasileiro contemporâneo*, de Ana Lígia Muniz Rodrigues (2014); *Imaginários juvenis: cinema, recepção, mediações e consumo cultural*, de Thaís Zonta de Nóbrega (2015), *Pro dia nascer feliz, As melhores coisas do mundo: experiências fílmicas*, de Aísha Kaderrah Dantas de Melo (2015); e *As questões de gênero sob as lentes do cinema: uma análise a partir do filme "Hoje eu quero voltar sozinho"*, de Monara Santos Silva (2017).

Salientamos três títulos desse levantamento: as teses de Bueno (2005) e de Oliveira (2014) e a dissertação de Rego (2009). A primeira por conta do olhar atento à presença juvenil na produção cinematográfica na década de 1980, bem como nas décadas precedentes; a segunda em vista da abordagem que se aproxima da nossa proposta de investigação, uma vez que apresenta formas diversas de “ser jovem” em seis filmes da primeira década do século XXI; e a terceira por assinalar também a

---

<sup>9</sup> Entendemos que o diagnóstico efetivado por Freire Filho (2008, p. 43) mostra-se em certa medida ainda atual: “Em contraste com a representação relativamente escassa da *adolescência* e da *juventude* no cinema nacional, a abordagem do tema pela nossa mídia impressa é profusa e instigante, multiplicando-se pelas mais variadas seções”. Rocha e Pereira (2009) corroboram essa perspectiva ao afirmarem que esta tendência midiática, sobretudo, em matérias jornalísticas, oportuniza tanto a constituição de estereótipos quanto a constituição de um imaginário multifacetado acerca da adolescência/juventude.

existência de várias obras voltadas à cultura jovem nessa década, frisando em quatro filmes sua marcante proposta estética.

É oportuno mencionar também que a escolha desse tema está vinculada à nossa formação e trajetória no âmbito da Comunicação, como bacharel em Jornalismo, seguida da licenciatura em Ciências Sociais e do mestrado em Antropologia Social, formações que convergiram para a docência exercida na Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-Poa). Cabe aqui serem mencionadas a participação no *Projeto Jovem* (desenvolvido entre 2008 a 2011) nessa instituição de ensino, a organização das quatro edições do evento *Juventude, Consumo & Educação* (de 2007 a 2010) e de suas respectivas publicações<sup>10</sup>. Além disso, orientamos inúmeros trabalhos de conclusão de curso nos cursos de Publicidade & Propaganda e Jornalismo que vincularam o tema da juventude à sociabilidade, à identidade, ao consumo, à moda e à violência.

Expostas estas considerações iniciais, que constituem o primeiro capítulo, segue-se o capítulo **Procedimentos Metodológicos**, que esclarece os pressupostos para a condução da pesquisa empreendida, apresenta o *corpus* empírico constituído a partir de filmes de ficção de longa-metragem e expõe o processo adotado para a análise das obras selecionadas.

O capítulo seguinte, **Afinidades Eletivas entre Comunicação e Antropologia**, tematiza a ligação da Comunicação com a Antropologia e em particular desta com o Cinema, apontando para a afinidade dos saberes e práticas desses campos desde seus primórdios.

Na sequência o capítulo **Cinema e Juventude** traz apontamentos acerca da constituição do personagem cinematográfico, tece considerações sobre as categorias juventude e jovem e recapitula a presença do personagem jovem no cinema brasileiro a partir da década de 1950 até aos anos 1990.

O capítulo nomeado **Análise dos Personagens Jovens** expõe a sinopse descritiva e análise envolvendo os personagens das quatro obras fílmicas selecionadas, buscando inter-relações e contrastes entre os mesmos em vista dos aspectos vinculados à sua caracterização e às marcas de diferenciação sociocultural.

Após este capítulo, são trazidas as considerações finais. Nesta parte

---

<sup>10</sup> A organização das edições deste evento e destas publicações contou com a parceria valiosa de Michele de Lavra Pinto.

realizamos o encerramento da pesquisa pontuando questões tidas como relevantes para compreensão dos traços do personagem jovem no cinema brasileiro recente.

## 2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Este capítulo expõe as premissas relativas ao processo de pesquisa que orienta o presente estudo. A partir destas premissas foram estabelecidos os critérios para a composição do *corpus* fílmico sobre o qual a análise dos filmes selecionados efetivou-se.

### 2.1 O FILME COMO DOCUMENTO CULTURAL

Na revisão bibliográfica realizada, encontramos poucos estudos em língua portuguesa convergentes com a abordagem aqui proposta. Ressaltamos a pertinência dos trabalhos elaborados por Lima (1996), Pereira (2003), Rocha (2009) e Hikiji (2012) para nosso propósito, uma vez que estes autores efetivam o que podemos considerar etnografias sobre obras fílmicas: o primeiro investiga *A festa de Babette* (*Babett gaestebund*, Gabriel Axel, 1987) levando em conta os valores da cosmologia luterana relacionados à alimentação; o segundo, a partir de um *corpus* de películas protagonizadas por Amácio Mazzaropi, identifica a representação do tipo caipira; o terceiro efetiva uma análise simbólica do feminino e da religião entre *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976) e *A Festa de Babette* cujos contextos sócio histórico e cultural são muito distintos e o quarto detém sua atenção sobre imagens da violência que são ao mesmo tempo *imagens violentas* em um conjunto de filmes contemporâneos<sup>11</sup>, constituindo o que a autora denomina de *imagem-violência*.

Embora as abordagens de análise desenvolvidas nos estudos anteriormente citados não sejam idênticas, o conjunto de premissas nas quais os mesmos estão amparados são importantes para o nosso propósito. Além dessas premissas, outras serão tratadas no capítulo subsequente. Quando falamos em cinema estamos nos reportando a um conjunto de obras fílmicas que são elas mesmas “peças da cultura”, nas palavras de Lima (1996), pois sendo produtos de um contexto cultural específico

---

<sup>11</sup> Os filmes em questão são: *Cães de aluguel* (*Reservoir Dogs*, 1991) e *Pulp Fiction – Tempo de violência* (*Pulp fiction*, 1994), de Quentin Tarantino; *Fargo – uma comédia de erros* (*Fargo*, 1996), de Joel e Ethan Cohen; *A estrada perdida* (*Lost Highway*, 1997), de David Lynch; *O vídeo de Benny* (*Benny's vídeo*, 1992) e *Violência gratuita* (*Funny Games*, 1997), de Michael Haneke; *Assassinos por natureza* (*Natural Born Killers*, 1994), de Oliver Stone e *Morte ao vivo* (*Tesis*, 1996), de Alejandro Amenábar.

não deixam de tratar de valores, comportamentos e emoções deste contexto. A autora sustenta que o filme seja tomado como “objeto etnográfico” ou “campo etnográfico”. Mesmo empobrecendo a riqueza visual do filme e, assim, obscurecendo “o conjunto iconográfico e estético” do mesmo (1996, p.76), é a partir da “sinopse de uma obra”<sup>12</sup>, que o campo etnográfico é constituído e sobre o qual uma interpretação é proposta. Assim a função primordial da sinopse é produzir um *leitmotiv* que dê sentido ao que se pretende discutir.

Apoiando-nos nas ponderações de Pereira (2003), a dramatização na narrativa cinematográfica sobre certos comportamentos ou modos de ser podem sinalizar mudanças, permanências ou resistências de grupos específicos existentes na sociedade. A autora privilegia na abordagem analítica efetuada “o comportamento ou o modo de ser que se manifestam dentro da narrativa cinematográfica” (2003, p. 106). E enfatiza que “tanto o comportamento quanto o modo de ser foram criados nela a partir de dados de uma realidade exterior” (2003, p.106). Para tanto, ela utiliza o termo “unidade semântica” para se referir às recorrências temáticas encontradas nos filmes de Mazaropi por ela analisados<sup>13</sup>.

Rocha (2009, p.266), por sua vez, destaca o mecanismo pedagógico fornecido pelo cinema:

[que] é, nesta perspectiva, um operador simbólico na formação das almas dos homens contemporâneos. É com base nessas características do cinema [...] [que] ele constitui um registro sociológico (em termos antropológicos, um texto cultural) referente a um determinado presente histórico-cultural. (2009, p.266)

O autor lembra ainda da proposição de Roberto Damatta (1993)<sup>14</sup> sobre como a sociedade brasileira através da literatura “pensa, sente, classifica e interpreta seus

---

<sup>12</sup> Ressalvamos que, na perspectiva dos realizadores audiovisuais, em entendimento diverso ao da autora, o termo “sinopse” não é o termo apropriado para exposição da trama fílmica.

<sup>13</sup> Entendemos que o termo “unidade semântica” é apropriado para designar o “tema” (ou temas) presentes numa obra ou, neste caso, num conjunto de filmes.

<sup>14</sup> No ensaio intitulado “A obra literária como etnografia: notas sobre as relações entre literatura e antropologia” (1993) Damatta nos oferece um caminho estimulante para se conhecer a sociedade brasileira: os textos literários nela produzidos. As obras por ele analisadas são o “mito de Pedro Malasarte”, publicado por Câmara Cascudo; e “A hora e a vez de Augusto Matraga”, *Sagarana* e *Grande sertão: veredas*, todas de Guimarães Rosa. Tais obras ficcionais são reveladoras da nossa estrutura social marcadamente hierárquica, a qual engendra dramas e papéis sociais específicos. Nas suas palavras, o “postulado implícito” para se tomar “textos literários como peças etnográficas” é o seguinte: “[...] Se o texto literário “contava” uma sociedade, no caso brasileiro, no qual eram poucos os estudos especificamente sociológicos da sociedade como tal, o texto literário de fato **fazia falar a sociedade**. Neste sentido profundo, a literatura não era, conforme já disse, simplesmente uma outra fotografia do sistema, mas uma **expressão**, um meio privilegiado pelo qual a sociedade podia se manifestar. A

dramas sociais, seus conflitos morais e valores culturais<sup>15</sup> (2009, p.267), sem desprezar que tal proposição já havia sido sugerida de forma precursora na coletânea organizada pelas antropólogas norte-americanas Mead e Métraux (1953), ambas vinculadas à Escola Cultura e Personalidade 1950<sup>16</sup>.

As contribuições trazidas no estudo de filmes contemporâneos realizado por Hikiji (2012) também nos auxiliam na empreitada proposta, uma vez que a autora faz uma revisão da abordagem antropológica do cinema e, ao se amparar em autores basilares da antropologia, toma o cinema como “‘campo’, passível de observação e interpretação antropológica”, para, mediante os conceitos e reflexões produzidos pela disciplina, “olhar as imagens da violência no cinema industrial recente” (2012, p.31). “Os anos 1990”, ela frisa, “caracterizam-se por uma hiper-representação da violência”, seja no contexto nacional mediante coberturas fotográfica e jornalística, bem como na ficção cinematográfica” (2012, p.133).

Como aponta Hikiji (2012, p.49), “na análise antropológica, o filme pode ser um meio de **estranhamento do próximo**, tanto temporal quanto espacial” [grifos nossos]. Assumimos também que, embora promissor, as análises empreendidas pelo grupo de Mead e Métraux considerava o cinema como reflexo da vida social, o que nos parece inadequado. Isto porque o propósito desses pesquisadores era apreender os “modelos culturais e caracteres nacionais a partir dos filmes”, os quais eram avaliados de forma instrumental (HIKIJ, 2012, p.77).

Todavia há pressupostos nesse projeto que no nosso entender devem ser considerados: a) **identificação do tema** no filme ou no conjunto fílmico constituído; b) **regularidade na presença do tema** no conjunto fílmico formado e c) o **filme tomado como mito**<sup>17</sup> por ter sido criado por um grupo de pessoas, sendo, portanto,

---

narrativa, então, poderia ser tomada como a própria sociedade, percebida (lida, entendida, falada, classificada) por meio de um certo código”. (DAMATTA, 1993, p.49) [grifos do autor]

<sup>15</sup> Antecipando a abordagem trazida por DaMatta, o crítico de cinema Jean-Claude Bernardet (1978, p.139) já afirmava que no cinema nacional “A gestação de Antônio das Mortes (*Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha, 1964), o aparecimento de Carlos (*São Paulo S/A*, Luís Sérgio Person, 1965) e Marcelo (*O desafio*, Paulo Cesar Saraceni, 1965), [constituem] a lenta elaboração de enredos e de personagens cujas estruturas pudessem ter um valor equivalente a certas estruturas da sociedade brasileira são a elaboração não apenas de uma temática, mas também de uma forma que expressasse a problemática brasileira”.

<sup>16</sup> Os estudos precursores sobre cinema e cultura levados a cabo pela Escola Cultura e Personalidade nos Estados Unidos da América serão devidamente contextualizados no Capítulo 3.

<sup>17</sup> Uma primeira ideia quando se fala em mito, difundida pelo senso comum, é que uma forma de oposição à verdade, à realidade. Há uma larga tradição de estudos voltados aos mitos na Antropologia.



uma obra coletiva. Somam-se a esses pressupostos duas observações de Novaes (2009, p.18) sobre os vínculos dentre Antropologia e Cinema<sup>18</sup>: primeira, **o filme é um “produto cultural”**, um “artefato cultural” (reforçando a posição já defendida por Weakland (1995) em relação aos filmes de ficção como “documentos culturais”) e segunda, as **imagens** trazidas nos filmes **“dramatizam situações cotidianas, representam – rerepresentam – a vida social”**.

## 2.2 CRITÉRIOS PARA A COMPOSIÇÃO DO CORPUS FÍLMICO

Feitas as considerações sobre os pressupostos que orientam a análise, cabe-nos tratar dos filmes selecionados para o *corpus* da pesquisa. Inicialmente foram identificadas as películas lançadas entre os anos 2000 e 2009, de acordo com os dados oficiais da Agência Nacional de Cinema (Ancine), sintetizados na **Tabela 1**.

**Tabela 1 Gênero dos filmes lançados na década de 2000**

Gênero/Ano	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009
<b>Ficção</b>	21	21	19	26	33	32	46	44	53	45
<b>Documentário</b>	02	08	10	04	15	12	25	32	25	38
<b>Animação</b>	0	01	0	0	01	01	01	02	01	01

Fonte: Ancine

Elaborado pela autora (2020)

Do total de filmes lançados no período (519), além das obras de ficção, mediante dados da Ancine, há oito títulos enquadrados na categoria documentário, cujos protagonistas são jovens: *Rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (Paulo Caldas e Marcelo Luna, 2000), *Justiça* (Maria Augusta Ramos, 2004), *Fala tu* (Guilherme Cesar Coelho, 2004), *Meninas* (Sandra Werneck, 2006); *Pro dia nascer feliz* (João Jardim, 2007), *PQD* (Guilherme Cesar Coelho, 2007), *Juízo* (Maria Augusta Ramos, 2008), e *A falta que me faz* (Marília Rocha, 2009).

Assim, no levantamento efetuado, encontramos 40 filmes nos quais os protagonistas são jovens. Estes filmes podem ser identificados no **Quadro 1**.

---

Oportunamente, os esclarecimentos acerca da relevância do mito para Antropologia e do filme tomado como mito serão apresentados no Capítulo 3.

<sup>18</sup> Estes vínculos serão esmiuçados no Capítulo 3.

**Quadro 1 - Filmes com personagens jovens lançados no período de 2000 a 2009**

<b>Título</b>	<b>Diretor</b>	<b>Ano de lançamento</b>	<b>Estado</b>
<i>Bicho de sete cabeças</i>	Lais Bodanzky	2001	SP
<i>Houve uma vez dois verões</i>	Jorge Furtado	2002	RS
<i>Uma onda no ar</i>	Helvécio Ratton	2002	MG
<i>Seja o que Deus quiser</i>	Murilo Salles	2002	RJ
<i>Cidade de Deus</i>	Fernando Meirelles	2002	SP
<i>O homem que copiava</i>	Jorge Furtado	2003	RS
<i>Lisbela e o prisioneiro</i>	Guel Arraes	2003	RJ
<i>Nina</i>	Heitor Dhália	2004	SP
<i>Meu tio matou um cara</i>	Jorge Furtado	2004	RS
<i>Garotas do ABC</i>	Carlos Reichenbach	2004	SP
<i>De passagem</i>	Ricardo Elias	2004	SP
<i>Cazuza – o tempo não para</i>	Sandra Werneck e Walter Carvalho	2004	RJ
<i>Cama de gato</i>	Alexandre Stokler	2004	SP
<i>Cidade Baixa</i>	Sergio Machado	2005	BA
<i>Tainá 2 – a aventura continua</i>	Mauro Lima	2005	RJ
<i>Vida de menina</i>	Helena Solberg	2005	RJ
<i>O céu de Suely</i>	Karim Aïnouz	2006	RJ
<i>Anjos do sol</i>	Rudi Lageman	2006	RJ
<i>Árido Movie</i>	Lírio Ferreira	2006	RJ
<i>A concepção</i>	José Eduardo Belmonte	2006	SP
<i>1972</i>	José Emilio Rondeau	2006	RJ

<i>O passageiro</i>	Flávio Tambellini	2007	RJ
<i>Odiquê</i>	Filipe Joffily	2007	RJ
<i>Os 12 trabalhos</i>	Ricardo Elias	2007	SP
<i>Proibido Proibir</i>	Jorge Durán	2007	RJ
<i>Querô</i>	Carlos Cortez	2007	SP
<i>Cidade dos homens</i>	Paulo Morelli	2007	RJ
<i>Cão sem dono</i>	Beto Brant e Renato Ciasca	2007	SP
<i>Antônia</i>	Tata Amaral	2007	SP
<i>Última parada – 174</i>	Bruno Barreto	2008	RJ
<i>Nome próprio</i>	Murilo Salles	2008	SP
<i>Meu nome não é Johnny</i>	Mauro Lima	2008	RJ
<i>Maré – nossa história de amor</i>	Lucia Murat	2008	RJ
<i>Linha de passe</i>	Walter Salles e Daniella Thomas	2008	SP
<i>Era uma vez...</i>	Breno Silveira	2008	RJ
<i>Falsa loura</i>	Carlos Reichenbach	2008	SP
<i>Se nada mais der certo...</i>	José Eduardo Belmonte	2009	DF
<i>Apenas o fim</i>	Matheus Souza	2009	RJ
<i>À deriva</i>	Heitor Dhália	2009	SP

Fonte: Ancine

Elaborado pela autora (2020)

As informações levantadas acerca desses filmes deram-se a partir das sinopses divulgadas à imprensa por ocasião do lançamento, bem como em sites especializados em cinema. Ressalvamos que neste levantamento constam tanto as obras que são voltadas à *fruição do público juvenil* quanto aquelas que tematizam *sobre a juventude* – estas em maior número. Para composição do *corpus* de análise, inicialmente julgamos adequado considerar a receptividade que os filmes obtiveram

em festivais de cinema dos quais participaram, bem como o número de espectadores alcançado nas salas durante o período de exibição, a partir dos dados disponibilizados pela Ancine. Entendemos também que mostrar-se-ia apropriado considerar a procedência dos filmes, dando visibilidade aqueles provenientes fora do eixo Rio de Janeiro-São Paulo – muito embora tais produções sejam escassas. Privilegiamos obras de ficção cujas histórias se situassem entre a década de 1970 do século XX até o início do XXI.

Após assistir aos filmes mencionados, entendemos que os critérios de seleção anteriormente considerados (premiação em festivais, público nas salas de exibição e estado produtor do filme) não se mostravam apropriados. Entendemos que buscar recorrências nas próprias histórias que envolvem os personagens jovens mostrar-se-ia mais fecundo. Estas recorrências foram observadas tanto no resumo disponível dessas obras quanto na própria história contada nas mesmas.

Como nosso intuito não é tratar de todos os filmes com personagens jovens, selecionamos previamente aqueles que em vista das características aqui privilegiadas auxiliassem na composição de uma **galeria de personagens jovens** no cinema brasileiro no período situado entre 2000 e 2009, refletindo, na construção deste *corpus* fílmico, a heterogeneidade do grupo estudado (ANGROSINO, 2009). Constatamos em 23 filmes a existência **unidades semânticas** assim categorizadas: 1) **jovem de favela/periferia**, 2) **jovem em situação de vulnerabilidade social**, 3) **mulher jovem “perturbada”**, 4) **mulher jovem trabalhadora**, 5) **homem jovem em busca da mulher amada** e 6) **homem jovem de classe média delinquente**. A partir disso, o **Quadro 2** apresenta as seis unidades semânticas constituídas e os filmes previamente eleitos. Ressalvamos que o propósito aqui é enfatizar os traços comuns observados nos títulos escolhidos.

**Quadro 2 – Unidades semânticas dos filmes pré-selecionados**

<p><b>Jovem de favela/periferia</b></p> <p><i>Uma onda no ar – Cidade de Deus – De passagem – 12 trabalhos – Cidade Baixa – Cidade dos homens – Antônia – Maré: nossa história de amor – Linha de passe – Era uma vez</i></p>	<p><b>Jovem em situação de vulnerabilidade social</b></p> <p><i>Querô – Anjos do sol – Última parada 174</i></p>
---	--

<b>Mulher jovem “perturbada”</b> <i>Nina - Nome próprio</i>	<b>Mulher jovem trabalhadora</b> <i>Falsa loura – Garotas do ABC</i>
<b>Homem jovem em busca da mulher amada</b> <i>Houve uma vez dois verões – Meu tio matou um cara – O homem que copiava</i>	<b>Homem jovem de classe média delinquente</b> <i>Cama de gato – Odiquê – Meu nome não é Johnny</i>

Elaborado pela autora (2020)

Os quadros apresentados a seguir trazem o resumo dos filmes previamente selecionados, bem como identificam seus protagonistas<sup>19</sup>.

**Quadro 3 – Filmes categorizados em jovem de favela/periferia**

<b>Título do filme / Local onde se passa a ação</b>	<b>Resumo</b>	<b>Personagem</b>
<i>Uma onda no ar</i> Belo Horizonte – Minas Gerais (MG)	Baseada na história verdadeira de quatro amigos que decidem instalar uma estação de rádio comum pirata chamada Rádio Favela em uma favela na cidade de Belo Horizonte, para dar voz às queixas dos marginados.	Jonas
<i>Cidade de Deus</i> Rio de Janeiro - RJ	Baseado no romance homônimo de Paulo Lins, trata-se de uma saga urbana que acompanha o crescimento do conjunto habitacional Cidade de Deus, entre o fim dos anos 1960 e o início dos anos 1980 pelo olhar de jovens que ali moram: Buscapé, que sonha ser fotógrafo, e Dadinho, que se torna um dos maiores traficantes do Rio de Janeiro. Nos anos 1970 Dadinho muda seu nome para Zé Pequeno e passa a controlar o tráfico de drogas em Cidade de Deus. Nos anos 1980 a guerra estoura entre dois grupos rivais: o de Zé Pequeno e o de Cenoura e Mané Galinha. Em meio a isso tudo, Buscapé consegue sua primeira câmera profissional e tem a chance de registrar esse confronto final.	Buscapé e Dadinho/Zé Pequeno e Bené
<i>De passagem</i> São Paulo – SP	Jeferson e Washington são irmãos e amigos de Kennedy desde crianças. Quando crescem Jeferson entra no Colégio Militar do Rio de Janeiro, enquanto que Washington e Kennedy entram para o tráfico de drogas. Após receber a notícia da morte de Washington, Jeferson volta a São Paulo e, juntamente com Kennedy, sai numa viagem pela cidade procurando o corpo de Washington. Nesta viagem Jeferson e Kennedy lembram um acontecimento importante do passado.	Jeferson e Kennedy

<sup>19</sup>Os resumos dos demais filmes referidos no Quadro 1 estão disponíveis no **Apêndice**.

<p><i>Os 12 trabalhos</i></p> <p>São Paulo – SP</p>	<p>Héracles é um jovem negro, que vive na periferia de São Paulo e que gosta de desenhar. Há 2 meses ele deixou a Febem e agora procura uma ocupação. Por indicação de seu primo Jonas, Héracles passa a trabalhar como motoboy. Em seu período de experiência ele precisa realizar 12 tarefas pela cidade de São Paulo. Para realizá-las Héracles precisa lidar com o preconceito, a burocracia e sua própria falta de malícia no novo serviço.</p>	<p>Héracles</p>
<p><i>Cidade Baixa</i></p> <p>Salvador - BA</p>	<p>Deco e Naldinho são amigos desde a infância. Eles ganham a vida fazendo fretes e aplicando pequenos golpes a bordo de um barco a vapor que compraram em parceria. Ambos se envolvem amorosamente com Karinna, stripper de uma boate. Após uma briga na qual os dois amigos se veem metidos, a vida dos três jovens sofrerá muitas mudanças.</p>	<p>Deco, Naldinho e Karinna</p>
<p><i>Cidade dos homens</i></p> <p>Rio de Janeiro - RJ</p>	<p>Laranjinha e Acerola são amigos, que cresceram juntos em uma favela do Rio de Janeiro e agora estão com 18 anos. Acerola tem um filho de dois anos para cuidar, mas sente-se preso pelo casamento e lamenta a paternidade precoce. Já Laranjinha está decidido a encontrar seu próprio pai, que não conhece. Paralelamente o morro em que vivem é sacudido pelo mundo do tráfico, já que Madrugadão, primo de Laranjinha, perdeu o posto de dono do local para Nefasto.</p>	<p>Laranjinha e Acerola</p>
<p><i>Antônia</i></p> <p>São Paulo – SP</p>	<p>Vila Brasilândia, periferia de São Paulo. Preta, Barbarah, Mayah e Lena são amigas desde a infância e sonham em viver da música. Elas deixam o trabalho de backing vocal de um conjunto de rap de homens para formar seu próprio conjunto, batizado de Antônia. Descobertas pelo empresário Marcelo Diamante, elas passam a cantar rap, soul, MPB e pop em bares e festas da classe média. Mas quando o sonho delas parece começar a se tornar realidade o cotidiano de violência, machismo e pobreza em que vivem afeta o grupo.</p>	<p>Preta, Barbarah, Mayah e Lena</p>
<p><i>Maré – nossa história de amor</i></p> <p>Rio de Janeiro - RJ</p>	<p>A favela da Maré, no Rio de Janeiro, é dividida pela briga pelo poder no tráfico de drogas. Analídia é a filha de um dos chefes, que está atualmente preso. Jonatha é o MC da comunidade e também irmão de Dudu, que disputa o poder com o pai de Analídia. O sonho de Jonatha é gravar um CD, mas ele reluta em aceitar a proposta de Dudu para financiar sua produção, já que o dinheiro viria do tráfico. Jonatha e Analídia vivem em famílias rivais e se apaixonam ao se conhecerem no grupo de dança da comunidade, coordenado por Fernanda.</p>	<p>Analídia e Jonatha</p>
<p><i>Linha de passe</i></p> <p>São Paulo – SP</p>	<p>Reginaldo é um menino que procura seu pai obsessivamente. Dario sonha em se tornar jogador de futebol, mas, na iminência de completar 18 anos, vê a ideia cada vez mais distante. Dinho dedica-se à religião. Dênis enfrenta dificuldades em se manter, sendo</p>	<p>Reginaldo, Dario, Dinho e Dênis</p>

	também pai involuntário de uma criança. Os quatro são irmãos, tendo sido criados por Cleuza, sua mãe, que trabalha como empregada doméstica e está mais uma vez grávida, cuja paternidade mantém em segredo. As oportunidades na cidade de São Paulo são escassas, mas eles contam um com o outro para driblar as adversidades.	
Era uma vez... Rio de Janeiro - RJ	Dé mora na favela do Cantagalo, em Ipanema. Filho da empregada doméstica Bernadete e abandonado pelo pai, Dé viu seu irmão Beto ser assassinado por um traficante e seu outro irmão, Carlão, ser exilado da favela pelos bandidos. Decidido a não seguir o caminho do crime, Dé trabalha vendendo cachorro-quente num quiosque da praia. De lá ele observa Nina, filha única de uma família rica que mora na Vieira Souto, avenida em frente à praia. Os dois se conhecem e acabam se apaixonando, porém as diferenças entre seus mundos geram diversas críticas e preconceitos velados.	Dé e Nina

Fontes: IMDb, Adoro Cinema e Wikipedia

Elaborado pela autora (2020)

O primeiro grupo abarca dez filmes e é o mais numeroso. Os protagonistas são interpretados majoritariamente por atores e atrizes negros, sobretudo homens jovens (*Uma onda no ar*, *Cidade de Deus*, *De passagem*, *12 trabalhos*, *Cidade Baixa*, *Cidade dos Homens*, *Maré – nossa história de amor* e *Era uma vez*). As personagens femininas ganham protagonismo em *Cidade Baixa*, *Antônia*, *Maré – nossa história de amor* e *Era uma vez...*. Importante notar que em dois desses filmes há o conflito ocasionado por uma história de amor impossível, cujo desfecho é trágico, seja porque as famílias dos protagonistas possuem rivalidade no mundo dos negócios ilícitos (*Maré – nossa história de amor*), seja porque os protagonistas<sup>20</sup> pertencem a classes sociais distintas (*Era uma vez...*). As favelas e a periferia da cidade do Rio de Janeiro (RJ) dominam nos filmes vinculados a essa unidade semântica, as exceções ficam por conta de *Uma onda no ar* (Belo Horizonte – MG), *Cidade Baixa* (Salvador – BH), *Antônia* e *Linha de Passe* (ambos em São Paulo – SP). Somente em dois desses filmes os personagens desempenhados por atores negros mantêm vinculação com atividades criminosas (*Cidade de Deus*) ou executam delitos esporádicos<sup>21</sup> (*Cidade*

<sup>20</sup> Além de o casal de protagonistas pertencer a classes sociais distintas, há ainda o antagonismo do componente étnico-racial: ela branca; ele negro. Cabe notar que o ator que interpreta o personagem Dé raspou o cabelo e bronzeou-se na praia para se “adequar” ao personagem – o que poderíamos considerar uma variação do recurso de *black face*, tão característico em décadas passadas do cinema hollywoodiano e dos primórdios da telenovela brasileira.

<sup>21</sup> Utilizamos aqui a classificação de ocupação profissional sugerida no artigo de Cândido, Campos e Feres Júnior (2016), que trata a representatividade de gênero e raça em filmes de maior público do cinema brasileiro nas duas últimas décadas.

*Baixa*). Não seria inapropriado afirmar que todos os personagens estão limitados pelo seu entorno, ainda que haja tentativas de enfrentar e/ ou reverter tais restrições.

**Quadro 4 – Filmes categorizados em jovem em situação de vulnerabilidade social<sup>22</sup>**

Título do filme / Local onde se passa a ação	Resumo	Personagem
<i>Querô</i> São Paulo – SP	Querô é filho de uma prostituta, que foi expulsa do bordel onde trabalhava no dia em que deu à luz. Desesperada, ela se suicida tomando querosene. Ao crescer, Querô, revoltado com os maus tratos que recebe, passa a cometer pequenos delitos. Um dia ele é pego e encaminhado à Febem, onde sua vida é marcada para sempre.	Querô
<i>Anjos do sol</i> Interior da Bahia – região amazônica – Rio de Janeiro	Maria, adolescente de 12 anos, é vendida por seus pais, acreditando que ela iria trabalhar como empregada doméstica em casa de uma família rica. Após ser comprada em um leilão de meninas virgens, Maria é enviada a um prostíbulo localizado perto de um garimpo, na floresta amazônica. Após meses sofrendo abusos, ela consegue fugir e passa a cruzar o Brasil através de viagens de caminhão. Mas, ao chegar no Rio de Janeiro, a prostituição volta a cruzar seu caminho.	Maria
<i>Última parada – 174</i> Rio de Janeiro - RJ	Usuária de drogas, ela assiste, impotente, Alessandro, seu filho, ser levado pelo chefe do tráfico local, devido a uma dívida não paga. O menino é criado pelo traficante. Dez anos depois Sandro, filho único, vê sua mãe ser morta por dois ladrões. Mais à frente Sandro testemunha mais uma tragédia, a chacina da Candelária, na qual 8 meninos de rua foram mortos pela polícia. Este evento aproxima Sandro e Alessandro, que passam a ter um forte convívio.	Alessandro e Sandro

Fontes: IMDb, Adoro Cinema e Wikipedia  
Elaborado pela autora (2020)

O segundo grupo está composto de três filmes, protagonizados por quatro jovens (três homens e uma mulher) negros. Se em *Querô* e *Última parada – 174* os jovens homens protagonistas vivem em duas metrópoles da região sudeste, São Paulo e Rio de Janeiro, respectivamente, em *Anjos do sol* a história da personagem

<sup>22</sup> Segundo Abramovay *et al* (2002, p.29), o termo vulnerabilidade social é compreendido “como o resultado negativo da relação entre a disponibilidade dos recursos materiais ou simbólicos dos atores, sejam eles indivíduos ou grupos, e o acesso à estrutura de oportunidades sociais, econômicas, culturais que provêm do Estado, do mercado e da sociedade. Esse resultado se traduz em debilidades ou desvantagens para o desempenho e mobilidade social dos atores”.



feminina se passa boa parte em regiões periféricas do país, interior baiano e amazônico. Diferentemente dos filmes que compõem a unidade semântica **jovem de favela/periferia**, os jovens desta unidade não possuem mais vínculos familiares, seja sobretudo aqueles constituídos por laços de consanguinidade (pais, avós, tios) e por conta disso vivenciam situações de internação em instituições para cumprimento de medidas socioeducativas (*Querô* e *Última parada – 174*<sup>23</sup>), já a personagem feminina de *Anjos do Sol* é negociada pela família a um agenciador que está recrutando moças para, supostamente, trabalharem como empregada doméstica.

**Quadro 5 – Filmes categorizados em mulher jovem “perturbada”**

Título do filme / Local onde se passa a ação	Resumo	Personagem
<i>Nina</i> São Paulo – SP	Nina é uma jovem de sensibilidade aguçada e mente fragilizada, que procura meios de sobrevivência numa metrópole desumana. A proprietária do apartamento onde mora, Dona Eulália, uma velha mesquinha e exploradora, parece ter prazer em esmagar a vontade da sua inquilina exaurida. Em meio aos desenhos que faz em toda a parte e vivendo a agitada cena eletrônica de São Paulo, Nina mergulha nos fantasmas de seu inconsciente até acabar envolvida em um crime.	Nina
<i>Nome próprio</i> São Paulo – SP	Camila tem a escrita como sua grande paixão. Intensa e corajosa, ela busca criar para si uma existência complexa o suficiente para que possa escrever sobre ela. Ela escreve compulsivamente em um blog, só que isto faz com que também fique isolada e que só consiga ver duas opções na vida: se matar ou encontrar o grande amor – o que vier primeiro.	Camila

Fontes: IMDb, Adoro Cinema e Wikipedia  
Elaborado pela autora (2020)

O terceiro grupo traz dois filmes nos quais as protagonistas são interpretadas por mulheres brancas apresentam algum tipo de alteração psicológica. Ambas as histórias estão situadas na metrópole paulista e trazem personagens solitárias cujas aspirações de vida são distintas, mas cujas condições de vida apresentam certa precariedade (ou a persistente ameaça desta). Comum a ambos os filmes é a ênfase na interioridade das personagens femininas que beira ao desvario, repercutindo de

<sup>23</sup> É possível observar que estes dois filmes se vinculam à mesma linhagem realista no tratamento dado às crianças e aos jovens infratores em *Pixote, a lei do mais fraco* (Hector Babenco, 1980).

forma significativa nas ações por elas cometidas – sugerindo até mesmo o cometimento de homicídio (*Nina*).

**Quadro 6 – Filmes categorizados em mulher jovem trabalhadora**

Título do filme / Local onde se passa a ação	Resumo	Personagem
<i>Garotas do ABC</i> ABC paulista – São Paulo	Aurélia é uma jovem tecelã negra, que trabalha em uma indústria têxtil recém-saída da concordata e é fã do astro Arnold Schwarzenegger. Ao seu redor se desenvolvem os três eixos narrativos do filme: a família de Aurélia (pai, mãe, irmão, tia e sobrinha), as colegas do clube operário e da tecelagem e o grupo racista que acompanha o seu namorado fascista.	Aurélia
<i>Falsa loura</i> São Paulo – SP	Silmara é uma bela operária que sustenta seu pai, Antero, um ex-presidiário que ficou com o rosto deformado por um incêndio. Ela tenta a todo custo manter um relacionamento amigável com ele e com seu irmão caçula, Tê, ao mesmo tempo em que mantém um relacionamento ambíguo com a professora de dança Regina. Na fábrica onde trabalha Silmara é incentivada a ajudar Briducha, uma mulher tímida e solitária. As duas e Regina vão ao show do grupo Bruno e seus Andrés, quando Silmara conhece e se envolve com Bruno de André, líder da banda. Logo Silmara se torna o sonho de suas amigas, por representar a chance de uma ascensão social. Após este envolvimento, ela conhecerá o cantor romântico Luís Ronaldo.	Silmara

Fontes: IMDb, Adoro Cinema e Wikipedia  
Elaborado pela autora (2020)

O quarto grupo está composto de dois filmes cujas protagonistas femininas (interpretadas por uma atriz negra e por uma atriz branca) têm seu cotidiano marcado pelo trabalho fabril. Esse grupo traz algo muito atípico no *corpus* fílmico constituído: jovens mulheres operárias que residem na periferia da metrópole paulista. Observamos que tal ocupação profissional tem rara aparição nas telas nacionais, bem como o próprio fato de boa parte da ação transcorrer no local de trabalho das personagens. Soma-se a isso o fato de as personagens femininas garantirem o sustento de suas famílias com os ganhos obtidos em seus empregos.

**Quadro 7 – Filmes categorizados em homem jovem em busca da mulher amada**

Título do filme / Local onde se passa a ação	Resumo	Personagem
<i>Houve uma vez dois verões</i>  Litoral do RS e Porto Alegre – RS	Chico é um jovem ingênuo que acredita que um dia encontrará o grande amor de sua vida. Roza é uma jovem que só pensa em conseguir dinheiro suficiente para realizar sua sonhada viagem para a Austrália. Eles se encontram por acaso e, juntos, vivem uma intensa paixão. Porém várias reviravoltas do destino ainda irão influir no relacionamento deles.	Chico e Roza
<i>O homem que copiava</i>  Porto Alegre	André, 19 anos, vive em Porto Alegre, e trabalha como operador de fotocopiadora. Ele gosta de ver Sílvia, sua vizinha com um binóculo. Ela trabalha como vendedora numa loja de roupas. Tornando-se atraído por ela, ele tenta aproximar-se e vai à loja comprar algo, mas descobre que ele não pode pagar. Então André falsifica uma nota de 50 reais para poder comprar um vestido na loja onde Sílvia trabalha. A partir daí ele utiliza a fotocopiadora para outros usos e começa a pensar em um forma de ganhar muito dinheiro para se aproximar de Sílvia.	André e Sílvia
<i>Meu tio matou um cara</i>  Porto Alegre - RS	Éder é preso ao confessar ter matado um homem. Duca, adolescente de 15 anos, sobrinho de Éder, quer provar a inocência do tio. Ele tem certeza que o tio está assumindo o crime para livrar a namorada, Soraya, ex-mulher do morto. Duca também quer conquistar o coração de Isa, uma colega de escola que parece estar mais interessada em seu melhor amigo, Kid. Para conseguir provar sua teoria, Duca recebe a ajuda de Isa e Kid nas investigações.	Duca e Isa

Fontes: IMDb, Adoro Cinema e Wikipedia

Elaborado pela autora (2020)

O quinto grupo apresenta três filmes nos quais os protagonistas masculinos (desempenhados por um ator branco e dois negros) buscam a mulher amada (branca nos três casos). O singular de duas películas classificadas nessa unidade semântica é a presença de protagonistas não brancos pertencentes a segmentos médios urbanos (*O homem que copiava* e *Meu tio matou um cara*). Soma-se a isso o fato de que a ação das três obras se situa na capital gaúcha, num dos casos inclusive numa praia do litoral do estado. Além disso, em *Houve uma vez dois verões* e *Meu tio matou um cara* os protagonistas masculinos ainda estão às voltas com a formação escolar. E por fim há traço comum nesses filmes: foram dirigidos por Jorge Furtado.

**Quadro 8 – Filmes categorizados em homem jovem de classe média delinquente**

Título do filme / Local onde se passa a ação	Resumo	Personagem
<i>Cama de gato</i> São Paulo – SP	Cristiano, Gabriel e Francisco são três amigos que moram em São Paulo. Assim que concluem o ensino médio, decidem sair pela noite em busca de diversão. Em sua tentativa de se divertir a todo custo, eles acabam estuprando e matando uma adolescente.	Cristiano, Gabriel e Francisco
<i>Odiquê</i> Rio de Janeiro - RJ	Tito, Duda e Monet, três amigos de classe média, estão completamente duros e precisam arrumar dinheiro para passar o carnaval na Bahia. Com a ajuda de um amigo de classe alta, filho de um político influente local, eles pegam uma arma emprestada e acabam se envolvendo em uma trama que envolve roubo e sequestro.	Tito, Duda e Monet
<i>Meu nome não é Johnny</i> Rio de Janeiro - RJ	João Guilherme Estrella nasceu em uma família de classe média do Rio de Janeiro. Filho de um diretor do extinto Banco Nacional, ele cresceu no Jardim Botânico e frequentou os melhores colégios, tendo amigos entre as famílias mais influentes da cidade. Nos anos 80 e 90, ele conheceu o universo das drogas, mesmo sem jamais pisar numa favela. Logo se tornou o maior vendedor de drogas do Rio de Janeiro, sendo preso em 1995. A partir de então passou a frequentar o cotidiano do sistema carcerário brasileiro.	João Guilherme

Fontes: IMDb, Adoro Cinema e Wikipedia  
Elaborado pela autora (2020)

E o último grupo está constituído por três filmes cujos protagonistas masculinos (interpretados por atores brancos) praticam delitos esporádicos ou possuem vinculação profissional com o crime. A delinquência desses personagens masculinos transita do tráfico de drogas (*Meu nome não é Johnny*), roubo e sequestro (*Odiquê*) até o homicídio (*Cama de gato*). Diferentemente dos filmes classificados em **jovens de periferia/favela**, os personagens desta unidade semântica **homem jovem de classe média delinquente** encontram-se em condições de vida relativamente estáveis e com perspectivas de futuro.

Após a caracterização das unidades semânticas estabelecidas, chegamos à definição do *corpus* de análise. Observando o conjunto previamente constituído,

verificamos que as raras películas voltadas à fruição juvenil<sup>24</sup> estão agrupadas na unidade semântica **homem jovem em busca da mulher amada** (e não sem razão as mesmas podem ser vinculadas ao gênero comédia romântica<sup>25</sup>) enquanto todas as demais são obras que tematizam o jovem e a juventude possam ser tomadas como pertencentes ao gênero drama<sup>26</sup>.

Para a composição do *corpus* de análise, o critério fundamental foi tomar os filmes de longa-metragem como um **artefato**, um **documento cultural** cujas histórias estão centradas em personagens considerados jovens (de acordo com esta investigação) em situações contemporâneas. Priorizamos assim para essa escolha filmes que evidenciassem a diversidade dessa juventude, visando com isto constituir uma galeria de personagens jovens no cinema brasileiro recente. Soma-se a isso aquelas obras que atraíram nossa atenção como espectadora. Assim chegamos à composição exposta no **Quadro 9**.

**Quadro 9 – Filmes selecionados para a análise**

<b>Jovem de favela/periferia</b> <i>Linha de passe</i>	<b>Jovem em situação de vulnerabilidade social</b> <i>Última parada 174</i>
<b>Mulher jovem “perturbada”</b> <i>Nina</i>	<b>Mulher jovem trabalhadora</b> <i>Falsa loura</i>

Elaborado pela autora (2020)

<sup>24</sup> Bergan (2010) observa que a cinematografia hollywoodiana foi exitosa em produzir filmes voltados à fruição juvenil, ou *cinema teen*. Tais obras “abrange temas como transição para a vida adulta, primeiro amor e conflitos com os pais – em geral abordados de forma romanceada” (2010, p.106).

<sup>25</sup> Segundo Journot (2005, p.31), a comédia se pauta por uma intriga, verossímil, que “provoca o riso pela representação dos costumes de uma época, das excentricidades ou situações ridículas de uma personagem”. Ainda sobre o gênero comédia, Nogueira (2010, pp.20-2) faz o seguinte comentário: “A Comédia procura suscitar necessariamente o riso, nas suas diversas manifestações. [...] Trata-se, por isso, da forma exemplar do hedonismo cinematográfico. [...] Apresentando-se como um território de múltiplas manifestações, podem ser identificados diversos subgêneros. [...] A comédia romântica [...] tende a assentar o seu arco narrativo entre um momento inicial de desdém e eventual ruptura do casal e um momento de aproximação e reconciliação final do mesmo”.

<sup>26</sup> Bahiana (2012, p.149) afirma que o drama é o “gênero-base da narrativa cinematográfica”, apresentando “subdivisões ambientes, termos e escolhas estilísticas, sem alterar seus traços essenciais de heroísmo, renúncia, suplantação e dilemas morais”. “O termo”, observa Journot (2005, p.48), “é usado em oposição à comédia e ao documentário para definir uma acção comovente na qual se defrontam personagens inseridas num ambiente realista”. No cinema, complementam, Aumont e Marie (2006, p.87), o drama “designa uma ação no mais das vezes violenta ou patética, na qual se enfrentam personagens histórica e socialmente inscritas em um espaço crível. Mesmo se elementos cômicos são suscetíveis de serem ligados à ação, o caráter dominante deve ser sempre a gravidade”.

Desta forma são estes os quatro filmes escolhidos para a análise. Ressalvamos que as obras *Meu tio matou um cara* e *Meu nome não é Johnny* alocados nas unidades **homem jovem em busca da mulher amada** e **homem jovem de classe média delinquente**, respectivamente, serão mencionados de forma tangencial aos demais com a finalidade de estabelecer aproximações ou distanciamentos que sejam apropriados com os demais personagens.

### 2.3 PROCESSO PARA EFETIVAÇÃO DA ANÁLISE

Tomando como ponto de partida as aproximações efetivadas sobre Cinema, e a Antropologia, até o presente momento a análise empreendida guiou-se pelas seguintes proposições:

1) Identificação do **tema** presente no conjunto de obras fílmicas selecionadas

2) Observação da **regularidade** com o tema apresentada nas obras escolhidas.

3) Ao considerar cada filme como uma **totalidade**, este é tomado como um **registro audiovisual coletivo, intencional e possível** de um modo de vida específico acerca do jovem no contexto da sociedade brasileira contemporânea. Todavia o filme é também um registro, nos termos antropológicos, de um material empírico que, uma vez tomado em conjunto, fornece outras possibilidades interpretativas para além das singularidades de cada obra.

4) O filme é tratado como um **mito**, isto é, as encenações de realidade que a obra traz não são apenas aquelas do diretor. O filme é, portanto, o produto final de um trabalho em equipe, há uma **autoria coletiva que nele se expressa**. Essa ideia ampara-se nas análises fílmicas precursoras com viés antropológico, bem como na posição dos estudiosos de cinema ao se referirem às contribuições dos diversos agentes envolvidos (roteirista, fotógrafo, figurinista, montador...) na realização do produto fílmico.

Dessas premissas decorreram dois passos fundantes para análise:

1) Exposição da **sinopse descritiva**, considerando a mesma como uma exposição alargada da história que é contada;

2) Após a exposição destas sinopses envolvendo os personagens jovens dos filmes escolhidos, efetuaremos aproximações entre os aspectos do **personagem**

**fílmico** e também os **contornos socioantropológicos** relativos a classe social, gênero (feminino e masculino) e etnia/raça conferidas aos mesmos. Ressalvamos que tais aproximações tiveram como ponto de partida as unidades semânticas previamente constituídas, mas, no momento da análise, outras afinidades mais incisivas foram descobertas, acarretando assim em novas classificações.

Feitas estas considerações sobre os procedimentos metodológicos, encerra-se o presente capítulo no qual foram também expostas a perspectiva antropológica sobre o filme de ficção, tomado aqui como um documento cultural e as diretrizes para a composição do *corpus* fílmico.

Para dar continuidade a esta investigação, o próximo capítulo desenvolve aproximações entre os campos da Comunicação e em particular do Cinema com a Antropologia.

### 3 AFINIDADES ELETIVAS ENTRE OS CAMPOS DA COMUNICAÇÃO E DA ANTROPOLOGIA

Este capítulo condensa as relações entre os campos Comunicação e da Antropologia quando da constituição de ambos como campos científicos e enfatiza a abordagem antropológica para a compreensão da vida social através do estudo da mídia, em particular dos filmes de ficção.

#### 3.1 COMUNICAÇÃO E ANTROPOLOGIA: SABERES E PRÁTICAS AFINS

Quando se fala em Comunicação, muitas definições podem ser consideradas se formos aos dicionários. Martino (2001a) elenca algumas dessas definições, visando com isso estabelecer um consenso mínimo a partir do qual podemos pensá-la e sinalizar sua especificidade como campo de estudos. Nessa digressão ele nos oferece um ponto de partida proveitoso ao frisar que é no “domínio propriamente humano, [que] a comunicação assume sua forma simbólica” (2001a, p.23), isto porque entra em cena a cultura. Sendo assim, “comunicar tem o sentido de tornar similar e simultânea as afecções presentes em duas ou mais consciências” (2001a, p. 23). Para que essa aproximação entre consciências se viabilize, entram em cena aparatos técnicos específicos. Em outros termos, a Comunicação trata das relações que os homens mantêm uns com os outros as quais são mediatizadas por dispositivos técnicos (MARTINO, 2001b).

Neste sentido, queremos destacar que ao termo Comunicação estamos endereçando dois sentidos distintos, embora complementares: capacidade e atividade criada e realizada por homens que remonta às origens da própria sociedade (daí o diálogo e a conversação entendidos como formas de comunicação) e também algo que é transmitido através de um canal e que, portanto, para se falar em comunicação é necessário falar em meios de comunicação, ou, mais contemporaneamente, em meios de comunicação de massa ou ainda mídias (MARCONDES FILHO, 2008; RÜDIGER, 2011).

Apoiado nos estudos do sociólogo francês Gabriel Tarde, Rüdiger (2011, p. 15) assinala que se não houvesse a conversação possivelmente o “desenvolvimento dos meios de comunicação teria sido anódino para a vida social”, e assim “não



exerceria a profunda e duradoura influência em nosso modo de ser”. Para este autor, o termo *comunicação*

[...] deve ser reservado à interação humana, à troca de mensagens entre os seres humanos, sejam quais forem os aparatos responsáveis por sua mediação. A comunicação representa um processo social primário, com relação ao qual os meios de comunicação de massa são simplesmente a mediação tecnológica: em suas extremidades estão sempre as pessoas, o mundo da vida em sociedade (RÜDIGER, 2011, p.16)

Na mesma direção dada por este autor, Wolton (2011) afirma que há duas concepções conflitantes de comunicação que se constituíram no decorrer do século XX. A primeira, que é dominante, calcada na lógica industrial, enfatiza o papel das tecnologias no processo da comunicação. Já a segunda concepção, alicerçada na “dimensão antropológica da comunicação”, e que está longe de ser hegemônica na sociedade contemporânea, privilegia os “processos políticos necessários” para que as diferenças entre os indivíduos e grupos não se tornem fonte de conflitos (2011, p. 20). O fundamento da comunicação, para este autor, está em compartilhar o que temos em comum, já a informação está em disseminar diferentes mensagens, mediante o uso de tecnologias diversas, para o maior número de pessoas.

O impacto que os meios de comunicação (jornal, rádio e cinema) passaram a ter na vida cotidiana no início do século passado alterou “não só a dinâmica da sociedade em diversos níveis, da tomada de decisões políticas até as relações de poder na hierarquia familiar”, como assinala Martino (2010, p. 19). Desta forma a presença de tais meios e os efeitos por eles causados ensejou não só estudos empíricos sobre os mesmos, mas, sobretudo, a formulação de teorias para dar conta dessa nova realidade social, envolvendo estudiosos de áreas distintas: desde cientistas sociais, filósofos e psicólogos até engenheiros (MARTINO, 2010). A construção de paradigmas e teorias permitiram – e continuam a permitir – “entender esses meios, seu alcance e influência na sociedade, sua eficiência e suas limitações” (TEMER; NERY, 2009, p. 20). É em vista das influências dos meios de comunicação sobre a sociedade, afirmam as autoras, que “surgem e desenvolvem-se vários estudos sobre a Comunicação de Massa<sup>27</sup> e suas inter-relações sociais, técnicas e

---

<sup>27</sup> Usamos a definição de Temer e Nery (2009, p.11) para Comunicação de massa: “Forma específica de comunicação que ocorre pela intermediação/mediação de um meio técnico, ou multiplicador, que permite à mensagem atingir um público heterogêneo e fisicamente disperso, que pode atingir simultaneamente até bilhões de pessoas nos mais diferentes pontos da terra”.

tecnológicas, enfim, sobre seu envolvimento em todos os aspectos da vida humana” (2009, p. 21).

Se os estudos de Comunicação são tão presentes na contemporaneidade, não podemos esquecer que sua ascensão está irremediavelmente inserida no conjunto de transformações econômicas, políticas, sociais, religiosas e intelectuais, dos séculos XVIII e XIX, que tiveram lugar no contexto europeu. O sociólogo alemão Max Weber, como ressalta Martino (2001b), aponta que à nova organização social emergente dessas mutações dá-se o nome de *Sociedade* em oposição à velha, chamada de *Comunidade*. Na *Sociedade* o centro da vida social está no presente e não no passado. A maneira como o indivíduo irá se inserir na coletividade não deriva mais dos laços de sangue ou dos valores da tradição, “trata-se de um problema que cada indivíduo tem diante de si, e que não pode ser resolvido sem levar em consideração a vontade racional de se inserir na coletividade” (MARTINO, 2001b, p.32). Dessa forma, a organização social em *Sociedade* contempla diversos agrupamentos (trabalho, vizinhança, amigos...) nos quais o indivíduo irá se engajar com intensidades variáveis para constituir sua identidade. E é nesse novo arranjo social que o papel da comunicação “passa a ser investido como uma estratégia racional de inserção do indivíduo na sociedade” (2001b, p. 33), pois aquela – a comunicação – se torna uma prática social que viabiliza esta estratégia. Disso irá decorrer o valor a ser dado àquilo que chamamos de atualidade, isto é, “o conjunto de uma realidade complexa” (2001b, p. 34). Por um lado, é nessa forma coletiva que valoriza sobremaneira o presente que as relações sociais devem ser incessantemente atualizadas através dos meios de comunicação e, por outro, é através destes meios que há o alargamento dos “horizontes da percepção corporal [dos indivíduos], sempre presa à territorialidade das relações comunitárias” (MARTINO, 2001b, p. 34).

No curso desses acontecimentos Lopes e Romancini (2014, p. 133) afirmam que se constituiu uma “relação orgânica entre as ciências sociais e a comunicação, na medida em que a sociedade moderna foi sendo cada vez mais plasmada nas formas da comunicação moderna”. Reforçando esta posição, o filósofo Gianni Vattimo (1992) afirma o seguinte:

[...] as ciências humanas, ciências que nascem de fato somente na modernidade, estão condicionadas, em uma relação de determinação recíproca, pela constituição da sociedade moderna como sociedade de comunicação. As ciências humanas são ao mesmo tempo **efeito** e **meio** do posterior desenvolvimento da sociedade de comunicação generalizada (apud LOPES; ROMANCINI, 2014, p. 133) [grifos nossos]

Destarte, como prosseguem os autores, “definir a intensificação dos fenômenos comunicativos, a acentuação da circulação das informações” não é um aspecto da modernização, “senão o próprio centro e o sentido deste processo” (2014, p. 133).

Nesse sentido, cabe observarmos que, nas primeiras décadas do século XX, três escolas de Comunicação tangibilizam essa proximidade com as Ciências Sociais: Escola de Chicago, *Mass Communication Research*, ambas nos Estados Unidos, e Escola de Frankfurt, na Alemanha. Tais escolas apontam caminhos distintos na compreensão do fenômeno da Comunicação, todavia elas também evidenciam os largos vínculos mantidos com as Ciências Sociais, no que tange tanto a aportes teóricos quanto metodológicos.

As contribuições da Escola de Chicago só recentemente foram “incorporadas” à Comunicação, observa França (2001). Todavia os estudos empíricos por ela conduzidos, entre o final do século XIX e primeiras décadas do século XX, assinalam França e Simões (2014), estão marcados pela utilização da abordagem qualitativa de pesquisa, como método etnográfico proveniente da Antropologia, como também pelas ideias de evolução e seleção natural (do naturalista britânico Charles Darwin) e as conduções teóricas provenientes da sociologia europeia (do alemão Georg Simmel e do francês Gabriel Tarde) e também da filosofia (dos norte-americanos John Dewey e George H. Mead). A abordagem metodológica inovadora e as orientações teóricas diversificadas, ainda que sob forte influência do pragmatismo<sup>28</sup>, desta Escola, estão focadas na compreensão da vida social numa cidade que crescia rapidamente, marcada por forte diversidade cultural, uma vez que atraía tanto imigrantes de outras regiões dos Estados Unidos quanto de diferentes países europeus (Polônia, Irlanda, Itália, entre outros).

A chamada *Mass Communication Research* com pesquisadores da Universidade de Colúmbia apresentava abordagens teóricas muito variadas, indo da engenharia de comunicações, passando pela psicologia e sociologia, segundo Araújo (2001). Na apreciação dessa Escola, este autor comenta que, apesar de toda essa diversidade, havia sim uma unidade alcançada por quatro características comuns: primeira,

---

<sup>28</sup> Corrente de ideia e/ou de pensamento que confirma a utilização prática de uma doutrina como o princípio básico para seu êxito; esta corrente tem como fundamento os conceitos formulados por Charles Sanders Peirce (1839-1914) e William James (1842-1910) (ABBAGNANO, 1962).

orientação para estudos empíricos com enfoques quantitativos, na maioria das vezes; segunda, a orientação pragmática (mais política do que científica<sup>29</sup>); terceira, os estudos estão voltados à comunicação midiática e, por fim, a quarta e última característica é adoção do modelo comunicativo que baliza todos os estudos realizados. Isto é, o modelo proposto por Harold Lasswell pautado na descrição do ato comunicacional formulado sob as seguintes perguntas: Quem? Diz o quê? Em que canal? Para quem? Com que efeito? (ARAÚJO, 2001). De meados da década de 1930 até os anos 1960, conforme Maldonado, Foletto e Tabita (2014), essa vertente teórico-metodológica torna-se hegemônica na investigação dos processos de comunicação de massa.

É no Instituto de Pesquisa Social na Alemanha que se constituiu uma inovadora abordagem da comunicação. O Instituto fundado em 1923 “reunia pensadores marxistas e era vinculado à Universidade de Frankfurt, mas com ampla independência” (MARTINO, 2010, p.46). Dentre os intelectuais que compunham o que veio a ser conhecido como Escola de Frankfurt estão: Theodor Adorno, Max Horkheimer, Eric Fromm, Herber Marcuse, de forma mais consistente, e Walter Benjamin e Siegfried Kracauer, situados na “periferia daquele grupo”, observa Rüdiger (2001, p.131). Frisa este autor: “devemos aos dois primeiros teóricos a criação de um conceito que se tornou central para os estudos culturais e as análises de mídia: o conceito de indústria cultural” (2001, p.131). A Escola de Frankfurt está identificada com o que ficou conhecido como Teoria Crítica da Sociedade, linha de pensamento marcada pelas contribuições econômicas e políticas de Karl Marx, pela psicanálise de Sigmund Freud e pela filosofia de Friedrich Nietzsche (COHN, 2014). Embora os membros da Escola não fossem estudiosos originários do campo da comunicação, eles buscavam entender o homem, a cultura e a sociedade “recriando ideias” daqueles pensadores “de um modo que fosse capaz de esclarecer as novas realidades surgidas com o desenvolvimento do capitalismo no século XX” (RÜDIGER, 2001, p. 132).

Essas primeiras escolas se esforçam para entender os meios (imprensa, rádio, cinema e a incipiente televisão) e seus processos comunicacionais (produção, transmissão e efeitos), orientando-se por distintas matrizes teóricas em vista das formações acadêmicas dos estudiosos e obviamente dos contextos socioculturais

---

<sup>29</sup> As demandas dessas pesquisas ou eram provenientes do Estado ou dos monopólios de comunicação, que pretendiam conhecer “como funcionam os processos comunicativos para otimizar seus resultados” (ARAÚJO, 2001, p.120).

onde estão inseridos. Sob esta perspectiva, a formação de um campo de estudos na Comunicação, desde seus primórdios, surge já marcado pela interdisciplinaridade (MARTINO, 2001b; LOPES; ROMANCINI, 2014).

Concomitante ao advento, desenvolvimento e crescente presença dos meios de comunicação de massa, dá-se o surgimento das Ciências Sociais, em especial a Sociologia e a Antropologia no século XIX (LAPLANTINE, 2001). Se a Sociologia estabelece seu enfoque no estudo das mudanças que se fazem notar no mundo europeu advindas da consolidação do capitalismo, do crescente processo de industrialização e urbanização, a presença incontestada da ciência, de novas formas de participação política, novas maneiras de sociabilidade e a sensibilidade se expressarem, todas marcas da modernidade, a Antropologia define-se, neste momento, primeiramente, por seu objeto de estudo empírico: as ditas sociedades “primitivas”, “arcaicas”, ou “tradicionais”. Isto é, aquelas sociedades que estavam distantes do continente europeu, onde as mudanças mencionadas anteriormente se faziam notar com muita intensidade (LAPLANTINE, 2000; ERIKSEN; NIELSEN, 2007).

As informações coletadas acerca desses lugares por viajantes, missionários e administradores coloniais britânicos, franceses, entre outros, serviram de insumo para os chamados “antropólogos de gabinete” constituir o Evolucionismo<sup>30</sup>, primeira teoria que buscou explicar a diferença existente entre as sociedades humanas (CASTRO, 2005). As inúmeras expedições etnológicas realizadas nesse período, asseveram Barbosa e Cunha (2006), são pródigas em dar visibilidade aos povos classificados como “exóticos” ao mesmo tempo em que contribuem para a consolidação da teoria evolucionista. As técnicas fotomecânicas de produção da imagem neste momento vão se encontrar com o ainda incipiente trabalho de campo desenvolvido pela Antropologia. Gradativamente o emprego da fotografia fixa e o filme em película passam a ser cada vez mais frequentes na condução dos estudos

---

<sup>30</sup> Essa teoria social se constituiu sob o impacto das ideias de Charles Darwin quando da publicação de *A origem das espécies* (1859). Esses primeiros antropólogos partem da premissa que as sociedades evoluem diferentemente porque há ritmos desiguais no desenvolvimento de seu aparato cultural, técnico, econômico. Para eles, o outrora “selvagem” dos séculos XV a XVIII tornou-se agora o “primitivo”, ou seja, é aquele que vive contemporaneamente em situação similar à do europeu “civilizado” viveu em seu passado histórico. Assim, esses pensadores sistematizavam dados trazidos por terceiros acerca de diversos povos que gradualmente haviam sido “descobertos” pelos europeus. De forma simplificada, na perspectiva evolucionista, tais povos estariam em estágios inferiores de desenvolvimento ao passo que os europeus já teriam alcançado o estágio de “civilização” (ROCHA, 1984; CASTRO, 2005).

empíricos dessa nova disciplina, que visava registrar os diferentes tipos físicos e culturais, afirma Banks (2009). Ao traçar relações entre antropologia e imagem, Novaes (2009, p11) corrobora esta perspectiva ao assinalar que no contexto histórico-social do século XIX os registros visuais e sonoros proporcionados pela fotografia e pelo cinema são empregados como “forma de documentação e representação da realidade social [...] as técnicas fotográficas e fílmicas vão possibilitar o registro das ocorrências do mundo e a apreensão da diversidade racial e social”.

Nesse sentido, a expedição multidisciplinar conduzida pelo britânico Alfred Haddon, em 1898, às ilhas do Estreito de Torres (situadas entre o extremo norte da Austrália e a ilha de Nova Guiné é um marco no que tange à utilização desses equipamentos), aponta Banks (2009). Nesse projeto, a fotografia fixa e o filme em película<sup>31</sup> “eram considerados instrumentos científicos, tanto quanto o microscópio, capazes de ampliar o olhar do cientista, pois, ao ‘estabilizar’ ou ‘fixar’ os dados obtidos em campo, facilitariam análises posteriores”, afirmam Barbosa e Cunha (2006, p.12-3).

No âmbito da Antropologia britânica, cabe destacar o incremento da fotografia antropométrica (BANKS, 2009). Este empreendimento visual tinha como fundamento a suposta correlação entre evolução social e biológica. Isto é, haveria uma diferenciação morfológica entre membros de uma sociedade a outra, no que tange à altura, cor da pele, proporções corporais. Os defensores da fotografia antropométrica “tentaram criar tipologias das sociedades humanas em escala evolucionária, argumentando que algumas sociedades estavam mais próximas de uma forma original ou ‘primitiva’ de organização social do que outras”. (BANKS, 2009, p. 39). O mais renomado expoente dessa modalidade de fotografia foi Thomas Henry, biólogo britânico. Em 1860, ele elaborou um método que possibilitava fotografar os habitantes das colônias de tal forma que as imagens obtidas destes indivíduos nestes lugares podiam ser comparadas morfológicamente. Por exemplo, se fossem fotografados “[...]”

---

<sup>31</sup> Novaes (2009, pp. 11-12) afirma que a Antropologia em sua fase evolucionista não apenas fez uso intenso das imagens, sobretudo fotográficas, como teve forte “proximidade com as Ciências Jurídicas e as Ciências Médicas. A Antropologia Criminal, desenvolvida principalmente por Cesare Lombroso, em seu livro *O homem delinquente* (1876), procura afirmar o caráter hereditário do comportamento criminoso, através de estudos de craniometria e antropometria [...] [Além disso] O registro imagético de outros povos buscava identificar os elementos que distinguiam e marcavam a relação ambígua entre homem e natureza. A fotografia e o cinema apresentaram imagens de homens que os europeus pensavam como mais próximos da natureza do que da civilização. As diversas possibilidades de leitura que a imagem oferece contribuíram para que se visse nelas aquilo que se buscava”.

um homem, uma mulher e uma criança de cada tipo, deviam ser fotografados sem roupa, de frente e de perfil, de pé ao lado de um medidor de altura [...]” (BANKS, 2009, p.39). Se tal procedimento fosse realizado da maneira correta, tinha-se como certo que seria possível não apenas ver, mas saber quais eram as distintas “raças”<sup>32</sup> que constituam a humanidade.

Simultâneo ao incremento desse tipo de registro fotográfico, outra manifestação visual também ganha projeção: “Cartões postais com retratos de aborígenes com seus adereços primitivos, como lanças com ponta de pedra ou gravetos e ossos atravessados no nariz, são amplamente divulgados e circulam como suvenires entre as classes abastadas”. (BARBOSA; CUNHA, 2006, p.13).

Concomitante à fotografia que se populariza cada vez mais, outra forma de registro da imagem, desta vez em movimento, se apresenta em fins do século XIX: o cinema. No princípio, ainda que sem uma linguagem específica, rapidamente ganha importância como forma de entretenimento dos cidadãos. Assim, ao lado dos filmes que mostravam cenas da “vida real”, paisagens e cenas cotidianas, havia aqueles que reproduziam números de magia ou encenação de histórias ficcionais, “exigindo uma elaboração narrativa que fugia à consideração do cinema como mero dispositivo de registro documental” (BARBOSA; CUNHA, 2006, p. 15). Dentre esses primeiros filmes há também aqueles que mostravam povos tradicionais, numa perspectiva “exótica e colonial”, documentados sobretudo pelos operadores da companhia francesa Lumière (JORDAN, 1995).

Até meados da segunda década do século XX, nos informa Bernardet (1985, p.31), os filmes eram curtos e nem contavam histórias: “Eram o que hoje chamamos de documentário, na época eram [chamadas de] ‘vistas’ ou, no Brasil, filmes ‘naturais’. [...] Aos poucos, a linguagem cinematográfica foi-se construindo”. A contribuição dos cineastas norte-americanos é fundamental na constituição dessa linguagem, cujos fundamentos foram lançados até mais ou menos 1915. Cabe apontar que o

---

<sup>32</sup> “Hoje sabemos, segundo dados da biologia e da genética, que raça não existe como conceito científico; é antes uma categoria taxonômica e meramente estatística, uma construção social. O problema é que sob a capa da raça introduzem-se considerações de ordem cultural, na medida em que a ela associam-se crenças, valores e verdades. Assim, se o conceito não é natural, continua a ser pragmaticamente acionado, denotando uma classificação social baseada em atitude negativa ante determinados grupos, devidamente discriminado a partir desses critérios” (SCHWARCZ, 2011, p.434). Todavia no século XIX obras como *A diversidade moral e intelectual das raças*, publicada em 1856, de Conde Gobineau, não deixavam dúvidas acerca da existência de raças distintas, como também a irrefutável hierarquização entre elas: branca, amarela e negra (DAMATTA, 1986a).

desenvolvimento dessa linguagem não se constituiu no vácuo, partiu de um projeto, ainda que implícito, qual seja, contar histórias. Nas palavras do autor:

Inicialmente o cinema só conseguia dizer: **acontece isto** (primeiro quadro) e depois **acontece aquilo** (segundo quadro) e assim por diante. Um salto qualitativo é dado quando o cinema deixa de relatar cenas que se sucedem no tempo e consegue dizer “**enquanto isso**”. [...] Outro passo fato básico para evolução da linguagem foi o **deslocamento da câmera** que abandona sua imobilidade e passa a explorar o espaço. [Atualmente] a câmera não só se desloca pelo espaço, como o recorta. Ela filma **fragmentos de espaço**, que podem ser amplos (uma paisagem) ou restritos (uma mão). (BERNARDET, 1985, p. 31) [grifos nossos]

Essa linguagem do cinema, como nos informa o roteirista Jean-Claude Carrière (2006), teve dificuldade em ser assimilada em culturas calcadas fortemente na tradição oral. Nos anos que se seguiram após a Primeira Guerra Mundial, os administradores de colônias francesas no continente africano organizavam com frequência sessões de cinema. “O objetivo, é claro, era divertir, proporcionar o entretenimento da moda, mas também demonstrar às populações africanas subjugadas a incontestável supremacia das nações brancas” (CARRIÈRE, 2006, p. 11). Mas tais espectadores tinham muita dificuldade em compreender as imagens que viam. “Mesmo quando reconheciam algumas imagens de outro lugar – um carro, um homem, uma mulher, um cavalo – não chegavam a associá-las entre si. A ação e a história os deixavam confusos”, expõe o autor (2006, p. 15). Para fazer frente a tal incompreensão visual, existia a figura do **explicador** durante a exibição dos filmes. Dispondo de um bastão, este apontava para os personagens na tela e explicava o que cada um estava fazendo. Tal costume perdurou na África até a década de 1950 e chegou a ser conhecido pelo cineasta espanhol Luis Buñel durante sua infância no início do século XX.

### 3.2 APROXIMAÇÕES ANTROPOLÓGICAS E CINEMATOGRÁFICAS

Em meio a esse aprimoramento no registro das imagens fixas e em movimento, o ano de 1922 dará um novo rumo à Antropologia, em especial no que se refere à pesquisa de campo. A publicação de *Argonautas do Pacífico Ocidental*, de Bronislau Malinowski, estabelece a sistematização da pesquisa etnográfica<sup>33</sup>. A obra

---

<sup>33</sup> Convém destacar que em concomitância com a sistematização do método etnográfico, Malinowski também assumiu a relevância das imagens fotográficas na condução de suas pesquisas. Tal uso se fez presente tanto em *Argonautas do Pacífico Ocidental* como em outras duas monografias sobre os



traz um estudo minucioso sobre o ritual de troca envolvendo colares e braceletes entre habitantes de um conjunto de ilhas chamadas Trobriand, situadas na Nova Guiné, no Pacífico Ocidental. Simplificando muito, o *kula* se constitui numa forma complexa de intercâmbio de tais objetos, sem qualquer valor pecuniário, entre os nativos desse lugar.

No prestigioso texto introdutório dessa obra, o antropólogo esclarece acerca de sua familiaridade com os fatos descritos e as condições sob as quais obteve as informações acerca dos nativos:

Na etnografia, o autor é, ao mesmo tempo, o seu próprio cronista e historiador; suas fontes de informação são, indubitavelmente, bastante acessíveis, mas também enganosas e complexas; não estão incorporadas a documentos materiais fixos, mas sim ao comportamento e memória de seres humanos. (1978, pp. 18-19)

Os objetivos do método etnográfico postulado por Malinowski são os seguintes: primeiro, descrever a “organização da tribo e a anatomia de sua cultura”, as quais são delineadas através da documentação concreta e estatística, uma vez que o propósito principal da pesquisa de campo é delinear o “esquema básico da vida tribal” (MALINOWSKI, 1978, p. 24). Assim, é fundamental observar todos os aspectos da cultura nativa e anotar o maior número possível de manifestações concretas em um diário de campo. O segundo objetivo completa o primeiro, ao tratar dos “imponderáveis da vida real” (1978, p. 31), o etnógrafo refere-se aos fenômenos cotidianos (tais como a rotina do trabalho diário, os cuidados corporais, o modo de preparo da comida, entre outros) que devem ser observados por meio do acompanhamento contínuo da tribo. O terceiro denomina-se *corpus inscriptionum* (expressão latina que pode ser traduzida como ‘inscrições’) e trata da coleta de narrativas típicas, palavras e expressões características da mentalidade nativa que contribuem para a compreensão da sua visão de mundo. Além disso, o empreendimento antropológico, para este polonês naturalizado britânico, constituiu-se num encontro especial que procura “apreender o ponto de vista dos nativos, seu relacionamento com a vida, sua visão de mundo” (1978, pp.33-4).

Essa nova postura, como frisam Rocha (1984), Barbosa e Cunha (2006) e Durham (2018), é também uma crítica à maneira evolucionista de abordar os diferentes grupos humanos, pois, para Malinowski, não fazia sentido estabelecer uma

---

habitantes das ilhas Trobriand: *A vida sexual dos selvagens e Jardins de coral e suas mágicas* (SAMAIN, 1995).

comparação entre tais grupos mediante elementos isolados da vida social: “É preciso entender o grupo em sua lógica e seus contextos específicos [...]. A realidade social de cada grupo é considerada uma totalidade que deve ser compreendida internamente”, reforçam os autores (2006, p.20). Esse procedimento teórico que visa à construção do modelo de análise chama-se **presente etnográfico**, neste “o pesquisador isola um determinado grupo no tempo e no espaço, mergulhando nessa realidade justamente para dar conta de perceber e compreender seu funcionamento como uma totalidade” (BARBOSA; CUNHA, 2006, pp.21-2).

Se antes de Malinowski, afirmam Jordan (1995), Eriksen e Nielsen (2007) e Durham (2018), outros antropólogos, como o alemão Franz Boas, já haviam realizado incursões a campo para coletar dados e registrar mediante imagens *in loco* acerca de grupos “exóticos”, a partir dele essa coleta passa a estar orientada por um método específico, a etnografia, conduzida por um procedimento indispensável denominado observação participante. A partir da aplicação prática desses princípios, Malinowski rompe com a “antropologia de gabinete” e inaugura um novo estilo de pesquisa pautado em um constante diálogo entre a observação participante e as descrições etnográficas. Deste momento em diante o postulante ao ofício de antropólogo deveria realizar o trabalho de campo incorporando as premissas metodológicas estabelecidas em suas investigações (LAPLANTINE, 2000; ANGROSINO, 2009; DURHAM, 2018).

Coincidentemente, no mesmo ano da publicação dessa obra clássica da antropologia, o filme *Nanook of the North* (Nanook, o esquimó, Robert Flaherty, 1922) é lançado e vem a se tornar um marco do filme etnográfico<sup>34</sup>, conforme Hikiji (1998, 2012) e Ribeiro (2012). *Nanook* incorpora princípios fundamentais da pesquisa de campo, como a permanência prolongada do pesquisador junto ao grupo estudado, privilegia a subjetividade da vida nativa, “criação de laços de amizade ou confiança que permitam a participação das pessoas filmadas, enfim a filmagem, o visionamento e o *feedback*”, pois observa o comportamento de homens e não de insetos<sup>35</sup>,

---

<sup>34</sup> O filme etnográfico, numa primeira conotação, seria a “representação de um povo através de um filme. Neste âmbito se enquadram os filmes *Nanook of the North*, de Robert Flaherty e os ensaios sobre o cinema etnográfico escritos por David e Judith MacDougall, Timothy Asch, John Marshall, análises feitas por cineastas que fotografaram ou filmaram culturas exóticas. A segunda conotação do termo etnográfico é a de que há um enquadramento disciplinar específico dentro do qual o filme é ou foi realizado – a Etnografia, a Etnologia, a Antropologia. Esse enquadramento é, em primeiro lugar, o da Etnografia enquanto descrição científica associada à Antropologia” (RIBEIRO, 2007, pp.09-10).

<sup>35</sup> Na opinião de Jean Rouch, cineasta e etnólogo francês, Robert Flaherty foi “um etnólogo sem o saber e sem o querer, dando talvez a maior lição de paciência e de tenacidade aos que se dedicam ao estudo de outros homens” (apud RIBEIRO, 2012, s/p).

distanciando-se assim dos preceitos positivistas que orientaram muitas dessas produções (RIBEIRO, 2012, s/p). Além disso, este filme já apresenta uma estrutura narrativa, decorrente das “descobertas” dos precursores do cinema.

Em que pese suas qualidades, a película traz situações rotineiras da vida dos esquimós que são encenadas para a câmera. Isto porque na situação “real” tal imagem, naquelas circunstâncias, não tinha como ser obtida. Por exemplo, cenas que se passavam no interior do iglu onde Nanook e sua família residiam requereram um espaço maior para alocar o equipamento de filmagem a fim de beneficiar-se da luminosidade natural. Tais condições o iglu “real” não poderia oferecer. Assim, num iglu fílmico, Nanook e sua família encenam para a câmera de Flaherty, o que fariam numa situação cotidiana “real” (COELHO, 2012). Somado a estes fatos, Menezes (2004, p. 42) observa o seguinte: “vemos Nanook interpretar a si mesmo como ele deveria ser se ainda vivesse da maneira tradicional que o filme retrata, mas que, na época das filmagens, já não existia mais”. Assim, constata o autor, todas as cenas em que havia “penetrações das sociedades industriais” foram suprimidas, à exceção de duas: a do disco e da vitrola e do frasco de óleo de rícino<sup>36</sup> (2004, p. 43).

Tais detalhes revelam dois problemas cruciais para o pensamento social que se pretenda analítico em relação às imagens produzidas pelo cinema, como aponta Menezes (2004). Tais problemas são assim sintetizados por Carrière (2006, p. 54): primeiro, o cinema não filma a realidade “como ela é”, pois esta, ao ser filmada, frequentemente, “aparece na tela como inverossímil”; e segundo, a relação entre imagens e espectadores é complexa: “não vemos o que alguém decidiu que não deveríamos ver, ou o que os criadores dessas imagens não viram. E, acima de tudo, não vemos o que não queremos ver<sup>37</sup>” (CARRIÈRE, 2006, p. 55).

Todavia, na visão de Barbosa e Cunha (2006), há semelhanças nos procedimentos adotados tanto por Malinowski quanto Flaherty para reconstruir a “realidade” em suas obras:

---

<sup>36</sup> Na primeira cena um homem *inuit* (etnia à qual pertence Nanook) é apresentado a um disco de vinil e uma vitrola, ele olha para a câmera e morde o disco como se fosse algo que pudesse comer. Nesta segunda cena Nanook, por estar com dor de barriga, ingere com prazer uma colherada de óleo de rícino oferecida por um comerciante branco.

<sup>37</sup> As imagens são assim constantemente manipuladas – e isto não ocorre somente no cinema de ficção ou na propaganda, até mesmo os telejornais fazem isso, assinala o autor. “O noticiário filmado é rico em imagens do nosso tempo, da guerra à vida cotidiana, dos esportes aos acidentes, das vidas de personalidades às catástrofes. As imagens são cortadas, manipuladas, sutilmente adulteradas pela montagem, pelo texto falado ou pela música (Beirute com fundo musical de [Richard] Wagner)” (CARRIÈRE, 2006, p. 55).

[A realidade se constituiu numa] representação estável em termos de tempo e espaço e com uma certa “aura”. [...] Tanto o trabalho de campo [em Malinowski] quanto a imagem em movimento [em Flaherty] foram utilizados para elaborar uma imagem totalizante e única dessas sociedades, além de serem narrativas contundentemente realistas. Enquanto Malinowski procurou retratar o ponto de vista do nativo trobriandês, o filme de Flaherty procurou descrever o mundo dos Inuit a partir de Nanook. (2006, p. 27-8)

Na perspectiva de Ribeiro (2012), ao tecer aproximações entre antropologia e cinema, não há somente uma história paralela entre ambos, há também uma metodologia paralela, um ponto de partida comum e um ponto de vista (do investigador e do realizador) no qual se observam formas aproximadas de intervenção sobre a realidade. O autor se apoia nos argumentos de Laplantine (2007)<sup>38</sup> para expor aproximações entre o cinema e a antropologia, o qual afirma o seguinte: “tanto a etnografia como o cinema se interrogam sobre o que é a realidade e como se relacionam com a realidade com o imaginário (interrogam-se sobre o real imaginado) ou como o cinema e antropologia modelam a realidade” e **cinema e antropologia** têm como ponto de partida ou dão especial **atenção ao detalhe**, “a partir do qual e com o qual se constrói o argumento ou narrativa” (*apud* RIBEIRO, 2012, s/p) [grifos nossos]. Dessa forma, na perspectiva do antropólogo francês, podemos encontrar tanto no cinema quanto na antropologia duas polaridades: 1) “uma representação mais instrumental, didática, demonstrativa ou resolutiva, organizada a partir de um sentido unívoco”, oferecendo pouca liberdade de interpretação ao espectador, este sendo mais suscetível a receber impressões que ativo; e 2) uma representação “mais estética cinematográfica ou literária”, que oportuniza ao espectador “a procura e construção de sentido como experiência do sensível (o visual e o sonoro mais que isso)” (LAPLANTINE, 2007 *apud* RIBEIRO, 2012, s/p).

Assim o cinema tem à sua disposição imagens e sons juntos naquilo que vem a se denominar **plano**, o que poderia ser transposto em antropologia como o **ver** e o **escutar**. No plano cinematográfico como que se concentra uma “**descrição densa**”<sup>39</sup>, ou seja, “um fragmento tirado da realidade e da representação pelo enquadramento e pela duração. A criação cinematográfica é, assim, a tensão entre o plano e a relação, o *raccord*, com o outro plano” (LAPLANTINE, 2007 *apud* RIBEIRO, 2012, s/p) [grifos nossos]. Os processos implicados no processo de criação cinematográfica, da

<sup>38</sup> LAPLANTINE, François. **Leçons de cinema pour notre époque**. Condé-sur-Noire: Tétaédre, 2007.

<sup>39</sup> Expressão criada pelo antropólogo estadunidense Clifford Geertz, a qual será explicada no subcapítulo 3.3 Pressupostos antropológicos fundamentais.

concepção do plano, passando pela montagem até chegar no contato do público com a obra, todavia fogem à “planificação” e ao “controle” muitas vezes pretendidos, cedem lugar à “espontaneidade, imprevisibilidade, o acaso”, como ocorre na realidade (LAPLANTINE, 2007 *apud* RIBEIRO, 2012, s/p).

### 3.3 PRESSUPOSTOS ANTROPOLÓGICOS FUNDAMENTAIS

Com o desenvolvimento de um método próprio de pesquisa, a Antropologia também constitui e aperfeiçoa seus conceitos-chave: cultura, etnocentrismo e relativismo cultural (ou relativização). O termo cultura ganha o sentido moderno, e propriamente antropológico, com norte-americano Franz Boas em fins do século XIX. Até então cultura era sinônimo de “civilização” e um atributo das nações tidas como civilizadas<sup>40</sup>. A partir dele, o conceito passa a ser empregado em uma perspectiva pluralista: Boas fala em “culturas” e não “cultura” (ROCHA, 1984).

Desta maneira, ao pensar a cultura no plural, é possível desconstruir hierarquias, fundamentais para manutenção do pensamento colonial e racista em geral. Sob essa nova perspectiva, cada cultura passa ser considerada na sua singularidade e precisa ser entendida em seus próprios termos. Para Boas, até mesmo a comparação entre culturas distintas seria inadequada, pois, ao adotar algum critério, tomado de alguma população, a própria comparação já seria injusta.

Necessário frisar que a defesa de Boas acerca da diferença cultural posteriormente inaugurou o que seria conhecido como relativismo (ou relativização) cultural. Este é uma forma de encarar a diversidade sem impor valores e normas alheias. Neste sentido, podemos considerar o relativismo uma inversão da teoria evolucionista. Se o primeiro evita qualquer tipo de escala entre as sociedades, analisando diferenças segundo os termos da própria sociedade da qual fazem parte, o segundo escalona as diferenças a partir de valores específicos das sociedades ocidentais (ROCHA, 1984; CUCHE, 1999).

---

<sup>40</sup> “No final do século XVIII e no princípio do seguinte, o termo germânico *Kultur* era utilizado para simbolizar todos os aspectos espirituais de uma comunidade, enquanto a palavra francesa *Civilization* referia-se principalmente às realizações materiais de um povo. Ambos os termos foram sintetizados por Edward Tylor (1832-1917) no vocábulo inglês *Culture*, que ‘tomado em seu sentido etnográfico é este todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade’ (LARAIA, 2000, p.25).

Uma definição adequada de cultura encontramos em Damatta (1986b): esta é entendida como um código compartilhado por várias pessoas, sendo uma forma que elas se valem para classificar o mundo (incluindo-se aqui os acontecimentos, comportamentos, coisas e animais) e também a elas mesmas. Esse autor ainda acrescenta que há não formas de cultura que se sobreponham às demais<sup>41</sup>. “Quer dizer existem gêneros de cultura que são equivalentes a diferentes modos de sentir, celebrar, pensar e atuar sobre o mundo e estes gêneros podem estar associados a certos segmentos sociais”. (DAMATTA, 1986b, p. 124).

Em posição contrária ao relativismo cultural, está o etnocentrismo. De forma sucinta, apoiando-nos nas palavras de Rocha (1984), podemos definir etnocentrismo como a apreciação que lançamos sobre o “Outro” (indivíduo ou coletividade) que não faz parte do nosso grupo e o julgamos segundo nossos próprios valores, sobre as nossas definições do que é a vida, já o relativismo implica buscarmos superar o etnocentrismo, isto é, tentarmos compreender aquele grupo a partir dos seus próprios termos, termos estes que são constituídos pela cultura.

No decorrer do século passado, a constatação de que aquelas sociedades que eram alvo dos estudos antropológicos (as sociedades “primitivas”/“tradicionais”) estavam em vias de extinção trouxe muita preocupação à nascente ciência. Muitos chegaram a supor que a Antropologia acabaria. Todavia isto não ocorreu, pois, como observa Laplantine (2000, p. 16), o antropólogo constatou que “a especificidade de sua prática, não mais [ocorre] através de um objeto empírico constituído (o ‘selvagem’, ou o ‘camponês’), mas através de uma abordagem epistemológica constituinte”, por um olhar que busca compreender as diferenças existentes entre os grupos e as sociedades humanas. A partir desta constatação, os antropólogos não precisavam percorrer enormes distâncias para elaborar seus estudos: isto porque o projeto antropológico passa a constituir-se tanto no **conhecimento** quanto no **reconhecimento** de uma “humanidade plural”. Para que isto possa se efetivar, a abordagem antropológica opera uma “verdadeira revolução epistemológica, que começa por uma revolução do olhar [...] [que] implica um descentramento radical, uma ruptura com a idéia de que existe um ‘centro do mundo’, e correlativamente, uma

---

<sup>41</sup> Contemporaneamente, como afirma Laraia (2000), várias são as formulações conceituais sobre cultura. Não nos interessa apresentar ou discutir tais formulações, mas salientar o quanto esse conceito é imprescindível para a abordagem antropológica. Dois autores contemporâneos que elaboram uma discussão estimulante acerca desse conceito são Kuper (2002) e Wagner (2012).

ampliação do saber e uma mutação de si mesmo” (LAPLANTINE, 2000, pp. 22-3). Ou como postula Rodrigues (1989, p. 31), a tarefa antropológica é guiada pela “tentativa de compreender a diferença como caracterizadora da semelhança dos homens entre si”, uma vez que “o que mais aproxima os homens [...] é, exatamente, a sua condição de seres simbólicos e, portanto, a sua capacidade de diferir”.

Em vista das mudanças anteriormente referidas por Laplantine (2000), a viagem contemporânea empreendida pelo antropólogo terá outros contornos. Além disto, ele não precisará se deslocar por grandes distâncias, ou aprender a língua dos nativos para se comunicar. Nesta perspectiva, Travancas (2006, p.99) destaca que, após as inovações metodológicas trazidas pela Escola de Chicago, “a Antropologia não será mais a mesma”. A partir deste momento, ressalta a autora, o universo de estudo desta ciência interpretativa não será calcado

[...] exclusivamente [em] sociedades indígenas ou distintas e distantes do pesquisador. [Isto porque os antropólogos] Começarão a desenvolver trabalhos sobre a sua cidade, os bairros, os seus habitantes e as suas profissões. Um de seus principais expoentes, Robert Park, sociólogo que antes de entrar para a carreira acadêmica trabalhou como jornalista, vai entender e definir a cidade como um laboratório social. A partir de então, o trabalho de campo será realizado de outra forma, e exigirá do pesquisador diferentes atributos. Os temas se ampliarão e as dificuldades serão outras. [De outra parte] Muitos significados da vida cotidiana, de rituais e de sistemas de parentesco o pesquisador partilhará com seus informantes. (2006, p.99).

Travancas (2006) também destaca os ensinamentos do ensaio de Roberto Damatta (1978) intitulado “O ofício de etnólogo, ou como ter *anthropological blues*”, leitura clássica na antropologia nacional. Neste ensaio o autor afirma que a experiência do trabalho de campo se dá a partir do movimento, do deslocamento do pesquisador em relação à sua própria sociedade. Em suas palavras: “[..] vestir a capa de etnólogo é aprender a realizar uma dupla tarefa que pode ser grosseiramente contida nas seguintes fórmulas: (a) **transformar o exótico no familiar** e/ou (b) **transformar o familiar em exótico**”. (1978, p.28) [grifos do autor]. Se o antropólogo está longe (e esta distância não é apenas geográfica) de sua sociedade, de sua cultura, ele vivencia o que o autor designa como *anthropological blues* no primeiro movimento. E aqui também há uma correspondência clara à primeira fase da própria Antropologia e todo o seu passado colonialista<sup>42</sup>. Esse movimento é um confronto

<sup>42</sup> Hikiji (2012, p. 75) assinala que “A passagem da antropologia do estudo das sociedades ‘simples’ à antropologia do estudo das sociedades ‘complexas’ não se dá de forma confortável. Surgem problemas como a aplicabilidade do instrumental de investigação e dos conceitos forjados pela disciplina no estudo das primeiras à análise desse novo contexto. De fato, desde os anos 1950, com os movimentos de descolonização na África, opera-se ‘uma crise moral da disciplina’, que resulta na necessidade do

peçoal do pesquisador com um universo que é muito diverso do seu, uma outra lógica cultural sobre o que é viver e pensar sobre si mesmo, sobre as pessoas, os objetos, os animais, enfim, o mundo à sua volta. O segundo movimento “parece corresponder ao presente quando a disciplina se volta para a nossa própria sociedade, num movimento semelhante a um auto-exorcismo”, afirma Damatta (1978, p. 28). Esse movimento se assemelha “à viagem do xamã: um movimento drástico onde, paradoxalmente, não se sai do lugar [...] Como conseqüência, [esta] segunda transformação conduz igualmente a um encontro com o **outro** e ao **estranhamento**”. (DAMATTA,1978, p.29) [grifos nossos]. Em suma, trata-se tanto no primeiro movimento quanto no segundo de uma **experiência de alteridade**.

Nas palavras do autor: “Afim tudo é fundado na alteridade em Antropologia: pois só existe antropólogo quando há um nativo transformado informante. E só há dados quando há um processo de empatia correndo de lado a lado” (DAMATTA, 1978, p.34). E Travancas (2006, p.100) corrobora esta perspectiva ao dizer que quando o antropólogo decide investigar a sua própria sociedade, ele precisa olhar para a própria sociedade “com olhos de um estrangeiro na busca de significados”.

Quando o antropólogo fala de seu “objeto de estudo”, nos lembra Fonseca (2000, p. 209), constatamos que este se trata de uma “construção intelectual na qual nossa própria subjetividade está implicada”. E é neste contexto que o termo **alteridade** ganha destaque nesta ciência social, uma vez que a mesma envolve simultaneamente “eu” e o “outro”. A autora frisa que “**Ao lidar com pessoas de grupos sociais diferentes – geração, classe, etnia etc. – é preciso levantar a hipótese da alteridade**” (grifos nossos), e devemos estar vigilantes para não reproduzir o erro de Colombo<sup>43</sup> quando de sua chegada a uma das primeiras ilhas da

---

antropólogo de ‘desfazer-se do sonho da integridade dos objetos antropológicos’. Diante desse ‘outro’ que não se quer estático, fechado e total, antropologia percebe-se carente de noções, conceitos e palavras”.

<sup>43</sup> Fonseca (2000, p.211), apoiada nas reflexões do filósofo e linguista húngaro Tzevetan Todorov sobre esse encontro e as dificuldades de comunicação que aí se estabelecem, afirma que “Colombo desembarca num bote decorado com a bandeira real, e acompanhado de seus dois capitães, bem como do escrivão real armado com o seu tinteiro. Diante dos olhos dos índios indubitavelmente atônitos, e sem prestar a mínima atenção a eles, manda lavrar um ato de posse. [...] Por um lado, Colombo tende a ignorar as diferenças que o separam dos índios, assimilando-as à sua própria cultura. Eles compreendem a sua linguagem e crêem no seu Deus, é claro, pois não são seres humanos? Por outro lado, cada vez que reconhece elementos distintivos do mundo indígena, a própria diferença serve para classificar os habitantes da América como seres inferiores. Quando, finalmente, Colombo se dá conta de que os indígenas não entendem sua língua, ele decide, caridosamente, levar meia-dúzia deles à Europa ‘para que aprendam a falar’. Quer torná-los humanos e, para tanto, eles devem ser idênticos a ele mesmo. Conforme Todorov, Colombo representa o homem de ciências medieval que busca apenas



América e seu contato inicial com os nativos (2000, p.211). Para refletir sobre a alteridade, necessitamos tomar certa distância em relação a esse outro para nos comunicarmos com ele.

**Sem reconhecer e admitir a diferença, não há diálogo.** Ao mesmo tempo, deve-se evitar a projeção desse outro para fora da nossa esfera; se ficar  **muito distanciado**, a comunicação torna-se impossível. A alteridade se constrói na tensão entre esses pólos – o  **muito próximo** que se confunde consigo mesmo e o  **muito distante** que se apresenta como uma espécie inteiramente nova, de uma cultura irreduzível àquela do pesquisador. (2000, p. 211) [grifos nossos]

Encontrar a medida apropriada da distância em relação ao **Outro** a fim de compreendê-lo não é tarefa fácil. Na tentativa de dar conta deste propósito, o antropólogo norte-americano Clifford Geertz (1989) assinala que a etnografia não é apenas um método que pressupõe uma prática específica como apregoava Malinowski. Na sua visão, o que define a prática da etnografia é o tipo de esforço intelectual que ela representa e, portanto, a intenção é elaborar uma **descrição densa**. Esta é a forma particular como Geertz (1989) entende a etnografia. A “descrição densa” é compreendida como um processo de interpretação que, ao fim e ao cabo, possa dar conta das estruturas significantes que balizam e estão presentes em qualquer gesto humano. O exemplo trazido por ele para explicar sua visão de Antropologia como uma ciência interpretativa que está interessada em buscar o significado é o das piscadelas. Algo tão singelo pode ter significados muito distintos. Pode ser um tique nervoso, pode ser um código de comunicação entre as pessoas, pode ser um sinal de flerte, entre outras possibilidades. Assim, cabe ao antropólogo, na condução de uma etnografia, “sair da descrição superficial dos fatos” a fim de compreender as circunstâncias nas quais tais “piscadelas são produzidas, percebidas e interpretadas pelos ‘nativos’ daquela sociedade”, explica Travancas (2006, p.99) ao comentar a proposta etnográfica de Geertz. E cabe ainda a ressalva de que esta interpretação a essa ação pode ser completamente distinta para o pesquisador e para o grupo ao qual pertence, sintetiza a autora.

Buscamos com essas considerações e nos guiando pelo conceito de campo científico de Bourdieu<sup>44</sup> (2003) assinalar que a Comunicação e a Antropologia são

---

confirmar as verdades de sua pré-ciência. Nesse mundo, não há lugar para o inesperado. Cego quanto à existência de outras lógicas, o homem é incapaz de se comunicar com os ‘outros’”.

<sup>44</sup> A busca do reconhecimento no campo científico, no sentido atribuído por Bourdieu (1983), se faz presente tanto para Comunicação quanto para as Ciências Sociais nas primeiras décadas do século XX. O campo científico é entendido como “um sistema de relações objetivas entre posições adquiridas (em lutas anteriores), é o lugar, o espaço de jogo de uma luta concorrencial. O que está em jogo

campos de conhecimentos autônomos e consolidados e ao mesmo tempo muito próximos, uma vez que ambos lidam com perplexidades cuja base está no contato do homem com outros homens. O próximo subcapítulo visa lançar subsídios para reforçar a aproximação entre esses dois campos.

### 3.4 POR UMA ANTROPOLOGIA DA COMUNICAÇÃO DE MASSA

Travancas e Farias (2003, p. 9), na apresentação de *Antropologia e Comunicação*, obra seminal da interseção dos campos da Comunicação e da Antropologia no contexto brasileiro, asseveram que muito tem se dito que “vivemos uma sociedade midiática” e a “comunicação se torna um imperativo”, e que o desenvolvimento tecnológico dos novos meios de comunicação “fez com que novas questões agitassem esse campo”. As autoras observam que, se a revolução tecnológica agita a Comunicação, em especial a partir dos anos 1990, a Antropologia, por seu turno, “está [há bom tempo] envolvida em debates intensos a respeito de seus próprios fundamentos” (2003, p. 9).

Strozenberg (2003, p. 15), em artigo na obra anteriormente referida, acerca das fronteiras internas desses dois campos, observa que em tempos de interdisciplinaridade há uma “tensão mal resolvida entre desejos opostos: encontrar passagens e compartilhar saberes; e o de marcar limites e reafirmar distinções”. Se num passado relativamente recente, até os anos 1970, assinala a autora, havia uma busca valorizada e autorizada pelas fronteiras e definição de especificidades dos diferentes campos das ciências humanas nos dias atuais o ideal perseguido segue noutra direção: constituir uma perspectiva “que permita ultrapassar, **desconstruir** (para usar a palavra “da moda” na pós-modernidade) ou **desnaturalizar** (como preferem os antropólogos) esses limites disciplinares, restabelecendo a possibilidade de diálogos e integrações” (2003, p. 16) [grifos nossos].

O “sucesso e a crise da Antropologia” na atualidade, assinala Stronzeberg (2003), podem ser vistos como “dois lados de uma mesma moeda” no que tange à produção de conhecimento nessa área do conhecimento, uma vez que sua

---

especificamente nessa luta é o monopólio da autoridade científica definida, de maneira inseparável, como a capacidade técnicas e poder social; ou se quisermos, o monopólio da competência científica, compreendida enquanto capacidade de falar e de agir legitimamente (isto é, de maneira autorizada e com autoridade), que é socialmente outorgada a um agente determinado (1983, pp.122-3).

característica distintiva, para usar a expressão de Damatta (1978)<sup>45</sup>, é uma **“experiência de alteridade”** [grifos da autora]:

Uma experiência cuja conseqüência maior é o entendimento do universo humano como sempre construído, contingente e, portanto, nunca determinado e necessário. Ou traduzindo para o jargão antropológico: uma experiência que permite a **percepção da realidade humana** como pertencendo à ordem da cultura e do simbólico e não à ordem da natureza. (STROZENBERG, 2003, p. 18) [grifos nossos]

Desta forma, prossegue a autora, “quando a possibilidade da conversa passa pela discussão das fronteiras entre os interlocutores, é estratégico conversar com quem não só dispõe de instrumentos, mas desenvolve a prática de problematizá-las” (2003, p. 20). No que tange à produção do conhecimento no campo da Comunicação, as fronteiras culturais são o próprio tema desse diálogo. Se o início dos questionamentos da Antropologia decorre do assombro constatado pela descoberta de sociedades cujo modo de vida se apresentava exótico aos ocidentais, podemos dizer que a Comunicação “tem sua origem na perplexidade causada pelo desenvolvimento das tecnologias da comunicação”, uma vez que o rompimento de fronteiras culturais “tradicionalmente estabelecidas e consagradas no interior da própria sociedade ocidental passou a ser objeto de preocupação” (STROZENBERG, 2003, p. 20). Se considerarmos os estudos da Antropologia voltados para a sociedade contemporânea, neste sentido abrangente, ambos os campos, Comunicação e Antropologia, podem ser vistos como tendo um objeto em comum: o homem e as relações que mantém com o mundo que o cerca.

Desta maneira, no âmbito teórico, se os interesses e a possibilidade de diálogo se mostram inquestionáveis para ambos os campos, pensar as condições de sua realização, na prática, implica uma reflexão sobre o modo como o tema das fronteiras culturais vem sendo tratado no interior do que hoje é considerado um campo de estudos da Comunicação, o que nos leva a considerar a pertinência de suas perspectivas teóricas, epistemológicas e metodológicas construídas (STROZENBERG, 2003).

A Comunicação é um campo de saber das Ciências Sociais e Humanas (para o qual convergem distintas disciplinas), uma vez que sua origem está intimamente vinculada aos “problemas colocados pelo desenvolvimento tecnológico dos meios de

---

<sup>45</sup> A autora refere-se ao ensaio intitulado “Ofício de etnólogo, ou como ter *Anthropological blues*”, já mencionado na presente tese.

comunicação e os efeitos da crescente importância das relações sociais intermediadas em detrimento das relações face a face” (STROZENBERG, 2003, p. 23). Essa “indisciplina” constatada no campo da Comunicação, decorrente da não existência de fronteiras conceituais e metodológicas rigorosas, é o que possibilita concebê-lo como um “campo de experimentação estratégico [...] [e assim] para Antropologia, a Comunicação parece ser uma área privilegiada para seu exercício de relativização num sentido amplo [...] [pois] os meios de comunicação são o espaço em que se **definem identidades, se marcam diferenças, se negociam alianças**” (2003, pp. 23-4). [grifos nossos]

Ferreira e Travancas (2014) afirmam que se quisermos refletir sobre as sociedades complexas urbanas contemporâneas precisamos destacar os meios de comunicação de massa. “Eles podem ser uma valiosa porta de entrada para compreendermos os fenômenos sociais produzidos por seus *nativos*, assim como ajudam a desvendar seus *códigos e mapas*” (2014, p. 623). As autoras mencionam a resenha elaborada por Debra Spitulnik (1993)<sup>46</sup> sobre a interseção da antropologia e comunicação como inaugural do que é por ela nomeado de *antropologia dos meios da comunicação de massa*. Se naquele momento não era possível dizer que tal campo de estudos existisse, nota-se na última década (anos 2000), o crescente interesse nesta abordagem. Segundo a antropóloga norte-americana, existem muitos modos de se abordar antropologicamente os meios de comunicação de massa: “como instituições, como lugares, como práticas comunicativas, como produtos culturais, como atividades sociais, como formas estéticas e como desenvolvimentos históricos”, (SPITULNIK *apud* FERREIRA; TRAVANCAS, 2014, p. 623).

A este respeito parece-nos importante destacar alguns tópicos da introdução da coletânea intitulada *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*<sup>47</sup>, organizada por Faye D. Ginsburg, Lila Abu-Lughod e Brian Larkin, lançada em 2002, que traz vários ensaios de antropólogos sob o que podemos chamar da Antropologia da Comunicação de Massa (ou da Mídia de Massa) – em contraposição à afirmação feita Spitulnik nos anos 1990. Os organizadores da obra (e também autores de alguns dos artigos que compõem a antologia) asseveram que enquanto antropólogos<sup>48</sup>:

---

<sup>46</sup> SPITULNIK, Debra. Anthropology and mass media. **Annual Review of Anthropology**, v. 22, p. 293-314, 1993.

<sup>47</sup> Uma tradução possível em português é *Mundos de mídia: antropologia num novo terreno*.

<sup>48</sup>Todas as traduções de língua inglesa presentes nesta tese são de responsabilidade da autora.

Sabemos reconhecer o significado sociocultural do cinema, televisão, vídeo e rádio como parte da vida em quase todas as partes do mundo, e trazemos preocupações teóricas distintas e metodologias para os nossos estudos desses fenômenos. Como reconhecemos o lugar da mídia em um projeto antropológico crítico que recusa limites reificados de lugar e cultura, por isso tentamos usar a antropologia para levar os estudos de mídia a novos ambientes e examinar diversas práticas dos meios de comunicação que estão apenas começando a serem mapeadas<sup>49</sup>. (2002, p.1)

Apesar de alguns esforços singulares, mas descontínuos para estudar produtos da cultura de massa e também seus efeitos (filmes de propaganda, relações sociais do mundo cinematográfico de Hollywood e o impacto dos meios de comunicação na África, por exemplo), é somente nos anos 1980 que os antropólogos começaram a atribuir atenção sistemática à mídia como uma prática social. Isto porque, admitem os organizadores, durante muito tempo, os meios de comunicação de massa eram como um assunto tabu para a Antropologia, que se constituiu como um campo quase que em oposição à modernidade ocidental, se identificando com a tradição das culturas locais e em especial não ocidentais (GINSBURG; ABU-LUGHOD; LARKIN, 2002).

Todavia, a proposição de uma Antropologia da Comunicação de Massa ocorre em virtude de “uma conjuntura histórica e teórica particular”: os rompimentos teóricos e metodológicos da Antropologia dos anos 1980 e 1990 e “o desenvolvimento de uma ‘antropologia do presente’, que envolve e analisa as transformações de meio século passado em que a mídia desempenha um papel cada vez mais proeminente”<sup>50</sup> (GINSBURG; ABU-LUGHOD; LARKIN, 2002, p.3). Assim a mudança do foco geográfico e teórico passava a significar que os antropólogos estavam estudando sociedades onde os meios de comunicação tinham mais centralidade e por conta disto em suas pesquisas eles foram confrontados com o fato de que as formas de mídia eletrônica (televisão, rádio, cinema, internet) eram mais penetrantes na sociedade – e até então vistas como fora de seu alcance. Em vista desse novo contexto, os meios de comunicação passaram a ser vistos por muitos antropólogos “como um rico local

---

<sup>49</sup> No original: “We now recognize the sociocultural significance of film, television, video, and radio as part of everyday lives in nearly every part of the world, and we bring distinctive theoretical concerns and methodologies to our studies of these phenomena. As we have recognized the place of media in a critical anthropological project that refuses reified boundaries of place and culture, so we have attempted to use anthropology to push media studies into new environments and examine diverse media practices that are only beginning to be mapped”. (2002, p. 1)

<sup>50</sup> No original: “The anthropology of media emerged from a particular historical and theoretical conjuncture: the ruptures in anthropological theory and methodology of the 1980s and 1990s, and the development of an ‘anthropology of the present’ (Fox 1991) that engages and analyzes the transformations of the past half-century in which media play an increasingly prominent part”. (2002, p. 3)

de pesquisa sobre práticas culturais e de circulação que levava a sério o múltiplo nível de identificação – regional, nacional e transnacional – no qual sociedades e culturas produzem sujeitos”<sup>51</sup> (GINSBURG; ABU-LUGHOD; LARKIN, 2002, p.5).

Os estudos antropológicos de mídia apresentados nessa obra tanto podem investigar os telespectadores em suas salas e buscar o que eles *realmente* pensam de certos programas, considerando para tanto estruturas mais amplas (geográficas, históricas, políticas, sociais), como podem revelar a centralidade da mídia rádio num país africano cuja independência política é relativamente recente.

No primeiro caso, nos deparamos com Lila Abu-Lughod estudando os melodramas de televisão no Egito junto àqueles que o conceberam e daqueles que o assistiram. Produzido por profissionais com suas suposições de classe média sobre a modernidade no país, *Hilmiyya Nights*, tinha a intenção de informar aos espectadores das classes trabalhadoras urbanas o que tinha se passado na região árabe após a Segunda Guerra Mundial. No decorrer da investigação, a antropóloga constatou que a importância política e social do seriado era muito mais uma construção dos seus produtores do que uma percepção dos espectadores, embora o seriado fosse bastante popular. Todavia a modernidade do país para estes estava associada a outros aspectos, como os desejos de consumo decorrentes das condições de inserção do país na ordem capitalista.

No segundo, o estudo de Debra Spitulnik oportuniza que conheçamos a importância do rádio em Zâmbia. Essa mídia ajudou a moldar uma ideia de nação após o período da libertação colonial, formalizando hierarquias linguísticas em um estado multilíngue. A pesquisadora também examina “a vida social do rádio”. Rastreamos a colocação, posse e circulação deste aparelho nos espaços domésticos, ela exemplifica as maneiras pelas quais o ambiente material da tecnologia determina seu uso e indica o rádio como um ícone de status e modernidade.

No Brasil os primeiros estudos antropológicos sobre o universo da comunicação de massa datam do final da década de 1970<sup>52</sup> e ganham espaço nos

---

<sup>51</sup> No original: “Many anthropologists found media a rich site for research on cultural practices and circulation that took seriously the multiple levels of identification — regional, national, and transnational — within which societies and cultures produce subjects” (2002, p.5).

<sup>52</sup> *A ideologia dos publicitários* (1976), de Zilda Kacelnik, é primeiro estudo antropológico sobre a publicidade.

anos 1990 em diante, asseguram Travancas e Nogueira (2016). No artigo elaborado por essas duas antropólogas há o mapeamento da produção temática acadêmica deste “novo” campo: dissertações e teses enfocando imprensa, os jornalistas, o rádio, a televisão, a publicidade e a internet são mencionados.

Ao esboçarem o retrospecto desse campo de pesquisa no país, as autoras (2016) referem dois estudos pioneiros elaborados na década de 1980: *A leitura social da novela das oito*, de Ondina Fachel Leal e *Magia e capitalismo – um estudo antropológico sobre publicidade*, de Everardo Rocha e também destacam as produções relativas aos anos 1990 e 2000, sem deixar de assinalar o papel desempenhado pelos congressos acadêmicos da antropologia como o fórum privilegiado para essas reflexões<sup>53</sup>.

Em todo o período considerado, as autoras assinalam que a “televisão continua sendo um tema muito relevante e segue despertando o interesse dos pesquisadores”, secundado pela imprensa (2016, p. 9). No entanto, “um tema que nem sempre é discutido dentro de uma perspectiva de uma antropologia da comunicação de massa é o cinema. Isso é compreensível também porque ele pode fazer parte do núcleo de pesquisas de antropologia visual” (TRAVANCAS; NOGUEIRA, 2016, p. 9). Entendemos, todavia, que o cinema enquanto meio de comunicação de massa pode – e deve – ser contemplado como tema de pesquisa sob a perspectiva antropológica, uma vez que o mesmo se constitui uma via privilegiada para acessar os distintos *códigos* culturais presentes em uma sociedade e os *mapas* nos quais se assentam e é isto que nos propomos a explicitar no próximo subcapítulo desse estudo.

---

<sup>53</sup> Na perspectiva da comunicação de massa, particularmente nos estudos voltados às mídias e à produção dos significados sociais, Kirsten Drotner (1997), em seu artigo, revisa a utilização da etnografia nesses estudos a partir dos anos 1980 e meados dos 1990. A autora sugere que a etnografia pode ser tanto uma alternativa para a investigação empírica quanto uma alternativa epistemológica a pesquisas qualitativas que envolvem um grupo específico de pessoas e mídias que se fazem presentes na sua vida cotidiana. Cabe mencionar ainda o termo “etnografia de tela” utilizado pela antropóloga Carmen Rial (2004) e presente também em alguns de seus estudos. Em suas palavras, ela refere que esta é “uma metodologia que transporta para o estudo do texto da mídia procedimentos próprios da pesquisa antropológica, como a longa imersão do pesquisador no campo (no caso, em frente à televisão), a observação sistemática e o seu registro metódico em caderno de campo, etc. outras provenientes da crítica cinematográfica (análise de planos, de movimentos de câmera, de opções de montagem, enfim da linguagem cinematográfica e suas significações) e outras próprias da análise de discurso” (2004, p. 19), dando ênfase ao contexto dos textos de mídia. Assim, “as etnografias de tela vão além do texto, buscando inseri-lo num contexto mais amplo” (2004, p. 19).

### 3.5 O OLHAR ANTROPOLÓGICO SOBRE O CINEMA

Conforme exposto, a interseção entre os campos da Comunicação e da Antropologia tem resultado num diálogo profícuo e nosso intuito é estimular esse diálogo a partir do cinema. Nesse sentido, entendemos a conveniência de realizar uma rápida digressão para enfatizar como as relações constituídas entre o filme e a antropologia, ou entre cinema e antropologia desde o final do século XIX<sup>54</sup>.

Como já mencionado, a utilização da fotografia e do filme em película está presente na Antropologia desde o início das primeiras pesquisas etnográficas (SAMAIN, 1995; JORDAN, 1995). O emprego sistemático do filme pelos antropólogos que vão a campo redundará na categoria definida como **filme etnográfico** e/ou **documentário etnográfico** cujos primeiros registros datam de 1898 com a expedição ao Estreito de Torres, já referida, e em 1901 a empresa de Thomas Edison, num acordo com Bureau of American Ethnology, filma cerimônias dos índios Pueblo nos Estados Unidos e também W. Baldwin Spencer registra celebrações de aborígenes australianos (JORDAN, 1995; HEIDER, 1995).

Ribeiro (2012) destaca o contato mantido por W.H.R. Rivers, antropólogo inglês, que participara da expedição ao Estreito de Torres, com os cineastas D.W. Griffith, estadunidense, e Dziga Vertov, russo, na primeira década do século passado. Pouco se sabe acerca desse encontro, se o propósito era “documentar uma aproximação mais direta do cineasta ao seu objecto de estudo, de produzir testemunho de exceção dos encontros de terreno ou se já estava presente a idéia da montagem que Griffith e Vertov trazem para o cinema na segunda década do século XX” (RIBEIRO, 2012, s/p). Podemos supor que tanto para os cineastas daquele momento quanto para os antropólogos que realizam pesquisas empíricas interessava que o registro de imagens em movimento fosse compreensível para aqueles que iriam

---

<sup>54</sup> A este respeito, o antropólogo Marc Piaux (1995, p. 23) registra que “A etnografia é contemporânea ao nascimento do cinema e os primeiros filmes foram, de fato, etnológicos: não somente como registros não intencionais de uma realidade que veio a ser etnográfica, mas, precisamente, como um projeto específico, deliberado, de desenvolvimento da nossa disciplina”. E ele ainda observa que tais registros não intencionais não se limitam a “povos exóticos” e “não ocidentais”: “**A operação etnológica de desvendamento do cotidiano e a deliberação em mostrar o que a cegueira do tempo fez desaparecer do olhar é que levou à estupefação dos primeiros espectadores dos filmes Lumière** [grifos nossos]. A banalidade das saídas de fábrica ou as refeições das crianças tornaram-se, repentinamente, a descoberta miraculosa de *La Sortie des Usines Lumière* ou o *Goûter de Bébé*: a realidade simples do dia-a-dia que havia desaparecido, mesmo sem deixar de ser mencionada, volta à cena ressuscitada na atenção dos espectadores”.



vê-las futuramente.

A partir dessas primeiras incursões, o registro fotográfico e fílmico dos povos que são “descobertos” tornar-se-ão cada vez mais frequentes. Lembramos, contudo, que para os primeiros etnógrafos cineastas, a utilização de equipamentos para registro da imagem estava marcada pela “questão da confiabilidade da informação e da pesquisa expressa pelos filmes” vinculando-se “à precisão da objetividade de se recolher do real aquilo que já estava inscrito em sua organicidade”, como propunha a orientação científica da época, a positivista, afirma Piault (2000)<sup>55</sup> citado por Menezes (2004, p. 37).

O filme etnográfico, como observam Heider (1995) e Coelho (2012), no decorrer do século XX, desenvolve-se e ganha reconhecimento. É necessário registrarmos que se, de um lado, o filme foi largamente utilizado dessa maneira – e continua a sê-lo em estudos antropológicos até os dias atuais, em particular pela antropologia visual –, por outro, houve a introdução de uma abordagem inovadora trazida pela Escola Cultura e Personalidade<sup>56</sup> que tomava obras fílmicas como objeto de estudo para a compreensão da cultura de sociedades específicas (HIKIJ, 2007, 2012). E é esse enfoque que iremos esclarecer, uma vez que este se aproxima da orientação adotada no presente estudo.

Estudar o cinema sob o prisma da antropologia, afirma Hikiji (2007), teve início nos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial. Segundo a autora:

O objetivo do governo americano era mobilizar o conhecimento dos cientistas sociais para que estes desenvolvessem uma análise das sociedades estrangeiras, que previsse o comportamento de seus membros nas batalhas. Curiosamente, tal como o próprio início da disciplina, impulsionado pelo interesse colonizador europeu, a análise fílmica seria estimulada pelo interesse norte-americano na compreensão do outro, que devia ser conquistado ou derrotado (2007, p.34)

Em situação de guerra, o trabalho de campo dos antropólogos não seria possível. Dessa forma outras fontes tiveram de ser buscadas: entrevistas com

---

<sup>55</sup> PIAULT, Marc Henri. **Anthropologie et cinema**. Paris: Nathan, 2000.

<sup>56</sup> Segundo Castro (2016), essa importante tradição da história da Antropologia, constituída nos Estados Unidos da América, tem nomes como Edward Sapir, Ruth Benedict e Margaret Mead. “Não por acaso, todos foram alunos de Franz Boas, e por ele profundamente influenciados. A união desses dois termos reflete de imediato seus interesses centrais. Por um lado, a importância do conceito de ‘cultura’, vista na perspectiva de Boas, relativizadora e não hierarquizante” das diferentes culturas. Por outro lado, “‘personalidade’ reflete o impacto decisivo que a psicologia e em particular a psicanálise tiveram no mundo durante esse período, especialmente a partir da obra de Sigmund Freud e de Carl Jung. Se a ‘cultura’ se reportava a conjuntos de indivíduos que adotavam visões de mundo e seguiam estilos de vida específicos, ‘personalidade’ referia-se a diferenças entre os indivíduos em relação a padrões de comportamento, cognição e emoção” (2016, p.136).

estrangeiros que residiam no país, análise de materiais escritos diversos (cartas, romances...) e, sobretudo, o estudo de filmes produzidos pelas sociedades, em particular as inimigas: Alemanha e Japão. Esse tipo de estudo recebe o nome de “estudos de cultura à distância” (HIKIJ, 1998, 2007, 2012).

A obra precursora dos primeiros estudos dessa nova abordagem é *Padrões de Cultura*, de Ruth Benedict (1934). Alguns anos mais tarde, autora, ao constatar “o potencial do cinema como veículo de representações de uma cultura”, irá se valer da análise fílmica e da discussão de filmes tanto japoneses quanto norte-americanos quando publica o *Crisântemo e a espada*<sup>57</sup>(1946), afirma Hikiji (2007, p. 20). Como não era possível realizar a pesquisa *in loco*, Benedict se valeu de outros recursos para compor uma visão possível da cultura japonesa. Por meio da exibição de filmes e das reações externadas pelos nipônicos durante estas sessões, ela constata modos de pensar e de se comportar particulares: para os japoneses, o “devotamento filial” se impõe a todas as demais virtudes, o sofrimento, seja no âmbito familiar ou na guerra, é o “caminho para cumprimento do dever” (2007, p. 21).

Porém a análise fílmica sob o viés antropológico ganha expressão com a publicação do livro *The Study of culture at a distance*<sup>58</sup>, organizado por Margaret Mead e Rhoda Métraux (1953), como destaca Hikiji (1998, 2007, 2012). A seção intitulada “Análise de Filmes no Estudo da Cultura”<sup>59</sup>, compilada por Martha Wolfenstein, expõe os antecedentes do Estudo da Cultura em Filmes, considerando: a) “teorias filosóficas de diferentes estilos de arte de diferentes épocas”<sup>60</sup>, apoiando-se sobretudo no trabalho do historiador Oswald Spengler; b) “a interpretação do folclore como um traço cultural”<sup>61</sup>; c) “os motivos psicológicos universais como fonte de temas mitológicos recorrentes”<sup>62</sup>, buscando apoio em Otto Rank, Carl Gustav Jung e Joseph Campbell e d) “estudos do trabalho individual de artistas relacionados às suas histórias de vida”<sup>63</sup>, como o realizado por Sigmund Freud sobre Leonardo Da Vinci (1953, pp. 267-

---

<sup>57</sup> Originalmente esta obra era uma pesquisa realizada por Benedict sob encomenda para o governo norte-americano no período da Segunda Guerra Mundial. O propósito era conhecer quem eram os japoneses a fim de conquistá-los ou derrotá-los.

<sup>58</sup> Uma tradução possível em português é *O estudo da cultura à distância*.

<sup>59</sup> Como tivemos acesso à obra original lançada em 1953, passamos a fazer nossas próprias considerações a partir da leitura efetuada.

<sup>60</sup> No original: “Philosophical theories of the differences of art styles of different époques”.

<sup>61</sup> No original: “The interpretation of folklore as a culture trait”.

<sup>62</sup>No original: “Universal psychological motifs as source or recurrent mythological themes”.

<sup>63</sup> No original: “Studies of the work of individual artists in relation to their life histories”.

## 8). A partir disto Wolfenstein (1953) afirma que

A antropologia cultural contemporânea combina elementos de cada uma dessas abordagens para a interpretação das produções artísticas. Busca regularidades, examinando todas as produções de uma cultura: seus rituais religiosos, danças seculares, mitos, ornamentos e similares, ao mesmo tempo em que as relaciona ao material psicológico extraído do ciclo de vida típico dos indivíduos de uma determinada cultura. Os motivos psicológicos universais servem para guiar a observação tanto do curso de vida dos membros de uma cultura como de suas produções artísticas e outras<sup>64</sup> (1953, p. 268)

A autora ainda frisa que “Na análise de obras de arte para fins de estudos culturais, são indispensáveis as comparações interculturais, explícitas ou implícitas” (WOLFENSTEIN, 1953, p. 269), pois, do contrário, não se observariam determinadas tendências compartilhadas em outras culturas. Assim alguns dos trabalhos mencionados nessa seção tratam da comparação entre filmes norte-americanos e franceses e o tratamento distinto dado às decepções amorosas nas respectivas produções.

Embora as análises realizadas pelo Estudo da Cultura em Filme tenham ênfase marcadamente psicológica (e em particular freudiana), em total acordo com a Escola Cultura e Personalidade, o que nos interessa aqui é o trabalho predecessor desenvolvido por ela e os caminhos oportunizados. Um dos pontos que nos interessa é a identificação do **tema** presente **na obra** ou num **conjunto de obras fílmicas**. Como afirma Wolfenstein (1953, p. 270), “Um tema é a forma pela qual uma determinada variável é repetidamente concretizada nas produções de uma determinada cultura”<sup>65</sup> ou ainda “**O tema é uma unidade que se repete**. Procurar recorrências não é ponto característico da análise de filmes, sendo mais uma exigência do método científico, que não se preocupa com sua incidência isolada, mas com sua **regularidade**”<sup>66</sup> (1953, p. 270) [grifos nossos]. A autora detalha o

---

<sup>64</sup> No original: “Contemporary cultural anthropology combines something from each of these approaches in interpreting art productions. It looks for regularities running through all the productions of a culture: its religious rituals, secular dances, myths, ornaments, and the like. At the same time, it relates these to genetic psychological material drawn from the typical life cycle of individuals of given culture. The universal psychological motifs serve to guide the observation both of life course of members of culture and of their artistic and other productions”.

<sup>65</sup> No original: “A theme is the way in which a particular variable is repeatedly concretized in the productions of a particular culture”.

<sup>66</sup> No original: “A theme is a unit that recurs. That we look for the recurrences is not a peculiar point of film analysis, but is rather a requirement of scientific method, which is concerned not with the unique instance but with regularities”. In the preliminary phase of our analysis, what we take as a theme is matter of convenience.

procedimento efetivado:

Na fase preliminar de nossa análise, o tema é uma questão de conveniência. Pode ser algo em uma única imagem ou a configuração total da trama. Por fim, tenta-se desenvolver as interconexões entre os temas observados nos filmes de uma determinada cultura. O procedimento pode ser descrito mais ou menos da seguinte forma: para começar, ao assistirmos um ou vários filmes de uma determinada cultura, sem ter iniciado sua análise, é possível que tenhamos algumas vagas impressões gerais de sua atmosfera. Quando pensamos em ver um filme francês, um italiano, um russo um alemão ou um americano, antecipamos certa natureza ou sabor de cada uma dessas experiências, um certo mundo reconhecível, característico de cada um deles. O objetivo da nossa análise é substituir essas impressões não articuladas por um relato estruturado do que aconteceu para produzi-las. Na transição das impressões para a análise, trabalhamos com temas de variados graus de particularidade e inclusão<sup>67</sup> (1953, p. 270)

Os temas são diversos: pode ser imagem recorrente em filmes de uma cultura, um determinado tipo de personagem (por exemplo, “a garota boa-má” dos filmes estadunidenses), a caracterização de certos grupos sociais, a natureza das relações mantidas pelo herói e a mulher que o atrai...

Além da seção escrita por Wolfenstein, há dois excertos que são particularmente relevantes para o nosso propósito: o de John Hast Weakland e o Gregory Bateson. O primeiro versa sobre um conjunto de filmes chineses assistidos em um cinema no bairro de Chinatown, Nova Iorque. O autor observa que, embora o ideal de família que prevalecia na China era do tipo extensa<sup>68</sup>, raramente uma família completa era mostrada nos filmes. “Na sua maioria, os filmes se preocupam com a família inicial – o casamento de um jovem casal [...] [Assim] O cerne [...] é a relação homem-mulher e o tema preferido é a relação de um homem jovem com dois tipos diferentes de mulheres jovens”: uma prestativa, modesta no vestir e nos modos, geralmente parecendo mais velha do que o homem e outra, sua rival, atraente,

---

<sup>67</sup> No original: “In the preliminary phase of our analysis, what we take as a theme is matter of convenience. It can be anything from a single image to a total plot configuration. Eventually one attempts to work out interconnections among the themes one has observed in the films of a particular culture. The procedure might be described in somewhat this way. To begin with, if we have seen one film of a particular culture, or several, or a considerable number, but have not yet begun any analysis of them, we are apt to have some vague over-all impressions of the atmosphere. If we think of going to see a French film, an Italian, a Russian, a German, or an American film, we will anticipate a certain quality or flavor of each of these experiences, a certain recognizable word, characteristic of each. The aim of our analysis is to substitute for such inarticulate impressions a structured account of what has happened to produce them. In the transition from the impressions to analysis, we work with themes of various degrees of particularity and inclusiveness”.

<sup>68</sup> O termo designa indivíduos que mantêm laços de consanguinidade e afinidade para além da família nuclear, esta constituída por pais e filhos. Assim, a família extensa abarca avós, tios, primos e até mesmo indivíduos que não estejam vinculados pelos laços anteriormente mencionados, os quais são chamados de agregados.

“sedutora e perigosa”<sup>69</sup> (WEAKLAND, 1953, pp.292-3). Cabe destacar também “a importância do destino e o peso inexorável das circunstâncias são enfatizados e indicam que os chineses consideram o destino inevitável, porém impessoal. Talvez porque o destino seja impessoal e dependa das circunstâncias, é impossível mudá-lo”<sup>70</sup> (1953, p.295).

O segundo é a análise temática do filme de propaganda nazista *Hitlerjunge Quex*<sup>71</sup> (Hans Steinhoff, 1933). “A questão central da pesquisa [realizada em 1942] era: que tipo de pessoas eram os nazistas? Hoje, entretanto, a análise tem uma relevância mais ampla, sendo um estudo do ponto de vista alemão sobre os alemães em um tempo e lugar específicos”<sup>72</sup> (BATESON, 1953, p. 302). A justificativa do autor para utilizar somente um único filme – e este em particular – assenta-se na necessidade de “estabelecer equações simbólicas básicas e isso poderia ser melhor realizado através da análise de um filme que mostrasse os nazistas e seus inimigos [no caso, os comunistas] explicitamente identificados na tela”<sup>73</sup> (1953, p.302). Somado a isto, no filme havia “toda a abrangência de fenômenos – paternidade/maternidade, adolescência, maturidade, pureza, sexo, agressão, passividade e morte – abarcados na visão nazista” (1953, p.302). Por fim, o filme ainda havia obtido o selo da aprovação oficial nazista e “feito sucesso” junto ao público identificado com esta ideologia.

Um dos mais aspectos mais relevantes em sua análise é o tratamento do filme como mito<sup>74</sup>. Segundo Bateson (1953),

---

<sup>69</sup> No original: “For the most part, the films are concerned only with incipient family – the marriage of a young people” [...] “The core of each these films are the man-woman relationship, and the favored theme is a young man’s relation to two types young woman” [...] “alluring and dangerous”.

<sup>70</sup> No original: “The importance of destiny and the inescapable weight of circumstances are stressed, and suggest that the Chinese regard destiny as inescapable, yet impersonal. Perhaps because it is and impersonal and depends on circumstance, it is impossible to change”.

<sup>71</sup> Este filme não foi lançado no Brasil. Em português, uma tradução possível é *O jovem hitlerista Quex*.

<sup>72</sup> No original: “Made during World War II (1942), the central question of research was: What sort of people were the Nazis? Today, however, the analysis has a more general relevance as a study of a German view of Germans at a particular time at place”.

<sup>73</sup> No original: “[...] to establish the basic symbolic equations and this could best be done by analyzing a film which showed the Nazis and their enemies explicitly labeled on the screen [...] and whole range of phenomena – parenthood, adolescence, maturity, cleanliness, sex, aggression, passivity and death – which are embraced by the Nazi view of life”.

<sup>74</sup> Quando a Antropologia se constituiu em fins do século XIX, os mitos das ditas sociedades “primitivas” foram largamente estudados pelos primeiros antropólogos, como James Frazer ou Edward Tylor, seguindo as premissas da teoria evolucionista. Ao longo do tempo, entretanto, a Antropologia demonstrou que os mitos não são exclusividade das sociedades “primitivas” ou “sem escrita”, tampouco existem apenas nas religiões, eles também se fazem presentes nas sociedades modernas onde vivemos. Como afirma Rocha (1985, s/p): “O mito é uma narrativa. É um discurso, uma fala. É uma forma de as sociedades espelharem suas contradições, exprimirem seus paradoxos, dúvidas e

Uma pintura, um poema ou um sonho pode dar uma imagem excessivamente falsa do mundo real, mas na medida em que o pintor ou o poeta é um artista, e na medida em que ele tem um controle completo de seus meios, o produto artístico deve necessariamente nos contar sobre o homem propriamente dito. Da mesma forma, o **filme, na medida em que é um trabalho integrado de arte... deve nos contar sobre a psicologia de seus produtores e talvez nos contar mais do que eles intencionam**. Entretanto não é possível dizer em nenhum dos casos se os produtores do filme estavam completamente conscientes, parcialmente conscientes ou inconscientes a respeito do que estavam fazendo e, portanto, essa questão não é colocada na análise. Na análise, **o filme foi tratado** não meramente como um sonho individual ou obra de arte, mas também [por ter sido criado por um grupo e com um olhar no apelo popular] **como um mito**. Aplicamos a isso o tipo de análise empregada pela antropologia à mitologia de um “primitivo” ou de pessoas modernas<sup>75</sup> (1953, p.303) [grifos nossos]

Como bem frisa Hikiji (2012, p.45) a este respeito, a crítica de arte e a imprensa especializada tomam o filme como obra de um diretor, esquecendo-se, todavia, “que o produto final é resultado de um trabalho de equipe, em que vários olhares se unem na confecção do material”. Soma-se a isto “o desinteresse na intenção dos realizadores do filme” (se são conscientes ou inconscientes do que fazem), o que se vincula a uma autoria que, como os **mitos**, é “**coletiva**, por estar trabalhando com **representações não necessariamente conscientes e comuns** a um amplo grupo na sociedade” (HIKIJ, 2012, p.45). [grifos nossos]

John Weakland, afirma a autora, foi o único dos integrantes do grupo de estudos da universidade de Colúmbia a dar prosseguimento à pesquisa com filmes. Num artigo originalmente publicado em 1974 e revisado em 1995, ele detalha a metodologia de análise antropológica de filmes. Para ele, os filmes são **documentos culturais** que projetam imagens do comportamento humano social em virtude de seu

---

inquietações. Pode ser visto como uma possibilidade de se refletir sobre a existência, o cosmos, as situações de ‘estar no mundo’ ou as ‘relações sociais’”. Assim, para a Antropologia, existe “uma relação entre o mito e o contexto social. O mito é, pois, capaz de revelar o pensamento de uma sociedade, a sua concepção da existência e das relações que os homens devem manter entre si e com o mundo que os cerca. Isto é possível de ser investigado tanto pela análise de um único mito quanto de grupos de mitos e até mesmo da mitologia completa de uma sociedade” (ROCHA, 1985, s/p). Um dos antropólogos que mais se debruçou sobre os mitos das sociedades “sem escrita” foi Claude Lévi-Strauss, fundador da Antropologia Estruturalista. Para ele, os mitos apresentam um pensamento sofisticado e complexo. Em várias obras, ele buscou a compreensão de mitos de diversas sociedades indígenas do continente americano (BONTE; IZARD, 2002).

<sup>75</sup> No original: “A painting, a poem or a dream may give an exceedingly false picture of real world, but insofar as the painter or the poet is an artist, and insofar as it is an integrated work of art... must tell us the psychology of its makers, and tell us perhaps more than they intended to tell. It is not possible, however, to tell in any given whether the film makers were fully conscious, partially conscious or unconscious of what they were doing, and therefore this question is not asked in the analysis. In the analysis, the film has been treated not merely as an individual’s dream or work of art, but also because it has been created by a group and with an eye to popular appeal as a myth. We have applied to it the sort of analysis that the anthropologist applies to the mythological of a primitive or modern people”.

caráter ficcional<sup>76</sup>. Na perspectiva antropológica da escola Cultura e Personalidade, defendida por Weakland, em tais imagens podem estar refletidos **padrões culturais** de pensamento e sentimento. Todavia o principal ponto a aproximar o estudo dos filmes e a Antropologia é a possível analogia entre filmes de ficção e os mitos e ritos.

Ao projetar imagens estruturadas do comportamento humano, interação social e a natureza do mundo, **filmes de ficção nas sociedades contemporâneas são análogos na natureza e significado a histórias, mitos, rituais e cerimônias nas sociedades primitivas** que os antropólogos têm estudado há muito tempo. Há também correspondências metodológicas similares na análise do conteúdo, o que aqui significa tanto o que é retratado quanto como a forma de representação e o assunto.<sup>77</sup> (WEAKLAND, 1995, pp.54-5) [grifos nossos]

Desta forma é possível, argumenta o autor, tomar os realizadores de filmes de Hollywood e suas respectivas audiências como membros de uma “cultura norte-americana comum” [...] e considerar os filmes feitos e vistos como algo que reflete a vida dos norte-americanos, embora não realisticamente – “assim como xamãs e contadores de histórias podem ser especialistas, e mitos não são descrições da vida cotidiana” (WEAKLAND, 1995, p. 60).

Ao avaliar esse empreendimento tão promissor que conjugava Antropologia e filmes no âmbito dos estudos de cultura à distância, Hikiji (2012) lamenta que tenha sido uma iniciativa isolada da disciplina, embora reconheça a existência de iniciativas bem-sucedidas em áreas afins à Antropologia. Siegfried Kracauer, em *De Caligari a Hitler*, publicado no final dos anos 1940, em abordagem próxima aos culturalistas norte-americanos, entende que os filmes “‘refletem’ dispositivos psicológicos de uma nação, por resultarem de um esforço coletivo e serem destinado a multidões” (HIKIJ, 2012, p. 48). Ou ainda no âmbito da história, Marc Ferro e Pierre Sorlin elaboraram reflexões expressivas a este respeito. O primeiro, diferentemente de Kracauer, considera que o cinema é o avesso da sociedade e não seu reflexo. Assim, a Ferro interessa identificar os “lapsos” existentes por trás das imagens. Já o segundo propõe uma análise que tome os filmes – de forma isolada ou em conjunto – como “práticas significantes, estudando seus mecanismos, sem isolá-los da configuração ideológica

---

<sup>76</sup> O contato com a obra de Hikiji (2012) possibilitou que chegássemos ao artigo escrito por John Weakland (1995).

<sup>77</sup> No original: “In the projecting structured images of human behavior, social interaction, and the nature of world, fictional films in contemporary societies are analogous in nature and cultural significance to the stories myths, rituals, and ceremonies in primitive societies that anthropologists have long studied. There also corresponding methodological similarities in the analysis of content, which here means both what is depicted and how, the form of portrayal as well as subject matter”.

ou do meio social no qual se inserem” (HIKIJ, 2012, p. 49).

Sintetizando as relações entre Antropologia e imagem, e em particular Cinema, trazemos a apreciação de Novaes (2009) sobre este tema. A autora, ao diferenciar os filmes documentários dos chamados filmes de ficção (em inglês *feature films*<sup>78</sup>), ressalta que os primeiros “frequentemente trazem implícito um modelo de sociedade” (2009, p.18), já os segundos são

[...] documentários preciosos sobre nosso imaginário, sobre nossos valores e aspirações. Enquanto antropólogos e cientistas sociais, interessam-nos o **cinema como campo de expressão imagética de valores e categorias e contradições de nossa vida social. O cinema que reconstrói o real**, seja através do documentário, seja através da ficção. [...] **o cinema, enquanto artefato, produto cultural**, é uma via de acesso privilegiada para os objetivos a que as Ciências Sociais se propõem. Tal como mitos, rituais, vivências e experiências, **as imagens fílmicas condensam sentido, dramatizam situações do cotidiano, representam – rerepresentam – a vida social**. Os aspectos recorrentes e inconscientes do agir social estão igualmente presentes nas imagens fílmicas e fotográficas, cabendo ao pesquisador investigar as relações que se constroem e os significados que as constituem. (2009, p.18-9) [grifos nossos]

É possível constatar que, contemporaneamente, a antropologia não se ocupa apenas em estudar grupos sociais empíricos, seus princípios e fundamentos metodológicos podem se voltar à compreensão dos mais diversos objetos da vida social, atividades profissionais, programas de televisão e, sobretudo, filmes de ficção como “documentos culturais”. Isto porque tais materiais se constituem num meio privilegiado para interpretar os códigos culturais de uma sociedade em particular e de grupos sociais específicos.

Levando em conta as premissas expostas, o próximo capítulo expõe os subsídios teóricos envolvendo o personagem de cinema e um breve retrospecto do personagem jovem no cinema brasileiro no século XX.

---

<sup>78</sup> Cabe frisar que o termo se refere também à duração dos filmes, designando assim toda obra que é classificada como longa-metragem, seja ficcional ou documentário.



## 4 CINEMA E JUVENTUDE

Este capítulo aborda os aspectos relativos à composição do personagem fílmico e sobre as categorias juventude e jovem para então resgatar de forma sucinta a presença da figura jovem no cinema brasileiro entre as décadas de 1950 a 1990.

### 4.1 APONTAMENTOS SOBRE O PERSONAGEM DE CINEMA

O advento do cinema não se fez apenas pelo desenvolvimento de uma linguagem específica para contar uma história através de imagens em movimento, mas também pela constituição de uma forma narrativa, no caso o roteiro de cinema. Cabe inicialmente distinguir história e narração. Chion (1989, p.87) nos informa que a primeira é “**a história propriamente dita**” quando o roteiro é colocado na ordem cronológica, já a segunda está num outro nível que se vincula “**à maneira como a história é contada**, ou seja, a maneira como os acontecimentos e os dados da história é levada ao conhecimento do público [...] Essa arte da narração pode, por si só, dar interesse a uma história sem surpresa” [grifos do autor]. De maneira inversa, o interesse em uma boa história pode desaparecer se a narração for ruim. Desta forma o que importa não são os acontecimentos relatados, mas a maneira como os mesmos são mostrados ao público. E é isso que torna possível que um filme possa ser viabilizado “a partir de uma lenda, de uma ópera, de um crime, etc. retomando sua história, – às vezes simplificada (adaptações de romance), às vezes enriquecida e desenvolvida (lendas, narrativas bíblicas) –, aplicando-lhe seu modo de narração próprio” (CHION, 1989, p.88).

Além de constituir um modo de narração particular, o universo fílmico de uma história “é uma criação única, uma variação – desde a mais realista até a mais fantasiosa – da realidade do nosso mundo, atual ou numa outra época qualquer”, salientam Howard e Mabley (1996, p. 56). De forma geral, prosseguem os autores, “a maior parte dos filmes transcorre num universo criado especialmente, com regulamentos e limites próprios, com as coisas que são importantes a ele” (1996, p. 56). Desta forma à primeira vista é possível supor que dois filmes que se desenvolvam no mesmo universo. Os autores exemplificam isto através dos filmes *O campeão* (The champ, Franco Zeffirelli, 1979) e *Rocky, um lutador* (Rocky, John Avildsen, 1977). Ambos tratam sobre homens que se tornaram campeões esforçados e o mundo do

boxe. Os dois filmes aspiram uma forma de bravura, “mas o primeiro é mais uma parábola, uma lição moral ilustrada, ao passo que *Rocky* é mais uma fábula, é a criação de uma lenda”. (1996, p.56).

É possível “testar a especificidade do universo” de um filme transpondo as cenas de um para outro. Uma comparação extrema trazida por Howard e Mabley (1996) nos auxilia a entender esse princípio. Colocados lado a lado *O Feitiço da Lua* (Moonstruck, Norman Jewison, 1987) e *O poderoso Chefão* (Godfather, Francis Ford Copolla, 1972) são histórias que acontecem em torno de famílias italianas que emigraram para os Estados Unidos. Todavia qualquer momento de um filme se fosse transposto para o outro ficaria completamente inadequado.

Assim, “a especificidade do universo contido numa história vem de duas fontes: da natureza do personagem central (na maioria dos filmes) e da natureza de quem conta a história”. (HOWARD; MABLEY, 1996, p. 57). Tanto aquilo que vem do personagem central, o que sabemos sobre ele quanto o que está sendo valorizado por quem conta a história tem peso considerável sobre esse mundo – sendo que isto se vincula ao tema da narrativa fílmica. Isto é, ao assunto ou aspecto da existência humana que a história vai tratar. A história contada por um filme poderá ter significados diversos para pessoas diferentes, uma vez que nossas atitudes e experiências irão influenciar na sua interpretação. Cabe observar, contudo, que se toda história apresenta um tema, este será “percebido” de fato na resolução dada à situação ficcional exposta. Assim, “os indícios para interpretar um trabalho [o roteiro de um filme no caso] estão na forma como a história termina” (1996, p.97). Outro aspecto a ser observado com relação ao tema é que este se aplica ao roteiro todo e não apenas ao personagem principal. “Cada um dos subenredos é uma variação do tema da história, com um conflito diferente e uma resolução própria” (1996, p. 97).

Neste sentido a definição trazida por Aumont e Marie (2003) é muito oportuna. Os autores assinalam que o cinema herdou do teatro ocidental, diferentemente do teatro clássico grego, a premissa de que o “personagem está identificado com o ator que o encarna, transformando-o em uma entidade psicológica e moral, encarregada de produzir no espectador um efeito de identificação” (2003, p.226). Tal premissa é amparada nas ponderações trazidas por Salles Gomes (2011, p.111 [1968]) quando o autor afirma que o cinema é em essência “arte de personagens e situações que se projetam no tempo”, cujas bases estão vinculadas ao teatro e ao romance. Buscando singularizar o que é próprio do cinema em relação às outras artes (literatura e teatro),

o autor ainda assinala que

A personagem de romance é feita através de palavras escritas [...] Nos filmes, por sua vez, e em regra generalíssima, as personagens são encarnadas em pessoas. Essa circunstância retira do cinema, arte de presenças excessivas, a liberdade fluida com que o romance comunica suas personagens aos leitores. (2011, p.111)

Desta forma a definição física do personagem imposta pelo cinema diminui sensivelmente a “liberdade do espectador nesse terreno” (SALLES GOMES, 2011, p. 111). No entanto, quando se trata da definição psicológica, a liberdade concedida ao espectador é ampliada. Nos filmes, em especial nos títulos mais antigos, pode-se dizer que as personagens escapavam “às operações ordenadoras da ficção”, permanecendo uma “indeterminação psicológica que as aproxima singularmente do mistério em que banham as criaturas da realidade (2011, p. 112). O autor ainda registra que a “vitalidade da personagem” constituída pela literatura e pelo teatro reside no texto escrito, já a personagem cinematográfica “nos impõe até os ínfimos pormenores o gosto geral do tempo em que foi filmada” (2011, p. 117).

As teorias acerca da narrativa de ficção e partir desta sobre o personagem remontam à *Poética*, escrita por Aristóteles (384-322 a.C.). Nesta obra o filósofo grego estabeleceu os elementos indispensáveis à narrativa, os quais se bem ajustados conduzirão à mesma ao estatuto de obra de arte. Sobre estas primeiras formulações da narrativa ficcional, Chion (1989) cita o semiólogo Roland Barthes<sup>79</sup> (1966) que assim se refere ao personagem na perspectiva aristotélica:

[...] a **noção de personagem é secundária**, inteiramente **submetida à noção de ação**: pode haver fábulas sem caracteres, mas não pode haver caracteres sem fábula [...]. Mais tarde o personagem, até então não era mais que um nome, o **agente da ação**, assumiu uma **consistência psicológica**, tornou-se um indivíduo, uma pessoa, em suma, um **ser plenamente constituído**, mesmo que não fizesse nada e, claro, antes mesmo de agir. (1989, p. 115). [grifos nossos]

Podemos constatar a posição do filósofo grego referida por Barthes na seguinte afirmação: “Os homens possuem diferentes qualidades, em vista do caráter, sua felicidade ou infelicidade decorre das ações praticadas. Assim, os personagens ‘**não agem para imitar os caracteres**’, eles os **adquirem para realizar as ações**” (ARISTÓTELES, 1999, p. 44) [grifos nossos]. O *caráter* é o que singulariza os personagens em vista das qualidades que possuem. No que tange aos *caracteres* dos

---

<sup>79</sup> BARTHES, Roland. L’analyse structurale du récit. **Communications**, Seuil, 1966.

personagens, há cinco pontos a serem considerados. Eles devem ser: a) *bons*, b) *convenientes*, c) *semelhantes* (ou verossimilhantes), d) *coerentes* e, por fim, e) *necessários*.

“Existe caractere quando as palavras e as ações revelarem tendências; se estas forem boas, bom será o carácter” (ARISTÓTELES, 1999, p.54). Assim, o personagem é *bom* quando ele for bem construído, adequado aos fins da ação. É a adequada articulação entre *idéia* (o que dirá e aquilo que pretende fazer e fará) de acordo com seu *ethos* (caráter). Além disso, um personagem *bom* pode ser *mau*. Tome-se como exemplo os eventos presentes no mito de Édipo: desposou a própria mãe e matou o pai. Mesmo sem saber que matava o próprio pai, matou um homem por estar com raiva.

Os personagens devem ser *convenientes*. No caso de Édipo, a conveniência decorre do fato de ele ser filho do rei, alguém “que está fadado a ser rei, um caráter excepcional, inclusive no seu nascimento e posição social”, assinala Pallottini (1989, p. 17). Sendo assim, exemplifica a autora, não seria apropriado ao caráter de Édipo:

[...] temer a morte, hesitar diante da verdade, por exemplo, por paixão a uma mulher; convém-lhe encolarizar-se diante de Tirésias, ameaçá-lo. Trata-se de um rei, e de um rei que conquistou seu lugar duramente; deve defendê-lo, as traições e agressões eram freqüentes. Cabe-lhe cuidar do seu reino e proteger seus súditos, que esperam isso mesmo dele. (1989, p. 17)

A próxima característica dos personagens é que eles devem ser *semelhantes*, isto é, devem possuir verossimilhança<sup>80</sup>, destaca Pallottini (1989). Todavia é um equívoco considerar verossimilhante o que é *realista*, ou na concepção original de Aristóteles, que o semelhante diz respeito à verdade dos fatos e das coisas comuns. As ações de um personagem como Édipo não são realistas se pensadas enquanto uma sucessão de acontecimentos. Contudo “ser verossimilhante não é ser realista, naturalista, cópia do real, como não o é, de resto, a arte” (1989, p. 18). Ao poeta cabe “reproduzir a forma peculiar dos modelos, respeitando a semelhança e embelezando (ou melhorando) os próprios **modelos**” (1989, p. 18) [grifo nosso]. O modelo ao qual a autora se refere diz respeito ao tema, ao mito, aos caracteres escolhidos pelo poeta, fundamentado numa verdade específica, que se atenha à realidade dentro do seu

---

<sup>80</sup> Na dramaturgia clássica a verossimilhança é o que “nas ações, nos caracteres, na representação, *parece verdadeiro* ao espectador” (PAVIS, 1999, p.428). A questão central, ressaltada por este autor, está colocada na recepção da mensagem transmitida pela obra ao espectador. O verossímil então consiste “num código ideológico e retórico comum ao emissor e ao receptor”, que possibilita o entendimento entre quem faz e quem assiste à peça teatral (HAMON, 1973 *apud* PAVIS, 1999, p.429).

próprio estilo. Assim, considerando que a tragédia, para Aristóteles (1999, p.53), “é a imitação de homens melhores do que nós”, o poeta cria personagens que tenham “relação com os modelos, e não que sejam cópias destes” (PALLOTTINI, 1989, p. 18).

A próxima característica que os personagens devem apresentar é serem *coerentes*. Como a autora explica, toda a qualidade que se possa atribuir ao personagem resulta, em última instância, “da organização do material de que dispõe o poeta” (1989, p.18). Ou seja, o poeta sabe o que lhe convém dizer, conhece seus objetivos, tem consciência de onde quer chegar através de seus personagens e da ação que estes virão a praticar. “Para tanto, escolhe, organiza, seleciona e monta; a coerência interna desses elementos é que vai dar veracidade aos personagens e a tudo o mais” (1989, p.19).

Por fim, os personagens devem ser *necessários*. Entenda-se por isto tudo o que foi exposto até o presente momento. Como esclarece Pallottini (1989, p. 20): “É necessário aquilo que vem, logicamente, como resultado do que foi proposto”. Uma vez que um personagem seja colocado em tal situação, e que seu *caráter*, pelo *pensamento*, seja explicitado, torna-se necessário que tais coisas lhe aconteçam. Cabe observar, frisa a autora, que no pensamento grego à época dos grandes trágicos, a surpresa não era o elemento essencial para o teatro, uma vez que os mitos (como Édipo) que compunham as tragédias já eram conhecidos. Nos dias atuais não existe um pensamento dotado com tal rigidez. Contudo, os conceitos formulados por Aristóteles “ainda nos são úteis para que possamos dar uma forma ao material” (1989, p.20).

A construção de um personagem fílmico, na visão de Field (1995), decorre de um conjunto de procedimentos específicos. Mesmo com uma abordagem acentuadamente prescritiva, suas formulações são mencionadas por autores voltados à elaboração do roteiro cinematográfico, tanto no sentido de valorizá-las quanto de criticá-las. De todo modo, algumas de suas instruções sobre a construção do personagem são apreciadas a seguir.

Primeiramente, afirma Field (1995) deve-se conhecer o personagem e a seguir estabelecer quem é o personagem principal. Em segundo lugar, os componentes que compõem a vida dele ou dela são divididos em duas categorias centrais: *interior* e *exterior*.

A vida interior de seu personagem acontece a partir do nascimento até o momento em que o filme começa. É um processo que **forma** o personagem. A vida exterior do seu personagem acontece desde o momento em que o

filme começa até a conclusão da história. É um processo que **revela** o personagem. (1995, p. 19) [grifos do autor]

Como adverte o autor, os conflitos do personagem precisam ser revelados visualmente e para isto ocorrer de forma exitosa é necessário que se conheça o personagem. Não é possível revelar o que não é conhecido acerca do personagem.

A **vida interior** diz respeito a um conjunto prévio de informações que precisam ser definidas: Homem ou mulher? Qual idade tem quando a história principia? Onde reside (cidade e país)? Tem mais irmãos(ãs) ou é filho único? Teve uma infância feliz ou triste? Como se relacionava com os pais? Estudioso ou negligente nos estudos? [grifos do autor]

Ao se compor um personagem, deve-se “observá-lo” desde o nascimento, constituindo, assim, uma biografia para ele. Estabelecido o aspecto interior, deve-se constituir o **aspecto exterior** que “acontece do momento inicial do roteiro até a última palavra [grifos do autor]. É importante examinar os relacionamentos nas vidas de seus personagens” (FIELD, 1995, p. 20). O que fazem? Como são as suas vidas? Estão confortáveis ou desassossegados?

Para revelar os personagens, faz-se necessário separar componentes de suas vidas. A partir daí esses personagens vão interagir com outras pessoas ou coisas. Há três formas de esta interação ocorrer, argumenta Field (1995, p. 20):

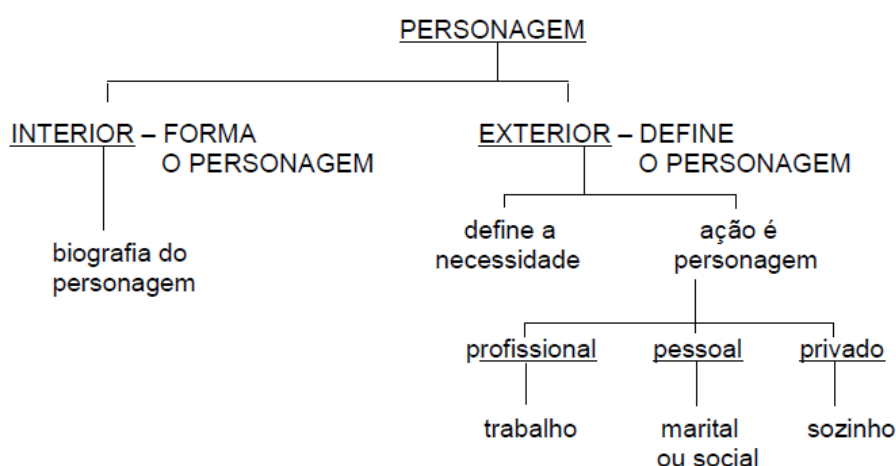
- 1) Eles experimentam conflito para alcançar a sua necessidade dramática
- 2) Eles interagem com outros, seja em antagonismo, amigável ou indiferentemente
- 3) Eles interagem consigo mesmo

A fim de que o personagem se torne multidimensional, a sua vida deve ser considerada em três níveis fundamentais: **profissional, pessoal e privado** (FIELD, 1995). No primeiro, trata-se de definir o que ela faz para viver, considerando as circunstâncias (pessoas e sentimentos) que nas quais esta instância se desenvolve – convém observar que, ao decidir quais são os relacionamentos do personagem com as demais pessoas, está-se “criando uma personalidade e um ponto de vista. E este é o ponto de partida de para a caracterização” (1995, p. 21); no segundo, diz respeito ao estado civil (solteiro, casado, divorciado) do personagem e os relacionamentos pessoais que mantém; no terceiro, apresenta-se a vida do personagem quando está sozinho: o que ele faz nesses momentos?

É importante determinar a **necessidade do personagem**, pois é isto que o

impulsiona mediante a ação do roteiro. Uma vez estabelecido, obstáculos podem ser criados para dificultar alcançá-la e/ou resolvê-la. “Drama é conflito. A necessidade do personagem deve ficar clara, de forma que você possa criar obstáculos a essa necessidade. Isso empresta à sua história uma tensão dramática [...]” (FIELD, 1995, p. 22). Se diagramarmos as proposições apresentadas, temos o seguinte (Figura 01):

Figura 01 – Diagrama do personagem



Fonte: Field (1995, p. 22)

No ponto de vista de Field (1995), o que define o personagem é a ação, ele é o que faz num meio visual. Sendo assim, torna-se fundamental “escolher uma imagem que dramatize cinematograficamente o seu personagem” (1995, p. 22). Uma função primordial exercida pelo personagem no filme é o diálogo e este deve estar relacionado à **necessidade** do personagem, suas expectativas e desejos. “O diálogo deve revelar conflitos entre e dentro dos personagens, estados emocionais e reversões de personalidade dos personagens; o diálogo emana do personagem” (1995, p. 24). [grifos do autor]

No entendimento desse elemento complexo que é o personagem de ficção, Chion (1989) nos apresenta um conjunto de estratégias narrativas dos quais os filmes (bem como outros meios narrativos) se vale<sup>81</sup>:

- **Identificação** – No intuito de provocar a identificação podem ser utilizados os seguintes procedimentos: a) conferir traços que provoquem a afeição ou

<sup>81</sup> Não à toa o capítulo em questão jocosamente intitula-se “O que movimenta as personagens – e tapeia os espectadores”.

admiração do personagem junto ao espectador; b) mostrar o personagem em situação de perigo ou infortúnio; c) o personagem pode cometer uma falta que seja passível de desculpas ou perdão – e “também há sentimentos e situações básicas, com que todos se identificam: os triângulos edipianos, explícitos ou latentes [...], os sentimentos como desamparo, o ciúme do irmão mais moço, o sentimento de ser rejeitado, etc.” (CHION, 1989, p. 145). A identificação ainda pode ser efetivada pela comparação permanente entre as personagens. Segundo Vale (1980)<sup>82</sup> citado por Chion (1989, p. 148), “as personagens más ou grotescas acarretariam uma comparação favorável do espectador [em relação ao personagem principal]”.

- **Temor** – Na tragédia clássica, o temor e a piedade são duas ações que devem existir, uma vez que ambas têm “por resultado a catarse dessas emoções”, afirma Aristóteles (1999, p. 43). Levando em conta este preceito fundamental, Chion (1989, p. 149) afirma que o “cinema, arte do fora-de-campo e do não mostrado, desenvolveu particularmente o artifício do temor, em todas as suas nuances, do arrepio ao terror, passando pela angústia e pelo susto”. Como assinala o autor, esta forma dramática como nenhuma outra é capaz de instituir o medo desde as condições materiais em que ocorre (uma sala escura) até daquilo que não mostra, pois o que não é visto incute muito mais medo do que aquilo que é mostrado. Para que a sensação de medo e do perigo que se avizinha se efetivem junto ao público, frequentemente uma personagem terá a função “de ter medo constantemente, para, através dela, o espectador sentir medo por contágio” (1989, p. 150).

- **Piedade** – Como já referido, a piedade e o temor são resultados que a tragédia clássica deve produzir no público a fim de purificá-lo destas paixões. No cinema, “A piedade que a sina de um personagem nos inspira é proporcional à nossa familiaridade com ela. É a cruel lei dramática: uma personagem que não é nada para nós e cuja vida pessoal nos é desconhecida pode morrer ou sofrer sem comover o espectador” (1989, p. 151). Todavia se temos a oportunidade de conhecer o lado humano do personagem, se este é golpeado, maltratado, contestado, teremos razões para nos solidarizar com ele.

- **Mudança de sorte** – Inúmeras histórias e filmes estão amparadas na mudança de sorte, “que é um móvel dramático antigo e universal” (CHION, 1989, p.

---

<sup>82</sup> VALE, Eugene. **The Technique of Screenplay writer**, an analyses of dramatic structure of motion picture. London, New York: Souvenir Press Ltd., 1980.



152). Tal força motora presente nas tragédias clássicas também pode ser encontrada nos contos de fadas, melodramas, comédias ou nas narrativas de suspense. Aristóteles (1999) já indicava que a mudança de sorte é um dos principais propulsores da tragédia. Para ele, os meios pelos quais esse gênero narrativo exerce seu fascínio na plateia estão vinculados à fábula (isto é, a reunião das ações representadas pelos personagens) e são chamados de *peripécia* (também chamado de golpe teatral no cinema), *reconhecimento* e *catástrofe*. A primeira diz respeito a “uma mudança no curso dos acontecimentos que altera o destino da personagem. Seria a passagem da felicidade para a infelicidade ou contrário”<sup>83</sup> (ARISTÓTELES, 1999, p. 49). O segundo se relaciona à passagem da ignorância ao conhecimento (como será explicado a seguir) e a terceira, *catástrofe*, é uma ação da qual resultam danos e sofrimentos envolvendo os personagens. Contudo tais recursos narrativos devem suceder da estrutura interna da fábula, “de tal forma que venham a se originar, por necessidade ou por verossimilhança, dos acontecimentos que os antecedem; porque é muito diferente uma coisa acontecer por causa da outra e acontecer uma coisa depois da outra” (1999, p. 49).

No cinema, a mudança de sorte frequentemente “é uma mudança de condição produzida por uma circunstância imprevista – de uma condição baixa, miserável até, a uma condição elevada, ou vice-versa” (CHION, 1989, p. 152). Quando se trata de melodrama, as mudanças extremas de sorte dos personagens se fazem notar.

- **Reconhecimento** – Como o próprio termo indica, “é a passagem do desconhecimento para o conhecimento; tal passagem é feita para amizade ou ódio dos personagens, destinados à ventura ou ao infortúnio”, afirma Aristóteles (1999, p. 49). Assim, um personagem ao ser reconhecido por outro desenlaça o conflito, que, no caso da tragédia, tende a ser concluído de forma desastrosa. Assim, o reconhecimento ocorre por identificação de alguém que não se reconhecia e que se tomava por outro. Para o filósofo grego, o auge dessa situação na tragédia decorria do *reconhecimento* da falha trágica do personagem – o herói matava alguém próximo ou um parente que não reconhecia e quando aquele soubesse do erro seria tarde demais. E é por isso que a peça *Édipo Rei*, de Sófocles, é seu exemplo mais célebre. Chion (1989) assinala que no cinema o reconhecimento não se restringe às pessoas,

---

<sup>83</sup> No sentido moderno, a “peripécia não está ligada ao momento trágico da peça, mas aos altos e baixos da ação [...] ao episódio que segue o momento forte da ação [...]” (PAVIS, 1999, p.285).

aplicando-se também a sentimentos que anteriormente eram desconhecidos. Ele lembra que há “também o reconhecimento ‘feliz’ de uma parente, da mãe perdida ou desconhecida. É um tema preponderante no melodrama” (1989, p. 154). Muitas vezes o reconhecimento não ocorre apenas pela identificação física (reconhecimento do rosto, da voz), ou pelo instinto: faz-se necessário um objeto concreto; em certas circunstâncias, são as lembranças e até o raciocínio que o provocam.

- **Equívoco, mal-entendido, quiproquó** – Muitas vezes estes artifícios da arte dramática tratam de conceder a alguém, sem que este deseje, “uma identidade, um caráter, comportamentos, atos que não são seus – quando não é a própria personagem que dá um jeito de criar esse equívoco com um objetivo particular” (CHION, 1989, p. 155). É comum também que o personagem assuma a identidade que lhe foi atribuída de forma equivocada a princípio.

Dentre entre esses artifícios, o autor cita a *falsa dignidade*, o *assassinato com erro de pessoa*, o *equívoco sexual* e “*Ele é formidável*”. No primeiro há um mal-entendido adverso – fazendo com o personagem seja tomado pelo que não é – e daí ele passa a assumir a nova identidade por amor a alguém. No segundo ocorre o assassinato de alguém que é parente próximo do personagem e que foi confundido com outra pessoa. No terceiro os mal-entendidos derivam de disfarce no sexo (mulher que deseja se passar por homem ou vice-versa) oposto e na maioria das vezes são tratados do ponto de vista cômico. No quarto há a história do “homem comum” que é confundido com alguém importante ou perigoso. Esses artifícios, trágicos ou cômicos, “talvez sejam a situação dramática universal, mais intensamente sentida – porque põe em jogo a verdade do inconsciente e também o delírio de interpretação [dos envolvidos]”. (CHION, 1989, p.158).

- **Dívida** – Seja decorrente do empréstimo de dinheiro ou por algum favor ou serviço prestado, a dívida é um expediente dramático universal. “Uma dívida antiga ou não saldada é ponto de partida de muitas histórias” (CHION, 1989, p.158).

- **Condição social** – A oposição ou luta entre as classes sociais também é um artifício dramático largamente empregado. Sua origem está no “melodrama social do século XIX, nos romances, no teatro e, mais recentemente, no cinema de todos os gêneros”. (CHION, 1989, p. 159). Inúmeras histórias amorosas e sentimentais estão combinadas com histórias sociais. Uma maneira frequente de misturar uma história amorosa com um tema social é fazer florescer o afeto entre duas pessoas que estão afastadas em vista de suas condições sociais. Há também a

possibilidade de entrelaçar as duas histórias, a amorosa e a social, que se desenrolam paralelamente sem que a segunda seja um impedimento para a concretização da primeira.

- **Morais (valores)** – Os preceitos que conduzem a ação humana estão explícitos ou implícitos em toda a história. Chion (1989) afirma que ao se supor que por parte do público há uma “tolerância sem limites [às situações apresentadas] é possível fazer com que ele se identifique com alguns patifes confessos” (1989, p.162). Isto é constatado em certos filmes de western (como os de Sérgio Leone) e de gângsteres (como os de Francis Ford Coppola). Porém, em razão da extensão desses limites morais, o filósofo Jacques Rancière citado por Chion (1989, p.162) frisa que:

O cinismo comum produz uma narrativa insípida [...] A possibilidade de contar histórias e criar personagens é obstruída [hoje em dia] por uma espécie de censura às avessas. O roteiro reproduz em sua moral uma lógica comercial que vulgarizou o célebre ‘É proibido proibir’, reduzido à moral consumidora.

- **Perturbação** – O que faz uma história se mover, na visão de Vale (1980 citado por Chion (1989, p.163), está amparado em “perturbações da condição das personagens, e cada uma dessas perturbações passa por quatro etapas: estado não perturbado, perturbação, conflito ou luta, reajustamento”. À parte as perturbações secundárias ou temporárias, haveria uma perturbação principal que deve se fazer presente durante toda a história. Assim, para que as personagens se movimentem, uma perturbação precisa afetar a sua tranqüilidade. As situações de desequilíbrio podem ser inevitáveis e ligadas às necessidades de sobrevivência – e não somente à ação dos personagens antagonistas.

“A história pode começar com um estado de fato não perturbado, com a própria perturbação, ou às vezes durante a luta [que irá instaurá-la]”, conforme Vale (1980) referido por Chion (1989, p. 164). Ainda é possível, segundo o autor, dar início a uma perturbação associando dois elementos que devem se atrair ou repelir. “A perturbação é separar as partes que estão ligadas [filhos separados dos pais] ou forçar a coexistência das partes entre as quais haja repulsão [comédias ligeiras e filmes policiais, em que é criado um ‘par forçado’ que se encontra e briga]”, segundo Vale (1980) mencionado por Chion (1989, p. 164). Por fim, as perturbações podem combinar “forças de afinidade e repulsão”, gerando situações de dilema, como ocorre em histórias de amor.

- **Dificuldades** – Em busca de seus objetivos, o personagem (ou personagens) irão se defrontar com certas dificuldades, uma vez que a existência das

mesmas irá conferir interesse à história. Vale (1980) citado por Chion (1989) discrimina três tipos de dificuldades: a) o obstáculo, b) a complicação e c) a contra-intenção. A primeira diz respeito a uma situação custosa de “natureza circunstancial e estática” (atravessar uma montanha ou falta de dinheiro, por exemplo); a segunda, de “natureza acidental e temporária” (uma viagem é interrompida devido ao mau tempo) e, por fim, a terceira deriva de “uma intenção humana de sentido contrário ao de uma primeira, embora ligada ao mesmo objetivo, e que procura impedir essa primeira de alcançar seus fins, segundo Vale 1980) mencionado por Chion (1989, pp. 165-166). Se os protagonistas estão em busca de um tesouro, outros personagens que também o cobiçam tentaram impedir que o objetivo dos primeiros seja alcançado.

Swain (1976)<sup>84</sup> comentado por Chion (1989) distingue ainda dois tipos de dificuldades as quais ele denomina *tensões engendradas por problemas concretos e mecânicos* – resgatar a heroína do prédio em chamas, por exemplo – e *tensões endógenas geradas pelo choque de personalidades opostas* [grifos do autor]. “Um grupo em dificuldade que quer sobreviver defronta-se com ambas (dificuldades materiais, tensões psicológicas em seu próprio seio)” (*apud* CHION, 1989, p. 166). Muitos roteiros de filmes de ação combinam esses dois tipos de dificuldades.

- **Objetivo** – Costuma-se supor que no cinema, sobretudo naquele considerado comercial, para haver história, o protagonista (ou protagonistas) precisa ter um objetivo a ser alcançado. Este propósito pode ser o retorno à situação inicial, “se as personagens foram perturbadas ou postas em perigo por um inimigo, uma catástrofe, dificuldades, ou ainda a consecução de uma busca ou de uma promessa, ou a aquisição de um bem, a conquista de um ser amado” (CHION, 1989, p. 166). Tal objetivo, lembra Swain (1976) citado por Chion (1989, p. 166), “deve ser específico e concreto, imediato, fortemente motivado e claramente estabelecido. [Todavia] ‘O objetivo da personagem principal no começo do filme pode não ser o objetivo sobre o qual a história é construída’”. Esta é, aliás, uma situação frequente:

No início, o herói está muitas vezes na situação passiva de sofrer um dissabor pessoal de que tem de sair, ou até um ligeiro incômodo que perturba a sua tranqüilidade – só depois disso seu objetivo, progredindo junto com o perigo que ele corre, pode se ampliar, tornar-se maior e ativo, ser acompanhado de uma procura, servir a uma causa. (SWAIN, 1976 *apud* CHION, 1989, p. 167)

Quando ocorre de dois objetivos serem desejados por dois personagens

---

<sup>84</sup> SWAIN, Dwight V. **Film Script Writing, a practical manual**. New York: Hasting House Publishers, 1976.

diferentes, e também incompatíveis entre si, se estabelece o conflito, observa Swain (1976) referido por CHION (1989). Se um mesmo personagem sente em seu íntimo dois objetivos discordantes a serem atingidos, ele está diante de um dilema.

Frequentemente os protagonistas de um filme são postos em relação pelo fato de perseguirem o mesmo objetivo. Esta relação pode ser conflituosa se objetivo não é algo divisível (uma pessoa, por exemplo). Outras vezes um personagem corre atrás de dois objetivos diferentes, mas que não são necessariamente inconciliáveis, que pode ser derrotar o adversário e conquistar a pessoa amada (CHION, 1989).

O objetivo pretendido pelo herói não necessita ser algo espetacular para merecer sua persistência em alcançá-lo. Vale (1980 *apud* CHION, 1989) assinala que o objetivo do personagem não está definido em si mesmo, em vista do seu conteúdo e valor, mas tendo em vista a distância e a sua direção em relação ao protagonista.

Cabe frisar que o roteiro de um filme põe em curso objetivos principais e objetivos auxiliares (ou secundários). “Os objetivos principais são quase sempre, salvar a pele, conquistar um amor, um tesouro, um poder; e os objetivos auxiliares podem ser chegar a um destino, escapar de uma perseguição, descansar, encontrar outra personagem, etc.” (CHION, 1989, p. 169).

- **Intenção, vontades** – As ideias e os desejos do personagem não devem ser ditas apenas por ele – elas precisam se **manifestar** durante a narrativa [grifo do autor].

- **Dilema** – Quando um personagem se encontra num dilema, ele precisa forçosamente escolher entre duas situações, ambas com implicações graves. Nesta situação dramática, o personagem sempre irá perder alguma coisa, seja qual for a decisão que tomar. Não é possível ganhar tudo. O dilema pode se apresentar entre o amor e a honra. Aliás, nota Chion (1989, p. 172), o amor, inúmeras vezes, é “o bem que é confrontado aos outros [...]”. Um dilema interessante é aquele que provoca o confronto entre o material e o material, o interesse e o ideal”.

- **Antagonista** – De maneira geral, as histórias comportam “um adversário, um inimigo, um oponente, um malvado, antagonista dos desejos, da demanda, da sobrevivência ou da tranquilidade do herói” (CHION, 1989, p. 172). Todavia o antagonista pode não ser uma pessoa ou grupo de pessoas. Ele pode ganhar a forma de “uma catástrofe natural, uma doença, uma deficiência física, um problema psicológico, o ambiente, a sociedade, um animal, um monstro... Ele pode ainda situar-se dentro da própria personagem (pulsão assassina ou autodestrutiva,

tendência depressiva” (CHION, 1989, pp. 172-3). Quanto o antagonista for uma pessoa, esta terá um traço sedutor – seja físico, de inteligência ou de habilidade. O autor nota que a conduta malvada e, às vezes desprezível, dos antagonistas torna-se a justificativa para a “fúria da legítima defesa” do protagonista, levando-o a cometer inúmeros atos de violência deve ser revista tanto do ponto de vista do “interesse humano do filme” que fica enfraquecido, quanto da intensidade dramática que é afetada, pois a mesma fica reduzida “a uma agitação mecânica e a uma violência cega” (CHION, 1989, p. 173).

- **Caracterização** – Esta pode ser definida como “o conjunto de detalhes que constituem a aparência e o comportamento de uma determinada personagem, utilizada pelo roteirista para individualizá-la”, define Swain (1976) comentado por Chion (1989, p. 226). Como regra, a caracterização não pode utilizar pensamentos e atribuí-los à personagem (ao contrário do que ocorre na literatura). Assim, esta deve ser efetuada por meios visuais<sup>85</sup>.

Chion (1989, p. 226) também apresenta a contribuição de Vale (1980) para os seguintes elementos para a caracterização:

- ✓ A idade aproximada (dada pela aparência física, por informação transmitida verbal ou visualmente);
- ✓ O status na sociedade (estado civil, profissão);
- ✓ A relação com os outros (de família, de amizade);
- ✓ O comportamento dos outros em relação a essa personagem;
- ✓ Às vezes um passado oculto.

Este autor ainda aponta que o filme deve mostrar o caráter dos personagens e não os descrever. E o caráter é mostrado pela ação. Sendo assim, faz-se necessário “criar pequenas circunstâncias, pequenos incidentes, que não fazem a ação avançar muito, mas que, sobretudo, levam a personagem em questão a se revelar, a se caracterizar, na medida em que as enfrenta” (VALE 1980 apud CHION, 1989, p. 227). Frequentemente a caracterização é feita no início do filme, mediante situações inesperadas, mas que são profundamente reveladoras.

Às vezes recorre-se ao “jogo de reações contrastantes”, por vezes

---

<sup>85</sup> Vale assinar que os apontamentos destacados por Chion (1989) acerca da caracterização vão na mesma direção das premissas trazidas por Field (1995) ao tratar de vida interior e vida exterior do personagem, porém estes são mais sucintos e menos prescritivos.

contraditórias, sobre um personagem de que o filme compõe o “retrato” ou ainda monta o quebra-cabeça (CHION, 1989, p. 227). Outra possibilidade é viabilizar as caracterizações de personagens diferentes as quais se reforçam reciprocamente, exibindo seus comportamentos diferentes diante de situações idênticas.

Todavia a caracterização do personagem não deve ser feita toda de uma vez. É indispensável “arejar” essa exposição de detalhes que o singularizam. Tal arejamento pode ser empregado até mesmo no sentido dramático, guardando surpresas sobre a vida profissional, sobre a vida privada ou familiar. Porém o traço que define o personagem, que confere sua função na história deve ser apresentado desde sua primeira aparição. E se houver interesse em apresentar o personagem com certa ambiguidade, então este traço deverá ser organizado de forma apropriada. Por fim, cabe observar que o tique (gesto, expressão marcante, item de vestuário etc.) distingue o personagem, frequentemente é empregado em uma personagem secundária (CHION, 1989).

Todavia não se deve confundir características com caracterização do personagem, advertem Howard e Mabley (1996). As primeiras auxiliam a retratar o personagem – linguagem utilizada, maneira de falar, modo de se vestir, condição física etc. – mas isto não dá personalidade ao personagem. “O ingrediente essencial que falta a essas características é a atitude do personagem em relação ao atributo” (HOWARD; MABLEY, 1996, p. 106). Assim o cerne da caracterização é a “revelação da vida interior do personagem. Suas ações, baseadas nos desejos e objetivos que têm, são o fio condutor que nos leva a compreensão da vida interior dos personagens” (1996, p. 107).

Mostra-se conveniente tecer algumas considerações sobre o personagem feminino. O debate em torno do gênero no cinema é promovido pelo movimento feminista, na década de 1970, mediante a realização de festivais de filmes organizados por mulheres e também o lançamento de livros que apontavam a representação da mulher por meio de estereótipos negativos, “que infantilizavam, demonizavam ou transformavam as mulheres em exuberantes objetos sexuais” (STAM, 2003, p. 194). As ponderações de Chion (1989) e Turner (1997) são ilustrativas desses estereótipos. O primeiro autor afirma que os profissionais dos manuais de roteiro e “os próprios roteiristas reservam às mulheres uma sorte à parte, tratando sua integração nos roteiros como um problema específico, quando não se trata, em princípio, de ‘histórias de casais’” (1989, p. 122). Sob este aspecto o

comentário do cineasta Sidney Pollack trazido por Chion é muitíssimo esclarecedor: “Os roteiristas costumam dizer que as personagens femininas são fontes de chateações, e muitas vezes isso é verdade **porque elas estão presentes apenas para sexo e paquera e não pertencem à espinha dorsal do filme**” (1989, p. 122).  
[grifos nossos]

O segundo autor tece sua exposição a partir das várias convenções criadas pelo cinema norte-americano e a partir destas quais giram em torno da representação do feminino nos filmes. Reiteradamente, no cinema hollywoodiano, ele observa, o feminino e o masculino são filmados de modos diferentes.

Há mais ênfase nas partes individuais do corpo, a ponto de se cortar a cabeça ou o rosto, mas atenção para a plástica produzida pela iluminação; e um maior uso da *mise-en-scène* para a exibição. Hollywood transformou a forma feminina num espetáculo, uma apresentação para ser perscrutada e questionavelmente possuída pelo espectador (masculino). (TURNER, 1997, p. 84)

É claro que tais convenções sociais se originam da forma como as mulheres são vistas e apreciadas na sociedade. “A construção social do feminino elimina a maioria das possibilidades que poderíamos sugerir como canais para mudar as convenções representacionais no cinema” (TURNER, 1997, p. 85). Assim se as personagens femininas detêm maior controle da narrativa (“isto é, tornam-se responsáveis pela condução da ação”), elas podem ser vistas como masculinizadas – assim ela vira uma “mulher fálica” (1989, p. 85). Por outro lado, a contrapartida da recusa das mulheres em agir como “objeto do desejo masculino” seria a renúncia àquelas convenções que as constituem como “seres atraentes e sensuais”. Ainda assim há tentativas de “re-situar as mulheres no cinema narrativo de Hollywood e mudar seu significado tanto para o espectador masculino quanto para o feminino”<sup>86</sup> (1989, p. 86).

Expostos os aspectos que envolvem a caracterização do personagem fílmico, o próximo subcapítulo apresenta subsídios para a compreensão dos termos juventude e jovem enquanto categorias sociais.

---

<sup>86</sup> As observações do autor acerca da representação do feminino no cinema hollywoodiano são amparadas por filmes produzidos nas décadas de 1980 e, sobretudo, de 1990. Entendemos que na atualidade essas tentativas de re-situação das mulheres no cinema não estão consolidadas.



## 4.2 OBSERVAÇÕES SOBRE AS CATEGORIAS “JUVENTUDE” E “JOVEM”

O tema da juventude tem sido objeto de interesse das ciências humanas, em particular das ciências sociais, desde os princípios do século XX, sobretudo a partir dos estudos do sociólogo húngaro Karl Mannheim, notadamente em seu ensaio *O problema sociológico das gerações* (1928), observam Veloso e Barbosa (2012). Na década de 1950 essa importância se acentuou, “embora tenha ficado mais circunscrito à questão do jovem e da juventude do que à relação entre as diferentes faixas etárias e suas respectivas experiências históricas”, assinalam as autoras (2012, p. 17). E na atualidade ambos os conceitos têm posição de destaque nas ciências sociais, havendo inúmeros trabalhos sobre o tema.

Como nos lembra Bourdieu (2003, p. 152 [1984]), tanto a juventude quanto a velhice “não são dadas, mas construídas socialmente. As relações entre idade social e a idade biológica são muito complexas”. Tais processos não são óbvios, pois os recortes utilizados num dado momento nem sempre se mantêm em outro. E a esses recortes são atribuídas representações ideológicas específicas: do lado da juventude, “violência” e “irresponsabilidade” e do lado da velhice, “sabedoria” e “poder”, por exemplo.

É consenso entre estudiosos desse campo que a juventude é uma categoria social relacionada a uma construção sócio histórica particular sobre uma faixa etária surgida na sociedade moderna ocidental a partir do século XIX (LEVI-SCHMITT, 1996; GROppo, 2000; ABRAMO, 2005; VELOSO, 2008; SAINTOUT, 2009). Groppo (2000, p. 7) frisa, no entanto, que a juventude enquanto uma categoria social não se limita a uma faixa etária ou “classe de idade”. Tampouco pode ser tomada como um “grupo coeso ou uma classe de fato”. Assim, ao ser considerada como categoria social,

[...] a juventude torna-se, ao mesmo tempo, uma representação sócio-cultural e uma situação social [no sentido dado pelo sociólogo Karl Mannheim]. Ou seja, [...] é uma **concepção, representação ou criação simbólica**, fabricada pelos grupos sociais ou pelos próprios indivíduos tidos como jovens, para significar uma série de comportamentos e atitudes a ela atribuídos. (GROppo, 2000, p. 7-8) [grifos nossos]

Ao referir-se ao estudo de Claudia B. Rezende (1989)<sup>87</sup>, Groppo (2000, p. 15) destaca o uso do termo juventudes sugerido pela autora para dar conta da “diversidade na vivência desta fase de transição à maturidade”. Assim, é correto

---

<sup>87</sup> REZENDE, Cláudia B. “Identidade. O que é ser jovem?”, Revista **Tempo e Presença**, n.240, 1989.

afirmar que cada juventude reinterpreta a seu modo o que é “ser jovem”, não só em relação àqueles classificados como crianças e adultos, mas a outras juventudes. Em virtude disto, o autor nos lembra que a juventude é também “uma representação e uma situação social simbolizada e vivida com muita diversidade na realidade cotidiana, devido à sua combinação com outras situações sociais”, tais como classe social, e em virtude das “diferenças culturais, nacionais e de localidade”, como as distinções de etnia e gênero (2000, p. 15).

Cabem aqui três esclarecimentos relacionados a essas situações sociais. Primeiro, conforme Johnson (1997, p. 37), classe social é um conceito sociológico vinculado aos estudos de estratificação e “diz respeito a uma distinção e uma divisão social que resultam na distribuição desigual de vantagens e recursos, tais como riqueza, poder e prestígio”. As classes sociais existem em virtude das desigualdades sociais, mas têm como base a igualdade formal entre os indivíduos. Os fundamentos clássicos desse conceito são encontrados nos sociólogos Karl Marx e Max Weber. Sem desconsiderar a distribuição desigual de vantagens e recursos, para este estudo, nos valem das considerações trazidas por Scott (2010). Assim, quando se falar em classe social, estão sendo consideradas as oportunidades de vida e relações estabelecidas por indivíduos em relação a outros em vista de seu pertencimento a uma dada classe.

Segundo, muitas vezes, há uma confusão entre os termos raça e etnia. Embora não haja “raças humanas”, as diferenças fenotípicas e suas possíveis combinações produzem “raças” que têm existência nas relações que indivíduos mantêm uns com os outros e desta forma tais diferenças fenotípicas estabelecem classificações específicas na vida social. Quando se trata de etnia, está-se diante de algo bem diferente. Etnia associa-se à diversidade cultural, sendo assim, é apropriada para singularizar os diferentes grupos humanos. Etnia, portanto, vincula-se à etnicidade, isto é, uma “identidade autoconsciente e reivindicada que é compartilhada com outros com base na crença em uma ascendência comum”, esta ascendência pode ter relação “com o país de origem, língua, religião ou costumes, e ser moldada pelo contato com outros e por experiências de colonização ou migração” (SCOTT, 2010, 87).

Terceiro, enquanto conceito, gênero diz respeito à forma de pensar as noções de feminino e masculino para além da dimensão biológica relacionada aos indivíduos classificados como mulher e homem, inserindo tais noções em relações sociais de poder (JOHNSON, 1997; LINS; MACHADO; ESCOURA, 2016). Desta maneira o

conceito de gênero “problematiza a ideia de que a biologia (o corpo, a genitália, os hormônios) determinaria totalmente o comportamento dos indivíduos” (LINS; MACHADO; ESCOURA, 2016, p. 27). Isso pode ser constatado na variabilidade dos padrões de conduta associados ao masculino e ao feminino entre diferentes sociedades, “em diferentes momentos históricos, idades e grupos sociais” (2016, p.27). Nesse sentido, como asseveram os mesmos autores, “o sexo biológico **não** define a identidade de gênero nem a orientação sexual das pessoas” (2016, p. 129). O processo de socialização em que a pessoa aprende e constrói seu gênero denomina-se *generificar*. Os autores exemplificam a generificação dos meninos como um processo que envolve a incorporação de certos valores: a “rebeldia”, a “imaturidade”, a “insensibilidade”.

Numa perspectiva similar defendida por Groppo (2000), Dayrell (2003) afirma não existir uma “natureza jovem” que possa ser apreendida e compreendida. Embora o jovem possua características específicas, estas são interpretadas nas relações sociais que mantém, e são elas que irão fornecer o modelo para sua construção pessoal. O autor sugere que a juventude seja pensada como uma etapa que compõe um processo mais amplo de constituição de sujeitos. Embora a juventude não se resuma a uma “passagem”; tal etapa é importante em si mesma. Assim esse processo “é influenciado pelo meio social concreto no qual se desenvolve e pela qualidade das trocas que este proporciona” (DAYRELL, 2003, p. 42). A esta noção plural de juventude o autor acrescenta a noção de **sujeito social** a partir das considerações de Bernard Charlot<sup>88</sup>. Desta maneira, entender o jovem como um sujeito social implica:

[concebê-lo como] Um ser humano aberto a um mundo que possui uma historicidade; é portador de desejos, e é movido por eles, além de estar em relação com outros seres humanos, eles também sujeitos. Ao mesmo tempo, **o sujeito é um ser social, com uma determinada origem familiar, que ocupa um determinado lugar social e se encontra inserido em relações sociais**. Finalmente, o sujeito é um ser singular, que tem uma história, que interpreta o mundo e dá-lhe sentido, assim como dá sentido à posição que ocupa nele, às suas relações com os outros, à sua própria história e à sua singularidade. (DAYRELL, 2003, pp. 42-3) [grifos nossos]

Na perspectiva de Abramo (2005, p. 41), a juventude, caracterizada como **segunda socialização**, faz-se necessária “para a complexidade das tarefas de produção e a sofisticação das relações sociais que a sociedade industrial trouxe”. Esta preparação é realizada pela escola, o que implica a “suspensão do mundo produtivo

---

<sup>88</sup> CHARLOT, Bernard. **Da relação com o saber**: elementos para uma teoria. Porto Alegre: Artmed, 2000.

(e da permissão de reprodução e participação); estas duas situações (ficar livre das obrigações do trabalho e dedicado ao estudo numa instituição escolar) se tornaram os elementos centrais de tal condição juvenil” (2005, p. 41). O significado social que isso abarca é que a juventude passou a ser vista como um período de transição, ou de uma **moratória**, para utilizar a expressão de Erikson (1986)<sup>89</sup> citado por Abramo (2005, p. 41), uma vez que compreenderia “esse adiamento dos deveres e direitos de produção, reprodução e participação, um tempo socialmente legitimado para a dedicação exclusiva à formação para o exercício futuro dessas dimensões da cidadania”.

Ao examinar a literatura sociológica sobre jovens, Veloso (2008) faz constatações pertinentes. Segundo a autora, algumas abordagens sobre o jovem precisam ser pensadas e revistas, são elas: a) conceber o jovem como ser em transição, e daí (super)valorizar o potencial transformador oriundo desta condição; b) a tendência a se romantizar a juventude (visão esta que se cristalizou com os acontecimentos da década de 1960 e “a crescente recusa da população jovem em ‘obedecer’ às regras da sociedade, vistas por eles como regras do mundo adulto”); e c) conceber a imagem do jovem focada tão-somente “em atividades de lazer e cultura – música, cinema etc. – como se toda a vida juvenil só acontecesse dentro do campo cultura” (2008, p. 2).

A autora acrescenta ainda, a partir das considerações de Dayrell (2003), que podemos pensar o jovem “como um sujeito ativo, que age concretamente sobre o mundo, e é através desta ação que ele se produz e ao mesmo tempo é produzido, por meio das relações sociais em que está inserido” (VELOSO, 2008, p. 3). Além disto, para dar conta da “realidade plural e multifacetada” com a qual nos deparamos quando tratamos de jovens, tem sido recorrente na literatura das ciências sociais brasileira empregar a expressão “juventudes”, corroborando o que já havia sido apontado por Rezende (1989).

Se a juventude é essa categoria social que emerge no processo de constituição da modernidade ocidental, Enne (2010) assevera que este jovem se torna sujeito objetivado em vista do recorte etário que lhe é característico e de sua confluência com o consumo e a mídia. No decorrer do século XX, as mudanças nos valores sociais vigentes e acontecimentos sociais e históricos marcantes deram

---

<sup>89</sup> ERIKSON, Erik. **Identidade, juventude e crise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

caráter singular ao jovem e à juventude, associando-os à própria noção de modernidade.

Sem dúvida, uma série de movimentos colocou o ator social “jovem” definitivamente em cena a partir das décadas de 50 e 60, e a cultura midiática tem forte relação com esse processo. No entanto, é possível perceber que a ideia de juventude, como um certo *espírito do tempo*, relacionado às rupturas, ao novo, ao que não se conforma, à busca por experiências e mudanças, já havia encontrado respaldo no próprio movimento constitutivo da modernidade ocidental. Portanto, entendemos que, como espírito do tempo, “juventude” é signo vital do ser moderno. (ENNE, 2010, pp. 18-9)

No estudo de Groppo (2000), o autor já apontava que a importância recíproca de juventude, lazer e cultura de massa vai emergindo aos poucos, uma vez que lazer e diversão passaram a identificar juvenilidade. Neste sentido o cinema, enquanto uma arte eminentemente moderna, constituída no século passado, vincula-se de modo inequívoco à emergência e à visibilidade que o jovem passou a ter no decorrer do século XX (MORIN, 2011 [1967]). Sua presença será tão fundamental que a juventude irá se tornar um dos mitos da cultura de massa<sup>90</sup> na visão deste autor.

Neste sentido, Veloso e Barbosa (2012, p. 19) assinalam que a “ideia de juventude” alcançou tal importância que “a ênfase no presente e no ‘ser jovem’ vem marcando a sociedade contemporânea”. Desta forma a própria juventude, ou a ideia que dela se faz, acaba por se constituir num atributo muito valorizado de inúmeros objetos de consumo, além de estar presente em representações midiáticas que abarcam a moda, publicidade e indústria do entretenimento. E completam as autoras:

Sob esse ponto de vista, a juventude seria emblemática de uma série de processos mais amplos em curso na sociedade, desde as transformações no trabalho e a valorização do ócio [...] até a preferência pelo presente e a falta de projetos de futuro. A juventude seria, assim, o grupo que melhor sinaliza todas essas dimensões. (VELOSO, BARBOSA, 2012, p. 19)

Feitas estas considerações sobre as categorias juventude e jovem, no próximo subcapítulo expomos sucintamente a visibilidade e as mudanças observadas acerca da presença do personagem jovem no cinema brasileiro a partir do final dos anos 1950.

---

<sup>90</sup> Como explica Morin (2011), as produções da cultura de massa são construídas a partir de variações em torno de um grupo de temas. Estes temas se apresentam como mitos que, se devidamente trabalhados na narrativa, como no cinema, vão se constituir em seus componentes estruturantes. São mitos da cultura de massa o amor romântico, *happy end* e o erotismo, por exemplo.

### 4.3 ANTECEDENTES DA PRESENÇA DO PERSONAGEM JOVEM NO CINEMA BRASILEIRO

Segundo Lipovetsky e Serroy (2009, p. 104), um dos motores que concorre para a promoção da juventude, até então uma “categoria de idade tratada marginalmente”, nas telas de cinema é o rock, sobretudo com a cinematografia norte-americana. Quem assiste nos dias de hoje a *Juventude transviada*<sup>91</sup> (*Rebel without a cause*, Nicholas Ray, 1955), filme estrelado por James Dean, Natalie Wood e Sal Mineo pode não perceber transgressão e rebeldia, mas, naquele contexto, assinalam Borelli, Rocha e Oliveira (2009, p. 114):

[...] a calça justa e a jaqueta vermelha diziam que os jovens não queriam mais se vestir com o mesmo terno e gravata dos adultos, e o automóvel passava a ser o principal aliado nas suas andanças pela cidade. O filme trazia a emergência das buscas de afirmação da inserção juvenil no mundo e da cultura do risco: os “rachas” de carro e o uso do revólver colocavam o “matar ou morrer” como as únicas saídas para as disputas cotidianas.

Num período curto de tempo outros filmes também tematizaram a rebeldia e a transgressão juvenil, como *O selvagem* (*The wild one*, Laslo Benedeck, 1954), *Sementes da violência* (*Blackboard jungle*, Richard Brooks, 1955) e *Ao balanço das horas* (*Rock around the clock*, Fred F. Sears, 1956). Além disso, a música, a dança e, conseqüentemente, os novos comportamentos sugeridos se tornam elementos vitais nessas narrativas juvenis, assinala Bueno (2005), na periodização que faz da ascensão de um cinema juvenil no contexto brasileiro a partir da década de 1950, fortemente estimulado pelas produções de Hollywood<sup>92</sup>, até a 1980.

<sup>91</sup> Este filme somado a *Vidas amargas* (*East of Eden*, Elia Kazan, 1955) e *Assim caminha a humanidade* (*Giant*, George Stevens, 1956) compõem a trilogia de filmes protagonizados por James Dean antes de morrer prematuramente aos 24 anos de idade. Conforme Pereira, Rocha e Pereira, 2009, p.12), os personagens que o ator interpretou “traduz[em] o sentimento de rebeldia da juventude dos anos 1950 no que diz respeito à insegurança, à perda dos valores familiares e à desorientação diante de um mundo em rápidas e surpreendentes mudanças. [...] Essa mesma rebeldia difusa manifestada no cinema americano contaminou também o cinema europeu, principalmente, a *nouvelle vague* francesa”. Os personagens vividos por Jean-Paul Belmondo em *Acossado* (*A bout de souffle* – 1959) e *O demônio das onze horas* (*Pierrot le fou*, 1965), ambos dirigidos por Jean-Luc Godard, “têm posturas semelhantes às dos filmes de James Dean, embora o contexto das histórias seja outro, assim como as propostas cinematográficas sejam diferentes. No entanto, o desajuste e a rebeldia têm a mesma origem. Não importa se Godard narra de um jeito diferente dos cineastas americanos. Ao levantar as causas libertárias, o cinema francês está, também, afirmando o lado colonialista de sua sociedade, não apenas em relação à Argélia, mas também ao Vietnã e a um apadrinhamento cultural sob a aparência de um bom-mocismo e de uma aparente generosidade, ao apoiarem as produções culturais da América Latina, já no início dos anos 1960” (2009, p.13).

<sup>92</sup> A produção de filmes voltados ao segmento juvenil, sobretudo garotos adolescentes, contudo, já existia desde os anos 1940 nos Estados Unidos, eram os *quickies*, assim chamados por serem de baixo orçamento e de rápida produção, frisa a autora. Em breve ganhariam força os filmes as produções

A emergência e visibilidade dessa cultura juvenil é fortalecida pela “sinergia entre as indústrias musicais e cinematográficas detectadas no contexto norte-americano”, frisa a autora (2005, p. 30). Embora sem a mesma desenvoltura e com descompassos, tal sinergia “se reproduziu em outros mercados, como o brasileiro” (2005, p. 30). E tal sinergia irá se fortalecer nas décadas seguintes, como bem caracteriza a autora.

O primeiro filme nacional no qual o rock se faz presente chama-se *De vento em popa* (Carlos Manga, 1957), produção carioca estrelada por Oscarito, ator-símbolo das chanchadas<sup>93</sup> produzidas pela Atlântida. De jaqueta de couro e brilhantina nos cabelos, ele, já cinquentão, faz uma paródia ao cantor-sensação daquele momento: Elvis Presley. Ainda no mesmo ano *Absolutamente certo*, filme paulista dirigido e protagonizado por Anselmo Duarte, já trazia o número musical “Enrolando o rock”, liderado por Betinho e seu conjunto (BUENO, 2005)<sup>94</sup>.

Mas é no ano seguinte que a mudança de fato se apresenta quando a chanchada *Alegria de Viver* (Watson Macedo, 1958) é lançada. Segundo a autora: “Do modelo de comédia musical consolidado pela Atlântida e produzido por outras empresas cinematográficas da época, como Herbert Richers e a Cinedistri, surgiu o embrião de um possível filme juvenil brasileiro” (BUENO, 2005, p. 34). Este filme pode ser considerado uma das primeiras produções brasileiras a “apresentar claramente a influência do rock e uma nítida tendência à ‘juvenilização’ da narrativa fílmica” (2005, p. 34). Na trama um rapaz chamado Gilberto (John Herbert) tem uma vida dupla: é o funcionário mais dedicado do escritório de engenharia onde trabalha, mas, nos momentos de folga, administra o clube Copa Jazz. O dono do escritório quer que o rapaz e sua filha Elizabete (Eliana Macedo), que há pouco saiu do internato, se conheçam, pois o considera um ótimo partido para ela. Entretanto, a moça, não quer

---

chamadas de *teenpictures*, ou *teenpics*, filmes que “abordavam o sexo, atrocidades e monstrosidades, bem como assuntos oportunos e controversos envolvendo a juventude dos anos 50 e 60” (BUENO, 2005, p. 26).

<sup>93</sup> Segundo Vieira (2012, pp.152-3), a chanchada é o “gênero cinematográfico de ampla aceitação popular que melhor sintetiza e define o cinema brasileiro das décadas de 30, 40 e, principalmente, 50, produzido majoritariamente no Rio de Janeiro. [...] Numa primeira fase, que compreende a década de 30 até meados dos anos 40, tipificada pela produção da Cinédia ou da Sonofilms, a comédia musical desenvolve roteiros esquemáticos e elementares com esquetes e piadas oriundos do teatro de revista, do circo e do teatro alternados por números musicais mais ou menos autônomos. Numa segunda fase, marcada pela consolidação da [produtora] Atlântida, as narrativas tornam-se mais complexas com a introdução de novas situações dramáticas, tipos e personagens, libertando-se, em seus melhores momentos, dos limites de uma encenação marcadamente teatral ou radiofônica”.

<sup>94</sup> Ressaltamos que todos os filmes brasileiros mencionados neste subcapítulo disponíveis online ou em suporte de DVD foram assistidos pela autora.

conhecer o rapaz, supondo que ele seja tão antiquado quanto seu pai, envia a prima caipira em seu lugar num encontro que fora arranjado. Elizabete e Gilberto, porém, irão se conhecer no Copa Jazz, onde ele é conhecido como "King". Eles ignoram suas verdadeiras identidades, pois ambos usam apelidos. A partir daí há uma série de série de confusões até o desfecho feliz da trama.

Figura 02 – Cartaz de *Alegria de viver*



Fonte: <http://www.adorocinema.com>

A presença do rock em filmes nesse período em detrimento de marchinhas carnavalescas ou de outros ritmos populares é simultânea à expansão das grandes gravadoras no país a partir do final dos anos 1950. De forma concomitante, programas televisivos também divulgavam o rock e o estilo juvenil, como *Crush Hi-Fi* (TV Record), *Alô, Brotos* (TV Tupi), *Clube do Rock* (TV Continental) e *Jovem Guarda* (TV Record)<sup>95</sup>. Este último, cuja estreia ocorreu em 1965, é possivelmente o mais conhecido, pois revelou os principais representantes do iê-iê-iê, como o rock nacional era chamado:

<sup>95</sup> Cabe lembrar que a *Jovem Guarda* extrapolou os limites do programa televisivo, veiculado entre 1965 e 1968, e "delineou pioneiramente no Brasil um estilo juvenil, ou seja, articulou-se à construção de uma identidade urbana criada a partir do consumo, representando uma 'subcultura derivada da cultura juvenil internacional'" (BUENO, 2005, p. 36-7).



Roberto Carlos, Wanderléa, Erasmo Carlos, Ronnie Von, Jerry Adriani, além de vários grupos e cantores jovens. Assim na década de 1960 filmes são lançados associando música, sobretudo ritmos dançantes, em especial *rock*, e juventude, estrelados por cantores como Jerry Adriani – *Essa Gatinha é Minha* (Jece Valadão, 1966), *Jerry, a grande parada* (Carlos Alberto de Souza Barros, 1967) e *Jerry em Busca do Tesouro* (Carlos Alberto de Souza Barros, 1967); Roberto Carlos – *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (Roberto Farias, 1968) e Wanderléa – *Juventude e ternura* (Aurélio Teixeira, 1968), dentre outros<sup>96</sup> (BUENO, 2005).

À parte a existência desses filmes cujas tramas estão alicerçadas na música podendo ser classificados como aventura e/ou comédia musical, com cantores/atores interpretando personagens jovens e simpáticos, e, portanto, voltados ao entretenimento do público espectador, há outros que precisam ser considerados, pois fornecem personagens melhor caracterizados em contextos urbanos distintos: os delinquentes masculinos de *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1961), obra identificada com o Cinema Novo<sup>97</sup>; os afetos amorosos entre homens e mulheres nas comédias de costume, *Todas as mulheres do mundo* (1966) e *Edu, coração de ouro* (1967), ambas escritas e dirigidas por Domingos Oliveira; a trajetória de um criminoso em *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), as fantasias e delírios de um universitário presentes em *Meteorango Kid, o herói intergaláctico* (André Luiz de Oliveira, 1969), duas narrativas anárquicas do Cinema Marginal<sup>98</sup>; as pequenas trapaças e aventuras amorosas pela capital carioca de despreocupados jovens de classe média que vivem às custas dos pais, *Copacabana me engana* (Antônio Carlos Fontoura, 1968) e *Marcelo zona sul* (Xavier de Oliveira, 1969).

---

<sup>96</sup> Não há pretensão de listar todos os filmes desta década, bem como das demais, mas mencionar sobretudo aqueles títulos que estejam relacionados ao recorte proposto neste estudo.

<sup>97</sup> “O Cinema Novo”, conforme Paranaguá (2012, p. 177), “nasce livre de uma fórmula industrial pelo fracasso das experiências dos anos 50 [como os Estúdios da Vera Cruz]. Tampouco se sente comprometido com a discussão de uma ortodoxia estética, por mais novidade que ela encerre, conforme aconteceu com o neorealismo italiano. [...] [Ele] propicia uma ruptura com o passado – a chanchada é proclamada inimigo público número um – por um radicalismo típico dos anos 60, facilitado pela falta de continuidade característica do cinema brasileiro até então”.

<sup>98</sup> Na apreciação elaborada por Ramos (2012, p. 174), o Cinema Marginal contrasta com o movimento do Cinema Novo, embora possam considerados contemporâneos. Há dois elementos estruturais nessas produções: “[...] a ideologia da contracultura (que emerge no final da década, importada dos Estados Unidos, pode ser sintetizada no horizonte ideológico de ‘drogas, sexo e rock’ n’ roll) e a abertura para um diálogo lúdico e intertextual com o classicismo narrativo e o filme de gênero norte-americano”.

Figura 03 – cartaz de *Marcelo zona sul*

Fonte: [www.filmow.com](http://www.filmow.com)

No que tange a filmes com protagonismo juvenil a década de 1970 registra produções diversificadas: há novas aventuras musicais, *Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa* (1970) e *Roberto Carlos a 300 Km por hora* (1971), também dirigidos por Roberto Farias; comédias musicais *Pais Quadrados... Filhos Avançados* (1970), *Som, Amor e Curtição* (1972) e *Salve-se Quem Puder – Rally da Juventude* (1973), dirigidas por J.B. Tanko e encabeçadas pelo cantor Antônio Marcos; comédias de costumes como *Pra quem fica tchau* (Reginaldo Faria, 1971) e os apelos eróticos, voltados ao público jovem e aos espectadores de pornochanchada<sup>99</sup> – gênero que se notabilizou nesse período. Como explica Bueno (2005), o sucesso do filme *Embalos de sábado à noite* (*Saturday Night Fever*, John Badham, 1977), estrelado por John Travolta, fez com

<sup>99</sup> O rótulo pornochanchada designa, conforme Abreu (2012, p.558-9), filmes que, em vista de fatores econômicos e culturais, produziram “uma nova tendência no campo cinematográfico: um cinema que apontava na direção do questionamento dos costumes, da exploração do erotismo. O gênero pornochanchada – conjunto de filmes com temáticas diversas, mas com formas de produção aparentadas –, identificado com comédias eróticas, rapidamente conquistou amplas parcelas do mercado. [...] o critério básico é a prioridade na exibição anatômica feminina (mesmo que em conflito com o desenvolvimento dramático) e a construção de roteiros com ênfase em piadas ou situações eróticas. Se a chanchada continha-se na ingenuidade, às vezes com malícia, a pornochanchada introduziu intenções explícitas”.

que programas televisivos (*Embalos de sábado à noite*, TV Tupi) e filmes direcionados aos jovens utilizassem quase de forma obrigatória as palavras “ritmo”, “embalo” e “alucinante”, como é possível notar nos títulos *Nos embalos de Ipanema* (Antônio Calmon, 1978) e *Sábado alucinante* (Claudio Cunha, 1979).

Figura 04 – cartaz de *Pais quadrados... filhos avançados*



Fonte: [www.filmow.com](http://www.filmow.com)

À parte os filmes que cadenciam a história pela música ou ainda investem no chamariz erótico para o desenvolvimento da história, outras obras do período adotam narrativas em tom realista e apresentam personagens vivenciando situações que vão do infortúnio à marginalidade, o rapaz interiorano com poucas qualificações profissionais e muitas aspirações de vida, *André, a cara e a coragem* (Xavier de Oliveira, 1971); ou os rapazes delinquentes inseridos no submundo do crime carioca, *Barra Pesada* (Reginaldo Faria, 1977) e *Amor bandido* (Bruno Barreto, 1979).

Em vista da dinâmica do campo cinematográfico associado à indústria editorial e à fonográfica, a década de 1980 registra obras expressivas com protagonismo juvenil, possibilitando o surgimento de um “cinema juvenil” nacional, nas palavras de Bueno (2005), no estudo que esmiúça a produção cinematográfica deste

período. No primeiro caso, em associação à indústria editorial, estão as adaptações de autobiografias lançadas no período cujos personagens centrais enfrentam situações adversas: a assunção de identidade de gênero masculina em *Vera*<sup>100</sup> (Sérgio Toledo, 1986), o embate entre filha e pais em *Com licença, eu vou à luta*<sup>101</sup> (Lui Faria, 1986), o rapaz que se torna tetraplégico após um mergulho malsucedido em *Feliz ano velho*<sup>102</sup> (Roberto Gervitz, 1987). Ou ainda as adaptações de obras literárias: *Verdes anos*<sup>103</sup> (Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil, 1983) e *Dedé Mamata*<sup>104</sup> (Rodolfo Brandão, 1988): as dificuldades da adolescência à vida adulta para um grupo de jovens numa cidade do interior gaúcho na década de 1970 e as vivências de um jovem cuja família tem militância política de esquerda, respectivamente. No segundo caso, na associação com a indústria fonográfica, há os “filmes de praia”, há o romance entre um surfista pobre e uma jovem da alta sociedade, *Menino do Rio* (1981) e a rivalidade entre dois rapazes que disputam o amor de uma jovem, *Garota Dourada* (1984), ambos dirigidos por Antônio Calmon; ou ainda as aventuras musicais *Bete Balanço* (1984) e *Rock Estrela* (1986), ambos dirigidos por Lael Rodrigues e tendo a capital carioca como locação privilegiada: na primeira jovem interiorana decide tentar a sorte como cantora e na segunda dois jovens músicos e suas peripécias musicais e amorosas. Esses últimos filmes, a nosso ver, “modernizam” as narrativas com personagens jovens e música realizadas na década de 1960<sup>105</sup>: são ágeis e incorporam a liberalização dos costumes relacionados a sexo e drogas do período. Todavia as tramas bastante são frágeis.

Destacamos duas obras que evocam a aspereza de regimes militares: o reencontro de filho, egresso de colégio interno, com o pai, militante de esquerda brasileira e recém liberto da prisão, *Nunca fomos tão felizes*<sup>106</sup> (Murilo Salles, 1984), e as vivências de um grupo de adolescentes com destaque para o personagem Paulo, cuja família emigrara para o Brasil após o desaparecimento de seu irmão no Chile do general Augusto Pinochet em *A cor do seu destino* (Jorge Durán, 1986).

---

<sup>100</sup> Adaptação do relato autobiográfico *Queda para o alto*, de Sandra Maria Herzer.

<sup>101</sup> Adaptação da autobiografia homônima de Eliane Maciel.

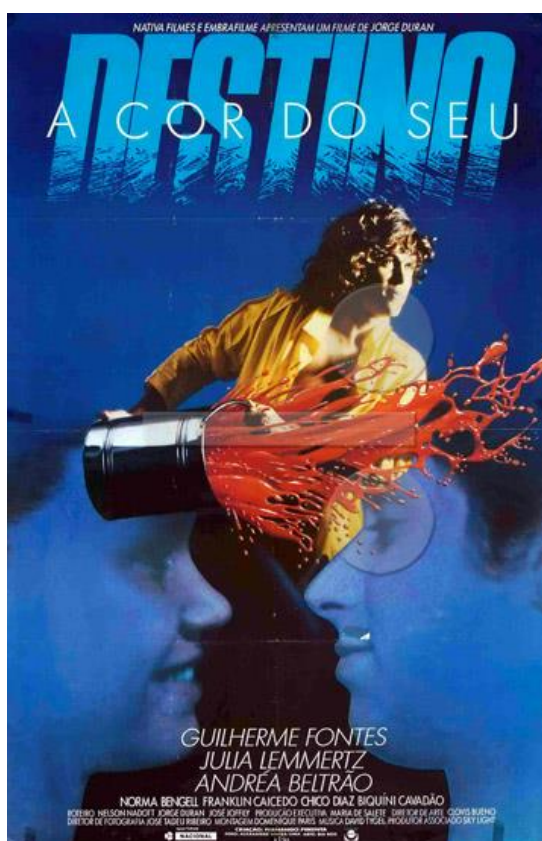
<sup>102</sup> Adaptação da autobiografia homônima de Marcelo Rubens Paiva.

<sup>103</sup> Baseado no conto homônimo de Luiz Fernando Emediato.

<sup>104</sup> Baseado na obra homônima de Vinícius Vianna.

<sup>105</sup> Vale lembrar que a modernização das narrativas fílmicas não ocorre no vácuo, uma vez que o país está vivendo um outro momento histórico, político e cultural.

<sup>106</sup> Baseado no conto “Alguma coisa urgentemente”, de João Gilberto Noll.

Figura 05 – cartaz de *A cor de seu destino*

Fonte: [www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)

No início da década seguinte, 1990, houve um revés até então sem precedentes na atividade cinematográfica do país: o aparato institucional que havia é extinto pelo presidente Fernando Collor de Mello. Uma vez suprimidos a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A.), criada em 1969, durante no regime militar, que dentre outras atividades, era encarregada pelo financiamento, distribuição e de filmes nacionais, e o CONCINE, órgão responsável pela política do cinema, regulação e fiscalização do mercado, um vácuo imenso se constituiu nesse segmento. No fatídico ano de 1990 não havia qualquer indicação de como a cinematografia nacional ficaria, uma vez que parcela expressiva da produção se amparava em recursos provenientes da União para ser viabilizada (GATTI, 2012). Após o *impeachment* do presidente Collor de Mello, em 1992, novas formas de incentivo para a atividade cinematográfica são instituídas, em particular a Lei do Audiovisual, durante o mandato-tampão de Itamar Franco (NAGIB, 2002). Esta lei estabelece mecanismos de captação de recursos financeiros mediante renúncia fiscal. “Esta legislação, associada a leis de incentivo municipais e estaduais, começou a dar frutos depois de regulamentada. A partir de 1995, a produção brasileira melhora” (ORICCHIO, 2003, p. 26). Embora haja

discordâncias entre aqueles que fazem parte do campo cinematográfico brasileiro, diretores, produtores, pesquisadores e demais profissionais envolvidos, esse período de esforços para restabelecer condições mínimas para produção cinematográfica nacional passou a ser denominado de Retomada.

Essas circunstâncias desfavoráveis ao cinema nacional<sup>107</sup> também se fizeram notar no escasso registro de filmes com personagens jovens. Assinalamos os títulos que nos parecem expressivos nesse período: as comédias cariocas *Não quero falar sobre isso agora* (Mauro Farias, 1991) e *Como ser solteiro* (Rosane Svartman, 1998), ambos calcados em personagens masculinos e suas cirandas amorosas.

Figura 06 – Cartaz de *Não quero falar sobre isso agora*

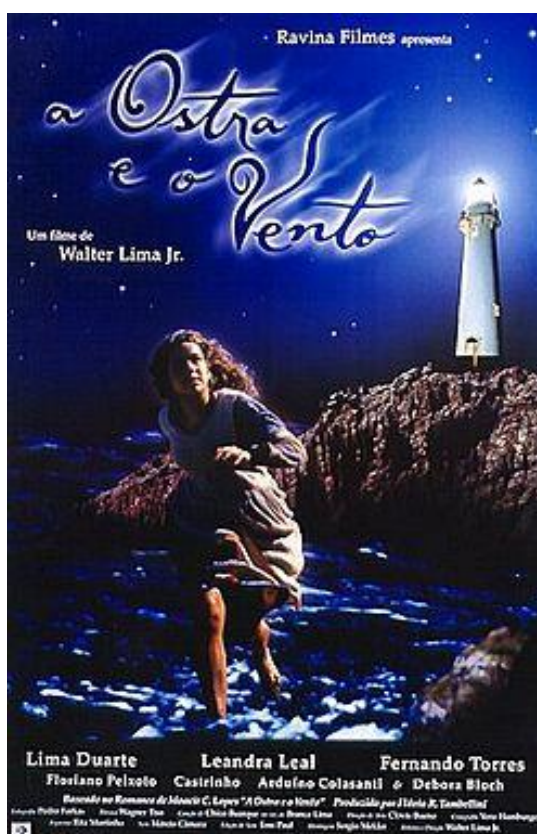


Fonte: [www.adorocinema.com](http://www.adorocinema.com)

<sup>107</sup> A nosso ver, o crítico Inácio Araújo faz uma avaliação adequada desse período. “Os anos 90 são, mais do que qualquer outra, uma década mosaico: teve do experimental até abortivos ensaios de cinema industrial, ou academismo disfarçado de filme ‘para público’. Mas, essencialmente, se fez de retalhos dos discursos do Cinema Novo, a partir da necessidade de restaurar uma atividade bruscamente interrompida em 1990. O ideal revolucionário dos anos 60 e o pragmatismo das décadas de 70 e 80 misturavam-se agora ao ideário globalizante dos 90. [...] [Eles] começam, assim, como uma década em que não se sabia o que filmar (pois não havia para quem exibir) e terminam como um tempo de negociação: trata-se de filmar agradável para não assustar investidores e seduzir o arredo espectador de classe média. Já o público seguro, aquele que permitia ao cinema brasileiro ser cinema, o espectador pobre e semialfabetizado, esse sumiu miseravelmente das salas” (ARAÚJO, 2012, s/p).

A diversidade de temas presentes em filmes classificados como drama neste período traz situações distintas e complexas nas quais os personagens se veem enredados: a busca por um recomeço num outro continente, *Terra estrangeira* (Walter Salles, 1995); os conflitos de classes na capital carioca, *Como nascem os anjos* (Murilo Salles, 1996); e os abismos sociais na periferia paulistana, em *Quem matou Pixote*<sup>108</sup> (José Joffily, 1996). Há três filmes cujo protagonismo feminino é significativo: as amigas que residem num pensionato de freiras durante o regime militar, *As meninas*<sup>109</sup> (Emiliano Ribeiro, 1996); o embate amoroso e trágico envolvendo um casal de noivos no subúrbio paulistano, *Um céu de estrelas* (Tata Amaral, 1997) e o despertar da sexualidade para a adolescente que vive numa ilha com seu pai, *A ostra e o vento* (Walter Lima Jr, 1997)<sup>110</sup>.

Figura 07- Cartaz de *A ostra e o vento*



Fonte: [www.adorocinema.com](http://www.adorocinema.com)

<sup>108</sup> O filme ficciona a vida de Fernando Ramos da Silva, que protagonizou *Pixote, a lei do mais fraco* dirigido por Hector Babenco em 1980. Após o sucesso do filme, o garoto conseguiu pequenos papéis em filmes e telenovelas. Mas terminou por voltar para sua casa no ABC paulista e juntamente com o irmão passou a se envolver em pequenos furtos. Foi morto pela polícia em 1987.

<sup>109</sup> Adaptação do romance homônimo de Lígia Fagundes Telles.

<sup>110</sup> Adaptação do romance homônimo de Moacir Costa Lopes.

Em que pese as dificuldades dessa década, por outro lado, também houve um conjunto de filmes infanto-juvenis lançados, cujas protagonistas eram apresentadoras de programas televisivos voltados ao público juvenil: *Uma escola atrapalhada* (Antônio Rangel, 1990), *Lua de cristal* (Tizuka Yamazaki, 1990), *Sonho de verão* (Paulo Sérgio de Almeida, 1990), *Zoando na tevê* (José Alvarenga, 1999) e *Xuxa requebra* (Tizuka Yamazaki, 1999).

Ao término da última década do século XX, tomando como ponto de partida a de 1950, algumas recorrências podem ser observadas na cinematografia nacional: o protagonismo juvenil masculino e branco é predominante – e isto vale também para aqueles que praticam atos delinquentes, traço este que se esboça em filmes dos anos 1960, como *Os cafajestes*. Há também a presença constante de personagens pertencentes aos segmentos médios urbanos e por óbvio seus valores e aspirações de vida. Nos anos 1970 a visibilidade dada a personagens jovens pertencentes a segmentos sociais pobres é ainda escassa, podemos citar *André, a cara e a coragem* e *Barra pesada*. O protagonismo feminino mostra-se acanhado nos filmes dos anos 1950 e 1960, isto porque a existência da personagem feminina está condicionada à do masculino, pois é à volta dele que este existe. Nos anos 1980 e 1990, ainda que irregularmente, o protagonismo feminino adquire alguma proeminência, como atestam *Bete Balanço*, *Vera*, *Com licença, eu vou à luta*, *Um céu de estrelas* e *A ostra e o vento* – todos interpretados por atrizes brancas. No decorrer dessas quatro décadas há o predomínio de filmes *sobre* jovem e não *para* jovem, ainda que haja exceções, sobretudo naquela conjuntura de maior sinergia entre as indústrias cinematográfica, editorial e fonográfica que se efetivou nos anos 1980.

Início de novo século e de novo ciclo: nos anos 2000, a presença de personagens jovens em filmes é numericamente muito expressiva, conforme já indicado no capítulo 2. Dentre outras razões, isto se deve à normalização da atividade cinematográfica no país, amparada no aparato institucional constituído a partir de 2001 com a criação da Ancine (Agência Nacional do Cinema) e do estabelecimento dos mecanismos de incentivos fiscais para captação dos recursos a serem destinados às obras audiovisuais (ORICCHIO, 2003). Assim a primeira década século XXI conservará permanências de décadas passadas, o/a jovem branco/a de classe média, mas novas visibilidades se apresentarão: o/a jovem negro/a que vive em favela ou periferia dos grandes centros urbanos do país, ou ainda jovens negros que pertencem



a segmentos médios urbanos. O próximo capítulo expõe a análise dos quatro filmes escolhidos.

## 5. ANÁLISE DOS PERSONAGENS JOVENS

Este capítulo expõe a análise do *corpus* empírico selecionado. Tal apreciação adota as abordagens cinematográficas e antropológicas, já explicitadas na presente tese, de forma conjugada. Visamos, mediante este procedimento, lançar um olhar diferenciado sobre as quatro películas previamente escolhidas. O intuito é tanto salientar a singularidade de cada obra como frisar as afinidades existentes entre as mesmas, tomando como ponto de partida a presença e a caracterização do personagem jovem nessas narrativas ficcionais.

Num primeiro momento são trazidas as sinopses descritivas dos filmes para num segundo momento efetuar a análise do personagem. A exposição das obras leva em conta a cronologia linear das mesmas.

### 5.1 *NINA*<sup>111</sup> (Heitor Dhália, 2004)

Figura 08 – cartaz do filme *Nina*



Fonte: [www.adorocinema.com](http://www.adorocinema.com)

<sup>111</sup> A fonte de consulta é o DVD do filme, distribuído por Sony Pictures. A visualização da obra ocorreu no período de maio a junho de 2020.

O filme é livremente inspirado no romance *Crime e Castigo*, do escritor russo Fiódor Dostoiévski. Para que a história desenrolada nesse romance pudesse se transformar num filme obviamente várias alterações foram levadas a cabo. Destacamos três mudanças que nos parecem relevantes em relação à obra original: primeira, o homicídio é perpetrado (ou há a sugestão de seu cometimento) por uma mulher, no caso, Nina; segunda, em lugar de o crime ocorrer no início da obra original, no filme este ocorre próximo ao desfecho da trama e, terceira e última, a narrativa ficcional é transposta de São Petersburgo para o centro da cidade de São Paulo. Nina trabalha como atendente numa lanchonete. Ela aluga um quarto no apartamento de dona Eulália. Seu pai é falecido e a mãe é casada com um homem mais jovem, ambos residem noutra cidade.

Uma característica estética marcante do filme *Nina* é a utilização de desenhos em preto e branco elaborados pela protagonista que revelam seus sentimentos em relação à antagonista, a proprietária do apartamento. Seus sonhos e alucinações também são mostrados em preto e branco. Como afirma Rêgo (2009, p. 80) “[...] desde sua abertura até o final, o diálogo entre cinema e quadrinhos permeia todo o filme”, evidenciando “a sinergia do cinema com a arte sequencial – forma de arte e literatura que lida com a disposição de figuras ou imagens e palavras para narrar uma história ou dramatizar uma ideia”.

Figura 09 – Nina



Fonte: *frame* do filme

Figura 10 – Ana

Fonte: *frame* do filme

Figura 11 – Carlão

Fonte: *frame* do filme

Figura 12 – Alice

Fonte: *frame* do filme

Figura 13 – Cego e Nina

Fonte: *frame* do filme

Figura 14 – Prostituta, Nina e o motorista de táxi

Fonte: *frame* do filme

Figura 15 – Sofia

Fonte: *frame* do filme

Figura 16 – Nina e a culpa

Fonte: *frame* do filme

### 5.1.1 Sinopse descritiva

“Eu tenho uma teoria. Os indivíduos se dividem em duas categorias: os indivíduos ordinários e extraordinários. Os ordinários são pessoas corretas que vivem

na obediência e gostam de ser obedientes. Já os extraordinários são os que criam alguma coisa nova, todos os que infringem a velha lei, os destruidores. Os primeiros conservam o mundo como ele é; os outros movem o mundo para um objetivo, mesmo que para isso tenham que cometer um crime”. [Voz em *off* de Nina]

Sonha com o pai.

Nina está seu horário de folga. Numa mesa da lanchonete onde trabalha, ela conversa com Ana enquanto desenha em seu caderno. Ana indaga o que ela acha a seu respeito: “Uma pessoa ordinária ou pessoa extraordinária”? Nina faz uma pausa e diz: “Extraordinária”. Ana retruca: “Ordinária”. As duas riem. “Orgulhosamente ordinária. É isso que eu sou”. Ana oferece um baseado Nina. Antes de ir embora, Ana lembra Nina do *chill out*<sup>112</sup> que ocorrerá em sua casa.

Esparramada na poltrona da sala, Nina é surpreendida pelo regresso de dona Eulália com suas sacolas de compras. As duas conversam amenidades. Dona Eulália informa que o aluguel está vencido. Nina diz que irá pagar.

No *chill out* Nina diverte-se. Dança, beija Sofia ao mesmo tempo em que flerta com um rapaz. Depois ambos se encontram. Beijam-se e começam a se despir. Porém quando ela vê a tatuagem de um *smurf*<sup>113</sup> no peito do rapaz perde o entusiasmo e o deixa sozinho.

Nina distrai-se desenhando as pessoas que estão sentadas no sofá da sala durante a festa. Ao olhar para o relógio na parede, espanta-se. Pega suas coisas e sai apressada. Chega atrasada na lanchonete. Desculpa-se. Anota os pedidos dos clientes distraidamente. Ao entregar os pedidos, os clientes passam a reclamar do que receberam. Nina impacienta-se. Tira o avental, pisa em cima dele. Faz um sinal obsceno para todos os presentes na lanchonete e vai embora.

No apartamento Nina encontra a proprietária. Dirige-se à cozinha e ao abrir a geladeira constata que todos os itens em seu interior têm a etiqueta “Eulália”. Ela pega um pote de iogurte e indaga sobre a etiqueta à senhoria. Esta responde que tudo que tem o seu nome é dela. Se Nina comprar, também poderá comer. Estupefata, Nina repõe o pote de iogurte na geladeira sem consumi-lo.

---

<sup>112</sup> *Chill out* é um termo relacionado à música eletrônica relaxante. No filme também serve para qualificar o tipo de situação no qual este gênero musical é apreciado, envolvendo o consumo de substâncias psicoativas.

<sup>113</sup> *Smurfs* são personagens de cor azulada de um desenho animado homônimo voltado ao público infantil.

Uma correspondência é colocada embaixo da porta do apartamento, está endereçada à Nina. Dona Eulália a recolhe.

Nina tenta obter algum dinheiro vendendo cds e outros objetos para Carlão, dono de uma banca de LPs. Ela tenta sensibilizá-lo, mas ele não se mostra interessado pelo que é oferecido. No entanto, diz que se ela estiver de calcinha pode comprá-la. Constrangida, Nina retira a calcinha e recebe o pagamento. Ela vai embora, enquanto Carlão se põe a cheirar a calcinha.

Dona Eulália recebe o dinheiro, conta as cédulas e informa que se o pagamento não for concluído, ela terá de sair dali. Nina diz que está providenciando outro lugar para morar. A proprietária diz que se ela não quitar a dívida não poderá retirar nada do que é seu.

Nina lê a carta recebida. Dentro do envelope há a foto de um casal, sua mãe e o padrasto. Nina sai do quarto e vai até o quarto de dona Eulália. Indaga onde está o dinheiro enviado na carta. Dona Eulália diz que o pegou. Nina a acusa de ter roubado o dinheiro. A proprietária diz que não roubou, uma vez que há uma dívida. Nina argumenta que acabara de lhe entregar dinheiro. A mulher retruca que há “os juros”. Nina alega que não tem dinheiro para comer. Impassível, a mulher afirma que isto não é problema seu.

Em seu quarto, Nina desenha dona Eulália em seu caderno. Depois afixa o desenho na parede de seu quarto. Mais tarde, sorrateiramente, ela vai até cozinha. Abre a geladeira e toma um pouco de leite.

Pela manhã Nina encontra Dona Eulália na cozinha tomando café. Nina abre a geladeira e indaga se a água ainda é de graça. A mulher diz que sim, mas o leite que ela havia tomado na noite anterior não. Nina nega. A proprietária pega a garrafa de leite e mostra a marca feita de modo a indicar a quantidade que havia. E inquirida Nina mais uma vez. Ela não responde.

De volta a seu quarto Nina está com olhar fixo. Desenhos em preto e branco ganham movimento na tela. Num deles uma moça está com um machado com o qual ataca uma mulher mais velha.

Nina dorme e sonha. E acorda de forma abrupta. Olha com estranheza seus próprios desenhos na parede do quarto. Vai até o banheiro. Constata que não há sabonete para banhar-se. Vasculha moveis da sala e da cozinha até encontrar um sabonete escondido numa caixa. Ao término do banho, retira os cabelos que ficaram no ralo e coloca no sabonete.

Nina vai numa festa de música eletrônica. Sofia está lá e a observa. Nina não está bem. Ela enxerga uma menina vestida de branco que a olha fixamente. Nina desmaia e é socorrida por Sofia.

Ao regressar ao apartamento, no escuro, Nina tenta sem sucesso abrir a geladeira. Ao acender as luzes, constata que há um cadeado na geladeira. Inconformada diz: “Vou acabar com essa velha!”

Pela manhã, quando dona Eulália chega à cozinha, se surpreende com a mesa posta para o café. Diz que não adianta Nina querer agradá-la. A senhoria elogia qualidade do chá preparado pela inquilina, ignorando o fato de Nina ter urinado na xícara em que o chá foi servido. Dona Eulália entrega a conta do telefone. Nina diz que não tem dinheiro para pagar a conta.

De quatro, agachada, no chão da sala, Nina limpa do apartamento de dona Eulália. A proprietária, sentada no sofá, observa e determina o que deverá ser feito. Enquanto Nina faxina, dona Eulália vai depreciando o que ela acabou de limpar.

Desenhos animados ganham a tela. Uma jovem empunha uma faca e com ela fere uma mulher velha. O sangue jorra em preto e branco.

Exaurida, Nina dorme no chão da sala. O balde, a vassoura e demais itens de limpeza estão ali. Ela acorda.

Na rua, Nina conversa com Alice. Esta propõe que ambas façam strip-tease numa boate gay para conseguir dinheiro. Nina rechaça a proposta. Um carro para próximo às duas. Alice levanta a minissaia. Ela entra no carro.

Na cozinha do apartamento Nina observa o gato comer ração. Ela se aproxima dele. Pega um grão de ração, põe na boca e come.

Dona Eulália vai ao quarto de Nina e diz que o gato sumiu. Nina afirma que não sabe nada a respeito. A mulher ameaça Nina, supondo que ela tenha feito alguma coisa o bichano.

Nina havia soltado o gato num lugar público. Em seu caminho, ela encontra um rapaz cego e o auxilia a atravessar a rua. Nina o acompanha até a casa dele. Conversam e fumam um baseado. Nina põe uma música e começa a dançar. Faz um *strip tease*. Ela o convida para dançar. Ele pergunta se com ou sem roupa. Nina o provoca. Diz para ele encontrá-la. O cego apaga a luz para ficarem em “igualdade de condições”. No escuro ele encontra Nina e a abraça. Antes de ir embora do apartamento, Nina pega dinheiro da sua carteira e deixa vários objetos da sala fora de lugar. O cego chama por Nina. Ele constata que a sala está revirada. E gargalha.

Uma mulher, expulsa do táxi em que estava pelo motorista sob a alegação de que não tinha dinheiro para pagar a corrida, cai na calçada. Nina busca ampará-la e paga a corrida com o dinheiro subtraído do rapaz cego.

Dona Eulália bate à porta do quarto de Nina e entra acompanhada de Arthur, o novo inquilino. A mulher informa o prazo em que o quarto deverá estar vago. Nina fica atônita.

Alice é procurada por Nina. Ela diz que não é possível hospedá-la em sua casa; sugere que busque uma pensão. Nina responde que isso é impossível; não tem dinheiro. Alice a repreende: se ela precisava de dinheiro, por que não topou fazer o show na boate? E em seguida oferece dinheiro a Nina, que recusa. Diz que não precisa de “esmola de ninguém”.

Nina vai à casa de Ana. Um rapaz bebendo uma cerveja a recebe. Ela pergunta por Ana, mas ele nada responde. Nina vai até o quarto e vê Ana entorpecida sobre um sofá. Ela diz que Ana está passando mal. Pede auxílio para o rapaz. Ele, insensível, diz que Ana está ótima. Nina o xinga e vai embora.

Sozinha, caminhando na rua Nina tem alucinações: enxerga pessoas açoitando um cavalo que está preso.

Nina volta ao apartamento. Quando chega em seu quarto, constata que seus pertences, incluindo seus desenhos foram reunidos e encaixotados. Dona Eulália aparece à porta e informa que está preparando o quarto para o novo inquilino e, portanto, ela deverá desocupar o quarto até a manhã do dia seguinte. Nina diz que não tem para onde ir. A proprietária diz que isso não é problema seu.

Desolada, Nina olha para suas coisas. Abaixa-se e pega alguns dos papéis amassados que estão no chão. Levanta-se enfurecida. Pega um saco plástico que estava sobre a cômoda e vai até a sala. De surpresa, sufoca a proprietária com o saco. Desenhos animados ganham a tela. Uma mulher velha é asfixiada por uma jovem.

A campainha do apartamento toca e Nina desperta. Ela vê o corpo Dona Eulália estendido no chão da sala. À porta está o novo inquilino. Nina o informa que o quarto não será mais alugado. O inquilino fica surpreso, quer de volta o que havia pago como adiantamento. Nina lhe devolve o dinheiro e ele vai embora.

No apartamento Nina ouve alguém tossir. Acredita que é dona Eulália. Pega um objeto para golpeá-la. Mas desiste. Aproxima-se do corpo da mulher. A campainha toca novamente. E outra vez alguém tosse. Mas a mulher está inerte no chão. Nina



dirige-se à porta, pelo olho mágico vê que não há ninguém. Ao abrir a porta, depara-se com uma vizinha olhando para ela. Nina sonha com a menina de vestido branco.

Nina abre a porta do apartamento como se fosse sair, mas se depara com a vizinha idosa relatando sobre algo que ocorreu a dois homens. A mulher sugere aos homens que Nina também ouviu. Ela nada fala e fecha a porta do apartamento. Retira o saco plástico que envolve a cabeça de dona Eulália e o esconde. A campainha toca. São os dois homens. Nina não atende a porta. E eles vão embora.

O porteiro do prédio informa à Nina que um homem a estava procurando. Ela vê o tal homem e vai ao seu encontro. Na calçada, caminha ao lado do homem, lhe faz perguntas, mas ele nada responde. Ao afastar-se dela, ele a ameaça com a bengala. Ela segue caminhando. Num beco depara-se com os dois homens que foram até o apartamento onde mora. Ela corre. Mas os dois homens surgem novamente em seu caminho.

Um desses homens interroga Nina. Ele pergunta como ela não sabe que a proprietária do apartamento onde mora foi assassinada. Nina pergunta quem a matou. O homem retruca; afirma que Nina a matou. E ela indaga: “E se eu fugir”? O homem diz que ela não tem para onde fugir.

Nina leva o corpo de dona Eulália para o quarto e o acomoda na cama. Ao sair do quarto, ouve alguém tossir. Retorna até o cômodo e vê o corpo estendido na cama e coberto por um lençol. Enquanto caminha no corredor, ouve novamente alguém tossir. Ao sair do apartamento, depara-se com todos os vizinhos em suas respectivas portas no corredor do andar. Quer entrar no apartamento, mas não consegue abrir a porta. Quando se volta de novo para o corredor, constata que está sozinha.

Na sala do apartamento Nina relata a um policial como matou dona Eulália. Diz que a sufocou com um saco plástico. O policial questiona se não havia sido com um machado. Ela confirma. Em seguida diz que a matou com uma faca. O policial troca olhares com o colega. O médico diz aos policiais que dona Eulália teve um ataque cardíaco. O médico conversa com Nina. Ela insiste em dizer que a matou. Tem medo de ser presa. O médico diz que ninguém irá prendê-la.

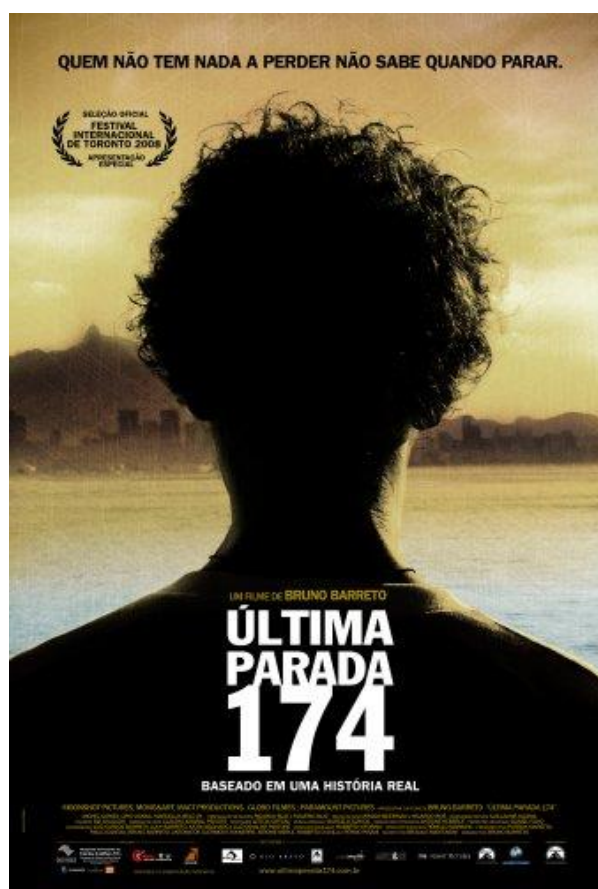
Nina come o que estava na geladeira e pertencia à dona Eulália. Vai repetindo o seu próprio nome enquanto come. Sofia a observa em silêncio. Diz à Nina que conseguiu um lugar para ela ficar. Sofia vai ao quarto de Nina. Junta algumas coisas.

Folheia um caderno de Nina em que há anotações e desenhos. Nina surge na porta. As duas se olham detidamente. Nina sai do apartamento.

Na rua pouco iluminada Nina corre e de vez em quando olha para trás. Subitamente para de correr. Segue caminhando. (Fim)

## 5.2 ÚLTIMA PARADA 174<sup>114</sup> (Bruno Barreto, 2008)

Figura 17- cartaz do filme *Última parada 174*



Fonte: [www.adorocinema.com](http://www.adorocinema.com)

O filme ficciona a vida de Sandro Nascimento que protagonizou o incidente conhecido como “sequestro do ônibus 174”, em junho de 2000, no bairro Jardim Botânico, na cidade do Rio de Janeiro<sup>115</sup>. A narrativa ficcional construída acerca da

<sup>114</sup> A fonte de consulta é o DVD do filme, distribuído por Paramount Pictures. A visualização da obra ocorreu no período de maio a junho de 2020.

<sup>115</sup> Anterior ao filme ficção de Bruno Barreto, esse fato havia inspirado o documentário **Ônibus 174**, de José Padilha (2002). Esta obra fornece uma nova perspectiva sobre aquele acontecimento e seu trágico desfecho, valendo-se de imagens de arquivo, documentos e entrevistas com pessoas envolvidas direta ou indiretamente no episódio. No documentário, enfatizam-se as tragédias familiares de Sandro, as

vida pregressa de Sandro leva em conta eventos que são divulgados quando da cobertura jornalística do ocorrido, dentre eles o fato de que Sandro era um dos sobreviventes da Chacina da Candelária<sup>116</sup>.

Figura 18 – Alessandro criança e Meleca



Fonte: *frame* do filme

Figura 20 – Sandro criança



Fonte: *frame* do filme

Figura 19 – Alê Monstro



Fonte: *frame* do filme

Figura 21 – Sandro jovem



Fonte: *frame* do filme

quais são intercaladas com imagens registradas pelas câmeras das emissoras de televisão. O acontecimento que paralisou o país foi transmitido ao vivo durante horas até o seu final.

<sup>116</sup> Em 23 de julho de 1993 oito “meninos de rua” com idades entre 11 a 19 anos foram mortos em frente à igreja da Candelária, no centro da capital, onde dormiam. As investigações revelaram que os executores eram policiais militares que estavam envolvidos com tráfico de drogas.

### 5.2.1 Sinopse descritiva

“Um menino chamado Alessandro”

Num casebre, Marisa amamenta Alessandro, seu filho. Meleca, traficante, entra armado no casebre. Ele a intima pagar o que deve e dá um tiro na tevê. Marisa justifica que não “cheirou” toda a droga e que precisou comprar roupas e remédio para o filho. Meleca dá um tapa no rosto de Marisa e a ameaça levar o bebê, pois ele poderia ser seu filho. Diante da recusa de Marisa em lhe entregar a criança, Meleca aponta a arma para ela. Novamente dá outro tapa no rosto dela e diz que vai quebrar o braço do bebê. Marisa se desespera. Meleca toma o menino para si e indaga qual é o nome ao que Marisa responde “Alessandro”. Ele a expulsa em trajés sumários do casebre e da favela.

Rio de Janeiro, 1983

Dez anos se passaram, Alessandro treina tiro ao alvo sob a supervisão de Meleca. Para incentivá-lo a atirar, Meleca diz: “Imagina que alguém quer matar o teu pai. Tu não vai ficar com ódio no coração”? Alessandro atira e acerta no alvo. Meleca o parabeniza.

“Um outro menino chamado Sandro”

São Gonçalo, estado do Rio

Na casa onde mora, Sandro assiste na tevê o clipe de Gabriel, o pensador. Um menino bate à porta e avisa que alguém assaltou a birosca da mãe dele. Os dois correm até lá. Sandro vê a mãe sem vida, esfaqueada no chão. Em seguida, a tia materna chega ao local.

Sandro vai morar com a família da tia. Ela tenta ensiná-lo a escrever. O comportamento arreado do menino incomoda o tio.

A tia entrega dinheiro para Sandro comprar o lanche na escola. Em lugar de ir para a escola, ele resolve ir a Copacabana, pois lembra que a mãe sonhava em ter um quiosque lá. Compra um bilhete para a barca. No convés da barca, ele deixa cair a pasta da escola.

Ao desembarcar no Rio de Janeiro, Sandro não dispõe de dinheiro suficiente para pagar a passagem do ônibus que o levaria a Copacabana. O cobrador não aceita o pagamento em balas que Sandro quer fazer e ele desce do coletivo. Marisa, sentada próxima à catraca, observa a cena. Ao mesmo tempo em que Sandro desce do ônibus um adolescente embarca e assalta o cobrador. Evangélica, Marisa ora, segurando a bíblia no peito. O assaltante desembarca. Marisa olha com atenção a notícia estampada no jornal que o passageiro a seu lado lê: “Líder do CV assassinado na favela. Traficante Meleca é morto em disputa pelo controle do tráfico”.

Marisa vai até a favela onde morou. É informada por uma mulher que todos foram mortos, mas que o menino deve ter fugido. Acrescenta que ele “não presta”, que “é o demônio”.

Sandro perambula pelas ruas do centro da capital carioca. Avista um grupo de meninos tomando banho num chafariz. Ele se aproxima e é inquirido por Patola, líder do grupo. Um menino diz que ele tem “cara de Alex”. Sandro não confirma. Patola pergunta se ele quer cheirar cola. Sandro assente. Em troca, passa os poucos trocados que ainda tem consigo.

No ponto de ônibus, Marisa vê três meninos caminhando pela calçada e decide ir atrás deles. Eles chegam às proximidades de um prédio onde há outros meninos dormindo. Marisa indaga a um deles se ele conhece “o Alessandro”. Surge um outro menino que diz saber onde ele está. Ambos lhe pedem dinheiro. Os dois começam a brigar. Marisa desiste de obter qualquer informação.

Em Copacabana, Sandro e os demais meninos praticam pequenos golpes. Ele improvisa um rap para uma mulher idosa que caminha na calçada. Ela passa sem dar atenção a ele. Sandro simula um desmaio. Enquanto a mulher o socorre, seus parceiros roubam a bolsa dela.

É natal. Soninha junta-se aos meninos. Patola entrega um presente para ela. Soninha fica surpresa e em retribuição o beija na boca. Outro menino se aproxima e diz que ajudou a escolher o presente. Soninha o elogia e também o beija. Soninha vê Sandro, que está afastado dos demais. Patola diz que o nome dele é “Alê”. Ela o chama.

Sandro e Soninha conversam sobre as estrelas. “As pessoas que morrem viram estrelas”. Soninha pergunta se ele sabe beijar. Envergonhado, Sandro baixa a cabeça. Ela diz que vai ensiná-lo. Ela o elogia e o chama de “Alê beijo”. Soninha diz que vai dar outra coisa de natal para ele.

7 anos depois

Nas imediações da igreja da Candelária comerciantes abrem as portas de seus estabelecimentos. Olham para os meninos e adolescentes que estão no entorno do chafariz. Alê Monstro aparece e intima Patola sobre o pagamento do dinheiro da droga. Patola diz que Sandro “cheirou” toda a droga. Alê Monstro interpela Sandro e o ameaça, assim como Patola.

Marisa está casada com o pastor Jaziel. Ele diz que ela não precisa mais trabalhar, pois a igreja está prosperando e mostra uma sacola com dinheiro. E emenda: “Quando um homem se casa, quer ter filhos”. Marisa alega que não pode ter outro filho enquanto não encontrar o seu filho.

À noite, na Candelária, os jovens não conseguiram reunir dinheiro para pagar Alê Monstro. Valquíria, coordenadora do projeto “Infância para todos”, chega ao local e oferece sopa. Ela anuncia a presença de uma TV francesa que fará um filme sobre eles. Valquíria conversa com “Alê”/Sandro<sup>117</sup>. Ela diz que o galpão que irá abrigá-los está em fase final de construção. Sandro afirma que não quer ir para lá. Valquíria argumenta que onde eles estão vivendo é perigoso, pois os comerciantes não gostam da presença deles ali.

Deitados, Sandro, Patola e outro rapaz conversam sobre o pagamento devido a Alê Monstro. Sandro diz que irá pedir a “tia” Valquíria o dinheiro para saldar a dívida. Um carro estaciona próximo onde eles e os demais meninos estão. Dois homens saem do veículo e atiram em todos que estão deitados. Sandro finge-se de morto.

Valquíria recebe um telefone de Sandro. Ela e o motorista vão até a Candelária e resgatam os sobreviventes. Tão logo eles partem, Alê Monstro chega ao local e a polícia também. Ele tenta se passar por sobrevivente da chacina. A polícia não dá crédito a isto e constata que ele está armado. Alê Monstro justifica que é “de menor”!

Os sobreviventes estão abrigados num galpão improvisado numa favela. Uma equipe de equipe da televisão está ali para gravar seus depoimentos. Valquíria

---

<sup>117</sup> Tanto Soninha quanto Valquíria chamam Sandro de “Alê”, pois foi com este apelido que o conheceram. Todavia seguiremos chamando o personagem de Sandro. Por conta desse nome “alternativo” do personagem, em boa parte da narrativa haverá uma confusão de identidades envolvendo Sandro e Alessandro (Alê Monstro).

estimula Sandro a “dar um show”. Com o rosto coberto pelo capuz do moletom, ele improvisa um rap. Em sua casa, Marisa o vê cantando na televisão. Valquíria é entrevistada num programa televisivo e diz que o rapaz que havia cantado o rap teve sua mãe assassinada. Marisa fica chocada ao ouvir isso. Diz que a mãe dele não morreu. O marido de Marisa não entende o que está se passando.

No refúgio da favela, as crianças e adolescentes escrevem seus nomes numa faixa com os dizeres “Chega de violência”. Sandro olha atentamente para eles. Valquíria o observa e indaga o que houve. Ele responde que não sabe escrever. Ela afirma que ele terá de aprender, se quiser escrever os raps que compõe. Ele contesta que não quer escrever as letras, pois, se escrever, não vai criar outro rap. Valquíria reitera que é importante aprender a escrever. Sandro afirma que não consegue aprender. Um menino chama por Valquíria e ela vai atendê-lo. Sandro pega dinheiro na bolsa de Valquíria e sai do abrigo.

Sandro vai até a *boca de fumo* para comprar cocaína. A princípio o traficante não quer negociar a droga porque ele faz parte da “galera da tia Valquíria”. Sandro contra argumenta e o traficante aceita vender a droga, mas diz que ele tem que ir embora dali. Na descida do morro, Sandro é abordado por policiais. Ele argumenta que é “de menor”. Mas as trouxinhas de cocaína são encontradas no bolso de sua bermuda e ele é apreendido.

Na instituição onde Sandro chega para cumprir medida socioeducativa, uma partida de futebol mobiliza os internos. Alê Monstro está nessa instituição. E reconhece Sandro. Com uma faca improvisada recebida de um dos internos, ele vai na direção de Sandro. O jogo de futebol é interrompido. Alê Monstro o ameaça. Ouve-se um apito. Os internos devem ficar alinhados para uma *revista*. Sandro não entra na formação, pois encobre com um dos pés uma trouxinha de cocaína deixada cair por Alê Monstro. Um funcionário se aproxima e diz para Sandro levantar o pé. Ele obedece. O funcionário diz para ele levantar o outro pé e como Sandro se faz de desentendido recebe um golpe do bastão que o homem tinha na mão. O funcionário chama o supervisor, pois viu o que ele escondia sob o pé. O supervisor pergunta a Sandro quem passou a droga e aponta para Alê Monstro. Sandro diz que não o conhece. O supervisor dá um tapa em seu rosto. Outro funcionário retira Alê Monstro da formação. Diz para ele tirar o calção e o inspeciona detidamente. Nada é encontrado e Alê Monstro retorna à formação. Sandro é retirado da formação e levado para uma dependência da instituição. Alê Monstro o observa à distância.

Depois da punição recebida, Sandro é deixado no pátio da instituição. Alê Monstro se aproxima e lhe estende a mão. Diz que ele foi “sujeito homem” e que por isso não irá morrer.

Marisa vai à ong Infância para Todos. Ela afirma categoricamente à Valquíria que “Alê” é o filho dela. Valquíria diz que ele não está mais ali. Marisa consegue saber o paradeiro do rapaz. Na instituição para onde se dirige, Marisa é informada que há no local dois jovens com o apelido de Alê. Marisa afirma que está buscando o “Alê da Candelária”.

Alê Monstro e Sandro se tornam parceiros na instituição. Um funcionário se aproxima dos dois e pergunta quem é o “Alê da Candelária”. Os dois rapazes se olham e nada respondem. O funcionário puxa Sandro pelo braço.

Sandro encontra com Marisa. Ela pergunta se Meleca havia dito para ele quem era a sua “mãe de verdade”. Sandro responde que não conhece ninguém com este nome. Marisa diz que ele não precisa mentir e o chama de “Alessandro”. Ele diz que este não é o seu nome. Marisa argumenta que ele precisa confiar nela. Sandro então diz que se ela o tirar dali será o filho dela.

Marisa passa a escrever cartas para Sandro. Como ele não saber ler, Alê Monstro assume esta tarefa. Intrigado com o as cartas recebidas, indaga a Sandro como podia estar recebendo cartas de sua mãe se a mesma tinha morrido. Sandro responde que a mulher que veio procurá-lo não é sua mãe, que é “maluca”. Alê Monstro conta a sua história para Sandro. Diz que foi criado por uma mulher que o tratava muito mal e que falava que sua mãe era uma “viciada”. Conta que a tal mulher falava que Meleca teria matado sua mãe, mas ele não acreditava nisso. Para ele, sua mãe estava viva. Nesse momento Sandro revela seu verdadeiro nome.

Com o auxílio de outros internos, Sandro e Alê Monstro executam um plano de fuga. Vários deles conseguem escapar. Na favela aonde chegam, Alê Monstro oferece guarida para Sandro. Para comemorar o êxito da fuga, os dois vão à praia.

No percurso, Alê Monstro aconselha Sandro a ter cuidado com as mulheres e não se envolver emocionalmente. Quando chegam na praia, os dois veem um grupo de mulheres deitadas na areia. Sandro reconhece Soninha. Ele a aborda, mas ela não se lembra dele. Contra a sua vontade, Sandro a beija. Ela diz que conhece aquele beijo e então diz o nome pelo qual o chamava: “Alê beijo”.

Eles vão para o apartamento onde Soninha mora. Fazem sexo. Sandro está feliz por reencontrá-la, mas ela se nega a ficar mais tempo porque precisa “trabalhar”.



De moto, Alê Monstro e Sandro realizam assaltos no trânsito. Estão empolgados com os ganhos obtidos. Sandro escolhe um anel dentre os objetos roubados. Alê Monstro o adverte novamente sobre relacionamentos amorosos.

Sandro vai ao apartamento onde mora Soninha e declara seu amor numa letra de um rap. Ao final da canção, ele entrega o anel. Ela fica surpresa e agradece o presente. Mas faz de conta que não ouviu o pedido de casamento. Ela o elogia diz que ele deveria escrever as letras. Sandro diz que não sabe escrever, Soninha diz que pode escrever as letras, pois ele pode ganhar muito dinheiro com isso. Sandro afirma que já está ganhando muito dinheiro e que só falta casar com ela. Soninha diz que gosta de ficar com ele, mas que “não pode ser de ninguém porque é de todo mundo”!

Soninha e Sandro despedem-se em frente ao prédio onde ela mora. Ele se encontra com Alê Monstro e fica encucado ao notar o olhar do parceiro na namorada.

O assalto de Alê Monstro e Sandro não sai como o planejado. Alê Monstro ordena que Sandro atire na vítima, mas ele hesita. Alê Monstro toma a arma e desfere tiros à queima-roupa. Eles retornam à casa de Alê Monstro e discutem asperamente. Alê Monstro diz que Sandro não serve para isso e que precisa tomar um rumo. Ele fica atônito. E vai recolhendo seus pertences numa mochila. Antes de ir embora, Alê Monstro lhe entrega cédulas de dinheiro.

Soninha não permite que Sandro fique em sua casa. Ele então busca Valquíria na ong. Ela informa que Marisa o havia procurado. Valquíria questiona se Sandro não gostaria de ser o filho de Marisa.

Sandro vai à favela onde mora Marisa. Ele encontra a casa, mas desiste de bater na porta. Porém Marisa sai de casa e os dois acabam se encontrando. Enquanto prepara um café, ela abraça Sandro, emocionada. Sandro diz que sabia que a mulher que o criou não era sua mãe, porque ela era branca. Marisa, por sua vez, afirma que Meleca não era seu pai. Ela diz a Sandro que ele dormirá na sala, mesmo que o marido não goste. Pouco depois o pastor Jaziel chega e surpreende-se com a presença de Sandro. Marisa anuncia que o filho irá morar com eles.

Soninha visita Sandro na casa de Marisa. Observando o comportamento da garota, Marisa diz a Sandro que ele poderá encontrar “moças mais bonitas na igreja”. Enquanto namoram, Sandro e Soninha fazem planos. Ele quer conseguir dinheiro fazendo rap para ajudar a mãe e “fazer um puxadinho” para eles morarem.

Sandro busca por Valquíria na ong. Fala de seu desejo de gravar um disco de rap. Valquíria afirma que isso não é fácil de conseguir. Ele surpreende-se com a

resposta. Ela indaga se ele já aprendeu a ler. Sandro responde bravo que não. Ele então lhe pede dinheiro emprestado e ela nega. Diz que ele precisa aprender a ganhar o próprio dinheiro e que para isso deveria ficar na ong. Sandro responde de forma grosseira. Valquíria tenta argumentar, mas é em vão.

Sandro vai à casa de Soninha. Pela porta entreaberta, ele percebe que há um homem com ela. Sandro invade o apartamento e depara-se com Alê Monstro. Os dois entram em luta corporal. Soninha tenta intervir, mas é inútil. Transtornado, Sandro vai embora. Alê Monstro xinga Soninha. Ela revida e o põe para fora do apartamento.

Na rua Sandro toma a *cola* e os trocados de um menino que lhe pediu auxílio. Em Copacabana agride uma prostituta para roubá-la. As demais prostitutas vêm em socorro da vítima e também os policiais que estão naquelas imediações. Sandro é alcançado pelos policiais e leva uma sova.

Na manhã seguinte Sandro vai até a casa de Marisa. Ela está muito desapontada. Sandro a abraça. Mas ela o repreende por ter passado a noite fora de casa. Diz que precisa trabalhar e vai embora.

Sandro vai até a casa onde o pastor Jaziel está morando. Assustado, ao vê-lo se aproximar, o pastor esconde a maleta com o dinheiro da igreja e se tranca no cômodo. Arma-se com um revólver. Sandro consegue arrombar a porta e não se intimida com o fato de ele estar armado. Sem oferecer resistência, o pastor entrega a maleta.

Com o dinheiro, Sandro compra cocaína na boca de fumo. Ele quer vender a arma, mas o traficante não aceita porque a mesma está enferrujada. Sandro consome a cocaína comprada e depois dirige-se ao centro da cidade. Lá consome mais cocaína no banheiro de uma lanchonete. Caminha pelas ruas até chegar na Candelária. Ao ouvir uma sirene policial, ele embarca no primeiro ônibus que para no ponto.

Ao debruçar-se sobre o banco do ônibus, Sandro cochila e deixa à mostra a arma que porta na cintura. Um passageiro vê a arma e, ao desembarcar, faz o relato a uma viatura policial que está nas proximidades. O veículo vai no encalço do coletivo sinaliza para o motorista estacionar. Sandro se acorda com a freada brusca. O motorista desce. Sandro vê os policiais armados vindo na direção do ônibus. Ele tenta tomar conta do ônibus. Liberta alguns passageiros. Fala sem parar. Aos poucos chegam repórteres e dão início a cobertura do fato. Um policial se apresenta como negociador. Sandro faz exigências despropositadas.

A noite avança. As imagens de Sandro no ônibus são veiculadas em noticiários televisivos. Marisa e Valquíria o reconhecerem e se dirigem ao local. Mas a área está interditada.

Sandro liberta quase todos os passageiros no ônibus. Ele aplica uma *gravata* numa passageira e sai com ela pela porta do coletivo. Tão logo desembarca, Sandro é surpreendido por um policial que atira em sua direção e desta forma a arma que ele carrega dispara acidentalmente atingindo a passageira. Aturdido, Sandro é imobilizado. A multidão que acompanha os acontecimentos rompe o cordão de isolamento e dirige-se para onde ele está, gritando: “Mata ele!”

Colocado na viatura, Sandro é imobilizado pelos policiais.

No enterro de Sandro, Marisa conhece Alê Monstro. Ele fala que era seu amigo. Diz que seu nome é “Alessandro”. (Fim)

### 5.3 LINHA DE PASSE<sup>118</sup> (Walter Salles e Daniela Thomas, 2008)

Figura 22 – cartaz do filme Linha de passe



Fonte: [www.adorocinema.com](http://www.adorocinema.com)

<sup>118</sup> A fonte de consulta é o DVD do filme, distribuído por Universal Studios. A visualização da obra ocorreu no período de maio a junho de 2020.

Dênis, Dinho, Dario e Reginaldo moram com a mãe, Cleuza, numa casa acanhada em Cidade Líder, periferia da capital paulista. Ela é empregada doméstica e torcedora fervorosa do Corinthians. Seus filhos apreciam muito futebol, sobretudo Dario que sonha torna-se jogador de futebol e participa sempre que possível de uma *peneira*<sup>119</sup>. Dênis, o filho mais velho, trabalha como motoboy. Dinho, por sua vez, é frentista num posto de gasolina. Ele participa com assiduidade dos cultos da igreja evangélica à qual se converteu. O pai desses três filhos é falecido. Reginaldo, o quarto filho, é o meio-irmão caçula. O menino é fruto de um relacionamento que Cleuza manteve e cuja identidade masculina mantém em segredo. Esse desconhecimento acerca da paternidade é especialmente difícil para Reginaldo. Diferentemente dos irmãos mais velhos, ele é negro. Mesmo diante das adversidades da vida, Cleuza busca manter a família unida. Ela está grávida do quinto filho, cuja paternidade também não revelou aos filhos. Em que pese as rugas e as escassas demonstrações de afeto entre os membros desta família (entre mãe e filhos e entre os próprios irmãos), o comportamento que eles mantêm se assemelha à jogada existente no futebol que consiste em um jogador passar a bola para outro sem deixar que o adversário a intercepte. Daí a pertinência do título do filme, *Linha de Passe*.

Figura 23 – Dênis



Fonte: *frame* do filme

Figura 24 – Dinho



Fonte: *frame* do filme

<sup>119</sup> Termo utilizado para efetivar a seleção de crianças e adolescentes interessados em ingressar nas categorias de base dos clubes de futebol.

Figura 25 – Dario



Fonte: *frame* do filme

Figura 26 – Reginaldo



Fonte: *frame* do filme

### 5.3.1. Sinopse descritiva

#### *Maio*

É noite. No pátio da casa onde moram, Dinho desafia Dario para jogar, ele está cabisbaixo, sentado no chão. Dênis chega. Ele e Dinho começam a trocar passes entre si e Dario une-se a eles. Ao narrar os passes trocados, Dinho marca um gol ao atingir a Kombi que está no pátio e diz que é “pra Jesus!” Dênis e Dario zombam dele. Dênis leva uma *bolada* de Reginaldo que acabou de chegar. Dinho quer saber onde o irmão estava até aquela hora, mas o caçula responde com desdém. Reginaldo mantém a mesma postura quando Dênis o interpela. O menino o chama de *cornio* e sai correndo. Dênis vai atrás do irmão como se fosse agredi-lo e a mãe, que buscava solucionar o entupimento da pia da cozinha em meios aos preparativos para o jantar, vai até a sala e aparta os dois. Mais tarde, à mesa, os irmãos jantam e falam de futebol. Cleuza chama Dario. Dinho fala que o irmão está chateado por conta da *peneira*. Dênis e Reginaldo provocam-se mutuamente. Após o jantar, Reginaldo ao secar a louça lavada pela mãe, pergunta: “Ele é bem mais preto que eu, né?” Ela nada responde e diz para ele ir dormir.

Na manhã seguinte, ainda noite, Cleuza já está no ônibus a caminho do trabalho, enquanto Dinho, usando um terno, sai de casa. Ao passar na frente de um bar, os rapazes que estão ali o chamam: “Não fala mais com os pecadores, não?,”

Dinho não responde. Um deles ainda o provoca: “Uma vez na *quebrada*<sup>120</sup> sempre na *quebrada*”, mas ele segue em silêncio.

No encontro com Arlindo, treinador amigo, Dario diz a ele que suas chances no futebol acabaram, pois fará 18 anos. Arlindo tenta consolá-lo e diz que não poderá comparecer na sua festa de aniversário. Dario surpreende-se, nada sabia sobre a comemoração.

À noite, trabalhando no posto de gasolina, Dinho é repreendido pelo patrão, pois não ouviu seu chamado. O patrão faz troça da fé de Dinho.

Na casa onde Cleuza e os filhos moram, há música e salgadinhos são servidos. Numa *lan house*, Dario altera o ano de nascimento em sua carteira de identidade.

Dario chega em casa quando a empolgação da festa parecia ter acabado. Cleuza se alegra ao vê-lo. A animação retorna à festa. As velas de 18 anos do bolo são acesas e os convivas cantam os parabéns. Dario esboça um sorriso.

Na manhã seguinte, Dario toma o ônibus e vai a uma nova *peneira*. Há muitos jovens participando da seleção. A fila para inscrição é longa. Dario consegue garantir o teste.

De motocicleta, Dênis vai até o posto de gasolina onde Dinho trabalha. Quando encontra o irmão, diz para “encher o tanque”. Dinho hesita. Quando percebe que a intenção de Dênis é obter, na camaradagem, alguns litros de gasolina, nega o pedido. Dênis o chama de “cagão” e vai embora. O dono do posto assiste do escritório a cena.

Dênis vai à casa de Bia, mãe de seu filho. Assina um documento. Bia se queixa que faz dois meses que ele não lhe dá dinheiro. Ele afirma que poderá fazer isso quando quitar a moto. Dênis diz que precisa ir e deseja se despedir do filho. Bia diz que o menino teve febre durante a noite e que é melhor deixá-lo dormir. Dênis se aproxima da moça e a beija. Ela consente. Mas sem seguida o afasta. Dênis a convida para irem a um motel. Ela diz que prefere que ele deixe dinheiro para o remédio do filho. Contrariado, ele deixa o que tinha consigo e vai embora. No caminho uma chuva inesperada o obriga a uma pausa embaixo do viaduto junto a outros motoboys.

---

<sup>120</sup> Gíria paulistana que designa lugar, bairro (Fonte: Dicionário Popular).

Embora tenha se destacado na *peneira*, o golpe da carteira de identidade de Dario é descoberto pelo *olheiro*<sup>121</sup>. Ele passa uma reprimenda no rapaz. Dario pede uma chance. Mas o *olheiro* recusa. Cabisbaixo, ele vai embora. Em meio à chuva fina, numa rua movimentada de pedestres, Dario olha desanimado anúncios de vagas de emprego.

### *Junho*

Cleuza ouve com surpresa a decisão da patroa: ela deveria permanecer em casa e voltar a trabalhar depois de alguns meses. Cleuza se amofina. Pede à patroa que não a dispense. Mas a patroa não lhe dá ouvidos, diz que tem paciente em alguns minutos e dá a conversa por encerrada.

Na firma de motoboy onde trabalha Dênis insinua-se para Glória, responsável pelas entregas a serem feitas. Diz que precisa fazer “mais corridas” porque necessita de “mais grana”.

Cleuza volta para casa. Dario chega e se tranca no quarto. A mãe quer saber como foi a *peneira*, mas o filho nada responde. Agastada, ela senta-se no sofá ao lado de Reginaldo. Os dois trocam farpas. Após provocar a mãe, ele retira-se dali. Em seu quarto, Cleuza vê fotos antigas: numa delas está vestida de noiva ao lado de um homem de terno; noutra, que está rasgada ao meio, ela e um homem negro estão lado a lado.

Aficionado por ônibus e suspeitando que seu pai seja um motorista, Reginaldo vai à garagem da empresa que utiliza para ir à escola. Num dos coletivos encontra o motorista que procurava. Reginaldo puxa conversa com ele. Falam sobre as marchas do ônibus. Por conta do interesse do garoto, o motorista topa instruí-lo.

Dario participa do jogo no campeonato de futebol no condomínio onde sua mãe trabalha. Ele joga no time de Bruno, filho da patroa. Em troca, ganha um par de tênis, o mesmo que usará na partida. Durante a peleja esportiva, o time em que Dario e Bruno estão jogando leva vantagem. Porém um dos jogadores do time adversário faz uma falta proposital em Dario e o “acusa” de ser “filho da empregada”! Enraivecido, Dario revida e agride o rapaz. Os demais jogadores intervêm para acalmar os ânimos.

---

<sup>121</sup> Diz-se do “indivíduo que observa determinada atividade para dela informar a quem lhe paga” (Fonte: Dicionário Houaiss). No caso em questão refere-se àquele sujeito que observa atentamente os candidatos que participam das seleções para ingressar nas categorias de base dos clubes de futebol.

É noite. Enquanto Dinho está atendendo a cliente no posto de gasolina, Dênis chega e pede, na camaradagem, gasolina. Ele justifica que tem encontro com uma garota. O dono do posto usa de sua autoridade para mandar Dênis embora. Dênis simula portar uma arma embaixo da jaqueta. Dinho fica atordoado. O dono do posto e o cliente ficam paralisados. Depois ele mostra que se trata apenas de um celular. Dá uma gargalhada e vai embora. Constrangido, Dinho nada fala. Ele e o patrão se olham.

Após a partida de futebol, Dario acompanha Bruno e seus amigos à casa de um deles. Embora não se mostrasse disposto a ir, após insistência dos jovens, ele acaba cedendo.

Dênis leva Glória para sua casa. Dinho, ao chegar em casa, espia pela janela da sala, o amasso entre seu irmão e a garota. Reginaldo também chega em casa. Ele passa por Dinho e entra na sala sem dirigir uma palavra aos dois, que são pegos de surpresa. Em seguida, Dinho entra no recinto e dá as boas-vindas à moça. Começa a ler um trecho bíblico. Porém Dênis o interrompe. Dinho se despede cordialmente.

Decidido a não permanecer com Glória em sua casa, Dênis pede a Dinho dinheiro emprestado para ir a um motel. Dinho reclama do comportamento do irmão em seu local de trabalho. Dênis insiste no pedido. Reginaldo que assistia a tudo indaga a Dênis se ele conseguir o dinheiro poderá dormir no sofá. Ele responde afirmativamente. O menino sai do quarto e volta em seguida com o prometido.

Na *balada*, na casa dos amigos de Bruno, Dario consome uísque com uma combinação de medicamentos. Ao sentir os efeitos psicoativos, ele se põe a dançar com entusiasmo com os demais jovens.

Enquanto Dênis e Glória vão para um motel; Dinho se masturba no quarto. Em meio a transa, Dênis é surpreendido pelos tapas que Glória desfere em seu rosto.

Dario retorna para casa. Desmaia tão logo abre a porta. Dênis, ao chegar em casa, encontra Dario caído. Chama por Dinho e os dois socorrem o irmão. Eles o levam até o banheiro. Dinho coloca Dario embaixo do chuveiro. A mãe acorda e indaga o que está acontecendo. Dinho diz que o irmão está passando mal. Ela vai até o banheiro e pergunta se o filho bebeu. Ele responde que não. Porém, quando ela vê os tênis novos que Dario está usando, não acredita e o xinga, pois supõe que ele havia pegado o dinheiro que tinha guardado. Dario não consegue se defender da acusação. Na cozinha Cleuza depara-se novamente com a pia entupida e vocifera: “não tem homem na casa para desentupir a pia”!



Dinho vai à igreja. Em solilóquio, diz que se vendeu, que fraquejou, que está “distante do Senhor”. O pastor vai ao seu encontro e o conforta. Os dois conversam na igreja. O pastor está preocupado com a nova igreja que se estabeleceu nas proximidades e que atraiu aqueles que outrora eram seus fiéis.

### *Agosto*

Na escola, Reginaldo joga futebol com os colegas e marca um gol. Mas na sequência o time adversário também marca um gol e um dos jogadores do time de Reginaldo o xinga, acusando de ter permitido o gol. Os dois meninos entram em confronto físico. Vários alunos param para ver o que está acontecendo. Os dois brigões são apartados.

Cleuza comparece na escola em vista da briga de Reginaldo. Ao retornarem de ônibus para casa, ela adverte o filho que irá ligar todos os dias para a escola para saber se ele tem ido. Depois da reprimenda, diz que se o outro menino voltar a bater nele que ele deve revidar e o chama carinhosamente de “neguinho briguento”. Reginaldo diz à mãe havia pego o dinheiro que ela tinha guardado para “comprar o sofá”. Mas Cleuza não entende o que isto significa.

É noite. No pátio da casa, Reginaldo provoca Dario. Ele chuta algumas vezes a bola na direção da Kombi onde Dario está “entocado”. Quando Dario, sai de dentro do carro, disposto a tomar satisfação do irmão caçula, os dois se xingam mutuamente, até que Reginaldo diz que haverá uma *peneira* nos próximos dias. Diz que o recado havia sido mandado por Arlindo. Tão logo Dario sai da Kombi, Reginaldo toma seu lugar e passa a “treinar” as marchas aprendidas com o motorista.

Na manhã seguinte, ao chegar no apartamento onde trabalha, Cleuza é surpreendida pela presença de outra empregada. Nesse dia, ao chegar em casa, conta para Dinho o que aconteceu, acrescenta que a patroa nunca quis assinar sua carteira. Enquanto serve o filho à mesa, afirma que se conseguir um advogado a patroa vai estar “fudida” e a chama de “filha de puta”. Dinho pede para a mãe não usar “palavrão”. A mãe retruca dizendo que o filho já havia dado “muito trabalho” ao que Dinho responde que agora ele aceitou Jesus. Ela responde com pouco-caso. E Dinho replica que se ela tivesse “aceitado Jesus talvez não estivesse grávida de novo”. Cleuza desafia Dinho a repetir sua afirmação. Ele repete. E acrescenta que é “outro filho” cujo pai “não se sabe quem é”. Ao fazer isso, Cleuza dá um tapa em seu rosto. Ele se levanta da mesa. Ela diz que é “mãe e pai” dos seus filhos.

Dario participa de uma *peneira* na qual se sai muito bem. Arlindo e o *olheiro* comentam o desempenho do rapaz. Após a partida, Arlindo informa a Dario o arranjo acordado com o *olheiro*. Quando este diz o valor que deveria ser pago para ele jogar a *peneira* final, Dario fica arrasado.

Dênis presencia dois homens em uma moto realizarem um assalto a um carro na via pública. Ele segue os dois. Dênis pega a bolsa que havia sido jogada por um dos assaltantes num contêiner de lixo.

No percurso do ônibus para casa, Reginaldo vê um coletivo incendiado. Cleuza, ao assistir o noticiário televisivo, fica apreensiva pela ausência do caçula. Reginaldo acaba dormindo no ônibus e chega em casa muito tarde. Embora Cleuza fique aliviada com o retorno do filho, ela não o poupa e bate nele tão logo ele entre na casa. Dênis contém a mãe.

Na manhã seguinte Cleuza deixa Reginaldo aos cuidados de uma vizinha. A caminho da empresa onde trabalha, Dênis se depara com um acidente de trânsito envolvendo um motoboy. Ele fica paralisado olhando a cena do rapaz estendido no chã enquanto outro motoboy xinga o motorista do automóvel, acusando-o de ter ultrapassado o sinal vermelho.

Em casa, Dario tenta, aparentemente sem sucesso, desentupir a pia da cozinha.

À noite, quando chega em casa, Dênis vê a mãe dormindo no sofá ao lado de Reginaldo, que assiste tevê. Dênis aproxima-se e lhe dá um pacote. Diz que é um presente. Cleuza abre o pacote e alegra-se quando vê que é uma bolsa. Começa a manuseá-la até que encontra um documento. Ela diz que não quer “bolsa roubada”. Dênis diz que não roubou a bolsa, que a achou. Mas Cleuza afirma que não quer a bolsa porque “esta tem dona”. Dênis recusa a devolução do presente, diz que a bolsa é dela. Na cozinha, ao abrir a torneira, Cleuza constata que a pia não está mais entupida. Dênis vai à casa de Bia. Os dois dormem juntos.

### *Setembro*

Arlindo pergunta a Dario se está tudo certo com a obtenção do dinheiro para pagar sua participação na partida. Dario responde que havia falado com sua mãe e que ela disse que pediria a quantia para sua patroa.

Dênis e um motoboy da firma onde ambos trabalham conversam sobre uma forma de conseguir dinheiro extra. O colega diz que é preciso conseguir outra

motocicleta. Eles vão a uma oficina e encontram uma moto adequada a seus propósitos.

Dinho participa do culto na igreja. O pastor exorta “irmã” Rosa, que é paraplégica, a “aceitar Jesus em seu coração”, pois assim voltará a andar. Mas ela não consegue ficar em pé sozinha e cai. O pastor tenta justificar o que aconteceu perante os presentes afirmando que é imprescindível ter fé. Dinho fica aturdido com a situação. Após o culto, o pastor contabiliza o dízimo pago e separa uma parte para pagar Dinho. Mas ele recusa o pagamento.

Dario participa de mais uma *peneira* e novamente se sai muito bem. Arlindo e o *olheiro* do clube conversam com Dario. Fica acertado que ele deverá trazer parte do dinheiro para o pagamento combinado na próxima partida.

De moto, Dênis e o motoboy assaltam um carro em via pública.

À noite, no posto de gasolina, Dinho é assaltado por um motoboy. Ele entrega o dinheiro que tem seu bolso. Antes de ir embora, o assaltante dá uma gargalhada. Dinho relata ao patrão que foi assaltado. Mas o patrão desconfia que ele entregou o dinheiro a Dênis. O proprietário insulta Dinho e este revida, agredindo-o fisicamente. O homem cai no chão e Dinho sai do posto de gasolina. Transtornado, ele vai a um boteco e bebe cachaça.

Em casa, Cleuza puxa conversa com Reginaldo. Reclama da ingratidão dos filhos e pede a Deus que lhe “uma filha bem boazinha”! Reginaldo se levanta do sofá como se fosse sair de casa e a mãe o interpela querendo saber aonde ele vai. Reginaldo responde que vai procurar seu pai. Cleuza diz para ele voltar e o menino se joga sobre o sofá.

Desacordado, Dinho é encontrado pelo pastor Edson e a esposa em frente à igreja. Eles o levam para dentro da igreja.

Na manhã seguinte, Dario e Cleuza conversam sobre a participação dele na partida. Nada falam sobre o dinheiro a ser pago para o *olheiro*. Dario pede à mãe que não vá à partida. Porém Cleuza diz que irá vê-lo, pois imagina o orgulho que o pai sentiria se pudesse vê-lo jogar. Reginaldo ouve a conversa de ambos.

O pastor Edson acorda Dinho que dormia no banco da igreja para ir ao batismo nas águas do rio.

Cleuza procura por Reginaldo na casa e constata que ele saiu sem avisá-la. Após colar a foto rasgada na qual estão ela e o pai de Reginaldo, Cleuza coloca a mesma no sofá da sala, onde dorme o filho.

Dario e Arlindo dirigem-se de carro ao local da partida. Arlindo afirma que ir até o local do jogo sem o dinheiro combinado será em vão. Dario afirma que a mãe irá e que tudo ficará bem.

Cleuza se prepara para sair de casa quando sente um desconforto.

Bia contabiliza o dinheiro que Dênis lhe entregou.

Dênis e o colega tentam realizar mais um assalto, mas este é malogrado. O comparsa cai da moto e mais adiante Dênis colide com um carro e fica machucado. O motorista sai do veículo ao vê-lo caído no chão. Ao ouvir a sirene policial, Dênis simula estar armado e ingressa no veículo com o motorista e ambos saem dali. Quando chegam a um descampado, Dênis manda o motorista desligar o carro. Tremendo, o motorista não olha na direção de Dênis. Ele então retira o capacete que estava usando enquanto olha firmemente para o motorista e o interpela: “Olha pra mim, porra! Você está me vendo, playboy?” O motorista o olha com receio. Dênis diz para o homem sair do carro. Ele abre a porta e sai correndo do veículo. Dênis fica ali.

Arlindo diz para Dario que não viu Cleuza no estádio. Dario entra na partida.

No batismo nas águas do rio, Dinho está em companhia dos demais fiéis da igreja. “Irmã” Rosa é amparada por Dinho e outro “irmão” para ser batizada. Porém, após a ablução, ela não consegue caminhar sozinha e cai. O pastor Edson pede para Dinho acudi-la. Ele busca palavras tanto para confortar “irmã” Rosa quanto a si mesmo.

Na garagem da empresa de ônibus Reginaldo entra furtivamente num dos coletivos, liga o motor e, para surpresa dos que ali estão, sai do local conduzindo o veículo.

Na partida de futebol Dario “cava”<sup>122</sup> uma falta. O árbitro marca pênalti.

Caminhando sozinho na estrada, Dinho repete para si mesmo: “Anda”, “anda”.

Dênis sai do carro e caminha sem direção.

Dario faz a cobrança de pênalti e converte.

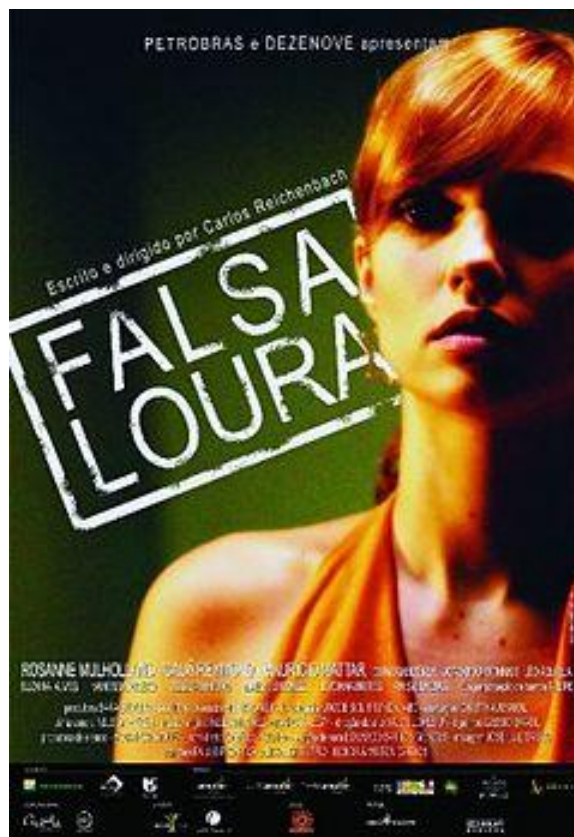
Faceiro, Reginaldo dirige o ônibus na rua. (Fim)

---

<sup>122</sup> Um dos sentidos atribuídos ao verbo “cavar” é “usar de processos pouco lícitos para conseguir vantagem ou lucro: cavar um bom emprego (Fonte: Dicionário Houaiss). No caso em questão trata-se de provocar o jogador adversário para que este venha a cometer uma falta.

#### 5.4 FALSA LOURA<sup>123</sup>(Carlos Reichenbach, 2008)

Figura 27 – cartaz do filme Falsa loura



Fonte: [www.adorocinema.com](http://www.adorocinema.com)

Silmara é operária em uma fábrica e mora com o pai, ex-presidiário. Eles vivem numa casa modesta em Jardim Almanara, periferia da capital paulista. Ela é a responsável pelo sustento da casa. As atuais condições de vida de Silmara e seu pai sugerem que houve um descenso social na família, possivelmente ocorrido após a separação dos seus pais e a prisão do genitor. Na fábrica onde trabalha Silmara é tida como uma mulher bem-sucedida entre suas colegas, uma vez que conseguiu atrair para si as atenções de um jovem cantor popular. Nas palavras do diretor Carlos Reichenbach, o filme é "um musical brasileiro e proletário" e é também um falso conto de fadas.

<sup>123</sup> A fonte de consulta é o DVD do filme, distribuído por Imovision. A visualização da obra ocorreu no período de maio a junho de 2020.

Figura 28 – Silmara na fábrica

Fonte: *frame* do filme

Figura 29 – Silmara no refeitório

Fonte: *frame* do filme

Figura 30 – Briducha na fábrica

Fonte: *frame* do filme

Figura 31 – Luísa na fábrica

Fonte: *frame* do filme

Figura 32 – Lígia

Fonte: *frame* do filme

Figura 33 – Lígia e Silmara a caminho do Clube Alvorada

Fonte: *frame* do filme

Figura 34 – Bruno no show do Clube Alvorada



Fonte: *frame* do filme

Figura 35 – Luís Ronaldo no devaneio de Silmara



Fonte: *frame* do filme

#### 5.4.1 Sinopse descritiva

Ao som de uma música envolvente, Silmara e Regina dançam. Ao fundo ouve-se uma sirene de fábrica tocar.

Silmara caminha por uma feira livre. Alguns homens param para vê-la passar, assobiam.

Na fábrica Briducha indaga se Silmara gravou a fita com a música da banda Bruno e seus Andrés. Indiferente, ela responde que não. Briducha pede para que ela grave a fita. Silmara diz que irá ver o show no clube Alvorada. A colega pede para Silmara comprar ingresso para ela também. Silmara responde com desdém sobre a possível ida da colega ao clube.

No vestiário, Silmara é interpelada por Luísa acerca da indelicadeza com Briducha. Ela pede seu auxílio para Briducha se arrumar. Diante da insistência de Luísa, Silmara cede. As duas falam com Briducha. Silmara diz para Briducha se despir. Após vê-la seminua, resolve ajudá-la.

Silmara, Luísa e Valquíria conversam na saída da fábrica. Silmara diz que Luísa é “inteligente, gostosa e divertida”, mas se veste como uma “tia velha”. E acrescenta: “Falta de homem, né, Luísa”? Valquíria, colega negra, diz que está pensando em voltar a estudar, “fazer supletivo”. Comenta que uma prima fez isto e agora está na faculdade. Luísa a apoia. Entretanto Silmara diz que não é para ter ilusões. Luísa a retruca: “por que não tentar?” Silmara diz que se “pra gente que é branco já é difícil, imagina pra ela?” Luísa repreende Silmara. Valquíria diz não ter

importância, pois “já está *escolada* em preconceito”. Silmara afirma não ter preconceito, diz que saiu muitos “crioulos”. Valquíria indaga se ela casaria com um homem negro. Silmara diz que não, “nem com negro nem com branco”. Silmara embarca no ônibus. Valquíria e Luísa comentam sobre Silmara: o quanto ela havia mudado desde que chegou à fábrica. Valquíria diz que ela está “meio piranha”, já Luísa fala que está “avançadinha”.

Silmara desembarca no ponto de ônibus. Ao aproximar-se de casa, retira a jaqueta e deixa o decote da blusa evidente. Sentado sob o muro, Tito, ex-namorado, cobra “pedágio” de Silmara. Após beijarem-se, ele propõe que Silmara beije seu pênis. Ela o empurra e dá uma gargalhada.

Ao chegar em casa, encontra seu pai. Entrega a encomenda que ele havia feito. O pai diz à filha que conseguiu um “serviço”. Silmara alegre-se. Vai à cozinha preparar um lanche para eles.

O pai alimenta o cardeal que está na gaiola. Silmara ainda está limpando a cozinha. Ela indaga se o telefone tocou. O pai diz que o telefone tocou o dia todo, mas não atendeu. Silmara o repreende, e se fosse ela que estivesse ligando? O pai diz que irá comprar uma secretária eletrônica com o pagamento do serviço que fará. Ele indaga à Silmara sobre a ex-esposa. Ela responde que havia falado com Tê, seu irmão, e “estava tudo bem”. O pai pergunta: “aquele *viado* já pegou a peste?” A filha o repreende. A campainha da porta toca. O pai anuncia tratar-se da pessoa que está esperando.

Doutor Vargas é apresentado à Silmara. O pai pede à filha que vá dar uma volta, sugere a casa de Lígia.

Na casa de Lígia as duas ouvem o novo disco de Luís Ronaldo. Silmara fala de sua adoração por ele. Pede à amiga uma fita virgem para gravar o cd do Bruno e seus Andrés para uma colega. Lígia diz que tem “tesão” por Bruno. Silmara diz que “para o Bruno dou até minha alma!” Lígia acha isto um exagero. Silmara fala de Briducha: “É esquisita, desengonçada, mas tem um corpo perfeito! Vou transformar essa guria numa deusa! Você vai ver só!” Comenta do show de Bruno e seus Andrés no clube Alvorada. Lígia também deseja ir e pede para Silmara comprar o ingresso. Quando Silmara menciona o valor do ingresso, Lígia fica surpresa e indaga como ela como conseguiu dinheiro. Silmara responde que economizou. E refaz a pergunta à Lígia: “Onde você acha que arrumei dinheiro?” Lígia responde: “Trabalhando, é claro”. Silmara a inquirir: “Você está desconfiada que eu faço programa?” Lígia afirma não



ter pensado nisso. Silmara retruca: “todo mundo está dando indireta! Eu me esfolo naquela fábrica e fico com fama de *biscate*<sup>124</sup>!” Lígia diz reconhecer o quanto Silmara empenha-se no sustento da casa e na atenção ao pai. Silmara diz que o pai é “uma pessoa decente”. Elas mudam de assunto. Lígia suspira por Luís Ronaldo.

Silmara volta para casa. Encontra o pai cuidando dos canteiros. Indaga quem era aquele homem e o pai responde que era um “advogado” muito importante. Ela quer saber o motivo da visita, mas o pai desconversa, diz que precisa a “confiar” nele. Silmara diz que confia. O pai então pede que ela o deixe em paz.

No shopping Briducha se encontra com Silmara. Vão às lojas de vestuário e depois ao salão de beleza onde trabalha Tê. Ela pede ao irmão para “dar um jeito” no cabelo da colega. Um cabelereiro é chamado para atendê-la. Silmara e Tê conversam sobre doutor Vargas. O irmão o elogia, pois é advogado de várias de suas clientes. Tê sugere a Silmara que eles cheirem cocaína. Ela topa.

Briducha acompanha Silmara até o salão de dança de Regina. Ela ensaia alguns passos, mas desiste. Silmara a encoraja. E põe-se a dançar com ela, como se fosse o par masculino. Mas consegue dar continuidade. Regina assume então esse papel.

É chegado o dia do show de Bruno e seus Andrés no clube Alvorada. Silmara veste-se com esmero. O pai a elogia e lhe faz uma surpresa: entrega uma soma em dinheiro para gastar à noite. Silmara pergunta acerca da origem desse dinheiro e o pai responde que é um adiantamento pelo serviço que fará. Lígia chega.

As duas jovens vão ao encontro de Tito, para juntos irem ao clube. No caminho as duas são elogiadas por dois homens jovens. Silmara comenta sobre o comprimento da blusa de Lígia. Mostrando-se arrependida, ela diz: “Estou muito ousada, né?” Silmara diz que ela está ótima. Quando encontram Tito, ficam surpresas e por ele não estar pronto. Tito responde com indiferença. Silmara diz então para as duas tomarem um táxi. Tito muda de ideia e diz que se arruma rápido. Mas as duas o deixam falando sozinho.

Briducha está em frente ao clube à espera de Silmara e Lígia. As jovens se encontram e ingressam no clube. Lá dentro Silmara irrita-se com Jussara, colega de trabalho, porque está na mesa que ela que entende que é sua por direito. Jussara

---

<sup>124</sup> Meretriz, prostituta, bisca.

surpreende-se ao reconhecer Briducha. A discordância entre Silmara e Jussara tem fim com a chegada de Albano, dono do clube.

Silmara e as duas garotas dirigem-se à outra mesa. Briducha pergunta à Silmara qual é o problema com Jussara. Ela responde que havia sido difamada pela colega na fábrica, além de ter ficado com o rapaz que estava a fim no clube. Albano elogia Briducha. Silmara pede que ele a apresente a Bruno de André. Ele responde que todas as mulheres já tinham pedido a mesma coisa. Ela teria de fazer isso sozinha.

Regina, acompanhada de outra mulher, aproxima-se da mesa as jovens estão. Silmara não quer ceder lugar às recém-chegadas. Dirigindo-se à acompanhante de Regina, diz “a mesa das vagabundas” é outra. Silmara e a mulher se desafiam. Regina intervém e leva sua acompanhante embora. Silmara se desentende com Lígia, que ameaça ir embora, caso ela mantenha esse comportamento. Milena, colega da fábrica, junta-se a elas. A princípio ela também não identifica Briducha. Jorge, conhecido de Silmara, acerca-se da mesa e a convida para dançar. Silmara recusa. Ele convida Lígia, mas Silmara sugere que Briducha dance com ele. Diante do incentivo de Silmara e Lígia, Briducha aceita o convite.

Silmara dirige-se ao bar. No caminho é interceptada por Tê travestido de mulher. A princípio ela não o reconhece. Vão até o banheiro cheirar cocaína. Depois seguem até o bar. Tito aproxima-se. E pede para ser apresentado à “amiga”. Silmara apresenta “Tetê, uma grande estilista”. Tito e Tê saem juntos do bar.

Começa o show de Bruno e seus Andrés. A plateia, composta majoritariamente por mulheres, está em êxtase. Segurando duas taças e uma garrafa de champanhe. Silmara dirige-se ao palco. Ela é notada por Bruno, que vai ao seu encontro. Ele serve a bebida nas taças e brinda com Silmara. Ela fica exultante.

Silmara volta para a mesa onde estão Lígia e Milena. Conta o que aconteceu. Elas mal acreditam, não tinham visto nada. Silmara diz que ele mandou “uma champanhe”. Silmara faz um brinde a Bruno de André, “o homem mais tesudo do Brasil!”

Após o show, Silmara vai ao bar tomar um drinque. Bruno se aproxima dela. Nervosa, ela fala sobre o drinque. Ela a olha como se estivesse prestes a beijá-la. E se beijam. Dançam juntos.

Silmara volta à sua mesa. Lígia diz que ela tirou a “sorte grande” e apresenta Rogerio, diz que ele também é professor. Silmara pergunta se ela não se importa se

for embora mais cedo. Pede à Lígia para levar Briducha em casa, pois sabe que ela é “ingênua”.

Pela manhã, Silmara chega atrasada à fábrica. Ela se apresenta diante da supervisora, que permite o seu ingresso no trabalho, mas diz que ela será descontada.

No almoço com as colegas, Milena se aproxima da mesa e quer saber tudo sobre a noite com Bruno de André. Silmara indaga se ela sabia de Briducha. Milena disse que a viu saindo com Jorge. Silmara não gosta de saber disso. Milena insiste em saber como foi a noite da colega e Silmara não se faz de rogada: “24 horas transando!” Luísa pergunta se eles marcaram algo. Silmara disse que eles combinaram de sair na noite seguinte. E com certo desdém afirma: “odeio homem que gruda!” Silmara diz à Luísa que está preocupada com Briducha.

Na saída da fábrica, Silmara encontra o pai. Ele pergunta onde a filha esteve. Ela diz que foi para Santos com Briducha, colega de trabalho. Ele pergunta se é para acreditar nisto, pois a filha “é a coisa mais importante” que lhe restou. Comovida, Silmara o abraça. Ele anuncia que ficará fora alguns dias para fazer um trabalho noutra cidade e receberá bem por isto.

Na manhã seguinte, na entrada da fábrica, Silmara aguarda por Briducha. A colega chega com expressão abatida. Silmara pergunta: “Ele te comeu e te deu um pé na bunda, não foi isso?” Briducha confirma e Silmara fica furiosa. Pergunta se ele usou camisinha, ela nega. Silmara fica mais irritada. Quando vê um corte num dos pulsos de Briducha, exaspera-se. Xinga Briducha e diz que nenhum “idiota” merece isso. Briducha diz que “já acabou”. Silmara pede desculpas à Briducha.

Silmara segue para casa. No caminho encontra Tito. Ele diz que ela o “sacaneou”. Pergunta se ela vai encontrar de novo com “aquele cara”, “se vai dar certo”, ela “operária e pobre”. Silmara dá as costas. Tito pede para não falar nada sobre Tetê. Silmara surpreende-se quando Tito diz que ele e Tetê estão juntos. Ele diz para ela não contar nada, simula uma ameaça. Silmara faz pouco caso.

Ao chegar em casa, Silmara surpreende-se ao encontrar o pai, pois achava que ele já tinha viajado. Anuncia que sairá à noite. Entra no quarto e tranca a porta. Seminua, ouve o disco de Luís Ronaldo. Devaneia com cantor.

O pai bate à porta do quarto de Silmara e anuncia que ela tem visita. Ela espanta-se em encontrar Bruno e dois componentes da banda na sala. Bruno fala que há um show da banda e eles vieram buscá-la. Inicialmente Silmara se recusa a ir, mas acaba cedendo.

Ao sair de casa, Silmara depara-se com o ônibus da banda. Moças e rapazes estão à volta do veículo. Silmara recebe elogios. Quando ela embarca no ônibus, tem uma rusga com Bruno. Ele não dá importância à irritação dela. Busca acariciá-la e trazê-la para si. Ela resiste. Mas acaba aceitando suas carícias. Quando ele diz que não voltarão no mesmo dia, Silmara diz que não poderá ir. Quer descer do ônibus. Argumenta que trabalha na manhã seguinte e já havia chegado atrasada no dia anterior. Mas acaba rendendo-se aos encantos de Bruno.

Na praia Silmara vive um idílio amoroso com Bruno. Ela liga para a fábrica e avisa Luísa que só voltará no dia seguinte.

Pela manhã Bruno acorda. Cheira cocaína e vai tomar banho. Silmara acorda. Enrola-se no lençol e sai do quarto. Ao passar pela sala, vê na televisão a notícia de um incêndio ocorrido numa fábrica. Suspeita que seu pai esteja envolvido. Volta apressada ao quarto e pede a Bruno levá-la para casa. Ele diz à Silmara para olhar dentro da bolsa. Ela constata que ele lhe deu dinheiro. Exasperada, ela joga o dinheiro nele. “Eu sou babe, não sou puta!” Ele se mostra indiferente.

Quando Silmara chega em sua casa, Tito está à porta e diz que os policiais estão atrás do pai dela. Sobressaltada, Silmara interpela o policial que está na cozinha apreciando o cardeal na gaiola: “Como entraram na casa? Por que arrombaram a porta?” O policial nega que isso tenha acontecido e pergunta pelo pai dela. Silmara informa que o pai está noutra cidade há alguns dias. O policial pergunta se ela sabe por que eles estão na casa dela. Ela responde que não sabe. Ele diz que alguém colocou fogo numa fábrica de móveis e completa: o pai dela tem antecedentes. Silmara se descontrola. O policial diz para ela se acalmar. Se o pai havia mesmo viajado, estava tudo bem. Ele elogia a beleza de Silmara. O policial pergunta o que o pai faria na outra cidade. Silmara diz que ele foi contratado como paisagista. Fala também que “um advogado muito rico chamado doutor Vargas” o havia contratado. Quando o policial ouve disso, muda sua forma de proceder. Fala para o outro policial consertar a porta ao mesmo tempo em que informa quem é o advogado da família. O policial diz à Silmara que quando seu pai regressar deve passar na seccional acompanhado do advogado.

Na fábrica Silmara é surpreendida com uma homenagem preparada pelas colegas. No almoço Milena vai à mesa e pede que Silmara conte tudo sobre Bruno de André. Silmara desconversa, diz que ele é “como todo homem”. Milena não se dá por satisfeita. “Você passa dois dias com o príncipe e fala como se ele fosse o Tadeu da

manutenção!?” Silmara então diz que “Bruno de André é o homem mais doce, potente, bem-dotado de toda a face da terra!” Uma colega pergunta se ela conheceu a família dele, outra se ele cantou para ela. Silmara diz que ele cantou as “músicas mais doces” no seu ouvido. Milena se abraça à Silmara. Diz que é sua “fã”, que ela é o seu “sonho”. Pergunta qual era o tamanho do pênis. Silmara diz 12. Milena pergunta se a medida era em centímetros. Silmara responde que é em polegadas. Milena faz as contas e se dá conta da troça feita. Silmara diz que “se a lenda é mais forte que a realidade se espalhe a lenda”.

Após saírem da fábrica, Silmara conversa com Luísa. Diz que precisa conseguir um atestado médico. Luísa diz que a chefe sabe onde Silmara estava, pois tem suas “fontes”. Silmara revela à Luísa que Bruno a tratou como uma “vagabunda”.

Ao se aproximar de casa, Silmara enxerga o carro e o motorista do advogado. Atravessa a rua e vai ter com Lígia, que está no portão. Lígia a tranquiliza dizendo que o pai e o advogado estiveram na seccional e que estava tudo bem.

Silmara conversa com o pai. Ele lhe diz que tem uma escritura que impossibilita que alguém venda a casa. Diz à filha que comprou um imóvel noutra lugar e que irá morar lá. Silmara pergunta se ela irá também. Ele diz que não pode lhe pedir isso. O telefone toca e Silmara atende a ligação. É seu irmão. Inicialmente os dois discutem, até que Tê oferece uma proposta de trabalho para Silmara.

No dia seguinte Silmara almoça com Cassandra, agenciadora de encontros, num restaurante. Ela fala do serviço de acompanhamento para homens. Silmara pergunta se foi seu irmão que recomendou o nome dela. Cassandra responde que foi uma pessoa muito importante que a indicou. Silmara indigna-se e diz que não faz “michê”. Cassandra diz que se o cliente “quisesse uma prostituta, não escolheria uma proletária como ela. A começar pelas suas unhas”. Silmara argumenta que são “unhas de quem trabalha”. Cassandra fala que seu cliente quer uma pessoa exatamente assim. Exultante, a mulher afirma à Silmara que “o país inteiro venera esse homem”. Silmara insiste em saber quem indicou seu nome, mas Cassandra não revela.

No dia seguinte Silmara é levada por um motorista até uma chácara afastada da cidade. Quando chega no local é recebida por adolescente chamado Leonel. Pouco depois, para sua surpresa, surge o pai de Leonel: o cantor Luís Ronaldo. Silmara fica sem saber o que dizer. Gentil, Luís Ronaldo lhe diz que seu nome verdadeiro é Leonardo. Ele a convida para passear pela fazenda. Passam a noite juntos.

Atendendo a um pedido de Luís Ronaldo, Silmara vai ao quarto de Leonel. Quando ele a vê nua, pergunta se ela não é loura de verdade. Silmara deita-se com Leonel.

Na manhã seguinte Silmara desperta e encontra na casa somente o motorista. Ele lhe informa que Luís Ronaldo e o filho foram embora. Silmara toma conhecimento que a chácara não pertence ao cantor e que os donos estão a caminho. Ela pergunta se o motorista trabalha ali. Ele revela que foi contratado, assim como ela. O motorista lhe entrega os presentes que Luís Ronaldo havia deixado e um envelope, “tem o dobro do que havia sido combinado”. Por alguns instantes, Silmara fica paralisada.

Silmara desembarca do carro na entrada da fábrica. Ao sair do carro, sua fisionomia é de pura desolação. (Fim)

## 5.5 ANÁLISE DOS PERSONAGENS

Inicialmente, a intenção era realizar análises individualizadas dos protagonistas de *Nina*, *Última parada 174*, *Linha de passe* e *Falsa loura*, a partir das quatro unidades semânticas anteriormente constituídas **mulher jovem “perturbada”**, **jovem em situação de vulnerabilidade social**, **jovem de favela/periferia** e **mulher jovem trabalhadora**, respectivamente. Todavia esta abordagem nos pareceu muito esquemática e optamos por compor uma nova classificação que, na nossa perspectiva, evidenciava de maneira apropriada a caracterização desses protagonistas. Este ajuste resultou na formação de três novos grupos: **desajustados**, **batalhadores** e **a fera e a bela** nos quais os personagens selecionados são considerados em vista das semelhanças e também das diferenças identificadas. Assim para as aproximações entre esses personagens consideramos a biografia dos mesmos, seus aspectos interiores e exteriores, sem desconsiderar os estratagemas narrativos empregados em cada filme. Evidenciamos também nessas aproximações as marcas de diferenciação socioculturais relativas a classe social, gênero (feminino e masculino) e etnia/raça dos protagonistas juvenis.

### 5.5.1 Sandro & Alê Monstro e Nina: desajustados

Relacionar os personagens Sandro e Alê Monstro (*Última parada 174*) e Nina (*Nina*) à primeira vista pode causar estranheza, sobretudo se levarmos em conta as

opções estéticas que se apresentam na condução da narrativa dos referidos filmes. Mas, se os olharmos mais detidamente, veremos que de fato há semelhanças consideráveis entre eles. A condição de orfandade na trajetória errática desses personagens é o primeiro elemento que os aproxima.

Os altos e baixos na vida do Sandro marcam as diversas **peripécias** que terá de enfrentar na cidade do Rio de Janeiro. Ele tem sua mãe assassinada quando ele era ainda criança, o que o tornou órfão – não há informações acerca de seu pai. Viveu um breve período com a tia materna até tornar-se um “menino de rua”. Sobrevive à Chacina da Candelária. Após, é protegido por Valquíria na ong Infância para todos. É flagrado com drogas e enviado a uma instituição para cumprimento de medida socioeducativa. Reencontra Alê Monstro na instituição e após a fuga tornam-se parceiros no crime. Por **equivoco**, Sandro é tomado pelo filho perdido de Marisa, cujo lugar ocupa por um breve período. Por fim, a **perturbação** causada pela descoberta da “traição” de Alê/Monstro e Soninha e a recusa de Marisa em aceitá-lo de volta encaminham a **catástrofe** que se anuncia com o incidente do ônibus e prenuncia o seu desfecho trágico.

Alê Monstro não conheceu seus pais biológicos. Ele foi criado pelo traficante Meleca que assumiu tal incumbência ao tomá-lo de Marisa ainda um bebê por conta de uma **dívida** de droga não paga. Ele então pode ser considerado um órfão. Meleca morre e Alessandro criança fica “solto no mundo”. Com o tempo irá tornar-se também um traficante. Antagonistas na Candelária, Alê Monstro e Sandro se aproximam quando se reencontram na instituição para cumprimento de medida socioeducativa. Isto ocorre após Sandro assumir a responsabilidade pela posse de uma trouxa de cocaína que pertencia a Alê Monstro. A ironia ganha a forma de uma **mal-entendido**, uma vez que Alê Monstro incentiva o parceiro para assumir-se como filho “desaparecido” de Marisa.

Nina vive sozinha na capital paulista. Ela aluga um quarto no apartamento onde mora dona Eulália, a avarenta proprietária. Seu pai é falecido e a mãe casou com um homem mais jovem. Nina reprova tal relacionamento. Em vista dessas circunstâncias, a personagem pode ser tomada como uma órfã. Contribuem para essa situação os escassos recursos financeiros que dispõe em vista dos ganhos obtidos como atendente na lanchonete para fazer frente às suas despesas pessoais. Porém a **dívida** de moradia que tem com a senhoria e a opressão que esta exerce sobre Nina

a deixarão mais desamparada. A crescente **perturbação** psicológica e o aperto financeiro da personagem encaminham a **catástrofe** que se anuncia.

Tais circunstâncias remetem à **condição social** dos personagens, segundo elemento a ser considerado. Embora Nina e sua senhoria possam até pertencer à mesma classe social, a jovem está em nítida desvantagem financeira frente àquela, considerando que só dispõe para se manter os poucos recursos obtidos como atendente de lanchonete, ainda que possa receber esporadicamente auxílio financeiro de sua mãe. Sua situação agrava-se quando decide abandonar o emprego. Assim, se compararmos a condição social de Nina com a de Sandro e de Alê Monstro, os três estão numa posição mais próxima do que possa parecer à primeira vista, uma vez que os dois rapazes ambos vivem na incerteza dos ganhos obtidos com os assaltos praticados e com os quais garantem seu sustento. E Nina, embora tenha um “teto para morar”, está na iminência de ser despejada e sem um outro local onde possa se estabelecer, além de não condições de manter-se. Somam-se a esses aspectos as poucas ou inexistentes informações acerca da escolaridade dos personagens: Sandro é analfabeto, Alê Monstro possui alguma instrução formal e quanto à Nina presume-se que tenha escolaridade mais elevada em relação a eles, fica subentendido que se situa entre o ensino fundamental e o médio, uma vez que mantém um diário.

Se um personagem não nos comove, seremos indiferentes ao seu destino. A **piiedade** que um personagem pode suscitar no espectador está diretamente associada à familiaridade que mantemos com ele. Nesse sentido há um terceiro elemento que aproxima Sandro, Alê Monstro e Nina: as situações de humilhação às quais são submetidos: os dois rapazes são expostos à violência física na instituição para cumprimento de medida socioeducativa para qual são enviados: a descoberta de entorpecente durante uma *revista* no pátio da instituição visibiliza as práticas disciplinares que ali se fazem presentes para os internos. Já Nina sujeita-se ao constrangimento de “vender” a calcinha que estava usando para Carlão e a comer a ração de gato, quando se vê em sérias dificuldades financeiras.

O quarto elemento em comum diz respeito a uma ação transgressora, a qual, no caso de Nina e de Sandro, pode ser compreendida como **catástrofe**. Mesmo que a morte de Dona Eulália tenha sido atribuída às suas condições clínicas prévias, não se vinculando, portanto, à ação da Nina, as imagens pregressas sugerem, todavia, que ela de fato cometeu o assassinato. E é essa ação praticada por Nina que chama a atenção, justamente por se tratar de uma conduta incomum para personagem



feminina no cinema nacional recente, sobretudo em se tratando de personagem feminina jovem. Ainda que por razões distintas Alê Monstro e Sandro também cometam assassinatos, tal conduta violenta não causa o espanto com a situação protagonizada por Nina, pois se trata de personagens masculinos. Há, é claro, uma diferença marcante entre Alê Monstro e Sandro no que tange às mortes que praticam: enquanto o primeiro não aparenta qualquer remorso por esses atos criminosos, o segundo fica em estado de estupor ao constatar que a passageira do ônibus, usada como escudo para descer do coletivo, foi atingida pelo disparo de sua arma. As consequências do assassinato para Nina se apresentam sob a forma de alucinações que passa a ter, as quais dão forma a seu remorso.

Por último, mas não menos importante, há um quinto elemento a ser arrolado. Há uma clara a **intenção** de desfrute da vida por meio de drogas e de sexo aos três personagens – ainda que Nina não venha a cometer crimes para garantir esse prazer. Esse desfrute está centrado no aqui e no agora, alicerçado em **valores** hedonistas. Chama a atenção a maneira fortuita com que as situações ligadas a sexo são vividas por Nina, diferentemente daquelas protagonizadas por Sandro, pois seu interesse sexual é também afetivo e estão dirigidos à figura de Soninha, com quem teve sua iniciação sexual. Alê Monstro, por sua vez, busca mulheres somente para satisfação de seus desejos sexuais.

Em vista dos elementos destacados, a **identificação** que se estabelece com esses personagens decorre das situações de **infortúnio** e **perigo** e das faltas por eles cometidas, além do **temor** e da  **piedade** que evocados por tais ações. Tais traços conformam a categoria **desajustados**.

Quadro 10 – categoria desajustados

Filme	Personagem	Condição social	Catástrofe	Perspectiva diante da vida
<i>Última parada 174</i>	Sandro	Orfandade Analfabeto	Assassinato	Ênfase no aqui e no agora
	Alê Monstro	Orfandade Escolaridade não informada	-----	
	Sandro & Alê Monstro	Atividades criminosas		

<i>Nina</i>	Nina	“Orfandade” Escolaridade não informada (presumida) Emprego precário	Assassinato	Ênfase no aqui e no agora
-------------	------	---	-------------	---------------------------

Elaborado pela autora (2020)

### 5.5.2 Dênis, Dinho & Dario e Silmara: batalhadores

Os três irmãos de *Linha de Passe*<sup>125</sup> e a jovem de *Falsa loura* moram com seus genitores na periferia da capital paulista – os primeiros com a mãe, Cleuza, empregada doméstica, e a segunda com o pai, Antero, ex-presidiário. À exceção de Dario, que busca uma oportunidade como jogador de futebol, e está no limiar do ingresso na vida adulta, os demais contribuem para as despesas de seus respectivos domicílios, além de bancarem suas próprias despesas. Não há informações precisas acerca do nível de escolaridade que possuem, fica subentendido que se situa entre o ensino fundamental e o médio. Esta suposição ganha sustentação se considerarmos as ocupações profissionais por eles exercidas Dênis, motoboy; Dinho, frentista de posto de combustível; e Silmara, operária. Assim, numa primeira aproximação, há semelhanças quanto **à condição social** desses quatro personagens, ainda que Silmara esteja numa posição levemente vantajosa em vista do vínculo formal de trabalho que possui.

Um segundo componente a ser considerado diz respeito ao **sexo** e à **paquera**. Dênis, o irmão primogênito, mostra-se o mais desembaraçado nas conquistas amorosas com o sexo oposto. Dinho tem um passado obscuro, houve “mal passo” em sua vida, que desconhecemos, o que contribuiu para a sua conversão pentecostal. Esta conversão e a conduta moral que dela decorre possibilitam compreender a “punição” que ele inflige a si próprio após se masturbar por sentir atraído ao conhecer a acompanhante do irmão. De forma análoga a Dênis, Silmara mostra-se à vontade com o sexo oposto e disposta à **paquera** e ao que esta pode implicar. E ainda mais: para as colegas da fábrica, ela é um modelo bem-sucedido de

<sup>125</sup> O personagem Reginaldo, meio-irmão caçula, não será trazido para a análise. Esta decisão decorre do fato de que ele é ainda uma criança, está na escola e sob a responsabilidade materna.

mulher por ter caído nas graças do jovem e bem-dotado cantor Bruno de André. Nesse aspecto ela se distingue desses três personagens masculinos: Dênis, embora busque se mostrar muito esperto, é surpreendido pela inesperada “violência sexual” praticada por sua parceira; já Dinho masturba-se solitariamente e Dario por sua vez parece não ter qualquer interesse sexual.

Um terceiro componente diz respeito à ocorrência de **mal-entendidos** envolvendo os personagens Dênis, Dinho e Silmara. A premência em obter recursos pecuniários faz com que Dênis, pai de um menino pequeno, em parceria com um colega da firma onde trabalha, se envolva em assaltos de motocicleta pelas ruas movimentadas da capital paulista. Tal iniciativa mostra-se exitosa, mas a última dessas investidas é malograda. Na fuga da cena do crime, mesmo machucado, Dênis simula estar armado para o motorista do carro que o atropela. Após forçá-lo a dirigir até um local descampado, ele liberta o homem após um breve, porém tenso, momento de confronto social: o “invisível” versus o “playboy”<sup>126</sup>. Dinho, por sua vez, se esforça para ser reconhecido como um trabalhador honesto, em especial pelo patrão, embora este frequentemente faça chacotas da sua fé. Ele sofre um duro revés quando o posto de gasolina onde trabalha é assaltado por um motoboy e o patrão desconfia que não se trata de um assalto de fato e que Dinho estaria mancomunado com o motoboy – uma vez que o dono do posto supõe tratar-se de Dênis, seu irmão. As acusações impingidas a Dinho sobre sua conivência com o “falso” assalto o instigam a agredir fisicamente o patrão. Esses dois incidentes envolvendo os esses personagens despertam **temor e piedade** em virtude das ações por eles praticadas. Com relação à Silmara, o **mal-entendido** refere-se aos seus envolvimento breves com os cantores Bruno de André e Luís Ronaldo. Ao ser cortejada e desejada por esses dois homens, a personagem imagina que sua vida possa ser modificada, o que significaria deixar de ser operária de fábrica e moradora do subúrbio.

O próximo componente aproxima os personagens Dario e Silmara. Ele é tímido e habilidoso com a bola, o que o leva a participar de *peneiras*. Na iminência de completar 18 anos e sem ter conseguido uma oportunidade efetiva de ingresso num

---

<sup>126</sup> Uma situação de confronto social similar havia ocorrido na partida de futebol transcorrida no condomínio onde Cleuza trabalha. Ao defender o time de Bruno, o “filho da patroa”, e ganhar protagonismo ao marcar gol, Dario é acusado por um jogador do time rival de ser “filho da empregada”. O rapaz, ao ouvir isso, parte para cima oponente. Em seguida os dois brigões são rapidamente apartados. Posteriormente, na comemoração pela conquista do “campeonato do condomínio”, na casa de um dos amigos de Bruno, chama a atenção que Dario, mesmo sob o efeito de substâncias psicoativas, continue “comportado” na *balada*, mantendo-se em “seu lugar social”.

clube, falsifica o ano de nascimento da carteira de identidade a fim de prorrogar sua participação nessas seleções. Se na primeira tentativa, a trapaça de Dario é descoberta e ele é dispensado, uma **mudança de sorte** se apresenta quando ele é aprovado numa *peneira*. Mas esta mudança de sorte sob a forma de **peripécia** se mostra ilusória, uma vez que, para prosseguir no processo de seleção e ser contratado pelo clube de futebol, terá de efetuar um pagamento em dinheiro que extrapola as condições financeiras de sua família. Embora Dario afirme a Arlindo que conversou com sua mãe para obtenção do dinheiro – esta por sua vez solicitaria ajuda financeira à patroa – não fica claro que tal conversa tenha de fato ocorrido. A atitude de Dario pode ser compreendida como a forma de realizar o seu **objetivo** maior que é atuar como jogador de futebol por um clube, ainda que isto seja uma emulação do que seria atuar profissionalmente. De forma similar para Silmara há a sugestão de **mudança de sorte** quando conhece os cantores Bruno de André e Luís Ronaldo. As **peripécias** nas quais a personagem se envolve aos poucos irão revelar que ela era somente um passatempo para ambos. Entendemos que Silmara não tem um objetivo definido para sua vida. Parece-nos que ela tem a **intenção** de mudar de vida, deixar de ser pobre, operária e moradora do subúrbio, mas não por meios que demandem seu próprio esforço e capacidade intelectual. Há aqui uma diferenciação de gênero marcante: para Silmara, essa mudança de vida pressupõe afeto, relacionamento, para Dario, no entanto, uma possível mudança decorreria de seu próprio esforço.

A esta aproximação segue-se o seguinte corolário: identificamo-nos com tais personagens, pois eles podem ser vistos como “gente comum”, pessoas que “batalham” pela vida cotidiana e enfrentam da maneira como podem as **dificuldades** que se lhe apresentam. Daí a classificação sugerida: **batalhadores**.

**Quadro 11 – categoria batalhadores**

<b>Filme</b>	<b>Personagem</b>	<b>Condição social</b>	<b>Situação familiar</b>	<b>Perspectiva diante da vida</b>
<i>Linha de passe</i>	Dênis, Dinho & Dario	Moradores do subúrbio paulista  Escolaridade não informada (presumida)  Emprego precário e/ou inexistente	Residem com a mãe (pai falecido)	Enfrentamento das adversidades

	Dênis  Dinho	Auxílio no sustento da casa  Atividade criminosa esporádica  “Passado obscuro”		
<i>Falsa loura</i>	Silmara	Moradora do subúrbio paulista  Escolaridade não informada (presumida)  Operária qualificada  Responsável pelo sustento da casa	Reside com o pai (separação parental)	Enfrentamento das adversidades

Elaborado pela autora (2020)

### 5.5.3 Nina e Silmara: a fera e a bela

Diferentemente do que ocorre na maioria de muitos filmes, Nina e Silmara constituem a “espinha dorsal do filme”, não comparecendo na narrativa apenas para **o sexo e a paquera**. Embora as personagens se envolvam com afetiva e sexualmente com outros personagens, não há, nas duas narrativas, elementos constitutivos do que poderíamos chamar de histórias de casais, ainda que os interlúdios passageiros de Silmara possam à primeira vista sugerir que isto pudesse ocorrer. Nesta aproximação nos interessa frisar que o protagonismo de cada personagem oferece distintos modelos femininos.

Embora tenha uma estatura física franzina, vista-se sem esmero (e por vezes de forma provocativa, como os dizeres da camiseta “Suck my dick”<sup>127</sup>) e não disponha da beleza facial e dos atributos físicos de Silmara, Nina mantém maior controle da narrativa e pode ser vista como uma **mulher masculinizada**, uma **mulher fálica** em vista da forma como conduz situações com teor erótico com outros personagens. Soma-se a isso o fato de ela cometer (ou supor ter cometido) um assassinato. Assim, Nina foge às convenções esperadas na sociedade e também no cinema de um modelo

<sup>127</sup> Tradução literal: “Chupe meu pau”.

feminino **atraente e sensual**, embora o *strip tease* que faça para o rapaz cego seja ao mesmo tempo sensual e muito jocoso.

Nina mostra-se ao mesmo tempo introspectiva, contraditória e vingativa. Seus desenhos, sonhos-pesadelos e alucinações evidenciam a carga de subjetividade da personagem. Por outro lado, para obter algum dinheiro, aceita a oferta de Carlão e vende a calcinha que está usando, mas recusa a oferta de dinheiro sugerida por Alice para sustentar-se em vista do iminente despejo a que está sujeita. Em outra ocasião, é capaz de gestos solidários como pagar a corrida de táxi da prostituta agredida pelo motorista com o dinheiro que apanhou da carteira do rapaz cego. E por fim vinga-se da exploração e da mesquinha de dona Eulália como pode: urina na xícara de chá antes de oferecê-la à senhoria, coloca pelos do ralo do banheiro no sabonete e solta o gato da proprietária numa praça.

Silmara mostra-se desinibida com o sexo oposto, uma vez que emprega com relativa astúcia seus dotes físicos, é **atraente e sensual**. Revela-se romântica, ingênua e também machista. Assim, por um lado, o devaneio com o cantor Luís Ronaldo denota o romantismo da personagem: deitada em seu quarto, Silmara, seminua, ouve em êxtase o ídolo cantar e fantasia um encontro a sós com ele. Por outro, Silmara, em diálogo com a colega Luísa, após elogiá-la com os atributos “inteligente, gostosa e divertida”, acrescenta que a mesma se veste como “uma tia velha”. E fornece o diagnóstico: “falta de homem”.

Os dois cantores com os quais Silmara se envolve de forma breve, porém intensa podem ser vistos como “príncipes” que “salvarão” a operária gata borralheira da vida desbotada no subúrbio. Todavia a **mudança de sorte** de tais envolvimentos mostra-se ilusória. Tanto para Bruno de André e Luís Ronaldo, Silmara constituiu-se num **objeto do desejo masculino** e como tal descartável tão logo esse desejo seja saciado. Eles encarnam dois modelos masculinos distintos: primeiro jovem e fogoso e segundo maduro e galanteador. As camadas de falsidade desveladas por Silmara em seu interlúdio com o bonito e educado Luís Ronaldo somadas à decepção como fora tratada pelo belo e impetuoso Bruno de André constituem o **reconhecimento** brutal de sua condição como mulher valorizada a partir de seus dotes físicos e de sua disponibilidade para o sexo. As duas situações contribuem para que Silmara veja a si própria como uma prostituta – posição esta que fere seus **valores** de decência. Ela é uma operária dedicada e responsável no cumprimento das tarefas na esfera produtiva, o que possibilita assumir o sustento da casa onde mora com pai – em outros

momentos do filme fica patente sua indignação com as insinuações de que possa auferir ganho material de outra forma. Por conta da dignidade conferida pelo dinheiro ganho “honestamente”, ela se sente insultada com a oferta em dinheiro de Bruno de André para que volte à casa paterna sem que ele necessite levá-la.

Posteriormente Silmara terá um encontro com Luís Ronaldo agenciado por Cassandra. Inicialmente embora resista à proposta de ser acompanhante de fim de semana de um “homem respeitável”, o qual “o país inteiro venera”, o argumento dado pela alcoviteira é decisivo: “se meu cliente quisesse uma prostituta, não escolheria uma proletária”. Proposta aceita, Silmara é levada de carro até uma chácara. Lá ela descobre que o cliente misterioso é o cantor Luís Ronaldo. Silmara a partir de então é a fã que se oferece gentil e sexualmente ao homem de seus sonhos. E para não o desagradar ela aceita satisfazer também o desejo sexual de Leonel, o filho adolescente, que o acompanha. A noite idílica do conto de fadas dá lugar a uma brutal mutação: na manhã seguinte, pai e filho haviam partido sem qualquer despedida. Os presentes e pagamento num envelope dados pelo motorista à Silmara a transformam naquilo que ela mais se opunha.

Constatamos que tanto Nina quanto Silmara mostram-se disponíveis ao **sexo** e à **paquera**. Tais situações íntimas, no entanto, ocorrem de maneira diferenciada para as personagens. Nina parece disposta à experimentação, pois envolve-se tanto com homens quanto com mulheres. Silmara por sua vez segue a heterossexualidade em seus relacionamentos – embora haja um claro erotismo entre ela e Regina, a professora de dança, quando se exercitam a sós. Porém tal excitação sexual desaparece por completo quando Silmara encontra Regina e sua companheira masculinizada no clube e é grosseira com esta.

Chama a atenção que tanto Nina quanto Silmara, ainda que de formas opostas, vejam a si mesmas como especiais, muito embora os acontecimentos nos quais se vejam implicadas pouco a pouco contradigam tal condição. No prólogo do filme, a voz em *off* de Nina explicita a existência de duas categorias de indivíduos: os “ordinários” – aqueles que são corretos, vivem na obediência e gostam de ser obedientes e os “extraordinários” – os que criam algo novo, infringem a velha lei, os “destruidores” – mesmo que para isso venham a cometer um crime. Contudo os episódios nos quais Nina se envolve destroem sua dignidade pessoal e minam sua sanidade mental. Já Silmara ciente de suas responsabilidades, tanto na fábrica quanto no sustento da casa onde mora com o pai, se supõe também capaz de gestos

dadivosos, como transformar a colega gata borralheira Briducha em uma Cinderela, ou ainda, para manter a reputação de mulher bem-sucedida nas conquistas com o sexo oposto, finge para suas colegas que seu envolvimento com Bruno de André foi exitoso.

As **dificuldades** vividas por Nina decorrem por tensões originadas nas tentativas malsucedidas em obtenção dos recursos financeiros para quitar a dívida com a proprietária e por tensões geradas pelo choque de personalidades opostas, a sua, sensível e libertária, e a da proprietária, insensível e mesquinha. Já a **dificuldade** enfrentada por Silmara origina-se de algo maior e quase intransponível de ser alterado: mudar de vida. O que para ela significa: viver um grande amor e ter conforto material. Os contrastes presentes nas características dessas personagens femininas sugerem formas distintas de identificação e nesse sentido Nina foi classificada como **fera** e Silmara como **bela**.

Quadro 12 – categoria a fera e a bela

Filme	Personagem	Modelo feminino	Atributos físicos	Disposição ao sexo e à paquera
<i>Nina</i>	Nina	Mulher fálica Comete assassinato	Pouca valorização Foge das convenções	Disposta à experimentação sexual
<i>Falsa loura</i>	Silmara	Mulher romântica Machista	Muita valorização Atraente e sensual	Relacionamentos heterossexuais

Elaborado pela autora (2020)

Enquanto uma **categoria social**, a juventude não está restrita a uma faixa etária, tampouco pode ser tomada como um grupo coeso. Tais aspectos podem ser endereçados quando lançamos o olhar para os personagens masculinos e femininos dos quatro filmes selecionados. Por um lado, as aproximações feitas a esses personagens jovens expressam distintas “**juventudes**”, que evidenciariam a diversidade em vivenciar esta fase de transição à maturidade. Por outro lado, considerando a juventude **uma representação e uma situação social**, o que nos é oferecido desses personagens e também o que a eles é oportunizado ganha forma numa realidade cotidiana dura, pois se a juventude pode ser considerada uma **etapa**



que compõe um processo este é, sem dúvida, influenciado pelo meio social concreto em que ocorre e a qualidade das trocas que possibilita. Como **sujeitos sociais**, esses personagens possuem uma origem familiar, ocupam um dado lugar social e se encontram inseridos em relações sociais específicas. Neste sentido é válido afirmar que as dimensões de classe social, raça e gênero se vinculam diretamente a uma **condição social** na qual todos os personagens se encaixam: a **pobreza**<sup>128</sup>. Em outras palavras, as dificuldades que a eles se apresentam não dizem respeito unicamente à insuficiência de recursos financeiros, mas à insatisfação de diversas necessidades básicas. Neste sentido podemos considerar que tal insatisfação diz respeito também às escassas oportunidades encontradas por esses jovens para se preparem para a vida de maneira equânime e digna.

Em primeiro lugar, ao associarmos a dimensão de classe, isto é, as oportunidades de vida e relações estabelecidas por indivíduos em relação a outros em vista de seu pertencimento a uma dada **classe**, às atividades laborais desempenhadas pelos personagens, constatamos que estas oscilam entre profissões médias, no caso de Silmara; profissões precárias, no caso de Dênis, Dinho e Nina; e vinculação profissional com o crime, no caso de Sandro e Alê Monstro. E se juntarmos a isso o local de moradia dos personagens nas tramas, constatamos que a favela (*Última parada 174*) e a periferia (*Linha de passe e Falsa loura*) das capitais da região sudeste se destacam, à exceção de Nina – ainda que o centro da capital paulista no filme homônimo seja mostrado como um espaço avesso à solidariedade e marcadamente individualista.

Em segundo lugar, mesmo havendo essa situação desvantajosa com relação à profissão para todos os personagens destacados, somente os protagonistas Sandro e Alê Monstro (*Última parada 174*) interpretados por atores negros estão envolvidos

---

<sup>128</sup> Embora a discussão sobre pobreza fuja ao escopo desse estudo, cabe uma nota explicativa a respeito. Neste sentido a abordagem desenvolvida por Rocha (2006, pp.09,11,19) nos parece muito esclarecedora. Diz a autora: “Pobreza é um fenômeno complexo, podendo ser definido de forma genérica como a situação na qual as necessidades não são atendidas de forma adequada. [...] [Assim] A definição relevante [de pobreza] depende basicamente do padrão de vida e da forma como as diferentes necessidades são [ou não] atendidas em determinado contexto socioeconômico. Em última instância, ser pobre significa não dispor dos meios para operar adequadamente no grupo social em que se vive. [...] [Todavia] Quanto mais rica a sociedade, mais o conceito relevante de pobreza se distancia de atendimento às necessidades de sobrevivência [como as alimentares]. [...] [Por conseguinte] Adotar a abordagem de necessidades básicas insatisfeitas significa ir além daquelas relacionadas à alimentação para incorporar uma gama mais ampla de necessidades humanas, tais como educação, saneamento, habitação, lazer, cultura etc.” Em suma, a pobreza é um fenômeno multidimensional.

em delitos contínuos<sup>129</sup>. Cabe lembrar que Dênis e Dinho (*Linha de passe*), ambos brancos, também se envolvem esporadicamente em delitos. O primeiro, juntamente com um colega negro, realiza assaltos no trânsito movimentado da capital paulista, porém uma investida malsucedida parece que o fará desistir desse ganho extra. Já Dinho tem um passado do qual se envergonha, embora não seja explicitado o que ocorreu, podemos supor que em momento pregresso ele esteve envolvido em alguma atividade ilícita e/ou criminosa. E é esse mau passo que o direciona à conversão religiosa pentecostal e orienta a sua moralidade conservadora frente à vida, como se evidencia no embate verbal e físico com sua mãe quando ela serve o jantar para ele.

Em terceiro lugar, o protagonismo masculino dos personagens em relação ao feminino encontra maior diversidade em sua caracterização. Neste aspecto os personagens masculinos de *Linha de passe* se destacam: Dênis, pai de um bebê; Dinho, convertido evangélico e Dario, aspirante a jogador de futebol. No que tange à expressão da sexualidade, todos os personagens masculinos podem ser classificados como **heterossexuais**<sup>130</sup>. Já Nina e Silmara justamente pelos contrastes apresentados sugerem dois modelos femininos jovens muito distintos e raramente encontrados no cinema nacional: uma moça que comete um assassinato e perde a sanidade mental e uma operária que sonha em ser cinderela<sup>131</sup>.

Sob a perspectiva da juventude entendida como uma “**segunda socialização**”, ou uma “**moratória**”, se tomarmos a sério este ponto de vista, os personagens analisados dificilmente se enquadrariam em tal critério. Isto ocorreria

---

<sup>129</sup> Ainda que este estudo tenha sido conduzido pela abordagem qualitativa, trazemos a constatação oportuna e preocupante de Cândido, Campos e Feres Júnior (2016) sobre associação recorrente entre personagens interpretados por atores não brancos e atividades ilícitas e/ou criminosas. Os autores apontam em estudo empírico quantitativo que os filmes de maior público do cinema nacional entre os anos 1995 e 2014 “quando concedem papéis aos pretos e pardos tendem a associá-los majoritariamente a estereótipos negativos”, frequentemente vinculando-os à criminalidade – traficantes, assassinos, cafetões e estupradores (2016, p.14). Em contraste com essa prática delituosa, convém fazer uma observação pontual em relação ao personagem João Estrella, protagonista de *Meu nome não é Johnny*. O filme é a adaptação da biografia homônima que narra a ascensão e a queda de um traficante branco, escolarizado, pertencente à classe média carioca e “boa praça”.

<sup>130</sup> Tal classificação também se aplica ao protagonista Duca de *Meu tio matou um cara*. O jovem é apaixonado por sua amiga de infância e colega de colega Isa. O incomum nesta narrativa é que Duca é um personagem interpretado por um ator negro enquanto Isa é interpretada por uma atriz branca. Outro traço atípico é que o personagem é um “adolescente de classe média”.

<sup>131</sup> Ressalvamos, por outro lado, que se trata de duas personagens interpretadas por atrizes brancas. O protagonismo feminino jovem não branco é raro. No período estudado em registro similar ao da operária Silmara está Aurélia, que encabeça a trama de *Garotas do ABC* (Carlos Reichenbach, 2004). Podemos referir ainda *Antônia* (Tata Amaral, 2007) e *Maré, nossa história de amor* (Lucia Murat, 2008), curiosamente dois filmes nos quais a música desempenha papel preponderante na condução da narrativa.

porque a preparação para participar das “tarefas da produção” ou das sofisticadas relações sociais trazidas pela sociedade industrial só se efetivariam, e mesmo assim de forma parcial, se tivermos em mente a personagem Silmara, operária de fábrica. Isto porque essa preparação voltada à participação da sociedade contemporânea está sobretudo a cargo da escola, e esta instituição nos filmes selecionados é ausente (*Linha de passe*<sup>132</sup> e *Nina*) ou o acesso ao conhecimento e o que possa oferecer é tido como inalcançável (*Última parada – 174* e *Falsa loura*). Isto pode ser constatado nas dificuldades de aprendizagem identificadas em Sandro desde sua infância até a juventude ou no diálogo entre Silmara e as duas colegas de fábrica, Luísa e Valquíria. Quando esta última expressa seu desejo em voltar a estudar, a protagonista objeta asperamente: “Não dá para ter ilusão” e arremata “pra gente que é branco já é difícil, imagina pra ela!”. Podemos considerar que essa segunda socialização ou moratória se apresenta como um dos principais indicadores das diferenças entre as classes sociais. Ou seja, se é possível falar na existência de um modelo genérico de juventude constituído pela literatura especializada – e certamente há jovens que se encaixam perfeitamente neste modelo –, há, por outro lado, outros tantos jovens que estão fora desse modelo paradigmático. Tal exclusão é reforçada por outra ausência: todos esses personagens jovens não dispõem de um tempo que possa ser dedicado à **participação na vida política do país** – ainda que nem sempre as idades sejam claramente indicadas, em vista das circunstâncias em que eles estão envolvidos, a faixa etária situa-se entre 17 e 20 poucos anos<sup>133</sup>.

Chama a atenção o fraco comparecimento de **atividades de lazer e cultura** – música, cinema, etc. – nos quatro filmes. Tais atividades são exemplificadas nas festas ocorridas em *Nina* e no show da banda Bruno e seus Andrés no clube Alvorada em *Falsa loura*. À exceção das partidas de futebol em *Última parada: 174* e *Linha de passe*, não há qualquer menção a algum tipo de sociabilidade lúdica e coletiva, como bailes funk, *batalhas* ou shows de rap etc. Essa “carência” identificada nos filmes

---

<sup>132</sup> Cabe esclarecer que neste filme a instituição escola comparece na trama vinculada somente ao personagem Reginaldo, meio-irmão caçula, possivelmente porque ele ainda é uma criança. Nenhum dos meios-irmãos deste personagem tem alguma iniciativa voltada à escolarização ou manifesta intenção em prosseguir nos estudos.

<sup>133</sup> A “segunda socialização” ou “moratória”, bem como a participação na vida política do país ganharão visibilidade em filmes nacionais a partir dos anos 2010, como ocorre, por exemplo, em *As melhores coisas do mundo* (Lais Bodanzki, 2010), *Antes que o mundo acabe* (Ana Luíza Azevedo, 2010) e *Desenrola* (Rosane Svartman, 2011).

surpreende, considerando que tais atividades estão constantemente associadas à expressão das sociabilidades juvenis.

As **situações sociais simbolizadas e vividas** nessas realidades cotidianas de duas grandes metrópoles, São Paulo e Rio de Janeiro, combinam-se como já referido a outras variáveis sociais (classe social, distinções de gênero e raça). Por vezes, a combinação de tais variáveis pode resultar em desfechos trágicos, como a morte involuntária da passageira provocada por Sandro e na sequência seu próprio assassinato ou ainda o homicídio cometido por Nina. Neste sentido é válido afirmar que os personagens de *Linha de passe* e *Falsa loura* por manterem laços familiares mais consistentes apresentam mais chance de fazer frente a algumas das adversidades enfrentadas, uma vez que poderão, em princípio, contar com a solidariedade familiar para garantir alguma forma de amparo.

Por outro lado, cabe assinalar que ainda com certas nuances todos personagens se ocupam tão-somente consigo mesmos no aqui e agora. Inexistem projetos de vida, ou seja, a visão de que o futuro e o que ele possa trazer seja mais importante que o presente. Esse vínculo temporal sugerido pelos comportamentos dos personagens talvez possa ser caracterizado como um misto de êxtase e anestesia frente à vida – algo que é em certa medida proporcionado pelo uso de álcool e outras substâncias psicoativas. Talvez esse estado de anestesia possa justificar em certa medida a constatação de que em nenhum dos filmes haja elementos cujo propósito seja valorizar o **potencial de transformação** desta condição juvenil, uma vez que as vivências juvenis desses personagens estão fortemente presas às limitações das suas condições de existência.

As aproximações efetivadas entre os personagens jovens dos quatro filmes selecionados, a partir dos subsídios teóricos desenvolvidos e considerados à luz da nova classificação proposta do *corpus* empírico, evidenciou similaridades e diferenças entre os mesmos. Tal tratamento analítico demonstrou também o peso das marcas da diferenciação social na caracterização desses protagonistas.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese tem como objetivo analisar o personagem jovem no cinema brasileiro, a partir de obras lançadas entre os anos 2000 e 2009, mediante aproximações entre os campos da Comunicação, em particular do Cinema, e da Antropologia. Para alcançar tal propósito, foram traçados cinco objetivos específicos. O primeiro “evidenciar as afinidades entre os campos da Comunicação e Antropologia” possibilita desvelar as estreitas semelhanças existentes entre esses dois campos científicos, considerando que o surgimento de ambos se deu num período próximo, ou seja, no final do século XIX, período este em que a vida social cada vez mais passou a ocorrer em centros urbano-industriais onde estão os sujeitos “modernos”. E a vida “moderna” nas cidades orienta-se fortemente por formas variadas de comunicação dos sujeitos. De forma concomitante, ao lado do fascínio das invenções que facilitavam e encaminhavam processos de comunicação, os estudos antropológicos traziam um outro tipo de fascínio: aquele marcado pelo exotismo, por um certo “primitivismo” das sociedades que “agora” foram descobertas pelos etnógrafos.

O segundo objetivo “ressaltar os vínculos entre Cinema e Antropologia” reforça tais contrastes entre o “moderno” e o “primitivo” possibilitados por engenhos tecnológicos que produzem e reproduzem imagens em movimento que ora podiam mostrar acontecimentos banais como trabalhadores saindo da fábrica ou um trem chegando à estação férrea como algo verdadeiramente surpreendente, ou ainda as particularidades da vida cotidiana dos esquimós. Cinema e Antropologia iniciam suas trajetórias de existência praticamente ao mesmo tempo e cada um a seu modo fornece elementos para os sujeitos narrarem histórias sobre si mesmos, sobre sua sociedade e também sobre os outros e a sociedade desses outros. O Cinema nos oferece a composição dos personagens, seus sentimentos, suas ações nas narrativas; a Antropologia nos faz pensar tanto sobre a ambiência singular destes elementos, ao mesmo tempo em que reforça o tanto que certas caracterizações particulares tão recorrentes possam ao mesmo tempo passar despercebidas.

O terceiro objetivo “contextualizar as produções cinematográficas brasileiras do período escolhido que enfocam o personagem jovem” demonstra, por um lado, a riqueza e a diversidade deste protagonismo em pelo menos quatro dezenas de obras

de ficção e, por outro, assinalou certas recorrências temáticas, as quais indicamos em seis unidades semânticas: “jovem de favela/periferia”, “jovem em situação de vulnerabilidade social”, “mulher jovem ‘perturbada’”, “mulher jovem trabalhadora”, “homem jovem em busca da mulher amada” e “homem jovem de classe média delinquente”. Dentre estas unidades semânticas, a que abarca o protagonismo do personagem “jovem morador de favela/periferia”, sobretudo homem e negro, ganha destaque não apenas por contar com um número expressivo de películas, mas, sobretudo, por reforçar de forma dramática os vínculos entre jovem, pobreza e o envolvimento em atividades ilícitas (às vezes mais, às vezes menos, porém sempre uma ameaça constante e à espreita). Numa direção oposta a essa unidade estão os raros filmes classificados em “homem jovem em busca da mulher amada”, dois dos quais protagonizados por atores negros num gênero narrativo que se aproxima da comédia romântica, características estas incomuns no cinema nacional<sup>134</sup>. No que tange às unidades semânticas em que há o protagonismo feminino, as personagens dos quatro filmes mencionados apresentam características psicológicas, morais e laborais pouco vistas nas produções nacionais<sup>135</sup>. As unidades semânticas que abarcam as obras classificadas em “jovem em situação de vulnerabilidade social” e “homem jovem de classe média delinquente” de certa forma guardam proximidade entre si, pois quase todos os protagonistas se envolvem nalgum tipo de delito, em alguns casos até mesmo assassinatos. O contraste mais evidente, todavia, está no fato de que os personagens envolvidos em crimes incluídos na categoria “homem jovem de classe média delinquente” são todos interpretados por atores brancos.

O quarto objetivo específico constitui-se em “demonstrar as diferenças e semelhanças do personagem fílmico nas obras selecionadas”. Ao colocar em evidência os personagens dos filmes analisados, *Nina*, *Última parada 174*, *Linha de passe* e *Falsa loura*, levamos em conta as ações por eles praticadas, os acontecimentos nos quais se veem envolvidos e a caracterização dos elementos, internos e externos, que os distinguem, bem como a consideração de que o personagem é encarnado por um ator, o que o transforma num entidade psicológica e moral. Assim, para dar conta desse objetivo, apresentamos três novas classificações

---

<sup>134</sup> É razoável supor que a raridade de tais características esteja vinculada às persistentes formas de desigualdades, sobretudo sociais e raciais, presentes na sociedade brasileira.

<sup>135</sup> Uma possível explicação para estas peculiaridades decorreria de certa “fragilidade” com que as personagens femininas ainda são concebidas para as tramas fílmicas em comparação aos personagens masculinos, os quais podem ser vistos como mais “vigorosos” e “complexos”.

visando promover essas aproximações entre os personagens, cujo ponto de partida decorre das unidades semânticas anteriormente definidas. Desta forma, na categoria “desajustados” enquadrados Nina (*Nina*), Sandro e Alê Monstro (*Última parada 174*) e frisamos a condição social de orfandade à qual tais personagens estão sujeitos. Embora esta condição de desamparo social não seja determinante, ela contribuirá para que esses personagens, ainda que por razões distintas, cometam assassinatos. E há aqui um aspecto infrequente: o fato de uma personagem feminina praticar tal transgressão. Já na categoria “batalhadores” encontram-se Dênis, Dinho, Dario (*Linha de passe*) e Silmara (*Falsa loura*) e novamente a condição social dos personagens ganha proeminência, são pessoas comuns que buscam enfrentar da maneira como podem as dificuldades cotidianas. Embora nessas duas categorias precedentes haja personagens masculinos e femininos e a diferença de gênero já se mostre relevante, na terceira categoria nomeada “a fera” e “a bela”, na qual estão Nina e Silmara, tal demarcador ganha ainda mais relevo. Isto porque as duas personagens encarnam dois modelos femininos muito contrastantes: a primeira, em que pese a estatura franzina, qualifica-se como mulher fálica e é também responsável por um assassinato, já a segunda é uma mulher atraente e sensual, mas também romântica e machista que vive um conto de fadas às avessas.

O quinto objetivo específico institui-se em “esboçar os contornos socioantropológicos do personagem jovem nessas obras”. As situações narrativas que envolvem os personagens sugerem vivências de juventudes que experienciam modos de ser jovem muito próximos. Entretanto tais modos são frequentemente marcados por uma realidade dura e por vezes violenta que se reflete nas escassas possibilidades de ascensão social. Isto porque um traço marcante no qual todos os personagens analisados podem ser enquadrados é a pobreza, entendida aqui como um fenômeno multidimensional. Tal condição diz respeito às ocupações profissionais pouco qualificadas, precárias ou ainda vinculadas a atividades ilícitas. Cabe frisar ainda que tal debilidade laboral esteja atrelada à baixa escolaridade (nunca explicitada, mas sugerida) dos personagens – e talvez não à toa o local de moradia apresentado seja a favela e/ou periferia das grandes metrópoles brasileiras. Neste sentido, por um lado, é compreensível a rara menção ou presença de instituições de ensino ou de iniciativas voltadas à formação escolar e/ou profissional nessas narrativas urbanas. Mas, por outro, se considerarmos que dentre os atributos associados à juventude (ou a uma dada juventude) na sociedade contemporânea está

a preparação efetuada pela escola, tal ausência ganha importância. Nesta direção outras duas constatações vêm juntar-se: a intensa valorização do tempo presente e a inexistência de projetos para o futuro. Há que se observar ainda que o estímulo sexual dos personagens esteja constantemente relacionado à heteronormatividade – em contraste acentuado com produções a partir de 2010 que tematizam outras formas de orientação sexual<sup>136</sup>. E por fim outra diferença a ser frisada: a ausência da iniciação sexual para as personagens femininas – traço este presente em filmes mais recentes<sup>137</sup>.

Intentamos, ao longo dessa investigação, dar “atenção ao detalhe”, ponto de partida tanto do cinema quanto da antropologia, como já afirmado por Laplantine (2007) e Ribeiro (2012), considerando que é sobre este ponto que o argumento ou a narrativa é erigido. Buscamos seguir as recomendações de Fonseca (2000) e tomar certa distância desse “Outro”, sobre essa alteridade, no caso o personagem jovem, do qual nos aproximamos para olhá-lo detidamente, refletir sobre ele e pinçar os traços que o caracterizam, tomando como premissa o relativismo cultural. Repetindo as palavras de Damatta (1978, p. 28), o etnólogo quando estuda sua própria sociedade precisa “transformar o familiar em exótico”, praticar uma espécie de “auto-exorcismo”. Ou como reforçado por Travancas (2006, p. 100), ele precisa olhar para a própria sociedade “como olhos de um estrangeiro na busca de significados”.

As afinidades entre os campos da Antropologia e Cinema pouco a pouco indicam um caminho possível para observarmos os personagens jovens em filmes de ficção nacionais. Seguindo os estudos precursores da Escola Cultura e Personalidade sobre as relações entre filmes de nacionalidades específicas e as manifestações da cultura em seus membros, somadas a estudos mais recentes, ainda que descontínuos, entendemos que os filmes de ficção, como observaram Weakland (1995) e Novaes (2009), podem ser vistos como “documentos culturais” a respeito de um dado grupo humano e partir deles podemos compreender as singularidades “nativas” dos indivíduos ali representados pela ficção e também refletir sobre a sociedade na qual eles estão inseridos. Neste sentido, os personagens e os acontecimentos por eles vivenciados nos filmes escolhidos refletem a realidade

---

<sup>136</sup> A homoafetividade masculina se faz presente em *Hoje quero voltar sozinho* (Daniel Ribeiro, 2014), *Beira-Mar* (Filipe Matzembacher e Márcio Reolon, 2015) e *Tinta bruta* (Filipe Matzembacher e Márcio Reolon, 2018).

<sup>137</sup> A iniciação sexual feminina é um traço marcante em *Desenrola* (Rosane Svartman, 2011) e *Califórnia* (Marina Person, 2015).



brasileira, uma vez que as imagens fílmicas constituídas nessas obras “dramatizam situações do cotidiano, representam – [e] rerepresentam a vida social” (NOVAES, 2009, p. 18). E estas imagens fílmicas regulares sobre os personagens e seus modos de vida particulares possibilitam entender o filme como um mito, pois ele é o produto final de um trabalho realizado em equipe, há uma autoria coletiva que nele se faz presente (BATESON, 1953). Isto porque, para a encenação da narrativa, somam-se ao projeto de direção da obra, as contribuições específicas de uma equipe de profissionais atuando em áreas como roteiro, direção de fotografia, direção de arte (figurinos, objetos, efeitos cenográficos), desenho e captação de som, montagem, efeitos especiais, equipe de produção e o elenco, a fim de que o produto fílmico efetivamente ganhe forma.

Retomando as ponderações feitas por Pereira (2003) de que a dramatização na narrativa cinematográfica sobre certos comportamentos ou modos de ser pode sinalizar mudanças, permanências ou resistências de grupos específicos existentes na sociedade, entendemos que, no caso da dramatização cinematográfica envolvendo os personagens jovens nos filmes selecionados, esta pode ser compreendida tanto como mudança como resistência em vista das expressivas diferenças observadas em relação a outros personagens jovens já compostos no cinema nacional em décadas antecedentes e tematizados nesta tese. Nesta direção, a hipótese que conduziu nossa investigação, considera que as caracterizações do personagem jovem reiteram permanências (o/a adolescente de classe média) presentes na produção do cinema brasileiro na década de 1980, mas, por outro lado, sugerem novas visibilidades (o/a jovem negro(a) e/ou pobre e morador(a) da periferia dos grandes centros urbanos), associadas à recorrência de certos gêneros narrativos, drama e a comédia. Aperfeiçoando tais afirmações, podemos acrescentar que a figura do adolescente de classe média, entretanto, mostrou-se mais esporádica em relação aos anos 1980 e 1990 e majoritariamente masculina. A visibilidade conferida ao personagem pobre e morador de periferia ou favela, frequentemente homem e negro, é com certeza uma mudança sensível em relação às décadas anteriores. Nas produções lançadas a partir de 2010, essa visibilidade parece enfraquecer<sup>138</sup>. No entanto, as narrativas de ficção com protagonismo juvenil masculino e feminino apresentarão maior variedade de tramas, calcadas no drama e na comédia, seja nas grandes metrópoles, nas periferias

---

<sup>138</sup> Ainda no registro dessa visibilidade estão *Sonhos roubados* (Sandra Werneck, 2010) e *Capitães de areia* (Cecília Amado e Guy Gonçalves, 2011).

ou em cidades interioranas<sup>139</sup>. Nesse período mais recente os filmes voltados à fruição juvenil também ganharão destaque<sup>140</sup>.

A constatação da existência dessa diversidade juvenil na produção cinematográfica nacional dos anos 2000 causou-nos surpresa a princípio. Porém, à medida que o estudo avançou, entendemos que tal diversidade tenha se estabelecido em virtude de um conjunto de circunstâncias distintas, embora paralelas ao longo das últimas décadas que foram se reforçando mutuamente. Tais circunstâncias dizem respeito, primeiramente, às imagens construídas sobre os “Outros” no cinema: o nordestino, o pobre, a mulher, o negro, o jovem – ainda que estas imagens tenham incluído tipos sociais variados, por outro lado, também incorreram na constituição de estereótipos sobre estes “Outros”<sup>141</sup>. Em segundo lugar, há também o aprimoramento tecnológico e o apuro na concepção das narrativas audiovisuais, bem como a consolidação de um aparato institucional de fomento a esta atividade e, por fim, mas não menos importante, as promissoras expectativas de constituição de uma sociedade brasileira mais justa e mais igualitária para todos os brasileiros, em particular aqueles “invisíveis”.

O percurso de realização desta tese foi longo, com muitos percalços e desafios pessoais. Finda essa etapa, e superadas as circunstâncias adversas, encontramos-nos diante de um cenário político, institucional, sanitário, social e cultural imprevisível, instável e desafiador. O aparato institucional criado e aperfeiçoado ao longo das duas últimas décadas encontra-se em nova crise, desde 2018 com as intervenções na Ancine. O governo atual de forma reiterada tem praticado uma política de desmonte e cerceamento da cultura, começando pelo audiovisual, cancelando editais, recursos já contratados para projetos. Entendemos que o momento atual constitui uma ameaça a essa diversidade conquistada pelo cinema brasileiro no período que se seguiu à criação da Ancine e ao Fundo Setorial do Audiovisual (FSA). Diante disso que se apresenta para nós, estudiosos de ciências humanas e

---

<sup>139</sup> Dentre desses títulos mencionamos *Os famosos e os duendes da morte* (Esmir Filho, 2010), *Antes que o mundo acabe* (Ana Luíza Azevedo, 2010), *Faroeste caboclo* (René Sampaio, 2013), *Mate-me por favor* (Anita Rocha da Silveira, 2015) e *Ferrugem* (Aly Muritiba, 2018), dentre outros.

<sup>140</sup> Como exemplo citamos *As melhores coisas do mundo* (Laís Bodanzky, 2010), *Confissões de adolescente* (Cris D’Amato e Daniel Filho, 2013) e *Somos tão jovens* (Antônio Carlos Fontoura, 2013), além de *Desenrola* e *Califórnia*, já referidos.

<sup>141</sup> Em nossa perspectiva, essas numerosas imagens constituídas sobre os “Outros” no cinema brasileiro configuram ainda um vasto material a ser explorado em investigações futuras voltadas à recepção cinematográfica.

apreciadores da arte cinematográfica, um temor se faz cada vez mais presente: talvez não consigamos retomar/repetir num futuro próximo (futuro?) condições tão favoráveis à produção cinematográfica nacional, como estas que se apresentaram no início do século XXI até muito recentemente.

## REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário De Filosofia**. 2ª ed. São Paulo: Mestre Jou, 1962.
- ABRAMO, Helena. Condição juvenil no Brasil contemporâneo. In: ABRAMO, Helena W.; BRANCO, Pedro Paulo M. (orgs.). **Retratos da juventude brasileira** – análises de uma pesquisa nacional. São Paulo: Instituto Cidadania; Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.
- ABRAMOVAY, Miriam *et al.* **Juventude, Violência e Vulnerabilidade Social na América Latina: Desafios para Políticas Públicas**. Brasília : UNESCO, BID, 2002.
- ABREU, Nuno Cesar. Pornochanchada. In: RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (orgs). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 3ª ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo/Edições SESC SP, 2012.
- ADORO CINEMA. <[www.adorocinema.com.br](http://www.adorocinema.com.br)> Acesso em julho de 2017.
- ANGROSINO, Michael. **Etnografia e observação participante**. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- ARAÚJO, Carlos Alberto. A pesquisa norte-americana. In: HOHLFELDT, Luiz Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera V. (orgs) **Teorias da Comunicação** – conceitos, escolas e tendências. RJ, Petrópolis: Vozes, 2001.
- ARAÚJO, Inácio. O que há de novo no cinema? **Cinema Brasileiro, 9 questões**, 2012.
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 2ª ed. São Paulo: Papyrus, 2006.
- AUTRAN, Arthur. O cinema brasileiro contemporâneo diante do público e do mercado exibidor. **Significação**, São Paulo, n.32, 2009.
- BAHIANA, Ana Maria. **Como ver um filme**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BANKS, Marcus. **Dados visuais para a pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar T. da. **Antropologia e imagem**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- BATESON, Gregory. An analysis of the Nazi film HitlerJunge Quex. In: MEAD, Margarete; MÉTRAUX, Ruth (ed). **The study of culture at a distance**. Chicago: University Chicago Press, 1953.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **ALCEU**, v.8, n.15, p. 242 a 255 - jul./dez. 2007.

BERGAN, Ronald. **Ismos para entender o cinema**. São Paulo: Globo, 2010.

BERNADET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

\_\_\_\_\_. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1985 (Coleção Primeiros Passos).

BONTE, Pierre; IZARD, Michel. **Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie**. Paris: Presses Universitaires de France, 2002.

BORELLI, Sílvia H.S.; ROCHA, Rose de M.; OLIVEIRA, Rita de Cássia (coord.). **Jovens na cena metropolitana** – percepções, narrativas e modos de comunicação. São Paulo: Paulinas, 2009.

BOURDIEU, Pierre. O campo científico. In: ORTIZ, Renato (org). **Pierre Bourdieu**. São Paulo: Ática, 1983 (Coleção Grande Cientistas Sociais).

\_\_\_\_\_. A "juventude" é só uma palavra. In: **Questões de Sociologia**. Lisboa: Fim de Século, 2003.

BUENO, Zuleika de P. **Leia o livro, veja o filme, compre o disco** – a produção cinematográfica juvenil brasileira na década de 1980. Tese (Doutorado em Multimeios), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

CÂNDIDO, Márcia R.; CAMPOS Luiz Augusto; FERES JÚNIOR, João. "A Cara do Cinema Nacional: gênero e raça nos filmes nacionais de maior público (1995-2014). **Textos para discussão GEMAA**, n.13, 2016, pp. 1-20.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **História secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CASTRO, Celso. **Textos básicos de Antropologia**: cem anos de tradição: Boas, Malinowski, Lévi-Strauss e outros. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

CHION, Michel. **O Roteiro de Cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1989 (Opus 86).

COELHO, Rafael F. Algumas notas sobre a história do cinema documentário etnográfico. **Revista Comunicación**, Nº10, Vol.1, ano 2012, pp. 755-766.

COHN, Gabriel. Escola de Frankfurt. In: CITELLI, Adilson et al (orgs). **Dicionário de Comunicação** – escolas teorias e autores. São Paulo: Contexto, 2014.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru; SP: EDUSC, 1999.

DAMATTA, Roberto. Ofício de etnólogo ou como ter *anthropological blues*. In: NUNES, Edson (org). **Aventura sociológica**: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

\_\_\_\_\_. **O que faz o Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1986a.

\_\_\_\_\_. **Explorações** – Ensaios de Sociologia Interpretativa. Rio de Janeiro: Rocco, 1986b.

\_\_\_\_\_. A obra literária como etnografia: notas as relações entre literatura e antropologia. In: \_\_\_\_\_. **Conta de mentiroso**: sete ensaios de antropologia brasileira. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

DAYRELL, Juarez. O jovem como sujeito social. **Revista Brasileira de Educação**, set/out/nov/dez, 2003, n.24, pp. 40-52.

DICIONÁRIO popular. Disponível em: <http://www.dicionariopopular.com/>. Acesso em maio de 2020.

DURHAM, Eunice. Apresentação. In: MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

DROTNER, Kirsten. Menos é mais: estudos etnográficos de mídia e seus limites. In: LOPES, Maria Immacolata V. (org). **Temas contemporâneos em comunicação**. São Paulo: Edicon/Intercom, 1997.

ENNE, Ana Lúcia. Juventude como espírito do tempo, faixa etária e estilo de vida: processos constitutivos de uma categoria-chave da modernidade. **Comunicação, mídia e consumo**. São Paulo, v. 7, n.20, nov. 2010.

ERIKSEN, Thomas H.; NIELSEN, Finn S. **História da Antropologia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

FERREIRA, Sonia; TRAVANCAS, Isabel. Antropologia da mídia: um campo em construção no Brasil e em Portugal. **Revista Famecos** – mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre, n.21, v.2, p. 622-646, maio-agosto, 2014.

FIELD, Syd. **Manual do Roteiro** – os fundamentos do texto cinematográfico. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

FONSECA, Cláudia. **Família, fofoca e honra**: etnografia de relações de gênero e de violência em grupos populares. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2000.

FRANÇA, Vera V. O objeto da comunicação/A comunicação como objeto. In: HOHLFELDT, Luiz Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera V. (orgs). **Teorias da Comunicação** – conceitos, escolas e tendências. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

FRANÇA, Vera V.; SIMÕES, Paula G. Escola de Chicago. In: CITELLI, Adilson et al (orgs). **Dicionário de Comunicação** – escolas teorias e autores. São Paulo: Contexto, 2014.

FREIRE FILHO, João. Retratos midiáticos da nova geração e a regulação do prazer juvenil. In: BORELLI, Silvia H.S.; FREIRE FILHO, João (orgs). **Culturas juvenis no século XXI**. São Paulo: Educ, 2008.

GATTI, André. Embrasilme. RAMOS, Fernão P.; MIRANDA, Luiz Felipe (orgs). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Editora Senac São Paulo/Edições SESC SP, 2012.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

GINSBURG, Faye D.; ABU-LUGHOD, Lila; LARKIN, Brian (ed). **Media Worlds: Anthropology on New Terrain**. California: University of California Press, 2002.

GROPPO, Luís Antônio. **Juventude** – ensaios sobre sociologia e história das juventudes modernas. Rio de Janeiro: Difel, 2000.

HEIDER, Karl G. Uma história do filme etnográfico. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, n.1, pp.31-54, 1995.

HIKIJ, Rose Satiko G. Antropólogos vão ao cinema – observações sobre a constituição do filme como campo. **Cadernos de campo**, USP, 1998.

\_\_\_\_\_. O cinema à luz da antropologia e vice-versa. In: ZANINI, Maria Catarina C. (org). **Por que “raça”?** Breves reflexões sobre a “questão racial” no cinema e na antropologia. Santa Maria: Ed. UFSM, 2007.

\_\_\_\_\_. **Imagem-violência**: etnografia de um cinema provocador. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. São Paulo: Objetiva, 2009. 1CD-ROM.

HOWARD, David; MABLEY, Edward. **Teoria e Prática do Roteiro** – um guia para escritores de cinema e televisão. São Paulo: Globo, 1996.

INFORME de Acompanhamento de Mercado. Ancine, 2010.

IMDB. <978, p. 34> Acesso em junho de 2017.

JORDAN, Pierre. Primeiros contatos, primeiros olhares. **Cadernos de Antropologia e Imagem**. Rio de Janeiro, n.1, pp. 11-22, 1995.

JOHNSON, Allan. **Dicionário de sociologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

JOURNOT, Marie-Thérèse. **Vocabulário de cinema**. Lisboa: Edições 70, 2005.

KUPER, Adam. **Cultura** – a visão dos antropólogos. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

LAPLANTINE, Francis. **Aprender antropologia**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

LARAIA, Roque. **Cultura – um conceito antropológico**. Rio de Janeiro : Zahar, 2000.

LEVI, Giovanni; SCMITT, Jean-Claude (orgs.). **História dos jovens**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LIMA, Nei Clara de. *A festa de Babette*: consagração do corpo e embriaguez da alma. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, Ano 2, n.4, p. 71-83, jan-jun. 1996.

LINS, Beatriz A.; MACHADO, Bernardo F.; ESCOURA, Michele. **Diferentes, mas não desiguais** – a questão de gênero na escola. São Paulo: Reviravolta, 2016.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **Tela global** – mídias culturais e cinema na era hipermoderna. Porto Alegre: Sulina, 2009.

LOPES, Maria Immacolata V.; ROMANCINI, Richard. Epistemologia da comunicação. In: CITELLI, Adilson et al (orgs). **Dicionário de Comunicação** – escolas teorias e autores. São Paulo: Contexto, 2014.

MALINOWSKI, Bronislaw. Introdução: tema, método e objetivo desta pesquisa. In: **Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Abril Cultural, 1978 (Coleção Os Pensadores).

MARCONDES FILHO, Ciro. **Para entender a comunicação** – contatos antecipados com a nova teoria. São Paulo: Paulus, 2008.

MARTINO, Luiz C. De qual comunicação estamos falando? In: HOHLFELDT, Luiz Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera V. (orgs) **Teorias da Comunicação** – conceitos, escolas e tendências. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001a.

\_\_\_\_\_. Interdisciplinaridade e objeto de estudo da comunicação. In: HOHLFELDT, Luiz Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera V. (orgs) **Teorias da Comunicação** – conceitos, escolas e tendências. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001b.

MARTINO, Luís Mauro S. **Teoria da Comunicação** – ideias, conceitos e métodos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

MEAD, Margarete; MÉTRAUX, Rhoda (ed). **The Study of Culture at a Distance**. Chicago: University of Chicago Press, 1953.

MELO, Aísha Kaderrah D. de. **Pro dia nascer feliz, as melhores coisas do mundo**: experiências filmicas. Dissertação (Mestrado em Educação), Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2015.

MENEZES, Paulo. O cinema documental como representificação: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento. In: CAIUBY, Sylvia et al. **Escrituras**



**da Imagem**. São Paulo: Fapesp: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

MORIN, Edgar. **Cultura de massa no século XX** – o espírito do tempo: 1. Neurose. 6ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

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

NÓBREGA, Thaís Z. de. **Imaginário juvenis: cinema, recepção, mediações e consumo cultural**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

NOGUEIRA, Luís. **Gêneros cinematográficos**. Covilhã: Libros LabCom, 2010.

NOVAES, Sylvia N. Entre harmonia e a tensão: as relações entre Antropologia e imagem. **Anthropológicas**, ano 13, vol. 20 (1+2): pp. 9-26, 2009.

OLIVEIRA, Rodrigo B. **Culturas juvenis na tela: representações no cinema brasileiro contemporâneo**. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade), Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, Instituto de Humanidades Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

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

PACHECO, Janie K. Imagens juvenis no cinema brasileiro contemporâneo. In: TRAVANCAS, Isabel; NOGUEIRA, Silva G. (orgs). **Antropologia da Comunicação de Massa**. Paraíba: Editora UFPB, 2016.

PALLOTINI, Renata. **Dramaturgia** – a construção do personagem. São Paulo: Ática, 1989.

PARANAGUÁ, Paulo Antônio. Cinema Novo. In: RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (orgs). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 3ª ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo/Edições SESC SP, 2012.

PAVIS, Patrice. **Dicionário do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEREIRA, Jesana B. O caipira segundo Mazaropi. In: TRAVANCAS, Isabel; FARIAS, Patrícia (orgs). **Antropologia e Comunicação**. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

PEREIRA, Cláudia; ROCHA, Everardo; PEREIRA, Miguel. Tempos de juventude: ontem e hoje, as representações do jovem na publicidade e no cinema. **Alceu**, v. 10, n.19, pp.5 15, jul/dez, 2009.

PIAULT, Marc. Antropologia e a “passagem à imagem”. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, n.1, pp. 23-29, 1995.

RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema Marginal. In: RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (orgs). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 3ª ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo/Edições SESC SP, 2012.

RÊGO, Isabel Almeida M. do. **A cultura jovem contemporânea presente na sinergia de linguagens do cinema brasileiro**. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

RIAL, Carmen. Antropologia e Mídia: breve panorama das teorias da comunicação. **Antropologia em primeira mão**. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, 2004.

RIBEIRO, José da S. Jean Rouch. Filme etnográfico e Antropologia Visual. Doc Online, n.03, Dezembro 2007, [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt), pp. 6-54.

\_\_\_\_\_. Cinema e Antropologia. **Cinecachoeira**. Disponível em <<http://www.cinecachoeira.com.br/2012/11/cinema-e-antropologia/>> Acesso em 25 de fevereiro de 2017.

ROCHA, Everardo. **O que é etnocentrismo**. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Coleção Primeiros Passos)

\_\_\_\_\_. **O que é mito**. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Coleção Primeiros Passos)

ROCHA, Sônia. **Pobreza no Brasil – afinal do que se trata?** 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

ROCHA, Gilmar. Gastronomia sensual: análise simbólica de *A festa de Babette e Dona Flor e seus dois maridos*. **Civitas**, Porto Alegre, v.9, n.2, p.263-280, mai-ago, 2009.

RODRIGUES, José Carlos. **Antropologia e comunicação: princípios radicais**. São Paulo: Espaço Tempo, 1989.

RODRIGUES, Ana Lígia M. **Trajetórias imaginadas: as representações da juventude negra no cinema brasileiro contemporâneo**. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014.

RÜDIGER, Francisco. A escola de Frankfurt. In: HOHLFELDT, Luiz Antônio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera V. (orgs) **Teorias da Comunicação – conceitos, escolas e tendências**. RJ, Petrópolis: Vozes, 2001.

\_\_\_\_\_. **As Teorias da Comunicação**. Porto Alegre: Penso, 2011.

SAINTOUT, Florencia. **Jóvenes: el futuro llega hace rato – percepciones de un tiempo de cambios: familia, escuela, trabajo y política**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. A personagem cinematográfica. In: CÂNDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 12 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SAMAIN, Ettiène. “Ver e “dizer” na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia”. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 23-60, jul./set. 1995.

SCHWARCZ, Lília M. “Racismo no Brasil”. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lília M. (orgs). **Agenda Brasileira** – temas para uma sociedade em mudança. São Paulo: companhia das Letras, 2011.

SCOTT, John. **Sociologia** – conceitos-chave. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

SILVA, Ed Anderson M. da. **Meu nome não é Pixote: a presença do jovem transgressor no cinema brasileiro (1980-2010)**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

SILVA, Monara S. **As questões de gênero sob as lentes do cinema: uma análise a partir do filme “Hoje eu quero voltar sozinho”**. Dissertação (Mestrado em Educação), Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2017.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. São Paulo: Papyrus, 2003.

STROZENBERG, Ilana. Antropologia e Comunicação: que conversa é essa? In: TRAVANCAS, Isabel; FARIAS, Patrícia (orgs). **Antropologia e Comunicação**. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

TEMER, Ana Carolina R.P.; NERY, Vanda C. A. **Para entender as Teorias da Comunicação**. 2. ed. revista e atualizada. Goiânia: EDFU, 2009.

TRAVANCAS, Isabel; FARIAS, Patrícia. Apresentação. In: TRAVANCAS, Isabel; FARIAS, Patrícia (orgs). **Antropologia e Comunicação**. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

\_\_\_\_\_. Fazendo etnografia no mundo da comunicação. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio (orgs). **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação**. 2 ed. São Paulo: Atlas, 2006.

TRAVANCAS, Isabel; NOGUEIRA, Silva G. A Comunicação de Massa no campo da Antropologia. In: TRAVANCAS, Isabel; NOGUEIRA, Silva G. (orgs). **Antropologia da Comunicação de Massa**. Paraíba: Editora UFPB, 2016.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LETÉ, Anne. **Ensaio sobre análise fílmica**. São Paulo: Papyrus: 2009.

VELOSO, Letícia. **Breve revisão sobre a Sociologia da Juventude**. Mimeo, 2008.

VELOSO, Letícia, BARBOSA, Lívia. Introdução. In: BARBOSA, Lívia. (org). **Juventudes e gerações no Brasil contemporâneo**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

VIEIRA, João Luiz. Chanchada. In: RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (orgs). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 3ª ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo/Edições SESC SP, 2012.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WEAKLAND, John Has. An analysis of seven Cantonese films. In: MEAD, Margarete; MÉTRAUX, Rhoda (ed). **The Study of Culture at a Distance**. Chicago: University of Chicago Press, 1953.

\_\_\_\_\_. Feature films as cultural documents. In: HOCKINGS, Paul. (ed.). **Principles of Visual Anthropology**. New York, Mouton, 1995 [1974].

WOLFENSTEIN, Martha. Movie analyses in study of culture. In: MEAD, Margarete; MÉTRAUX, Rhoda (ed). **The Study of Culture at a Distance**. Chicago: University of Chicago Press, 1953.

WIKIPEDIA. <[www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com)>. Acesso em junho de 2017.

WOLTON, Dominique. **Informar não é Comunicar**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

## REFERÊNCIAS FÍLMICAS A – FICHA TÉCNICA – OBRAS ANALISADAS

**FALSA LOURA.** **Direção:** Carlos Reichenbach. **Roteiro:** Carlos Reichenbach. **Montagem:** Cristina Amaral. **Direção de Fotografia:** Jacob Solitrenick. **Produção:** Sara Silveira. **Elenco:** Rosane Mulholand, Cauã Reymond, Djin Sganzerla, Maurício Mattar, Maeve Jinks, Luciane Brites, Léo Áquila. **Direção de arte:** Valdy Lopes. **Música:** Nelson Ayres. **Figurino:** Cassio Brasil. **Maquiagem:** Emi Sato. **Som direto:** Gabriela Cunha. **Desenho de som:** Eduardo Santos Mendes. **Direção de produção:** Josmar Bueno Júnior. **Coordenação de pós-produção:** Zeca Daniel. **Coordenação executiva:** Maria Ionescu. **Produtores associados:** Guela Produções, Rec Produtores Associados. **Patrocínio:** Nossa Caixa; Sabesp; Santander; CCR; CPFL; BNDES - Banco Nacional do Desenvolvimento; CPP - Cia Paulista de Parcerias; Unibanco; Ecovias; Banco Safra; Petrobras. Dezenove Som e Imagens, SP. 105', son., color, 2008.

### Falsa Loura

Youtube Filmes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U-Q5qg1qHMA>

**LINHA DE PASSE.** **Direção:** Walter Salles e Daniella Thomas. **Roteiro:** George Moura, Daniella Thomas e Bráulio Mantovani. **Montagem:** Gustavo Giani e Livia Serpa. **Direção de Fotografia:** Mauro Pinheiro Jr. **Produção:** Mauricio Andrade Ramos e Rebecca Yeldham. **Elenco:** Vinicius de Oliveira, Sandra Corveloni, Kaique de Jesus Santos, José Geraldo Rodrigues, João Baldasserini. **Direção de arte:** Valdy Lopes. **Música:** Gustavo Santaolalla e Aníbal Kerpel. **Figurino:** Cássio Brasil. **Maquiagem:** Gabi Moraes. **Som direto:** Leandro Lima. **Produção executiva:** François Ivernel. **Produtor associados:** Jim Glander. Video Filmes, RJ. 113', son., color, 2008.

### Linha de Passe

Youtube Filmes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EuV49Ymh3js>.

Google Play Filmes. Disponível em:

<https://play.google.com/store/movies/details?id=EuV49Ymh3js>

**NINA.** **Direção:** Heitor Dhalia. **Roteiro:** Marçal Aquino e Heitor Dhalia (livremente inspirado em *Crime e Castigo*, de Fiodor Dostoiévski). **Montagem:** Estevan Santos. **Direção de Fotografia:** José Roberto Eliezer. **Produção:** Fabiano Gullane. **Elenco:** Guta Stresser, Juliana Galdino, Luíza Mariani, Myriam Muniz, Sabrina Greve, Wagner Moura. **Direção de arte:** Akira Goto e Guta Carvalho. **Música:** Antônio Pinto. **Desenhos:** Lourenço Mutarelli. **Abertura e animações:** Lobo. **Casting:** Francisco Accioly. **Storyboard:** Edevilson Guilherme. **Supervisão de dramaturgia:** Christiane Riera. **Figurino:** Juliana Prysthon e Verônica Julian. **Maquiagem:** Gabi Moraes. **Som direto:** Romeu Quinto. **Desenho de som:** Alessandro Laroca e Armando Torres Jr. **Direção de produção:** André Montenegro. **Coordenação de pós-produção:** André Ristum. **Coordenação executiva:** Sonia Hamburguer e Egie Tubells. **Produtores associados:** Quanta, Fábrica Brasileira de Imagens, Branca Filmes e Debora Ivanov. **Patrocínio:** Standard and poor's, Talent propaganda, Stanplaza boutique hotels e Cimento Pozosul. **Apoio institucional:** Prefeitura Municipal de São Paulo. Quanta Centro de Produções Cinematográficas, SP. 90', son., color, 2004.

### **Nina**

Youtube Filmes. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=fC\\_Aa9UVJs](https://www.youtube.com/watch?v=fC_Aa9UVJs)

**ÚLTIMA PARADA - 174.** **Direção:** Bruno Barreto. **Roteiro:** Bráulio Mantovani. **Montagem:** Letícia Gliffoni. **Direção de Fotografia:** Antoine Héberlé. **Produção:** Patrick Siaretta, Paulo Dantas, Bruno Barreto. **Elenco:** Michel Gomes, Marcello Melo Jr, Gabriela Luiz, Cris Vianna, Anna Cotrim. **Direção de arte:** Cláudio Amaral Peixoto. **Música:** Antônio Pinto. **Casting:** Ricardo Blat e Rogério Blat. **Storyboard:** Ofeliano de Almeida e Cisco Diz. **Figurino:** Bia Salgado. **Maquiagem:** Marilu Mattos. **Som direto:** Guillaume Sciama. **Edição de som:** Miriam Biderman e Ricardo Reis. **Direção de produção:** Guto Vaz. **Coordenação de pós-produção:** Eliane Ferreira. **Coordenação executiva:** Rômulo Marinho. **Produtores associados:** Daniel Filho, Ernst Goldschmidt, Letícia Giffoni, Laura Grant. **Patrocínio:** Standard and poor's, Talent Propaganda, Stanplaza Boutique Hotels e Cimento Pozosul. Globo Filmes, Paramount Pictures, RJ. 110', son., color, 2008., SP. 90', son., color, 2004.

**Última parada - 174**

Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XILFSz09gqw>

e <https://www.youtube.com/watch?v=jiUh4cL0MGU>

## REFERÊNCIAS FÍLMICAS B- FICHA TÉCNICA – OBRAS CONSULTADAS

A CONCEPÇÃO. Roteiro: Breno Álex, Luís Carlos Pacca. Direção: José Eduardo Belmonte. Direção de Fotografia: Produção: Lili Bandeira, Paulo Sacramento. Elenco: Gabrielle Lopes, Juliano Cazarré, Matheus Nachtergaele, Milhem Cortaz, Murilo Grossi, Rosanne Holland. Olhos de Cão Produções Cinematográficas, SP. 96', son., color, 2006.

À DERIVA. Roteiro: Heitor Dhalia. Direção: Heitor Dhalia. Direção de Fotografia: Ricardo Della Rosa. Produção: Matias Mariani. Elenco: Camilla Belle, Débora Bloch, Laura Neiva, Vincent Cassel. O2 Filmes, SP. 97', son., color, 2009.

ANJOS DO SOL. Roteiro: Rudi Lagemann. Direção: Rudi Lageman. Direção de Fotografia: Tuca Moraes. Produção: Juarez Precioso, Luiz Leitão, Rudi Lagemann. Elenco: Antônio Calloni, Bianca Comparato, Chico Díaz, Darlene Glória, Fernanda Carvalho, Otávio Augusto, Vera Holtz. Globo Filmes, RJ. 92', son., color, 2006.

ANTÔNIA. Roteiro: Roberto Moreira, Tata Amaral. Direção: Tata Amaral. Direção de fotografia: Jacob Sarmiento Solitrenick. Produção: Geórgia Costa Araújo, Tata Amaral. Elenco: Leila Moreno, Nathalye Cris, Negra Li, Sandra de Sá, Thaíde, Tobias da Vai-Vai. Globo Filmes, O2 Filmes, RJ. 82', son., color, 2007.

APENAS O FIM. Roteiro: Matheus Souza. Direção: Matheus Souza. Direção de Fotografia: Júlio Secchin. Produção: Júlia Ramil, Mariza Leão. Elenco: Erika Mader, Gregório Dudivier, Álamo Facó, Ana Sophia Floch, Júlia Gorman, Marcelo Adnet, Nathalia Dill. Mandate Pictures, Point Grey Pictures, Sony Pictures Entertainment, RJ. 80', son., color, 2009.

ÁRIDO MOVIE. Roteiro: Eduardo Nunes, Hilton Lacerda, Lírio Ferreira, Sérgio Oliveira. Direção: Lírio Ferreira. Direção de Fotografia: Murilo Salles. Produção: Flávio Frederico, Lírio Ferreira, Murilo Salles. Elenco: Aramis Trindade, Giulia Gam, Guilherme Weber, Gustavo Falcão, Matheus Nachtergaele, Selton Mello. RJ. 100', son., color, 2006.

BICHO DE SETE CABEÇAS. Roteiro: Luiz Bolognesi. Direção: Laís Bodansky. Direção de Fotografia: Hugo Kovensky. Produção: Fabiano Gullane, Maria Ionescu. Elenco: Caco Ciocler, Cássia Kiss, Gero Camilo, Jairo Mattos, Luis Miranda, Marcos Cesana, Othon Bastos, Rodrigo Santoro, Valéria Alencar. SP. 74', son., color, 2001.

CAMA DE GATO. Roteiro: Alexandre Stockler. Direção: Alexandre Stockler. Direção de Fotografia: Charly Spinelli, Murilo Azevedo. Produção: Gisele Jordão Costa, Otávio Ribeiro. Elenco: Bárbara Paz, Cainan Baladez, Caio Blat, Claudia Schapira, Luiz Araújo, Nany People, Renata Airoidi, Rodrigo Bolzan. A Exceção e a Regra, SP. 57', son., color, 2004.

CÃO SEM DONO. Roteiro: Beto Brant, Marçal Aquino, Renato Ciasca. Direção: Beto Brant, Renato Ciasca. Direção de Fotografia: Toca Seabra. Produção: Bianca Villar.



Elenco: Júlio Andrade, Tainá Müller, Luiz Carlos V. Coelho, Janaína Kremer, Sandra Possani, Marcos Contreras, Roberto Oliveira. Clube Silêncio, Drama Filmes, SP. 105', son., color, 2007.

CAZUZA – O TEMPO NÃO PARA. Roteiro: Fernando Bonassi, Victor Navas. Direção: Sandra Werneck e Walter Carvalho. Direção de Fotografia: Walter Carvalho, A.B.C. Produção: Daniel Filho. Elenco: André Gonçalves, Andréa Beltrão, Daniel de Oliveira, Débora Falabella, Leandra Leal, Marieta Severo, Reginaldo Farias. Globo Filmes, RJ. 98', son., color, 2004.

CIDADE BAIXA Roteiro: Karim Aïnouz, Sergio Machado. Direção: Sérgio Machado. Direção de Fotografia: Toca Seabra. Produção: Walter Salles. Elenco: Alice Braga, Wagner Moura, João Miguel, Lázaro Ramos, Débora Santiago, Maria Menezes. Hank Levine Film, O2 Filmes, Video Filmes, SP. 130', son., color, 2002.

CIDADE DE DEUS. Roteiro: Bráulio Mantovani, Bia Salgado, César Charlone, Inês Salgado, Paulo Lins. Direção: Fernando Meirelles, Kátia Lund. Direção de Fotografia: César Charlone. Produção: Andréa Barata Ribeiro, Maurício Andrade Ramos. Elenco: Alexandre Rodrigues, Alice Braga, Darlan Cunha, Gero Camilo, Jonathan Haagensen, Leandro Firmino, Matheus Nachtergaele, Seu Jorge. Hank Levine Film, O2 Filmes, Video Filmes, SP. 130', son., color, 2002.

CIDADE DOS HOMENS. Roteiro: Elena Soarez. Direção: Paulo Morelli. Direção de Fotografia: Adriano Goldman. Produção: Andrea Barata Ribeiro, Bel Berlink, Fernando Meirelles, Paulo Morelli. Elenco: Babu Santana, Camila Monteiro, Darlan Cunha, Douglas Silva, Eduardo "BR" Piranha, Jonathan Haagensen, Luciano Vidigal, Maurício Gonçalves, Naima Silva, Rodrigo dos Santos. O2 Filmes, RJ. 106', son., color, 2007.

DE PASSAGEM. Roteiro: Cláudio Yosida, Ricardo Elias. Direção: Ricardo Elias. Produção: Assunção Hernandez, Van Fresnot. Elenco: Estevão Maya-Maya, Fabinho Neppo, Francisca Queiroz, Glennys Rafael, Lohan Brandão, Lucélia Maquiavelli, Mariana Loureiro, Paulo Igor, Priscila Dias, Rafael Garcia, Sílvio Guindane, Thiago de Mello, Wilma de Souza. Raiz Produções, SP. 87', son., color, 2004.

ERA UMA VEZ... Roteiro: Patrícia Andrade. Direção: Breno Silveira. Direção de Fotografia: Dudu Miranda, Paulo Souza. Produção: Breno Silveira, Pedro Buarque de Hollanda. Elenco: Paulo César Grande, Rocco Pitanga, Thiago Martins, Vitoria Frate. Conspiração Filmes, Globo Filmes, Sony Pictures, RJ. 117', son., color, 2008.

GAROTAS DO ABC. Roteiro: Carlos Reichenbach, Fernando Bonassi. Direção: Carlos Reichenbach. Direção de Fotografia: Jacob Solitrenick. Produção: Sara Silveira. Elenco: Antônio Pitanga, Ênio Gonçalves, Fernanda Carvalho Leite, Fernando Pavão, Lucielidi Camargo, Michele Valle, Natália Lorda, Rocco Pitanga, Selton Mello, Vanessa Alves, Vanessa Goulart. Dezenove Som e Imagens, SP. 130', son., color, 2004.

HOUVE UMA VEZ DOIS VERÕES. Roteiro: Jorge Furtado. Direção: Jorge Furtado. Direção de Fotografia: Alex Sernambi. Produção: Luciana Tomasi, Nora Goulart. Elenco: Ana Maria Mainieri, André Arteché, Antônio Carlos Falcão, Janaína Kraemer Motta, Júlia Barth, Marcelo Aquino, Pedro Furtado, Victória Mazzini, Yuri Ferreira. Casa de Cinema de Porto Alegre, RS. 75', son., color, 2002.

LISBELA E O PRISIONEIRO. Roteiro: Guel Arraes, Jorge Furtado, Pedro Cardoso. Direção: Guel Arraes. Direção de Fotografia: Uli Burtin. Produção: Paula Lavigne, Natasha Filmes, Fox Filmes do Brasil. Elenco: Débora Falabella, Selton Mello, Marco Nanini, Virgínia Cavendish, Bruno Garcia, André, Matos, Tadeu Mello. Globo Filmes, RJ, 106', son., color, 2003.

MARÉ – NOSSA HISTÓRIA DE AMOR. Roteiro: Lúcia Murat, Paulo Lins. Direção: Lúcia Murat. Direção de fotografia: Lúcio Kodato. Produção: Branca Murat, Daniel Lion, Luís Vidal. Elenco: Anjo Lopes, Babu Santana, Cristina Lago, Elisa Lucinda, Flavio Bauraqui, Jefchander Lucas, Malu Galli, Marisa Orth, Vinícius D'Black. RJ. 105', son., color, 2008.

MEU NOME NÃO É JOHNNY. Roteiro: Guilherme Fiúza, Mariza Leão, Mauro Lima. Direção: Mauro Lima. Direção de fotografia: Ulrich Burtin. Produção: Mariza Leão. Elenco: André de Biase, Cássia Kiss, Eva Todor, Luis Miranda, Rafaela Mandelli, Selton Mello. Atitude Produções e Empreendimentos, RJ. 125', son., color, 2008.

MEU TIO MATOU UM CARA. Roteiro: Guel Arraes, Jorge Furtado. Direção: Jorge Furtado. Direção de Fotografia: Alex Sernambi. Produção: Guel Arraes, Luciana Tomasi, Nora Goulart, Paula Lavigne. Elenco: Ailton Graça, Darlan Cunha, Deborah Secco, Dira Paes, Lázaro Ramos, Renan Gioelli, Sophia Reis. Natasha Filmes, RS. 87', son., color, 2004

1972. Roteiro: Ana Maria Bahiana, J. Emilio Rondeau. Direção: José Emilio Rondeau. Direção de Fotografia: Marcelo Durst. Produção: Ana Maria Bahiana, Tarcísio Vidigal. Elenco: Bem Gil, Dandara Guerra, Débora Lamm, Dudu Azevedo, Fábio Azevedo, Louise Cardoso, Lúcio Mauro Filho, Pierre dos Santos, Rafael Rocha, Tony Tornado. Grupo Novo de Cinema e TV, RJ. 104', son., color, 2006.

NOME PRÓPRIO. Roteiro: Clarah Averbuck, Melanie Dimantas. Direção: Murilo Salles. Direção de fotografia: Murilo Salles. Produção: Hsu Chien Hsin. Elenco: Alex Disdier, David Cejkinski, Fábio Frood, Frank Borges, Juliano Cazarré, Leandra Leal, Luciana Brites, Luciano Bortoluzzi, Milhem Cortaz, Reginaldo Faidi, Ricardo Galli, Ricardo Garcia, Rosane Holland. Cinema Brasil Digital, SP. 130', son., color, 2008.

O CÉU DE SUELY. Roteiro: Felipe Bragança, Karim Ainouz, Maurício Zacharias. Direção: Karim Ainouz. Direção de Fotografia: Walter Carvalho. Produção: Hengameh Panahi, Maurício Andrade Ramos, Peter Rommel, Thomas Häberle, Walter Salles. Elenco: Georgina Castro, Hermila Guedes, João Miguel, Maria Menezes, Zezita Matos. RJ, 88', son., color, 2006.

ODIQUÊ. Roteiro: Guga Coelho. Direção: Filipe Joffily. Direção de Fotografia: Produção: Filipe Joffily. Elenco: Alexandre Moretzohn, Cauã Reymond, Cássia Kiss, Dudu Azevedo, Lúcio Mauro Filho. Tec Cine Vídeo, RJ. 90', son., color, 2007.

O HOMEM QUE COPIAVA. Roteiro: Jorge Furtado. Direção: Jorge Furtado. Direção de Fotografia: Alex Sernambi. Produção: Luciana Tomasi, Nora Goulart. Elenco: Carlos Cunha, Júlio Andrade, Lázaro Ramos, Leandra Leal, Luana Piovani, Paulo José, Pedro Cardoso. Casa de Cinema de Porto Alegre, RS. 123', son., color, 2003.

O PASSAGEIRO - SEGREDOS DE ADULTO. Roteiro: Cesário Mello Franco. Direção: Flávio Ramos Tambellini. Direção de Fotografia: Pedro Farkas. Produção: Cesário Mello Franco. Elenco: Bernardo Marinho, Antonio Calloni, Giulia Gam, Carolina Ferraz. RJ. 105', son., color, 2007.

OS 12 TRABALHOS. Roteiro: Ricardo Elias. Direção: Ricardo Elias. Direção de Fotografia: Jay Yamashita. Produção: Van Fresnot. Elenco: André Luís Patrício, Cacá Amaral, Cynthia Falabella, Eduardo Mancini, Flavio Bauraqui, Francisca Queiroz, Igor Zuvela, Luciano Carvalho, Lucinha Lins, Luiz Baccelli, Paulo Américo, Sidney Santiago, Thiago Moraes, Vanessa Giácomo, Vera Mancini. Politheama Produções Cinematográficas, SP. 90', son., color, 2007.

PROIBIDO PROIBIR. Roteiro: Dani Patarra, Jorge Durán. Direção: Jorge Durán. Direção de Fotografia: Luís Abramo. Produção: Suzana Amado. Elenco: Adriano de Jesus, Alexandre Rodrigues, Caio Blat, EdyrDuqui, Luciano Vidigal, Maria Flor, Raquel Pedras. Quanta, RJ. 105', son., color, 2007.

QUERÔ. Roteiro: Bráulio Mantovani, Carlos Cortez, Luiz Bolognese. Direção: Carlos Cortez. Direção de Fotografia: Hélcio Alemão Nagamine. Produção: Caio Gullane, Débora Ivanov, Fabiano Gullane. Elenco: Ailton Graça, Ângela Leal, Cláudia Juliana, Giulio Lopes, Maria Luísa Mendonça, Maxwell Nascimento, Milhem Cortaz, Silvia Lourenço. Gullane Filmes, SP. 90', son., color, 2007.

SEJA O QUE DEUS QUISE. Roteiro: João Emanuel Carneiro, Maurício Lissovsky, Murilo Salles. Direção: Murilo Salles. Direção de Fotografia: Gustavo Habda. Produção: Flavio Frederico, Rômulo Marinho Jr. Elenco: André Mattos, Bárbara Paz, Caio Junqueira, Débora Lamm, Ludmila Rosa, Marcelo Serrado, Marília Pêra, Nicete Bruno, Nildo Parente, Rocco Pitanga, Sabrina Greve. Cinema Brasil Digital, RJ. 90', son., color, 2002.

SE NADA MAIS DER CERTO. Roteiro: José Eduardo Belmonte, Luis Carlos Pacca. Direção: José Eduardo Belmonte. Direção de Fotografia: André Lavenère. Produção: José Eduardo Belmonte, Lê Brasil, Lili Bandeira. Elenco: Adriana Lodi, Caroline Abras, Cauã Reymond, Eucir de Souza, João Miguel, Justine Otondo, Leandra Leal, Luisa Micheletti, Luiza Mariane, Mariah Teixeira, Milhem Cortaz, Murilo Grossi, Roberta Rodrigues, Tainá Müller. Anhangabaú Produções, FilmNoise, DF. 120', son., color, 2009.

TAINÁ 2 – A AVENTURA CONTINUA. Roteiro: Cláudia Levay. Diretor: Mauro Lima. Direção de Fotografia: Marcelo Corpanni. Produção: Pedro Rovai. Elenco: Arilene Rodrigues, Eunice Baia, Ruy Polanah, Vitor Morosini. Globo Filmes, Tietê Produções Cinematográficas, Columbia Tristar, RJ. 76', son., color, 2005.

UMA ONDA NO AR. Roteiro: Helvécio Ratton, Jorge Durán. Direção: Helvécio Ratton. Direção de Fotografia: José Tadeu Ribeiro. Produção: Simone Magalhães Matos. Elenco: Adolfo Moura, Alexandre Moreno, Babu Santana, Benjamim Abras, Edyr Duqui, Priscila Dias. Quimera Filmes, MG. 95', son., color, 2002.

VIDA DE MENINA. Roteiro: Elena Suárez, Helena Solberg. Direção: Helena Solberg. Direção de Fotografia: Pedro Farkas. Produção: David Meyer. Elenco: Benjamim Abras, Camilo Bevilacqua, Dalton Vigh, Daniela Escobar, Lígia Cortez, Lolô Souza Pinto, Ludmila Dayer, Maria de Sá. Radiante Filmes, RJ. 101', son., color, 2005.

## APÊNDICE

**Quadro-Resumo dos demais filmes com protagonismo jovem lançados no período de 2000 a 2009**

Título do filme / Local onde se passa a ação	Sinopse	Personagem
Bicho de sete cabeças São Paulo – SP	Wilson (pai) e Neto (filho) possuem um relacionamento difícil, com um vazio entre eles aumentando cada vez mais. O pai despreza o mundo do filho e este não suporta a presença dele. A situação entre os dois atinge seu limite e o filho é enviado para um manicômio, onde terá que suportar as agruras de um sistema que lentamente devora suas presas.	Neto
Seja o que Deus quiser Rio de Janeiro (RJ) – São Paulo (RJ)	Após se envolver com Cacá, uma VJ da MTV, o músico PQD que vive na favela acaba sendo incriminado por ela, que o denuncia de ter armado um assalto o qual ele nada teve a ver. Decidido a limpar seu nome, ele parte rumo a São Paulo para encontrá-la, mas acaba se envolvendo com o mundo clubber da cidade.	Cacá e PQD
<i>Lisbela e o prisioneiro</i> Cidade nordestina fictícia	Lisbela está noiva e de casamento marcado, quando Leléu chega à cidade. Eles se apaixonam, mas terão de enfrentar muitas dificuldades: uma mulher sedutora e casada com um “matador”, que tenta atrair Leléu; um pai severo e chefe de polícia e um insistente pretendente a mão de Lisbela.	Lisbela e Leléu
Cazuza – o tempo não para Rio de Janeiro - RJ	A vida louca que marcou o percurso profissional e pessoal de Cazuza, do início da carreira, em 1981, até a morte em 1990, aos 32 anos: o sucesso com o Barão Vermelho, a carreira solo, as músicas que falavam dos anseios de uma geração, o comportamento transgressor e a coragem de continuar a carreira, criando e se apresentando, mesmo debilitado pela Aids.	Cazuza

<p>Tainá 2 – a aventura continua</p> <p>Região amazônica</p>	<p>A jovem guerreira Tainá deve lutar agora contra biopiratas, e é acompanhada por menino da cidade grande e uma menina índia que quer seguir seus passos como protetora da selva.</p>	<p>Tainá</p>
<p>Vida de Menina</p> <p>Diamantina – MG</p>	<p>O dia-a-dia da vida uma jovem na cidade de Diamantina – Minas Gerais, no final do século XIX, baseado em seus diários.</p>	<p>Helena</p>
<p>O céu de Suely</p> <p>Iguatu – Ceará</p>	<p>Depois de dois anos fora da cidade onde nasceu, Hermila está de volta a Iguatu, agora com um filho no colo. Enquanto espera a chegada de Mateus, pai de seu filho, se instala na casa da avó. Os dias passam e Mateus não volta. Hermila não pode continuar em Iguatu. Adota o nome de Suely e bola um plano inusitado para levantar dinheiro: rifar o próprio corpo. A decisão à distância da avó e provoca a rejeição da cidade, mas que, ao mesmo tempo, sinalizam o começo de uma nova jornada, uma nova busca pela liberdade.</p>	<p>Hermila</p>
<p>Árido Movie</p> <p>São Paulo – SP</p> <p>Interior de Pernambuco – PE</p>	<p>No sertão do nordeste do Brasil. Vale do Rocha, terra devastada pela seca. Jonas, um repórter do tempo de uma rede de tv, retorna à sua cidade natal. Ali se depara com elementos que compõem a geografia humana da região (índios, plantadores de maconha, políticos conservadores, líderes espirituais) e com suas memórias (uma visão abstrata de família).</p>	<p>Jonas</p>
<p>A concepção</p> <p>Brasília – DF</p>	<p>Alex, Lino e Liz são filhos de diplomatas, que vivem juntos em Brasília. Eles moram em uma casa repleta de quinquilharias obtidas nos mais variados cantos do mundo e levam uma vida entediada. Até que surge em suas vidas uma pessoa sem nome e sem passado, que se chama X e propõe viver um dia sem qualquer impedimento. X propõe um movimento chamado Concepcionismo, que consiste na morte ao ego e em seguir o caminho do excesso, que é encampado pelo trio de amigos.</p>	<p>Alex, Lino e Liz</p>
<p>1972</p> <p>Rio de Janeiro - RJ</p>	<p>Adolescentes de lados opostos da cidade, com muito pouca coisa em comum, exceto por sua paixão pela música, encontram-se no Rio de Janeiro, nos anos 1970, no auge da ditadura militar - e da cena de rock underground no Brasil.</p>	<p>Snoopy e Júlia</p>

<p>O passageiro – segredos de adulto</p> <p>Rio de Janeiro - RJ</p>	<p>Após a morte de seu pai, o banqueiro Mauro, tudo muda na vida do jovem Antônio. Sua mãe, Ângela, entra em depressão e ele próprio se recrimina por uma briga que teve com o pai pouco antes do acidente fatal. Com a ajuda de Cristina, sua amiga, Antônio começa a investigar a possibilidade de o pai não estar sozinho quando foi assassinado. É quando ele conhece Carmen e passa a descobrir um passado do pai que ele até então desconhecia.</p>	<p>Antônio</p>
<p>Proibido proibir</p> <p>Rio de Janeiro - RJ</p>	<p>Paulo é um estudante de medicina que divide uma quitinete com Leon, seu melhor amigo e estudante de sociologia. Leon namora Letícia, mas ela e Paulo se apaixonam. O trio busca ajudar Rosalina, paciente terminal que está no Hospital Universitário, a rever os filhos, que não a visitam há bastante tempo. Ao tentar salvar Cacauzinho, um dos filhos de Rosalina, Leon é ferido em um tiroteio. Letícia consegue resgatá-lo, mas para que Leon sobreviva Paulo terá que operá-lo em sua própria casa.</p>	<p>Paulo, Leon e Letícia</p>
<p>Cão sem dono</p> <p>Porto Alegre - RS</p>	<p>Ciro se formou recentemente em literatura, mas passa por uma crise existencial devido ao ceticismo e à falta de planos. Marcela é uma ambiciosa modelo em início de carreira, que se entrega de forma obsessiva ao trabalho e adia a realização de seus sonhos. Eles se apaixonam e passam a dividir desejos e problemas.</p>	<p>Ciro e Marcela</p>
<p>Se nada mais der certo...</p> <p>São Paulo – SP</p>	<p>Léo é um jornalista que cobre eventos que está com sérios problemas financeiros. Ângela divide o apartamento com Léo e tem um filho de 6 anos, que é praticamente criado por sua empregada. Depressiva, ela fica boa parte do dia na cama e à noite sai em busca de diversão. Em uma noite, Léo resolve gastar o pouco dinheiro que tem e, por acaso, encontra Ângela. Ela o apresenta a Marcyn, jovem que se veste como homem, mas possui trejeitos de mulher. Logo ficam amigos e decidem beber, tendo ainda a companhia de Wilson, um taxista que acredita precisar de um psiquiatra. Aos poucos surge entre eles um forte laço afetivo, aumentado ainda mais quando decidem aplicar um golpe.</p>	<p>Marcyn</p>

<p>Apenas o fim</p> <p>Rio de Janeiro - RJ</p>	<p>Na faculdade, Antônio é procurado pela namorada. Ela conta que pretende fugir de casa para recomeçar a vida em outro lugar. Entre tentativas de convencê-la a não tomar esta atitude, Antônio fica descrente da atitude da namorada. Eles passam sua última hora juntos antes de abandoná-lo e partir.</p>	<p>Antônio e a namorada</p>
<p>À deriva</p> <p>Búzios – RJ</p>	<p>Búzios, início dos anos 80. Filipa é uma adolescente de 14 anos que passa as férias com seus pais, Matias e Clarice, e ainda os irmãos Fernanda e Antônio. Clarice está sempre embriagada, destilando veneno contra o marido. Já Matias está mais preocupado em concluir seu novo livro, o que o torna desleixado em relação aos problemas da família. Filipa vive à margem desta situação, até que um dia flagra o pai beijando Ângela, uma bela americana que mora no local.</p>	<p>Filipa</p>

Fontes: IMDb, Adoro Cinema e Wikipedia  
 Elaborado pela autora (2020)





Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul  
Pró-Reitoria de Graduação  
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar  
Porto Alegre - RS - Brasil  
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564  
E-mail: [prograd@pucrs.br](mailto:prograd@pucrs.br)  
Site: [www.pucrs.br](http://www.pucrs.br)