



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE SERVIÇO SOCIAL – FSSO
CURSO DE GRADUAÇÃO EM SERVIÇO SOCIAL

ELISA FERRARI GOMES

**CINEMA E SOCIEDADE NO BRASIL:
A QUESTÃO SOCIAL EM CINCO LONGAS-METRAGENS NACIONAIS
(1998-2019)**

Maceió
2024

ELISA FERRARI GOMES

**CINEMA E SOCIEDADE NO BRASIL:
A QUESTÃO SOCIAL EM CINCO LONGAS-METRAGENS NACIONAIS
(1998-2019)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Serviço Social da Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Serviço Social.

Orientador: Prof. Dr. Lucas Bezerra de Araújo.

Maceió
2024

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico

Bibliotecária: Taciana Sousa dos Santos – CRB-4 – 2062

G633c Gomes, Elisa Ferrari.

Cinema e sociedade no Brasil : questão social em cinco longas-metragens nacionais (1998-2019) / Elisa Ferrari Gomes. – 2024.

116 f. : il. color.

Orientador: Lucas Bezerra de Araújo.

Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Serviço Social) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Serviço Social. Maceió, 2024.

Bibliografia: f. 111-116.

1. Cinema nacional. 2. Questão social. 3. Desigualdade social - Brasil. 4. 5. Formação social brasileira. 6. Serviço social brasileiro. I. Título.

CDU: 364 : 791.43



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS FACULDADE DE SERVIÇO SOCIAL
COORDENAÇÃO DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO**

**Folha de Aprovação do Trabalho de Conclusão de Curso para obtenção do título de
Bacharel em Serviço Social pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL).**

Documento assinado digitalmente
gov.br ELISA FERRARI GOMES
Data: 12/07/2024 12:15:53-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Discente: **ELISA FERRARI GOMES**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado em 08/07/2024_

**Título: CINEMA E SOCIEDADE NO BRASIL: A QUESTÃO SOCIAL EM CINCO
LONGAS-METRAGENS (1998-2019)**

Banca Examinadora:

Documento assinado digitalmente
gov.br LUCAS BEZERRA DE ARAUJO
Data: 08/07/2024 16:03:02-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Lucas Bezerra de Araújo (Orientador)

Documento assinado digitalmente
gov.br ANDREA PACHECO DE MESQUITA
Data: 08/07/2024 21:03:22-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Andréa Pacheco de Mesquita (examinadora interna)

Documento assinado digitalmente
gov.br VIVIANE ISABELA RODRIGUES
Data: 08/07/2024 19:54:28-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Viviane Isabela Rodrigues (examinadora interna)

Aos meus pais, Elísio e Aparecida, e à
minha irmã, Sarah, que desde cedo me
fizeram ter amor pelo cinema.

AGRADECIMENTOS

Chegar nesse ponto é lembrar de todo o caminho que foi construído até chegar aqui. Muito mudou nos últimos 5 anos, a Elisa que começou a faculdade já não é a mesma que agora a conclui, por isso, agradeço a todos que permaneceram comigo e aos que chegaram durante essa longa caminhada.

Aos meus primeiros incentivadores, **meus pais e minha irmã**. Obrigada por todo o apoio, conselhos, suporte e por acreditarem mais em mim do que eu mesma. Não teria chegado até aqui sem as palavras de incentivo de vocês. Ao meu **cunhado**, muito obrigada por todos os conselhos e risadas que tive contigo.

À **Isabella**. Você esteve do meu lado durante todo o processo de escrita do TCC e da seleção do mestrado, acompanhou as minhas ansiedades, me tranquilizando em cada uma delas, e vibrou em cada avanço que dei. Tu me conheces como ninguém e sou muito grata por nossos caminhos terem se cruzado e entrelaçado. Você sempre é a primeira pessoa com quem quero compartilhar tudo. Obrigada por tanto.

À **Laryssa**, minha melhor amiga, são 10 anos acompanhando todas as fases uma da outra, a minha família é a sua. Você é a pessoa que conhece todos os meus sorrisos e que sabe todas as minhas mudanças. Obrigada por estar comigo durante todos esses anos e por segurar tantas pontas comigo.

Ao **Antônio Araújo**, que me apareceu de forma inesperada em 2022. Em pouco tempo você se tornou uma das pessoas em quem mais confio. Obrigada por cada momento em que você me fez rir, principalmente quando estava mal. Ter você na vida é certeza de uma mão que não vai te soltar.

À **Mariana Kelly**, que mesmo do Rio de Janeiro me acompanha todo dia. Obrigada por cada momento que trocamos, desde angustias até risadas, compartilhar os pensamentos com você é acalentante.

À **Sallyanne Carvalho**, minha dupla de graduação, com quem dividi muitos momentos de estudos pré-prova. Sou muito grata por nossos caminhos terem se cruzado em 2019, acompanhamos muitas mudanças e crescimentos entre nós, comemoramos muitas conquistas e descobertas juntas. Mal posso esperar para te acompanhar durante os anos que teremos pela frente e ver os caminhos incríveis que você vai trilhar.

Aos professores que fizeram dessa caminhada cada vez mais apaixonante, sobretudo ao meu professor e orientador, **Lucas Bezerra**. Muito obrigada pelas

palavras, ensinamentos, e principalmente companheirismo durante esse período final da entrega do trabalho. Obrigada por todo auxílio não apenas durante a escrita do TCC, mas durante todo processo para a seleção de mestrado. Ter professores como você dentro da universidade é essencial para o estímulo, confiança e interesse do aluno. Você dá maestria em ser professor!

A minha graduação não teria sido a mesma sem a participação no Programa de Educação Tutorial (PET) Serviço Social. As reuniões, elaborações e trocas que tive durante a minha participação no programa foram essenciais para a minha construção enquanto estudante e profissional. Devo um agradecimento especial aos amigos que fiz dentro do programa. À **Alane Ananias** que não apenas esteve comigo durante o PET, mas também no estágio extracurricular. Dividi muitas experiências com você, as quais foram essenciais para mim. Obrigada pelos momentos que compartilhamos de conforto, conselhos e risadas! À **Andressa Clívia** que compartilhei não apenas minha experiência no PET, como também no grupo de pesquisa. Te ouvir falar é brilho no olho e ouvidos completamente voltados para você! Ao **Juan de Sá**, que faz com que todos ao seu redor se sintam acolhidos e abraçados. Juan, você é luz e alento para as pessoas que cruzam no seu caminho. Obrigada por me passar a sua calma e acolhimento! À **Samara Marcelino** com quem troquei muitos momentos de risada e cafuné. Seu jeitinho estressado e, às vezes, doce é cativante! Obrigada por todo apoio durante as aulas. À **Sarah Nobre**, minha “madrinha” no PET que se tornou uma amiga fora dele. Obrigada por toda risada contagiante que você me fez dar até nos dias que não estava muito bem. À **Patrícia Magalhães** com estive junta desde o primeiro período. Passamos toda a graduação juntas, participando do PET e do grupo de pesquisa, e mal posso esperar pelo caminho que nos aguarda. Te ver crescer, mudar e se tornar quem está se tornando é incrível! Que possamos continuar juntas durante essa nova etapa. Ao **Pedro Vinícius**. PV, você não sabe o quanto te admiro por toda a sua coragem e determinação. Você foi uma das primeiras pessoas a me apoiar a entrar no PET e só posso ser grata a você! Obrigada por todas as risadas e momentos de conversa que você me proporcionou.

Agradeço também as minhas supervisoras de estágio extracurricular, **Elisângela Ferreira** e **Milena Ferro**, por todo ensinamento e amizade que me proporcionaram.

RESUMO

O presente trabalho discute a relação entre Cinema Nacional e Questão Social no Brasil Contemporâneo. Seu objetivo consiste em identificar os temas e as abordagens pelas quais as desigualdades sociais que afligem a realidade brasileira foram interpretadas e/ou representadas em longas-metragens que chamaram atenção do público e da crítica especializada no intervalo de duas décadas. Foram analisados cinco filmes: *Central do Brasil* (1998), *Abril Despedaçado* (2001), *Cidade de Deus* (2002), *O Som ao Redor* (2012) e *Pureza* (2019). Essa série histórica, iniciada em 1998 e finalizada em 2019, compreende produções cinematográficas inscritas no Cinema da Retomada e no Cinema Nacional Contemporâneo. A identificação do cinema como recurso analítico baseia-se no entendimento deste como um agente histórico ilimitado à seara da representação, uma vez que carrega consigo a possibilidade de estímulo à análise crítico-reflexiva da realidade social. Desde a década de 1960, em especial, tendências do cinema brasileiro têm assumido um importante papel no debate em torno dos grandes temas da formação social brasileira, como a herança colonial, a questão agrária, o racismo, o patriarcado, as desigualdades regionais, as contradições do desenvolvimento urbano-industrial, a condição social e as resistências das classes trabalhadoras, entre outros. Referenciada na teoria social crítica de inspiração marxista, a investigação é de base qualitativa e articulou pesquisa bibliográfica e pesquisa documental. Aproximando-se da literatura especializada sobre cinema, buscou-se entender os movimentos, a história e as tendências processadas no Cinema Nacional. No que se refere ao debate da Questão Social, procedeu-se uma interlocução com autores brasileiros, com ênfase no debate do Serviço Social brasileiro em seu processo de renovação crítica. Quanto à pesquisa documental, foram consultados e analisados dados provenientes de organismos oficiais a fim de ilustrar expressões da “questão social” no Brasil. Ao final, foi possível identificar como os longas-metragens analisados abordam a “questão social” e a relação intrínseca dessa abordagem com a formação sócio-histórica brasileira.

Palavras-chave: Cinema Nacional; Questão Social; Formação Social Brasileira.

ABSTRACT

The present work discusses the relationship between National Cinema and the Social Issue in Contemporary Brazil. Its objective is to identify the themes and approaches through which the social inequalities that afflict Brazilian reality have been interpreted and/or represented in feature films that have caught the attention of the public and specialized critics over two decades. Five films were analyzed: *Central do Brasil* (1998), *Abril Despedaçado* (2001), *Cidade de Deus* (2002), *O Som ao Redor* (2012), and *Pureza* (2019). This historical series, beginning in 1998 and ending in 2019, encompasses cinematic productions inscribed in the Cinema da Retomada and Contemporary National Cinema. The identification of cinema as an analytical resource is based on understanding it as a historical agent not limited to the realm of representation, as it carries the possibility of stimulating a critical-reflexive analysis of social reality. Since the 1960s, in particular, trends in Brazilian cinema have assumed an important role in the debate surrounding the major themes of Brazilian social formation, such as the colonial heritage, the agrarian issue, racism, patriarchy, regional inequalities, the contradictions of urban-industrial development, the social condition, and the resistances of the working classes, among others. Referenced in the Marxist-inspired critical social theory, the investigation is qualitative and articulated bibliographic research and documentary research. Approaching the specialized literature on cinema, the aim was to understand the movements, history, and trends processed in National Cinema. Concerning the debate on the Social Issue, an interlocution was carried out with Brazilian authors, emphasizing the debate within Brazilian Social Work in its process of critical renewal. As for documentary research, data from official bodies were consulted and analyzed to illustrate expressions of the “social issue” in Brazil. In the end, it was possible to identify how the analyzed feature films address the “social issue” and the intrinsic relationship of this approach with Brazilian socio-historical formation.

Keywords: National Cinema; Social Issue; Brazilian Social Formation.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| Figura 1 - Estação Central do Brasil (Rio de Janeiro, RJ)..... | 60 |
| Figura 2 - Dora escrevendo cartas ditadas pelas pessoas..... | 61 |
| Figura 3 - Dora e Irene (Marília Pêra) rasgando as cartas. | 61 |
| Figura 4 - Josué dormindo no chão da estação. | 62 |
| Figura 5 - Dora com Josué e Pedrão no “centro de adoção”. | 63 |
| Figura 6 - Dora volta ao “centro de adoção” para resgatar Josué. | 63 |
| Figura 7 - Dora questionando a Josué o porquê dele ter saído do ônibus. | 64 |
| Figura 8 - Mulher catando lixo. | 65 |
| Figura 9 - Jovem negro furtando um tocador de áudio portátil. | 65 |
| Figura 10 - Representação do abuso policial. | 66 |
| Figura 11 - Dora entregando propina a Pedrão..... | 66 |
| Figura 12 - Transportes públicos superlotados. | 67 |
| Figura 13- Dora repousando com a cabeça no colo de Josué. | 69 |
| Figura 14 - Ambientação do filme no sertão nordestino. | 70 |
| Figura 15 - Familiares que fizeram parte da linhagem da vingança. | 71 |
| Figura 16 - Bolandeira..... | 72 |
| Figura 17 - Fazenda da família Breves. | 72 |
| Figura 18 - Família Breves trabalhando na produção de rapadura. | 73 |
| Figura 19 - Fazenda dos Ferreira..... | 74 |
| Figura 20 - Pacu brincando no balanço..... | 75 |
| Figura 21 - Pacu abaixo da árvore com o livro entregue por Clara. | 75 |
| Figura 22 - Sr. Lourenço comprando rapadura. | 77 |
| Figura 23 - Bois se negando a continuar o trabalho..... | 78 |
| Figura 24 - Tonho na praia, próximo ao mar. | 79 |
| Figura 25 - Buscapé e ao fundo a polícia..... | 80 |
| Figura 26 - Buscapé e ao fundo a facção de Zé Pequeno. | 80 |
| Figura 27- Buscapé criança..... | 81 |
| Figura 28 - Trio ternura assaltando o caminhão de gás. | 81 |
| Figura 29 - População pegando o botijão de gás do caminhão assaltado, enquanto o trio foge da polícia. | 82 |
| Figura 30 - População chegando à Cidade de Deus..... | 83 |
| Figura 31 - Marreco entregando dinheiro a Buscapé. | 85 |

| | |
|---|-----|
| Figura 32 - Dadinho com uma arma..... | 86 |
| Figura 33 - Polícia forjando uma cena de crime..... | 87 |
| Figura 34 - Dadinho e Bené assaltando um senhor, após o agredirem na cabeça. ... | 89 |
| Figura 35 - Crianças do Caixa Baixa após roubar em um Mercadinho. | 90 |
| Figura 36 - Aviãozinho recebendo o dinheiro..... | 91 |
| Figura 37 - Criança como olheiro, empinando pipa..... | 91 |
| Figura 38 - Jovem enrolando a erva em papel..... | 92 |
| Figura 39 - Produção da cocaína. | 92 |
| Figura 40 - Tio Sam mostrando armas para Zé Pequeno. | 94 |
| Figura 41 - Policial com Tio Sam, após ele informá-lo que Zé Pequeno roubou as armas dele..... | 94 |
| Figura 42 - Zé Pequeno entregando dinheiro aos policiais. | 95 |
| Figura 43 - Pessoas trabalhando na lavoura..... | 96 |
| Figura 44 - Crianças brincando no espaço comum do prédio, sob os olhares das empregadas domésticas. | 97 |
| Figura 45- Milícia cooptando clientes..... | 98 |
| Figura 46 - Câmeras de vigilância instaladas no lado de fora da casa. | 98 |
| Figura 47 - Grades nas janelas de casa..... | 99 |
| Figura 48 - Vista da classe média alta. | 100 |
| Figura 49 - Os muros que separam as classes sociais..... | 100 |
| Figura 50 - Casa da família de João, localizada na Zona da Mata de Pernambuco. | 101 |
| Figura 51 - João e Francisco tomando banho na cachoeira..... | 101 |
| Figura 52 - João tomando “banho de sangue”. | 102 |
| Figura 53 - Cartaz do filme..... | 103 |
| Figura 54 - Pau de Arara levando os trabalhadores para a Fazenda..... | 104 |
| Figura 55 - Pureza e os trabalhadores rurais na fazenda de garimpo..... | 105 |
| Figura 56 - Pureza trabalhando enquanto Zé Gordinho ameaça os peões..... | 106 |
| Figura 57 - Peão pegando água do rio poluído para beber..... | 106 |

LISTA DE GRÁFICOS

| | |
|---|----|
| Gráfico 1 - Receita mensal de bilheteria em 2020..... | 49 |
| Gráfico 2 - Percentual de crianças e adolescentes consideradas analfabetas, por cor/raça entre 7 a 10 anos..... | 77 |

LISTA DE TABELAS

| | |
|---|----|
| Tabela 1 - Lançamento de filmes brasileiros entre 1971 - 1995..... | 31 |
| Tabela 2 - As produções cinematográficas nacionais entre 1995 - 2003..... | 37 |
| Tabela 3 - Abertura de cinema e sala de cinemas entre 2007 - 2016..... | 40 |
| Tabela 4 - Lançamentos e público de filmes nacionais entre 2003 - 2016..... | 42 |
| Tabela 5 - Ranking filmes nacionais 1995 - 2016 (por público)..... | 43 |
| Tabela 6 - Top 5 filmes mais vistos em 2020 | 47 |
| Tabela 7 - Total de público e sessões realizadas em 2024..... | 50 |

LISTA DE QUADROS

| | |
|---|----|
| Quadro 1 - Filmes assistidos para a elaboração da pesquisa..... | 18 |
|---|----|

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| INTRODUÇÃO | 14 |
| CAPÍTULO 1 - O CINEMA BRASILEIRO EM PERSPECTIVA HISTÓRICA: TEMAS E MOVIMENTOS, TENSÕES E LEGADO | 20 |
| 1.1 O cinema brasileiro nas décadas de 1960 e 1970 | 20 |
| 1.2 Política cultural, a experiência da Embrafilme e o Cinema da Retomada | 28 |
| 1.3 Perspectivas do cinema nacional contemporâneo | 38 |
| CAPÍTULO 2 - CINEMA NACIONAL E “QUESTÃO SOCIAL” NO BRASIL: EXPRESSÕES DE UMA RELAÇÃO | 52 |
| 2.1 A “questão social” e a realidade brasileira: fundamentos e atualidade | 52 |
| 2.2 As desigualdades do Brasil contemporâneo em cinco longas-metragens | 58 |
| 2.2.1 Central do Brasil: uma sinopse das desigualdades no Brasil | 59 |
| 2.2.2 Abril despedaçado: ganância e conflitos no campo | 69 |
| 2.2.3 Cidade de Deus: questão urbana, habitação e criminalização da pobreza | 79 |
| 2.2.4 O Som ao Redor: cidade e relações de classe no Brasil contemporâneo | 95 |
| 2.2.5 Pureza: herança colonial e formas atuais de trabalho em condições análogas às de escravidão..... | 103 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 109 |
| REFERÊNCIAS | 111 |

INTRODUÇÃO

Na história da humanidade, a imagem tem desempenhado um papel crucial na comunicação e nas relações sociais. Basta lembrar, por exemplo, dos desenhos rupestres produzidos pelos primeiros grupos do gênero humano para a comunicação entre si (Silva, 2008). O desenvolvimento técnico da arte, por seu turno, possibilitou uma nova abertura para as diversas linguagens artísticas, incluindo o cinema - eixo central deste trabalho -, o qual ganha vida pela primeira vez no século XIX, pelas mãos dos irmãos Lumière.

Classificado como “sétima arte”, o cinema combina movimento e narrativa de maneira inédita. Na sociedade moderna, da qual germinou, comporta a capacidade de documentar nuances da vida social mediante a experiência audiovisual. É nessa perspectiva que, Joyce Prado (2023), no prefácio à *Cinema Vivido: raça, classe e sexo nas telas*, livro de Bell Hooks, classifica o cinema enquanto “uma poderosa ferramenta de sociabilização, uma das principais linguagens a registrar experiências coletivas”.

Observada a gênese, o cinema nasce em berço burguês. Contudo, desde os primórdios essa linguagem tem testemunhado em seu interior disputas de natureza político-ideológica. Walter Benjamin (1995), referência nessa discussão, chama atenção para o potencial crítico-reflexivo e em certo sentido emancipatório do cinema na sociedade. Esse papel emancipatório do cinema vai ocorrer após o que Benjamin (1995) classifica como o declínio da “aura” da obra de arte. De acordo com o pensador, quando se criava uma obra de arte, nos primórdios, com intuitos ritualísticos e religiosos, chegando até ao período da Renascença da “arte pela arte”, toda obra tinha uma aura. Entretanto, com a reprodutibilidade¹ das obras de arte, essa aura se esvai, suprimindo o valor do culto que existia anteriormente, na tradição cultural.

É essa supressão do valor de culto, causado pela reprodutibilidade da arte, que possibilita a modificação da relação entre a arte e a sociedade, “atribuindo à arte, a capacidade de modificar as estruturas sociais” (Alves, 2018, n.p). Ao romper com o

¹ Para Benjamin (1995): “reprodutibilidade técnica da obra de arte emancipa-a, pela primeira vez na história do mundo, da sua existência parasitária no ritual. A obra de arte reproduzida, torna-se cada vez mais a produção de uma obra de arte que assenta na reprodutibilidade. A partir da chapa fotográfica, por exemplo, é possível fazer uma grande quantidade de cópias, o que retira sentido à questão da cópia autêntica. Mas nesse momento, com o fracasso do padrão de autenticidade na reprodução da arte modifica-se também a função social da arte. Em vez de assentar no ritual, passa a assentar numa outra *práxis*: a política”.

caráter autoritário do valor tradicional, a arte está livre para assumir novos atributos qualitativos de natureza política. Com isso, o cinema é capaz de contribuir como instrumento reflexivo e mobilizador na perspectiva da transformação social.

Segundo o conceito de indústria cultural de Adorno e Horkheimer (1985 *apud* Alves, 2018), os bens culturais são comercializados como mercadorias. Dentro dessa perspectiva, o rádio, a televisão e o cinema não seriam arte, pois são considerados negócios rentáveis com finalidade lucrativa. Além disso, apresentam um caráter massificador, ou seja, são comercializados com o intuito de alcançar o maior contingente de pessoas. Posteriormente, durante o desenvolvimento da obra “Teoria estética”, Adorno observa a característica emancipatória e autônoma no cinema (Alves, 2018). Quando convém à indústria cultural, em termos lucrativos, produz filmes que se opõem ao capitalismo e sua hegemonia, uma vez que para todo tipo indivíduo é produzido um produto. Opondo-se à hegemonia hollywoodiana, quando vista a construção histórica do cinema ao redor do mundo, encontramos a existência de movimentos contrários aos moldes norte-americanos, tais como: Neorealismo italiano, o Free Cinema inglês e o Cinema Novo brasileiro.

Entendendo esse movimento do cinema, abordar as maneiras que a interpretação da realidade brasileira ocorre no meio cinematográfico surge como motivação para a pesquisa. O interesse pela temática se dá através da aproximação do cinema enquanto papel emancipatório e seu papel de representação da realidade, que no Brasil, ocorre a partir do Cinema Novo.

Dentro desse universo, este trabalho tem como objetivo principal analisar a relação entre cinema nacional e “questão social” no Brasil contemporâneo. Trata-se de uma delimitação que busca conectar um debate central à formação de assistentes sociais - o da “questão social” - com a produção cinematográfica preocupada em dialogar com a realidade social, política, econômica e cultural do Brasil, um país marcado por profundas desigualdades. Os filmes analisados, que em breve serão listados, compreendem a série histórica 1998-2019, abrangendo, portanto, grande parte da “Nova República”.

Constituem objetivos específicos de nossa investigação:

1. Aprender o desenvolvimento histórico do cinema brasileiro desde o período do Cinema Novo, destacando sua busca por uma análise profunda da realidade brasileira;

2. Identificar o papel político-pedagógico do cinema, explorando como ele educa e influencia a percepção do público sobre manifestações da “questão social”;
3. Examinar como a questão social é representada no cinema nacional, identificando as formas e narrativas utilizadas para retratar as multifacetadas desigualdades sociais que assolam o Brasil.

Esses objetivos viabilizaram uma compreensão abrangente de como o cinema brasileiro tem abordado e refletido as complexidades da sociedade brasileira ao longo dos anos.

Os meios de comunicação são responsáveis por divulgar as representações sociais e assim, influenciar a sociedade. É importante entendermos que o cinema possui um papel social dentro da história, ele é responsável não apenas por representar, mas também contar a história que não é vista (Barbosa, 2019). Marc Ferro (1992) reconhece que o “cinema é História”, assim, ele deve ser usado como fonte historiográfica responsável por retratar a realidade, à medida em que é um produto e influenciador da sociedade. O filme não apresenta apenas características de um produto social, mas de agente histórico.

Em sua história, principalmente a partir de 1960, surge uma preocupação maior dos cineastas brasileiros em explanar a história do país e suas problemáticas, as mais diversas, levando-se em consideração a formação de seu povo, suas características políticas, culturais, econômicas e regionais. Assim, o cinema brasileiro tem desempenhado um papel fundamental na reflexão das expressões da questão social que permeiam a sociedade brasileira.

É com base no entendimento do cinema enquanto refletor da forma íntima do imaginário de uma nação, que foi realizado o trabalho de resgatar, historicamente, a construção do cinema brasileiro, a partir do Cinema Novo. O movimento do Cinema Novo foi responsável por alterar os paradigmas do cinema brasileiro, apresentando novas características de um cinema que foge da lógica mercadológica imposta pelo cinema de Hollywood.

De acordo com Alves (2018), o Cinema Novo foi responsável por trazer uma nova perspectiva para o cinema brasileiro, introduzindo uma linguagem cinematográfica que tinha o interesse de transformação política e social. A partir de então, os filmes brasileiros passaram a apresentar e a exercer um papel significativo

na discussão da realidade brasileira, abrindo espaço para a visibilização e debate da “questão social” no Brasil.

Entendendo esse papel do cinema e a importância que este traz consigo como não apenas uma forma de discussão, mas também de papel pedagógico para a população, é essencial ao Serviço Social a aproximação a essa temática. O cinema apresenta características que proporcionam de forma lúcida o entendimento dos temas abordados, facilitando o debate sobre as questões que são postas em cena.

A maneira que o cinema aborda essas características e as mazelas do capitalismo dependente brasileiro é capaz de alterar a forma que a população vê a desigualdade, apresentando nuances que por vezes passam despercebidas. Neste sentido, a pesquisa busca apresentar essa “representação” em alguns filmes brasileiros.

De base qualitativa, nossa investigação articulou pesquisa bibliográfica e documental. A revisão de literatura especializada contemplou a produção do conhecimento sobre Cinema e a Questão Social no Brasil, assim como textos de cunho mais teórico e/ou metodológico sobre análise fílmica. Para a primeira parte da pesquisa, foi realizada a aproximação com os escritos sobre o cinema, os textos tinham o intuito de entender o papel da indústria cinematográfica na história e sua relação com a sociedade, assim como também foram lidos e estudados textos que abordam a história do cinema brasileiro, particularmente a partir do Cinema Novo. Também fizemos um levantamento de dados quantitativos para observar a crescente na produção brasileira de filmes.

Em relação à Questão Social no Brasil, o estudo foi desenvolvido também de forma bibliográfica, combinando textos que já compõem o debate clássico sobre o assunto na profissão, como os de Octavio Ianni, Marilda Yamamoto, José Paulo Netto e Maria Carmelita Yazbek, às elaborações de gerações mais recentes de pesquisadoras/es da área, em especial, aqueles cuja preocupação fundamental consiste em historicizar a Questão Social no Brasil. A partir dessa aproximação, foi possível traçar a origem da “questão social” no Brasil e seu desenvolvimento, como também o desenvolvimento das políticas setoriais em resposta às suas expressões.

A pesquisa documental apoiou-se em vídeos disponibilizados na plataforma do YouTube, e textos que faziam críticas aos filmes como forma de aprofundar as análises. A construção sobre a questão social, apoiou-se na utilização de revistas e periódicos que abordam a sua estruturação e os desafios contemporâneos

enfrentados por ela. Em relação a escolha cinematográfica, foram assistidos 14 filmes (quadro 1) produzidos no período de 1998 a 2019. Entretanto, desse total, foram escolhidos 5 que apresentavam expressões internamente diversificadas e igualmente constitutivas da “questão social” na realidade brasileira.

Quadro 1 - Filmes assistidos para a elaboração da pesquisa.

| Filme | Diretor/a | Ano |
|-----------------------------|---------------------------------|------------|
| Central do Brasil | Walter Salles | 1998 |
| O Bicho de 7 Cabeças | Laís Bodanzky | 2000 |
| Abril Despedaçado | Walter Salles | 2001 |
| Cidade de Deus | Fernando Meirelles e Kátia Lund | 2002 |
| Carandiru | Hector Babenco | 2003 |
| O Homem que Copiava | Jorge Furtado | 2003 |
| Quanto Vale ou é por Quilo? | Sérgio Bianchi | 2005 |
| Estômago | Marcos Jorge | 2007 |
| Febre do Rato | Cláudio Assis | 2011 |
| O Som ao Redor | Kleber Mendonça Filho | 2012 |
| Tatuagem | Hilton Lacerda | 2013 |
| Aquarius | Kleber Mendonça Filho | 2016 |
| Pureza | Renato Barbieri | 2019 |
| Piedade | Cláudio Assis | 2019 |

Mombelli e Tomaim (2014) destacam que o método interpretativo, a análise fílmica, não possui uma fórmula única a ser seguida, o pesquisador cria seu próprio caminho. Entretanto, dois métodos são essenciais de acordo com Vanoye e Goliot-Lété (2006), que são: decompor (descrever) e interpretar as cenas. Diante disto, a

análise foi realizada com a finalidade de elucidar a maneira em que os diretores abordaram a “questão social” nos filmes brasileiros.

Nossa exposição encontra-se estruturada em dois capítulos, afora esta introdução e as considerações finais. O primeiro capítulo é responsável por apresentar aspectos e fazer uma introdução sobre a história do cinema brasileiro, a partir do Cinema Novo (1960), chegando ao Cinema Contemporâneo (2003 - atualmente). Com isso, foram abordados o começo do movimento do Cinema Novo, sua idealização e os principais cinemanovistas, dando continuidade ao período de efervescência do cinema nacional, consubstanciado na experiência da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme). A partir de seu fim, em 1990, durante o governo Collor de Melo, a pesquisa se preocupa em expor o período da Retomada, o qual foi responsável por reerguer o cinema brasileiro. Por fim, apresentamos algumas nuances do Cinema Nacional Contemporâneo e os reflexos da Globo Filmes nesse arranjo.

O segundo capítulo, por sua vez, enfatiza a “questão social” no Brasil, a sua gênese e seu espraiamento. Após um primeiro momento dedicado aos seus fundamentos a partir da formação sócio-histórica brasileira, foi abordado a maneira em que as expressões da “questão social” são traduzidas ao longo de 5 longas-metragens escolhidos, sendo eles: *Central do Brasil* (1998), *Abril Despedaçado* (2001), *Cidade de Deus* (2002), *O som ao redor* (2012) e *Pureza* (2019).

Buscando uma maior diversidade de temas abordados nas películas, e que se mesclam na construção histórica brasileira, os filmes abordam características da formação brasileira, por meio do colonialismo, e o revérbero desse eixo em temáticas atuais do Brasil contemporâneo. Com isso, a escolha desses filmes é justificada pela diversidade de temas abordados e a profundidade em que cada obra apresenta diferentes aspectos da expressão da questão social no Brasil. Quando postos em evidência, os filmes expõem de forma abrangente e crítica sobre as desigualdades e vulnerabilidades sociais, econômicas, raciais e de gênero, refletindo a realidade em diferentes regiões e contextos sociais do país.

CAPÍTULO 1 - O CINEMA BRASILEIRO EM PERSPECTIVA HISTÓRICA: TEMAS E MOVIMENTOS, TENSÕES E LEGADO

1.1 O cinema brasileiro nas décadas de 1960 e 1970

As primeiras faíscas para a construção de um cinema nacional que fosse capaz de retratar aspectos nacionais surgem em 1952, com a apresentação de Nelson Pereira dos Santos no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro, intitulada de “O problema do conteúdo no cinema brasileiro”. O texto que apresentava um corte marxista tradicional e contexto ideológico que marcava os anos 50, foi responsável por sustentar, dez anos depois, toda uma geração de cinemanovistas brasileiros (Ramos, 2018).

É diante desse movimento, posto em evidência entre o fim da década de 50 e início da década de 60, que se visibiliza a constituição de um processo de discussão e debate dentro da esfera pública democrática, a qual permite o contato da vanguarda artística com as intenções e ideias do chamado “movimento nacionalista brasileiro”² (Souza, 2003). É essencial destacar a participação de entidades estudantis e partidos políticos dentro deste movimento, os quais foram responsáveis por fomentar a discussão e debate sobre a função da arte, a nacionalização e popularização de seu engajamento e linguagem.

É no interior desse quadro conjuntural que emerge um capítulo decisivo na história do cinema brasileiro: o Cinema Novo (CN). Identificado e auto-identificado como reação ao chamado “cinema tradicional”, esteticamente influenciado pelas grandes produções cinematográficas hollywoodianas, o CN se desenvolve e se afirma a partir da preocupação com a realidade brasileira. Aos que embarcaram nesse *movimento* - assim classificamos, na ausência de terminologia mais adequada -, interessava, sobretudo, inserir o Brasil no centro da produção audiovisual nacional,

² Este movimento, de acordo com Sodré (1962 *apud* Souza, 2003), consistia na oposi o dos entraves que inibiam o progresso do país. Assim, reivindicava um livre desenvolvimento das forças produtivas, e o estabelecimento de rela oes de produ oes que fossem compatíveis com os interesses do povo brasileiro. Nesta perspectiva, teria-se uma nacionaliza o das empresas monopolistas brasileiras, as quais realizavam a “drenagem” da acumula o interna para o exterior. Significa também, a realiza o da ampla reforma agrária que garantisse ao campesinato a propriedade privada da terra, lhe fornecendo condi oes de produzir e vender a produ o, além de se organizar econômica e politicamente; este movimento também prega a destrui o dos meios materiais que d o a oportunidade do imperialismo exportar a contra-revolu o e influenciar na política interna e opinião pública.

explorando temas com aderência à história do país, à sua cultura, à situação de seu povo.

Decerto que uma movimentação de tamanha envergadura somente se explica a partir da dinâmica da realidade. A bem da verdade, houve um quadro conjuntural propício ao florescimento das ideias cinemanovistas. Observada a história, o momento político-cultural que o CN surge é marcado por uma forte polarização dentro do Brasil, causado pela política externa internacional. O conflito político entre Estados Unidos e União Soviética pela hegemonia global, dividiu o mundo em dois polos: Capitalismo e Socialismo. Com João Goulart (1961 – 1964) na presidência e suas propostas de reformas de base, os Estados Unidos se viu ameaçado em perder o apoio político de um dos principais países da América Latina, assim, juntamente com os militares, ocorre a movimentação que instaura a Ditadura Militar no Brasil.

Com isso, enquanto se era solicitado a representação da realidade brasileira, da questão social, por outro lado, o país atravessava um momento particularmente agitado no âmbito das relações entre Estado e sociedade.

A primeira fase do CN foi composta pela participação de um grupo que começou a se reunir ainda nos meados da década de 50, estes formaram o núcleo principal do Cinema Novo brasileiro. Em 1957, Glauber Rocha - um dos principais nomes do CN - grava na Bahia seu primeiro curta-metragem (*O pátio*, 1959) e segue para o Rio de Janeiro, após contatos em Minas Gerais com o grupo de críticos que publicavam na *Revista de Cinema*. Ramos (2018), destaca esses primeiros momentos e encontros como *Revolução do Cinema Novo*.

Durante o período que passou em Minas Gerais e foi para o Rio, Glauber (2004 *apud* Ramos, 2018) destaca que levou a ideia do lançamento do cinema novo aos intelectuais da Revista, mas estes o expulsaram de Belo Horizonte. A partir deste momento, Rocha decide levar o projeto até Nelson Pereira (cineasta renomado, que dirigiu o filme *Rio, 40 graus* de 1955), que estava filmando a película *Rio, Zona Norte* (1957).

Desta maneira, Glauber começa a se juntar com seus amigos companheiros de geração Miguel Borges (*Cinco Vezes Favela*, 1962), Cacá Diegues (*Terra em Transe*, 1967), David Neves, Paulo Saraceni (*Arraial do Cabo*, 1960), Leon Hirszman (*Maioria Absoluta*, 1964), Marcos Farias (*Garota de Ipanema*, 1967) e Joaquim Pedro (*Couro de Gato*, 1962), estes se reuniam para discutir os problemas do cinema brasileiro, sendo os principais expoentes pela ascensão do CN brasileiro.

Esse momento inicial do Cinema Novo liderado pelo grupo formado por Saraceni, Joaquim Pedro e Glauber Rocha, que mesmo residindo na Bahia, apresentava uma grande atividade e levava a discussão da revolução cinematográfica para as terras baianas. Saraceni em 1960 vai para Itália, pois *Arraial do Cabo* estava circulando em festivais estrangeiros, sendo este considerado a primeira obra mais acabada do Cinema Novo (Ramos, 2018).

No período em que passou em Roma (1960-1961), conheceu o cineasta Gustavo Dahl, o qual se juntou ao grupo que compunha o CN. Foi um período em que o grupo originário dos cinemanovistas estavam separados: Joaquim Pedro estava em Paris, se preparando para ir a Nova Iorque encontrar os irmãos Mayles; Saraceni e Dahl em Roma e Rocha na Bahia, finalizando seu filme *Barravento* (1962).

Com a finalização da película de Glauber Rocha em 1962, o quadro cinematográfico brasileiro se altera. Ramos (2018) especifica que neste momento, o cenário do movimento estava repercutindo com uma consistência maior no Brasil. A partir deste momento, vão se ter dois grupos que compõem o Cinema Novo, o primeiro composto por Joaquim Pedro e Saraceni, Glauber e Dahl e, o segundo grupo orbitando em torno de Cacá Diegues e o grupo Metropolitano, Leon Hirszman e os colegas que se abrigaram nas produções cinematográficas do CPC/UNE, os quais foram interrompidos pelo golpe de 1964.

A criação do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), em 1961, surgia com a intenção de estimular a formação de um espaço público que fosse responsável pela elaboração e prática de políticas culturais (Souza, 2003). A divulgação do artigo escrito por Carlos Estevam Martins, intitulado de “Por uma arte popular revolucionária”, gerou uma série de divergências e contradições entre os integrantes do CPC e os cineastas.

Souza (2003) sugere que “a implosão do ‘manifesto do CPC’ pelo Cinema Novo desempenhou a função de (re)organizar as questões estéticas e ideológicas em torno da nacionalização e popularização das artes brasileiras”. É diante desta perspectiva que os cineastas irão iniciar uma discussão acerca da arte e da cultura popular, a qual era necessária para explorar as concepções de “arte popular”, “arte popular revolucionária” e “arte do povo”. Temos aqui, então, um momento em que enquanto os estudantes, artistas e intelectuais defendiam a representação da realidade brasileira e da “conscientização” das classes populares, os cineastas acreditavam que

isto não deveria cercar a liberdade do artista e dos recursos formais e técnicos que seriam utilizados por esses.

As divergências geradas entre os cineastas e Carlos Estevam Martins ocasionou em uma procura por alternativas que fossem capazes de se ter uma arte política, que fosse esteticamente revolucionária, fundamentada no “nacional-popular”.

Podemos pensar, então, a caracterização do Cinema Novo de acordo com Carlos Diegues (1962 *apud* Souza, 2003), o qual vai dizer que o

Cinema Novo deve-se caracterizar hoje, basicamente como aquele cinema que por ser independente, tanto do ponto de vista industrial como estético ou político é o único que pode ser realmente um cinema livre. [...] A única ideologia possível, a que une a todos, é a da emancipação nacional, visto, é lógico, do ponto de vista cultural e, mais particularmente, do cinema. Mas esta ideologia, em cada um, poderá ter raízes diferentes e ser entendida das mais diversas formas. Essas é que vão colorir as posições particulares dos diversos cineastas do CN. Assim, será um cinema, acima de tudo, de denúncia.

Se constituiu, assim, o Cinema Novo, uma nova era do cinema que foi além de um movimento brasileiro, mas de acordo com Glauber Rocha, o CN é um movimento que perpassa desde a Índia, Europa, Cuba, Argentina. O Cinema Novo, então, significa uma libertação da mecânica industrial do cinema.

É justamente com esta ideia de libertação, que os cinemanovistas apresentavam dois motivos para a defesa da produção independente: *i)* independência ideológica e *ii)* independência financeira. Acreditavam que uma produtora que visasse a bilheteria, dificilmente fosse capaz de inibir-se durante o processo de criação e produção cinematográfica. Segundo o cineasta Miguel Borges (1994 *apud* Souza, 2003), para que o Cinema Novo pudesse surgir, seria necessário um tipo específico de produção, uma vez que uma indústria, a qual é ligada à classe dominante, não financiaria um cinema que possui seus objetivos na denúncia.

Como dito, os cinemanovistas queriam discutir a realidade do Brasil. Acreditavam que a recuperação histórica brasileira poderia apresentar uma resposta para a “situação colonial” que era tão presente no país, principalmente na área cinematográfica (Carvalho, 2006). Fazia parte das convicções dos cinemanovistas da época que, por meio da aproximação e conhecimento com sua própria história, da análise desta, seria possível aprender com ela para que se fosse construído um futuro melhor.

O Cinema Novo, então, foi constituído de três fases que estavam intrinsecamente ligadas a uma história nacional que é marcada pela escravidão, misticismo religioso e a violência que é, predominante, na região Nordeste (Carvalho, 2006). Posteriormente ocorre a realização de filmes que irão apresentar os grandes centros urbanos nacionais, ocasionados pela modernização do país.

Nos quatro primeiros anos de construção do Cinema Novo, o seu maior foco de produção esteve dedicado ao desenvolvimento histórico do Brasil. Tivemos produções como *Barravento* (Glauber Rocha, 1962), *Ganga Zumba* (Cacá Diegues, 1963), *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), entre outros filmes que centralizaram suas narrativas no passado brasileiro, sobretudo, nordestino. Por sua vez, a partir de 1964, a narrativa apresentada no cinema aparece mais próxima ao cotidiano dos cineastas (Ramos, 2018).

É importante destacar, também, que um expressivo número de documentários foram realizados na década de 1960. Ortiz e Autran (2018) apontam que, nesse período, o principal aspecto ideológico era a denúncia das estruturas sociais brasileiras, essas que eram tidas como subdesenvolvidas, uma vez que foram caracterizadas pela ação do imperialismo e pelo latifúndio. Assim, na concepção da esquerda da época, era função dos intelectuais denunciar e conscientizar a população sobre o período vivenciado. Nesta ótica de conscientização, traziam críticas ao conceito de alienação, a qual era direta e rebatia em dúvidas existenciais. Ramos (2018), referente a este assunto, argumenta que:

Depois dos dilemas provocados pela constatação de que o povo e sua cultura são 'alienados', agora se descobre que também a classe média pode ser alcançada pelo mesmo conceito. O 'si-mesmo' alienado, nas dúvidas entre ser ou não ser engajado está no centro motriz da crise de consciência que cerca os filmes dessa segunda trindade, desse segundo momento do Cinema Novo

Nesta perspectiva, o personagem principal, que antes aparecia como o cangaceiro, caminhoneiro ou retirante, agora passa a ser jovem coberto de dilemas que envolvem a ação política que surgia no momento histórico do Golpe Militar, o qual resultou na Ditadura Empresarial-Militar brasileira (1964-1985)³.

Emerge, durante esse período ditatorial, uma conjugação de estruturas que serão responsáveis por alterar o campo cultural, causando também mudanças no

³ De acordo com Ianni (2019), embora a forma da ditadura fosse *militar*, seu conteúdo era essencialmente determinado pelos grupos econômicos compreendidos no "grande capital". Por esta razão, reivindicamos aqui a terminologia *ditadura empresarial-militar*.

cinema brasileiro (Ortiz; Autran, 2018). Enquanto o Ato Institucional nº5 (AI-5)⁴ de 1968 estava em vigor, e a dura violência que marcava o governo de Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), o país adentra em um período de crescimento da modernização, impactando profundamente o Cinema Novo, teatros de Arena e Oficina, e o tropicalismo.

O agrupamento com mais influência do Cinema Novo, termina no início dos anos 1970. O forte período de repressão política que pairava sobre o país causou o espalhamento do grupo que estava mais à frente deste processo. Quando a situação se ameniza, o contexto político e cultural já é diferente.

Ortiz e Autran (2018), ao analisarem o AI-5 e sua influência na mudança do cenário do cinema, irão especificar que

o golpe militar de 1964 e o endurecimento do regime com o decreto do AI-5 em 1968 levam os documentaristas ligados ao Cinema Novo a modificar a postura dos filmes. Isso ocorre não apenas pelo recrudescimento da censura e da perseguição política, mas também pela crise da função do cineasta-intelectual, pois o papel de demiurgo dos interesses das classes populares passa a ser questionado.

As pressões de um Estado ditatorial e de um mercado cada vez mais voraz, marcam um período de obstáculos para o cinema dali para frente. Ortiz e Autran (2018) sustentam que o desenrolar da cultura brasileira no pós-1968 está fincado em bases complexas, que são decorrentes de uma paulatina industrialização da produção cultural. Para além do cenário de tecnicização que pairava no país, o Estado utilizava mecanismos ainda mais ferozes, que iam além da utilização da força repressiva, característica da censura.

Assim, os anos de 1970 vão apresentar um novo panorama para a cultura, com o mercado assumindo uma relevância diferente. Estas expansões irão ocorrer em todas as produções de bem e consumo, inclusive no cinema brasileiro, o qual acompanha o processo de ampliação da sua produção.

Vai se ter, então, neste período, a ajuda estatal no processo de industrialização da produção cultural. Para que se concretizasse, foi necessária uma solidificação de produtos que possuíssem certo teor ideológico. Essa fase resulta, portanto, em um

⁴ Este foi considerado o mais duro ato da Ditadura Militar. Foi responsável por realizar diversas cassações, repressão e cercou a liberdade dos indivíduos, estabelecendo diversas censuras na comunicação e arte brasileira. Seu saldo foi direitos cassados, cidadãos presos, desaparecidos e mortos por irem contra a ditadura.

novo perfil para o cinema, com a ação dos criadores culturais sendo executadas em uma situação mais complexa (Ortiz; AuTRAN, 2018).

A elaboração de uma Política Nacional de Cultura, de 1975, reformula o nacionalismo que havia sido iniciado em 1960 com extrema competência. Diante disso, volta para o cinema nacional a concepção de “homem brasileiro”, assim como de respeito às “diversidades regionais” e, sobretudo, de “identidade nacional” que os cinemanovistas buscavam apresentar para influir na noção do nacional-popular⁵.

Dahl (1977 *apud* Ortiz; AuTRAN, 2018) argumenta que:

O espectador quer ver-se na tela de seus cinemas, reencontrar-se, decifrar-se. A imagem que surge é a imagem do mito de Narciso, que, vendo seu reflexo nas águas, descobre sua identidade. A ligação entre uma tela de cinema - na qual é projetada uma luz, que se reflete sobre o rosto do espectador - à ideia de espelho, espelho das águas, espelho de uma nacionalidade, é uma ideia que está implícita num conceito de cinema nacional.

É essencial entender que o cinema surge, não apenas neste período, como um fator de afirmação da identidade nacional. O fato de desenvolver essa indústria cinematográfica representa a reafirmação da cultura do povo, uma vez que ao assistir os filmes, a população iria reencontrar a sua identidade nacional.

O cinema, que por muitos anos foi protagonizado por homens brancos, agora se abria para outras histórias serem contadas. É com o avanço do movimento feminista, no Brasil, que vai se perceber uma crescente na participação de mulheres dentro da indústria cinematográfica (Ortiz; AuTRAN, 2018). Isto não significa dizer que somente com a ascensão deste movimento as mulheres passaram a ocupar este espaço. É necessário destacar a presença de mulheres que antecederam a emergência do público feminino por trás das câmeras cinematográficas, são elas: Carmen Santos (*Inconfidência Mineira*, 1939-1943), Gilda de Abreu (*O ébrio*, 1946), Cléo de Verberena (*O mistério do dominó preto*, 1930) e Carla Civelli (*E é um caso de polícia!*, 1959), pioneiras dentro deste espaço.

⁵ Souza (2003), apresenta este conceito que fora empregado pelos cinemanovistas no final dos anos 50 e começo dos anos 60 não eram inspirados diretamente na obra do italiano Antonio Gramsci. Entretanto, com algumas exceções, as ideias apresentadas por vezes se aproximavam da conceituação do marxista Gramsci sobre “nacional-popular”. Barbedo (2016), argumenta que é no interior do movimento nacionalista brasileiro que vai se inserir o nacional-popular. Sendo este, apresentado como uma defesa da cultura e desenvolvimento nacional, preservando e ampliando as liberdades democráticas. Carlos Nelson Coutinho (2011 *apud* Barbedo, 2016) afirma que o diálogo com o projeto nacional-popular se baseou em uma opção democrática, no âmbito cultural, assumidas na ideologia prussiana - processo característico do capitalismo, o qual exclui a participação popular das conquistas sociais - no desenvolver da história brasileiro. Assim, é uma solução à cultura elitista, em que a separação entre o povo e os intelectuais seria vencida.

Torna-se imprescindível, portanto, destacar a presença da única cineasta mulher que compôs o período revolucionário conhecido como Cinema Novo: Helena Solberg. Ela ficou conhecida por seu curta, chamado de *A Entrevista* (1967), o qual consistia em um documentário em que mulheres são ouvidas ao discursar sobre temas como trabalho e casamento, dentro de uma abordagem sobre a condição da mulher da classe média na sociedade brasileira (Ortiz; Autran, 2018). A cineasta realiza ainda mais um trabalho em solo brasileiro, *Meio-dia* (1969) - filme que é uma resposta à censura e opressão durante o período da Ditadura Militar - e parte para os Estados Unidos, onde constrói uma carreira como documentarista.

Assim, o período a partir de 1970 é tomado por novos protagonistas do cinema. Para além da ascensão feminina, com filmes que obtiveram ótimas críticas como *A Hora da Estrela* (Suzana Amaral, 1985), este momento também é um impulsionador para os cineastas negros.

É nesta década que surge a primeira geração de diretores pretos que discutem a conjuntura dos negros no Brasil (questões de preconceito, religião, produção artística e relações amorosas). Temos em destaque o cineasta Odilon Lopez, o qual lançou o filme *Um é pouco, dois é bom* (1970), que de acordo com o pesquisador João Carlos Rodrigues (Ortiz; Autran, 2018), teria sido o primeiro cineasta negro a abordar os problemas enfrentados pela população negra no Brasil. Infelizmente, o filme que fora produzido no Rio Grande do Sul não teve um grande alcance do público, sendo pouco conhecido na história cinematográfica brasileira.

A cinematografia chega nos anos finais de 1970 com uma produção e mercado economicamente aquecidos. As medidas que foram adotadas pela Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) e o Conselho Nacional de Cinema (Concine), criavam novas possibilidades para o cenário das películas nacionais.

Pressões políticas e movimentos dos cidadãos brasileiros ocasionaram o fim da ditadura empresarial-militar, em 1985. Abriu-se, assim, um novo panorama para o Brasil. Durante o período que se inicia ao fim da Ditadura Militar, novas formas e políticas foram tomadas, as quais influíram no cinema brasileiro. Um dos principais marcos deste momento, foi o fechamento da Embrafilme, a qual, na metade dos anos 1970, havia sido a maior distribuidora de filmes na América Latina.

1.2 Política cultural, a experiência da Embrafilme e o Cinema da Retomada

Quando observamos a relação entre o Estado e a cultura, no Brasil, percebemos que a história desses começa a ser escrita, com maior ênfase, a partir do século XX (Calabre, 2007). Em meados de 1920, emergem as reivindicações do meio cinematográfico, junto ao Estado, por medidas que pudessem impulsionar as produções brasileiras em um mercado que era liderado por filmes norte-americanos.

A campanha realizada pelo cinema brasileiro, entre 1924 e 1930, solicitava a isenção alfandegária para o filme virgem, o qual era importado, e pela “obrigatoriedade de exibição do longa-metragem brasileiro” (Ortiz; Autran, 2018). Ela não obteve o resultado imediato que se era esperado, mas em 1932, diante das mudanças que ocorreram nas relações entre Estado e sociedade, foi instituído o Decreto nº 21.240, que diminuía o imposto alfandegário que existia sobre o filme virgem e tornava obrigatório a exposição de curta-metragem brasileiro que obtinham caráter educativo antes da exibição de películas estrangeiras.

Esta primeira legislação abriu espaço para as produções cinematográficas brasileiras. Assim, em 1936, foi criado o primeiro órgão federal brasileiro que era dedicado para a produção de cinema: Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). Em 1950, temos um cenário marcado por congressos de cinema e pela formação das comissões relacionadas ao meio cinematográfico. Estes foram essenciais para compreender o panorama do cinema nacional e, principalmente, que este espaço é uma problemática do governo.

No governo de Juscelino Kubitschek, entre 1956 e 1961, houve um sensível desenvolvimento do cinema. Há a criação de diversos grupos, dentre eles: a Comissão Federal de Cinema (1956), Geic (1958) e, durante o governo de Jânio Quadros em 1961, o Geicine (Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica). Ainda em 1962, o cinema foi incluído na Lei da Remessa de Lucros.

A partir de 1964, quando se iniciou o período da Ditadura Militar, os militares utilizaram o cinema como forma de distribuir propaganda do governo. Podemos citar o surgimento do Instituto Nacional de Cinema (INC), em 1966, que era responsável por concretizar os anseios antigos do meio cinematográfico. Ortiz e Autran (2018) destacam que o INC surgia em um período em que o bloco nacionalista e os cinemanovistas observavam suas bases definirem devido ao golpe militar (1964). É importante destacar que a implementação deste não veio como uma política para

beneficiar o cinema, mas sim como uma forma do Estado utilizar-se da cultura e do cinema para si.

Temos, então, em 1969, a criação da Embrafilme, vinculada ao INC (Perroni, 2018). Esta empresa foi de grande importância para o meio cinematográfico, pois ela permitiu que as atividades de produção se intensificassem e fossem melhor estruturadas. Seu objetivo era a divulgação dos filmes no exterior, fazendo com que as películas brasileiras atingissem novos públicos.

Esta divulgação estrangeira possibilitou à Indústria Cinematográfica Brasileira o alcance de grandes públicos, assim como a mídia. Estas alterações sucederam uma credibilidade em relação ao cinema nacional. Amancio (2018), quando fala da Empresa Brasileira de Filme, destaca que:

A Embrafilme foi, durante os 21 anos de sua existência, um eficiente laboratório para o conjunto das categorias profissionais envolvidas no fazer do cinema em suas múltiplas dimensões e para os experimentos de prospecção de mercado e de legislação protecionista.

No ano de 1974, a nomeação de Roberto Farias, por meio de uma articulação de cineastas do Cinema Novo, foi essencial para a indústria cinematográfica. Ele foi responsável por aproximar opostos extremos deste mercado: a esquerda, que tinha um viés mais nacionalista, e os interesses industriais, que estavam focados no lucro do mercado, ou seja, um cinema mais hollywoodiano, o qual era fortemente evitado pelos cinemanovistas (Perroni, 2018).

De acordo com Coelho (2009), durante todo o período dos anos 70, a Embrafilme foi responsável pela produção de diversas obras cinematográficas brasileiras, sendo responsável por alterar o cenário do audiovisual no Brasil. A autora ainda acrescenta que a criação da Empresa Brasileira de Filme foi responsável pela ampliação do sonho do desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Brasileira com o auxílio da intervenção estatal.

Assim, apesar de ter sido criada em um governo autoritário e que tinha uma ideologia contrária aos cinemanovistas, a Embrafilme foi um fator essencial para o fortalecimento da indústria cinematográfica brasileira, principalmente para o movimento do Cinema Novo. Possibilitando um espaço de articulação para as produções, dentro do momento político em que a representação era intensa e em que a “linguagem utilizada precisava contar com metáforas e menor liberdade criativa e de expressão” (Perroni, 2018).

Para além dos financiamentos para produção cinematográfica, a Embrafilme também teve como objetivo a promoção dos filmes no exterior, fazendo com que as películas brasileiras atingissem novos públicos. Esta divulgação estrangeira possibilitou à Indústria Cinematográfica Brasileira o alcance de grandes públicos, assim como a mídia. Estas alterações sucederam uma credibilidade em relação ao cinema nacional.

Apesar de toda repercussão positiva que os longas brasileiros estavam obtendo na década de 1980, devido a Embrafilme e o sucesso cinematográfico do gênero pornochancha, a empresa passou por um momento de declínio. Coelho (2009), irá especificar que houveram três justificativas para que isto tenha ocorrido, são elas: *i)* o grande sucesso do cinema norte-americano; *ii)* investida mais agressiva relacionada ao mercado latino-americano, e *iii)* redução do investimento estatal devido à crise do petróleo.

Assim, com a crise econômica que emergia no Estado brasileiro e seu atolamento no pagamento da dívida externa, o governo vê a necessidade de retroceder com seus investimentos. A partir deste momento, a Embrafilme passa por um longo período sem financiamento (Ortiz; Autran, 2018). Assim, como uma de suas primeiras ações de governo, em 1990, o novo presidente da República, Fernando Collor de Mello, é responsável por extinguir a Embrafilme, Concine e a Fundação do Cinema Brasileiro, através da Medida Provisória nº 151 (Ortiz; Autran, 2018).

O modelo de produção adotado pela Embrafilme, o qual era baseado no patrocínio direto do Estado, já vinha recebendo críticas por parte dos cineastas, da opinião pública e da mídia. Marson (2006) destaca que haviam problemas relacionados à gestão desse órgão, mas a sua extinção e a ausência de políticas que viabilizassem o cinema brasileiro, ocasionou em uma alarmante queda de produtividade. O resultado desta ação foi a diminuição de uma média de 80 filmes brasileiros lançados por ano durante a década de 80, para 3 filmes brasileiros lançados no ano de 1992 (Marson, 2006, p.14).

A tabela 1 abaixo apresenta a quantidade de filmes que foram lançados durante os anos com o investimento e apoio da Embrafilme e a queda que ocorreu nas produções brasileiras após o fechamento da Empresa. Além disso, também apresenta a quantidade de salas ocupadas no Brasil, o público e o ingresso de filmes nos cinemas do país. Assim, podemos ver como a ausência de políticas voltadas para a cultura afetam a distribuição, produção e incentivo do consumo do cinema nacional.

Tabela 1- Lançamento de filmes brasileiros entre 1971 - 1995

| Ano | Nº de lançamentos nacionais | % de filmes brasileiros lançados | % Ingressos filmes nacionais |
|--------------|-----------------------------|----------------------------------|------------------------------|
| 1971 - 1975* | 71 | 25,03 | 15,78 |
| 1976 - 1980* | 88 | 26,09 | 26,86 |
| 1981 - 1986* | 93 | 26,41 | 30,30 |
| 1987 - 1989* | 27 | 11,01 | 20,74 |
| 1990 | 7 | 2,94 | 11,75 |
| 1991 | 8 | 3,24 | 3,26 |
| 1992 | 3 | 1,25 | 0,05 |
| 1993 | 4 | 1,68 | 0,06 |
| 1994 | 7 | 3,14 | 0,36 |
| 1995 | 12 | 5,13 | 3,62 |

*Médias dos anos considerados

Fonte: Galvão (2003)

Diante dos números alarmantes na cinematografia, o grupo do cinema brasileiro se mobilizou e procurou novas formas de um relacionamento com o Estado, visando encontrar novas alternativas para manter o audiovisual brasileiro. Marson (2006) destaca que, a partir desta organização e diálogo entre cinema e Estado, retratado por meios de reorganizações e medidas institucionais, foi iniciado o momento que ficou conhecido como o Cinema da Retomada (1994 - 2003).

Apesar de por vezes associados e tido como um cinema produzido durante o governo de Fernando Henrique Cardoso, as raízes do Cinema da Retomada (CR) estão fincadas no interior do governo Collor.

Durante a presidência de Fernando Collor⁶, a cultura foi tratada como um problema do mercado, absolvendo o Estado de qualquer responsabilidade por esta área (Marson, 2006). Então, além do cinema perder seu principal financiador, Collor também promoveu a desregulamentação da atividade, acabando com a obrigatoriedade de uma exibição mínima de dias para o filme nacional, e promoveu a importação irrestrita dos filmes. Assim, afirma Marson (2006), o cinema estrangeiro - sobretudo o estadunidense - tomou conta das salas de cinema.

Diante de todas as medidas contrárias a toda a construção política do cinema, os cineastas ficaram sem norte ao fim da Embrafilme e de todas as reformas contrárias ao cinema brasileiro. O Plano Collor foi responsável por um impacto regressivo que desestabilizou as produções e exibições cinematográficas brasileiras, além de estimular um processo de liberalismo econômico, por meio das privatizações e abertura de mercado (Ribeiro *apud* Marson, 2006). Em relação à privatização massiva durante esse governo, Francisco Oliveira (1992) destaca:

O sentido privatizante do Plano Collor, que é certamente o elemento perdurável das táticas e estratégias governamentais, é o de transferir maciçamente o patrimônio público para o setor privado.

Assim como as políticas públicas, esse foi o destino do cinema: ser transferido para o setor privado, sem nenhum tipo de plano de apoio (Marson, 2006). Esta transferência para o setor privado não obteve grandes resultados, uma vez que esse campo, o qual nunca auxiliou nas produções cinematográficas, não encontrou formas de amparar o cinema. Desta forma, os cineastas tinham duas saídas: custear seus próprios filmes ou buscar co-produções internacionais.

A movimentação entre os cineastas a fim de estabelecer novamente uma relação com o Estado, volta a ocorrer. Mediante essa estrutura, “organiza-se no governo uma nova proposta de política para o setor cinematográfico” (Marson, 2006), a qual encarava o cinema brasileiro como parte da indústria audiovisual, entendia-se as produções cinematográficas enquanto um produto de entretenimento, descartando qualquer produção que não fosse economicamente conveniente.

Desta maneira, as produções de filmes passam a ser encaradas dentro de uma perspectiva empresarial, recebendo um projeto de financiamento através de uma linha

⁶ De acordo com Marson (2006), Collor foi o primeiro presidente brasileiro que adotou a política neoliberal, seguindo exemplos dos Estados Unidos e dos países europeus. Diante disso, seguindo a ordem deste modelo, deve ocorrer uma diminuição do Estado em relação à intervenção na economia e na sociedade.

de crédito proveniente do Banco Nacional do Desenvolvimento. Foi somente a partir dessa perspectiva empresarial que o cinema e o Estado voltaram a se relacionar.

Com as críticas recebidas no meio cultural e intelectual, ao final do ano de 1990, o presidente Collor substituiu os diretores de diversos institutos e da Biblioteca Nacional, mudando os quadros da Secretaria da Cultura (Marson, 2006). Assim, em 1991, o então Secretário da Cultura, Ipojuca Pontes, foi substituído por Sérgio Paulo Rouanet, o qual foi responsável por reintroduzir algumas práticas da Lei Sarney⁷ com um foco maior na produção audiovisual (Ramos, 2018). Diante dessa perspectiva, em 1992 é sancionada a lei que leva o nome do secretário da cultura, a Lei Rouanet que tinha como objetivo o incentivo fiscal nas produções cinematográficas.

Esta lei engloba toda a cultura, não sendo exclusiva do cinema. Diante disto, os cineastas começaram a demandar do Estado uma legislação específica para cinematografia. A organização de cineastas voltou a se movimentar, e questões internas voltaram a emergir, sobretudo no âmbito do conceito de um “filme nacional” e a importância de uma legislação protecionista. Esta discussão levou à elaboração de uma proposta exclusiva para o setor cinematográfico, chegando na lei nº 8.401 de 08 de janeiro de 1992. A regulamentação previa a cota de tela, “definiu o que é filme nacional e voltou a esboçar uma política cinematográfica” (Marson, 2006).

Marson (2006) destaca que apesar de todos os avanços que vieram com a Lei Rouanet, ainda apresentava uma lacuna: a determinação da exibição de filmes brasileiros na televisão, ato este que ficou restrito às emissoras públicas. A falta dessa integração entre o cinema e a televisão é responsável pela ausência da constituição de uma indústria audiovisual. Percebe-se que esta construção foi um grande diferencial nos Estados Unidos, sendo responsável pela distribuição e fortalecimento das produções cinematográficas norte-americanas, pois esta ligação entre cinema e televisão é um meio para viabilizar financiamento para produções cinematográficas, assim como a venda de filmes para TV e a produção conjunta.

Em 1993, Itamar Franco assume a presidência, após o processo de impeachment de Fernando Collor, e promulga a lei nº 8.685, conhecida como a Lei do Audiovisual. Esta lei foi mantida durante o governo de seu sucessor, Fernando Henrique Cardoso (FHC). Ela foi responsável por deslocar os capitais privados e estatais para a área cinematográfica brasileira (Ramos, 2018). A promulgação das leis

⁷ A Lei Sarney foi elaborada em 1972 e visava o financiamento da cultura por meio de arrecadações do Imposto de Renda, patrocínios e investimentos.

desde a Lei Rouanet, foram responsáveis por sustentar a retomada do cinema brasileiro. Assim, em 1994, as obras cinematográficas voltam a ser produzidas.

Ramos (2018) divide o período do Cinema da Retomada em dois períodos, um que vai de 1994 - 1999 e o segundo que se inicia nos anos 2000 e vai até 2003. Entretanto, o autor destaca que algumas obras que aparecem após 2003 são classificadas dentro do Cinema da Retomada, apesar de aparecerem de forma “tardia”, ou seja, nos meados dos anos 2000, como é o caso do filme *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007).

Referente a volta nas produções cinematográficas brasileiras, Ramos (2018) afirma que:

Jornais e televisões voltam a se lembrar da existência de um cinema feito no Brasil. Filmagens retornam a ser notícia, e entrevistas são publicadas. Críticos de jornais de grande circulação em São Paulo, que costumavam dedicar-se exclusivamente ao cinema internacional, descobrem interesse no cinema brasileiro. Esse cenário afirma-se no ano seguinte, 1995, com o lançamento de *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*, consolidando definitivamente o que chamamos de Retomada.

Quando nos referimos ao Cinema da Retomada, é importante ressaltar o destaque feminino dentro destas produções. Esse é um dos traços na primeira fase da retomada, as mulheres assumem a direção em uma dimensão que não havia ocorrido em nenhuma fase do cinema brasileiro. Segundo Ramos (2018), “a barreira de gênero foi pioneiramente diminuída nesse período. Diversas novas diretoras, em início de atividade, aparecem nos primeiros anos da Retomada”. Norma Bengell apresenta *O Guarani* (1996), filme baseado no livro de José de Alencar. Laís Bondanzky, lança *Bicho de 7 cabeças* (2000) já no final da década e recebe uma grande aprovação internacional. Suzana Amaral, que era da geração anterior, volta com o lançamento de *Uma vida em segredo* (2001).

Carla Camurati foi responsável por dirigir e distribuir o filme *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1995), o qual foi um marco para essa fase do cinema brasileiro. Esse filme traz o traço de uma reconstituição histórica, demonstrando que o público estava ávido não apenas para ver o cinema brasileiro, mas também para ouvir e ver histórias com “coloração local” (Ramos, 2018). A história brasileira nessa nova fase é representada longe do nacionalismo que havia no Cinema Novo, e apresenta uma visão muito mais negativa e crítica.

A dramaturgia de um fato histórico ou a ambientação em um tempo histórico facilitou na primeira Retomada uma revisitação do Brasil e sua formação histórica.

Segundo Ramos (2018), existe na crítica três reações à apresentação de um fato histórico, são elas: *i*) historicidade objetiva e translúcida do fato; *ii*) aceita como precisa a interpretação, mas traz embutida a versão “certa”, e *iii*) liberdade da dramaturgia da narrativa.

O Cinema da Retomada foi marcado pela construção de uma visão negativa do Brasil enquanto país e sociedade, exprimindo uma noção de “nação inviável”⁸. Essa concepção, nos filmes, é trazida pela presença do estrangeiro, os quais “se dignam a esboçar um sorriso superior de avaliação” (Ramos, 2018). Essa característica tão presente nos filmes, é marcada pelo “complexo de vira-lata”, termo muito presente no humor ácido de Nelson Rodrigues em suas obras-chaves do cinema da Retomada. Os movimentos sociais, a sociedade brasileira e a imprensa são postos de lado, viram figurantes na própria história do país, a qual obtêm no estrangeiro a salvação para “girar a roda social brasileira” (Ramos, 2018).

Behar (2009) destaca que essa aparição do estrangeiro como “salvador” está ligada ao mercado. A autora apresenta que o cinema da Retomada buscava a inserção na globalização, por isso, pode-se perceber a vasta quantidade de filmes que inclina-se para o olhar do estrangeiro privilegiado, ela acrescenta que esse ato demarca “a nossa busca de aceitação pelo mercado internacional” (Behar, 2009).

Esta centralidade de apresentar o Brasil enquanto “nação inviável” vai contra a construção do nacional-popular que os cinemanovistas trouxeram ao cinema brasileiro durante o Cinema Novo. Agora os cineastas iam contra a construção de um movimento nacionalista, mas mostravam as escaras brasileiras.

Esse afastamento constitui o que Fernão Pessoa Ramos (2018) chama de “narcisista às avessas”. Ele destaca que existia um sentimento masoquista em apresentar as mazelas que deixaram cicatrizes em nossa formação sócio-histórica. Nessa perspectiva, Ramos (2018) apresenta que:

a representação da inevitabilidade do fracasso e da incompetência nacional é estabelecida provocando, através do escárnio, um sentimento superioridade do espectador. É como se pudesse excluir-se do que lhe é próprio, na medida em que reconhece e ainda ri do que deveria ser miséria.

O elemento da autoflagelação é apresentado por Nelson Rodrigues ainda em 1968. Para Rodrigues, quando se estampava as misérias o povo brasileiro teria

⁸ Fernão Pessoa Ramos (2018) vai especificar que essa “nação inviável” se baseia na representação de um Brasil permeado por noções de fracasso e incompetência.

prazer. Essa característica do prazer na perversidade, aparece acompanhado de um “estímulo à compaixão, que permite o prazer ‘avesso’ do Narciso quando volta pra si. Surge como redenção da acusação de culpa pela situação do país” (Ramos, 2018).

No meio desse narcisismo às avessas, vai se ter o retorno da cultura popular brasileira, quando se tem o cruzamento desta má consciência e compaixão, com o “outro-popular”⁹. Pierre Bordieu caracteriza esse movimento como apresentar os pensamentos, práticas e estilo de vida com base nos gostos e valores determinados socialmente, esse processo é introduzido no Cinema Novo, e o cinema da Retomada preocupa-se em trazer novamente este imaginário, entretanto com novas roupagens.

O cineasta Walter Salles se utiliza deste imaginário popular e constrói *Central do Brasil* (1998). Diferente do Cinema Novo, que obtém o narcisista do burguês demonstrando compaixão, Salles apresenta em *Central do Brasil* a compaixão através da exaltação do afeto, marcando a construção dos filmes que vieram depois dele, como *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), *Ônibus 174* (José Padilha, 2002), e *Carandiru* (Hector Babenco, 2002).

Os filmes que foram produzidos nesse período final da Retomada apresentam características diferentes dos que foram produzidos no começo da década. O cinema brasileiro passa a ser preparado para um novo patamar da figura do popular, evidenciando a imersão na criminalidade (Ramos, 2018).

Diante dessa discussão, Behar (2009) caracteriza que os filmes produzidos nesse novo período ganham uma nova ambientação. Baseado na violência urbana, os filmes encontram sua gênese em um tripé favela, tráfico de drogas e violência, como é o caso de *Cidade de Deus*. No Cinema Novo, as mazelas da questão social brasileira eram apresentadas como ponto central da obra, já na Retomada, as expressões desta questão social viram ambientação, cenário das histórias contadas nas películas.

Nesse sentido, especialmente a partir de 1998, encontramos um cenário diferente daquele que avistamos no começo da Retomada. Alguns autores, como Zanin, afirmam que o fim desse cinema se encerrou com o filme *Cidade de Deus*, pois o cinema brasileiro já estava retomado, sem correr riscos de uma descontinuidade

⁹ O “popular” brasileiro é determinado principal por personagens nordestinos e negros, com tramas que apresentam o sertão ou os subúrbios das grandes metrópoles, o imaginários das religiões populares, as favelas ou comunidades, músicas regionais, Carnaval, tradições culturais dos povos nordestinos (Ramos, 2018).

(Ikeda, 2022). Podemos visualizar melhor esse panorama, quando analisamos a tabela 2, referente a crescente de produções brasileiras de 1995, até 2003.

Tabela 2 - As produções cinematográficas nacionais entre 1995 - 2003

| Ano | Nº lançamentos nacionais | % Ingressos filmes nacionais |
|----------------|---------------------------------|-------------------------------------|
| 1995 | 12 | 3,62 |
| 1996 | 20 | 2,02 |
| 1997 | 21 | 4,84 |
| 1998 | 23 | 5,53 |
| 1999 | 30 | 8,01 |
| 2000 | 21 | 11,85 |
| 2001 | 32 | 10,28 |
| 2002 | 30 | 8,03 |
| 2003 (1º sem.) | 12 | 16,95 |

Fonte: Galvão (2003).

No começo da Retomada, a combinação entre televisão, cinema e publicidade ocorreu através da circulação de profissionais nessas três áreas. Marson (2006) afirma que com a maior visibilidade que os filmes estavam recebendo, além do aumento das produções, começaram a erguer-se alianças nessas áreas, sobretudo entre cinema e televisão. A TV Cultura, em parceria com o governo do Estado de São Paulo, lança um projeto de parceria com os cineastas paulistas, o Programa de Incentivo ao Cinema (PIC), nos anos de 1990.

Esta iniciativa foi bem aceita no campo cinematográfico, mas não indicava uma consolidação na indústria audiovisual brasileira, uma vez que o cinema estava encontrando facilidade em captar investimentos. Diante disto, Marson (2006) destaca que não se priorizou a integração entre as três áreas citadas anteriormente, para que essas se tornassem “autossustentáveis”.

Em 1997, a entrada da Globo no cinema movimentou o cenário. Ao adentrar na indústria cinematográfica, ela trouxe suas fórmulas de sucesso, além de uma infraestrutura e equipe qualificada, se destacando na produção de películas. A sua criação e liderança no mercado cinematográfico foram marcos no Cinema da Retomada.

Outros dois elementos marcaram os instantes finais da Retomada. São eles: *i)* a diminuição progressiva do papel da RioFilme. A RioFilme era uma distribuidora que continuou em atividade após o fim da Embrafilme, disponibilizando os filmes brasileiros no mercado, além de financiar parte da produção. *ii)* a mudança entre o governo de Fernando Henrique Cardoso (1995 - 2003), para o governo de Luís Inácio Lula da Silva (2003 - 2011). Essa mudança de governo trouxe novas características para a cinematografia brasileira.

A crítica à nação sofre matizes, à medida em que há busca de profissionais para o Estado, além do impulsionamento na produção de filmes (Ramos, 2018). Assim, se forma um momento diferente daquele iniciado na Retomada, a idealização do estrangeiro se deslocando, fechando o ciclo do “complexo de vira-lata”.

Para além desse cenário econômico e político, é necessário citar a criação da Agência Nacional de Cinema (Ancine), em 2001. A Ancine foi responsável por articular uma produção que antes era fragmentária. A Ancine e a ampliação da Globo Filmes, são a demarcação do período final da Retomada. A explosão de filmes produzidos pela Globo, como *O Auto da Compadecida* (2000), afirma a participação desta no mercado cinematográfico de grandes bilheterias (Ramos, 2018).

A entrada da Globo Filmes foi responsável por dominar uma parte das produções cinematográficas, apoiando uma consolidação do cinema brasileiro. Desde então, produções como *Lisbela e o Prisioneiro* (2003) e *Tropa de Elite* (2007) bateram recordes de bilheteria. O cinema nacional estava consolidado até 2018, quando os ataques à cultura e a tentativa de dissolução da Ancine ocorrem.

1.3 Perspectivas do cinema nacional contemporâneo

O cinema brasileiro a partir dos anos 2000, não apresentou um processo de ruptura com o cinema da retomada. Entretanto, é possível afirmar que o cenário cinematográfico se diversificou para além da retomada (Ikeda, 2022).

No período correspondente ao “cinema contemporâneo”, situam-se características históricas como o aumento da ocupação das telas de cinema com conteúdo brasileiro, o fortalecimento de estruturas estáveis de produção industrial de filmes para o mercado, e as relações entre cinema, televisão e novas mídias (Schwarzman, 2018). Para que houvesse uma articulação dessas demandas, surge a Ancine, agência articuladora e reguladora que está em vigência desde 2001. Ela

apresenta o papel de regulamentar e fomentar a produção cinematográfica que antes era exercida diretamente pelo Estado, fato que muda durante o governo Collor, diante do caráter neoliberal que adquire sua gestão à frente do Executivo federal.

A criação da Ancine foi um marco para a política cinematográfica brasileira. Ela surge após organização do Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica (GEDIC)¹⁰, e, de acordo com Marson (2006), seria responsável por garantir a estrutura para a industrialização do cinema brasileiro, uma vez que ela também teria controle dos dados, seria encarregada de certificar as produções brasileiras e fiscalizar a utilização das leis de incentivo. Além disso, ela também arrecada a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine), que corresponde a uma taxa cobrada sobre a publicidade e o cinema comercializados no Brasil.

Assim, a Ancine foi criada para ser uma agência reguladora, responsável por fomentar e fiscalizar o mercado audiovisual brasileiro (Ikeda, 2021). Ela seria responsável por apoiar as tentativas anteriores de criar uma vinculação autossustentável dentro do audiovisual.

A partir de 2005, dentro de uma conjuntura internacional favorável, foi possível para o presidente Luiz Inácio Lula da Silva desenvolver um “governo de compromisso¹¹”. De acordo com André Singer (2010 *apud* Schvarzman, 2018), durante o governo de Lula ocorreu uma preocupação com a manutenção da estabilidade associada ao poder distributivo do Estado, forte o suficiente para diminuir a pobreza, sem diminuir as desigualdades e ameaçar a ordem burguesa.

Singer (2010 *apud* Schvarzman, 2018) explicita que a diminuição da desigualdade não se limitou somente à área econômica, mas se deu também pela ampliação do acesso à cultura e à educação. Essa ação governamental incentivou as diversificadas manifestações espalhadas do norte ao sul do país, Schvarzman (2018) acrescenta que não apenas estimulou enquanto produtos econômicos sustentáveis, valorizando e fomentando a produção de cinema e bens culturais nacionais.

¹⁰ Órgão encarregado de elaborar política cinematográfica brasileira. Encarou o cinema enquanto uma indústria, investindo nela. Focalizou em três objetivos: fortalecer a ligação entre cinema e televisão, abaixar o preço dos ingressos para exibição de filmes e combater a hegemonia do cinema norte-americano.

¹¹ Singer (2010), destaca que esse tipo de governo se baseia em compactuar com as elites, mas invertendo a lógica da governança, ampliando assim o mercado interno, por meio do aumento do poder aquisitivo das camadas mais pobres da população com políticas de inclusão social.

Os programas de ampliação e acesso ao ensino superior que surgem durante esse período, são responsáveis pelo aumento da escolarização, melhorando a educação e os salários dos brasileiros. A renda *per capita* subiu 33%, originando o que ficou conhecido como “a nova classe C” (Schwarzman, 2018), que a partir de 2010, passou a influenciar a cadeia produtiva que se volta para esse novo mercado.

Assim, Schwarzman (2018), caracteriza que:

a nova massa de consumidores engrossa a audiência massiva nacional do entretenimento e da cultura e participa do aumento das bilheteiras do cinema brasileiro, filmes ligados a produções da televisão e/ou com atores vindos desse veículos, de programas de canais a cabo e, especialmente depois de 2012, também da internet.

Em estudos realizados em 2012 sobre os hábitos de consumo no mercado de entretenimento, é possível observar a crescente da TV a cabo entre os brasileiros, assim como o uso do DVD e a frequência ao cinema entre os anos de 2007 a 2008. Durante esse período, assistir filmes em TV por assinatura aumentou de 24% para 44% de 2008 a 2012. A grande adesão do público brasileiro pela TV a cabo, apresenta fortes reflexos no cinema brasileiro, com o grande sucesso de programas de comédia, muitos deles recebem uma continuação no cinema, como é o caso de *Vai que cola*, sendo um grande sucesso de bilheteria.

Assim, de acordo com o Secretário do Audiovisual entre os anos de 2003 - 2007, Orlando Senna, o papel da Ancine é de “harmonizar” a atuação do audiovisual (Schwarzman, 2018). Visando uma autossustentação, suas ações para fomentar englobam editais que visavam o financiamento das pequenas e grandes produções.

De acordo com a Ancine (2013 *apud* Schwarzman, 2018), o crescimento de parques exibidores brasileiros esteve associado à construção de *shoppings centers*. Esse fato é um empecilho para abertura de cinemas em municípios com menos de 100 mil habitantes. Assim, para minimizar a dificuldade de exibição, causada pela ausência de parques exibidores nas pequenas cidades, a Ancine se junta ao BNDES, incentivando a abertura de cinemas por meio do programa *Um cinema perto de você*.

De acordo com a tabela 3 abaixo, podemos ver a evolução e crescimento de cinemas e salas de cinema pelo Brasil.

Tabela 3 - Abertura de cinema e sala de cinemas entre 2007 - 2016

| Ano | Salas de cinema | Cinemas | Média de salas por cinema |
|-----|-----------------|---------|---------------------------|
|-----|-----------------|---------|---------------------------|

| | | | |
|------|-------|-----|------|
| 2007 | 2.050 | 719 | 2,85 |
| 2008 | 2.063 | 626 | 3,30 |
| 2009 | 2.096 | 633 | 3,31 |
| 2010 | 2.225 | 673 | 3,31 |
| 2011 | 2.346 | 679 | 3,46 |
| 2012 | 2.529 | 706 | 3,58 |
| 2013 | 2.645 | 698 | 3,79 |
| 2014 | 2.819 | 735 | 3,84 |
| 2015 | 2.960 | 713 | 4,15 |
| 2016 | 3.118 | 745 | 4,18 |

Fonte: FilmeB (2016).

A Ancine também era responsável por regular, fiscalizar e taxar a exibição de filmes brasileiros nos cinemas nacionais, por meio das cotas de telas¹². Schvarzman (2018) especifica que ano a ano, por meio de um decreto presidencial, o número de dias e títulos nacionais são determinados para serem exibidos nas salas de cinema. Para além dos cinemas, há também a cota de tela de conteúdo nacional na TV por assinatura, a qual é determinada pela Lei da TV paga, de 2011.

Em sua história, o cinema se desenvolveu distante da televisão. Apesar das empresas de comunicação comportarem rádios, emissoras de televisão e jornais, o cinema apresentou-se enquanto uma atividade autônoma, orientada por critérios artísticos. Assim, esses dois elementos desenvolvem-se separadamente. A TV constitui-se enquanto uma atividade sustentada pela publicidade, ação privada e altamente lucrativa, enquanto o cinema não conseguiu desenvolver-se enquanto autossustentável, dependendo do apoio do Estado (Schvarzman, 2018).

É nesse contexto que a Rede Globo de Televisão entrou na coprodução, orientada por uma perspectiva empresarial. Assim, uma obra cinematográfica não iria

¹² De acordo com Schvarzman (2018), a cota de telas está em vigor no Brasil desde 1932, sendo responsável por regular a cada ano o número de filmes brasileiros exibidos.

se desvencilhar do seu planejamento como “negócio de múltiplos desdobramentos entre os meios - cinema, televisão - e plataformas: TV aberta, TV paga, sala de cinema, *home video*, internet, etc.” (Schwarzman, 2018). Essa lógica do mercado comanda a produção, formas estéticas e conteúdos da Globo Filmes. De acordo com Vanessa Kalindra Oliveira (2013 *apud* Schwarzman, 2018):

Desde 1998, a Globo Filmes produziu cerca de 140 filmes e levou um público de mais de 160 milhões de pessoas às salas de cinemas espalhadas pelo país, sendo responsável pela produção dos maiores sucessos de bilheterias da história do cinema brasileiro - consolidando assim um mercado cinematográfico contínuo e competitivo.

O impulsionamento da Ancine, e da emergência da Globo Filmes enquanto coprodutora, fomenta a produção de filmes brasileiros. Como pode-se observar na tabela 4 a seguir, desde 2003 o número de lançamentos de filmes nacionais cresce consideravelmente.

Tabela 4 - Lançamentos e público de filmes nacionais entre 2003 - 2016

| Ano | Lançamentos nacionais | % Público do filme nacional (em milhões) |
|------------|------------------------------|---|
| 2003 | 30 | 16,4 |
| 2004 | 51 | 10,7 |
| 2005 | 51 | 9,9 |
| 2006 | 73 | 10,3 |
| 2007 | 82 | 8,8 |
| 2008 | 82 | 15,9 |
| 2009 | 85 | 25,6 |
| 2010 | 76 | 17,8 |
| 2011 | 98 | 15,1 |
| 2012 | 82 | 28,1 |
| 2013 | 120 | 19,6 |
| 2014 | 103 | 21,6 |
| 2015 | 130 | 30,4 |

2016

144

30,4

 Fonte: FilmeB (2016)

Assim, Eduardo (2018) aponta que a passagem dos anos 1990-2000 para 2000-2010 foi de uma continuidade expandida. Ele apresenta que não houve mudança estrutural imediata, com um aumento da participação do Estado, pelo contrário, foram utilizadas as mesmas estratégias de base em relação à viabilização de recursos para a existência dos filmes.

Quando analisamos essa urgência cada vez maior para ocupar as salas de exibição como forma de resposta aos investimentos, e a busca por atingir o gosto do espectador por meio de temas da atualidade, gênero, atores e histórias já experimentadas em peças de teatro, televisão, livros de grande circulação, conteúdos veiculados com a internet (Schwarzman, 2018).

Diante disso, como a televisão é marcada como principalmente meio de entretenimento para grande parte da população brasileira, pode-se notar a adaptação de muitos de seus programas em obras cinematográficas, constituindo as famosas comédias e comédias românticas. Visando atingir o público e sua diversidade, vemos a realização de filmes baseados em outros gêneros, como ação (*O assalto do Banco Central*, 2011), biografias (*Lula, o filho do Brasil*, 2010), filmes para crianças e adolescentes (filmes da Xuxa, 2001 e 2009; *Tainá*, 2001; *A turma da Mônica em uma aventura no tempo*, 2007; *Confissões de adolescentes*, 2014; *Carrossel*, 2015; *É fada*, 2016), e até filmes religiosos (*Nosso Lar*, 2010; *Os 10 Mandamento*, 2016).

Esses lançamentos trazem uma nova perspectiva para a visão do cinema contemporâneo brasileiro, principalmente quando percebemos que os filmes de comédia se sobressaem nas salas de exibição brasileiras. Podemos notar essa influência quando analisamos a tabela 5 a seguir:

Tabela 5 - Ranking filmes nacionais 1995 - 2016 (por público).

| Filme | Público total | Maior nº de salas | Ano de lançamento |
|------------------------------|----------------------|--------------------------|--------------------------|
| Os dez mandamentos - O filme | 11.261.270 | 1129 | 2016 |

| | | | |
|--------------------------------|------------|-----|------|
| Tropa de Elite 2 | 11.204.815 | 703 | 2010 |
| Se eu fosse você 2 | 6.137.345 | 309 | 2009 |
| Dois filhos de francisco | 5.319.677 | 329 | 2005 |
| De pernas pro ar 2 | 4.794.658 | 718 | 2012 |
| Carandiru | 4.693.853 | 298 | 2003 |
| Minha mãe é uma peça - O filme | 4.604.505 | 406 | 2013 |
| Nosso Lar | 4.060.000 | 443 | 2010 |
| Até que a Sorte nos separe 2 | 3.988.386 | 776 | 2013 |
| Se eu fosse você | 3.780.941 | 197 | 2006 |
| Loucas pra casar | 3.779.702 | 605 | 2015 |
| De pernas pro ar | 3.563.723 | 345 | 2011 |
| Até que a sorte nos separe | 3.435.824 | 412 | 2012 |
| Chico Xavier | 3.414.900 | 388 | 2010 |
| Cidade de Deus | 3.370.871 | 176 | 2002 |

Fonte: FilmeB (2016)

Assim, percebemos que das 15 películas que lideram o ranking de filmes nacionais entre os anos de 1995 - 2016, 8 são filmes de comédia, 3 são religiosos, 2 refletem a criminalidade e 1 é biográfico. É possível, portanto, notar a grande influência que a Globo Filmes obteve sobre o cinema nacional durante o período da contemporaneidade.

O gênero de comédia constitui a maior atração cinematográfica brasileira, é o responsável por atrair maior audiência para as salas de cinema. Para Schvarzman (2018), esta característica está fincada no fato que a comédia tem um caráter mais

“popular”, em que consiste em “originalmente uma intriga entre personagens de baixa condição, provida de um final feliz” (Aumont; Marie, 2003 *apud* Schvarzman, 2018) em que a vida popular é pautada.

Apesar da maior incidência de público para os filmes desse gênero, é importante destacar que o Cinema Contemporâneo é criado no viés e marcado por filmes que, de acordo com a socióloga Vera da Silva Telles (1999 *apud* Bobeck, 2019) vão apresentar ao público um período marcado por abordar diferentes grupos e níveis de calamidades que atingem o Brasil. Calamidades essas que são marcadas pela miséria dos sem-terra, desamparo das populações nos bairros pobres das grandes cidades, racismo, violências contra a mulher, o negro, e o indígena, além da expropriação da classe trabalhadora.

O filme *Cidade de Deus* (2002) foi responsável por fechar o ciclo da Retomada, mas deixou marcas ao traçar características que seriam apresentadas dentro do cinema contemporâneo brasileiro. Bobeck (2019) caracteriza que esse novo cinema emergente no Brasil é marcado por produções que apresentam a “violência explícita exacerbando a denominada tragédia social brasileira”. Sendo assim, o cinema nacional vai representar a catástrofe social brasileira, observada por Jesus Filho (2010) enquanto uma formação da brutalidade de um Estado omissivo à proteção das populações marginalizadas e vulneráveis, que sofrem com a eficácia e ausência de políticas de acesso aos direitos sociais, que estão desamparados socialmente e expostos a todos os tipos de violência que cercam a população. Desde a violência policial que extermina jovens negros, até o que Bobeck (2019) define como “poder paralelo” das milícias e dos grupos criminosos ligados ao tráfico de drogas, que “inicialmente instalaram-se nas periferias das grandes cidades e mais tarde disseminaram-se por todas as regiões do país. A isto soma-se a concentração e acúmulo de riqueza a uma ínfima parcela da população brasileira” (Bobeck, 2019). É essa acumulação na mão de poucos que é responsável por reforçar brutalmente a desigualdade entre os princípios igualitários presentes na Constituição Federal de 1988 e a realidade brasileira.

Ambientado nesse cenário de violências, desigualdades e vulnerabilidades, o cinema brasileiro no início dos anos 2000 não buscava mais sensibilizar uma sociedade através do “narcisismo às avessas”, mas sim evidenciar o tormento daqueles que vivem à margem da sociedade. Entretanto, Oricchio (2003 *apud* Bobeck,

2019) vai dizer que essa brutalidade exacerbada, torna a sociedade menos suscetível ao choque ao ser exposta à essa violência.

Diferente do Cinema Novo que tinha como objetivo trazer na miséria um potencial revolucionário, a fim de combater as desigualdades sociais, no Cinema Contemporâneo primeiro há a tentativa de reconciliação do país para entender seus defeitos internos, e que dentro de um Estado desmoralizado perante a sociedade, torna-se em uma representação da violência explícita, como forma de retratar as consequências de um subdesenvolvimento. Marinyze Oliveira (2013 *apud* Bobeck, 2019) observa ainda que outra característica desse cinema, é a ausência de um herói nacional, a construção de uma figura heroica na contemporaneidade é o cidadão comum, que representa as características do seu meio como a corrupção, fraqueza e violência. As dificuldades particulares são sobrepostas aos problemas sociais. Assim, o protagonista passa a ser a vítima ou o anti-herói.

Com isto, Bobeck (2019) apresenta que a valorização da violência torna-se a força dominante. Sobre essa temática, o autor acrescenta a visão de Ivana Bentes (2007 *apud* Bobeck, 2019):

a violência no cinema é correspondida por uma forma de acomodação do pensamento, em que não há outra hipótese para o assassino a não ser matar, ao ladrão roubar, ou ao pobre ser miserável, torna-se consequências tidas como naturais, constatações de um pensamento, um ideário pré-estabelecido. [...] nas obras do cinema brasileiro contemporâneo que buscaram retratar de todas as formas a exclusão social e aspectos da vida marginal brasileira, nota-se, em geral, a ausência de uma correlação entre a pobreza e as elites, num país cicatrizado pelas injustiças e desigualdades sociais, em que uma pequena parcela da população, cerca de 5%, concentra o mesmo acúmulo capital que os demais 95%

Os filmes que surgem durante esse período, que retratam as mazelas brasileiras, são responsáveis por dialogar com o público. Schvarzman (2018) define que filmes como *Carandiru* (2003), *Tropa de Elite 1 e 2* (2006 e 2010) e *Que horas ela volta?* (2015) são responsáveis por trazer de volta a discussão sobre o Brasil dentro do cinema. Assim, recuperam de volta o lugar do cinema dentro da sociedade brasileira e cultura.

Entretanto, esse cinema brasileiro encontra alguns impasses para se constituir e fortalecer. A priori tem a dificuldade de exibição dentro das salas de cinema, agravado pelo fato que o cinema hollywoodiano ou o cinema nacional “comercial”, as produções e comédias da Globo Filmes, são majoritariamente oferecida ao público, sendo um filme que não esteja dentro do roteiro característico criado pela Globo,

encontre dificuldades de adentrar dentro das salas de cinema, restando para estes os restritos circuitos de cinema.

Podemos observar esta identificação entre o público brasileiro e a imagem comercial que a Globo Filmes criou do cinema brasileiro, quando o filme *Minha mãe é uma peça 3* (2019) foi o único filme brasileiro mais visto entre os brasileiros em 2020. Como podemos observar na tabela 6 abaixo, o filme foi responsável por assumir a liderança até entre os filmes estrangeiros que estrearam no mesmo período no Brasil.

Tabela 6 - Top 5 filmes mais vistos em 2020

| Título Brasil | Nacionalidade | Público | Renda |
|--|----------------------|----------------|----------------|
| Minha mãe é uma peça 3 | Brasileira | 8.990.204 | 141.825.640,78 |
| Frozen 2 | Estrangeira | 7.799.809 | 122.904.591,87 |
| Jumanji: Próxima fase | Estrangeira | 3.301.710 | 53.244.373,79 |
| Sonic - Filme | Estrangeira | 2.950.615 | 44.329.679,13 |
| Aves de rapina (Arlequina e sua emancipação fantabulosa) | Estrangeira | 1.973.302 | 30.457.897,34 |

Fonte: Ancine (2021)

A estreia da película de comédia ocorreu na última semana de 2019, fazendo com que o cinema brasileiro iniciasse o ano de 2020 com números expressivos. O filme foi responsável por bater o recorde de filme nacional com maior arrecadação de bilheteria (Ancine, 2021), em valores absolutos, deixando altas expectativas para o que o cinema brasileiro iria apresentar durante o ano.

No entanto, o número crescente de público nos cinemas brasileiros sofreu uma queda brusca no ano de 2020. Saindo de 29,3% em 2019, o número caiu para 9,3% em 2020 devido a pandemia da COVID-19, a qual foi responsável pelo fechamento das salas de cinema em todo o mundo. A Ancine (2021) destaca que na primeira quinzena de março o Sistema de Controle de Bilheteria apontou o funcionamento de 3.318 salas de cinema, enquanto em abril não foram registradas mais de cinco salas em funcionamento.

Por mais que se tentassem outras iniciativas com o intuito de projetar filmes, como as instalações de *drive-ins* em cidades do país, o gráfico 1 abaixo mostra que a partir de março, a receita das salas de exibição ficou quase nulas, crescendo

novamente somente a partir de setembro e outubro, devido a reabertura das salas de cinema (Ancine, 2021).

Gráfico 1 - Receita mensal de bilheteria em 2020



Fonte: Sistema de Controle de Bilheteria (SCB)

A pandemia da COVID-19 trouxe um novo desafio para o cinema brasileiro, pois os indicadores mostravam que para o setor superar esse período de crise seriam necessárias medidas além da reabertura das salas. A Ancine (2021) aponta que nas duas primeiras semanas cinematográficas referentes ao ano de 2021, o Sistema de Controle de Bilheteria registrou uma queda de 95,23% do público das salas de cinema, quando comparado com as duas primeiras semanas de 2020. Quando nos referimos aos títulos brasileiros, a queda registrada nas duas primeiras semanas, em relação ao ano de 2020, foi de 99% tanto para público quanto para renda.

De acordo com Pécora (2023), o cenário pré e pós-pandemia é especialmente acentuado quando nos referimos ao cinema brasileiro. A participação dos filmes nacionais no mercado em 2019 era de 13,3%, com quatro filmes brasileiros entre os 20 títulos mais vistos no ano, em comparação, em 2023 o número cai para 1,4%, e no ranking dos filmes só aparecem películas internacionais.

É importante destacar o impacto da pandemia não apenas sobre o cinema, mas especificamente sobre o cinema nacional. O fechamento dos parques exibidores, o isolamento incentivou às plataformas de *streaming*, causando mudanças no que estava em curso no Brasil. A forma danosa que o ex-presidente Jair Bolsonaro lidou

com a pandemia, foi responsável por aprofundar a crise sanitária e financeira, impactando o setor audiovisual (Pécora, 2023).

A pandemia da COVID-19 apenas intensificou e agravou o desmonte cultural que já estava ocorrendo durante o governo de Jair Bolsonaro. O ex-presidente desenvolveu ataques públicos à classe artística e às leis de incentivo, além de promover a extinção do Ministério da Cultura, e sua tentativa - falha - em extinguir a Ancine, desde 2019¹³. O governo durante esse período também não renovou a Cota de Tela, o qual deixou de valer em 2021.

Nessa perspectiva, com os grandes cinemas desobrigados de reservar um espaço para filmes nacionais em suas salas, e a busca incessante para superar os efeitos da pandemia, os exibidores buscaram investir cada vez mais em obras que teriam público garantido (Pécora, 2023). Em um cenário que os cinemas brasileiros estavam cercados de filmes estrangeiros, hollywoodianos, surgem as reivindicações a favor da renovação da Cota de Tela. O senador Randolfe Rodrigues apresentou um projeto de lei prorrogando a medida até 2043, renovando também a obrigação de exibição do conteúdo nacional na TV por assinatura.

Para além da volta da Cota de Tela, algumas alterações foram feitas. Dentre elas, o projeto de lei previa o que Pécora (2023) define como um “tratamento especial a obras que foram premiadas em festivais. A produtora-executiva Marina Rodrigues define que essa medida é essencial para a população se acostumar a ver outras pessoas e ouvir outros sotaques, uma vez que grande parte das obras nacionais mais vendidas são centralizadas do eixo Rio-São Paulo, e fazem parte da lógica da Globo Filmes.

De acordo com a Ancine (2024), até a 19ª semana cinematográfica de 2024, foram exibidos 118 títulos nacionais em todo Brasil, podemos ver, então, que é um crescente considerável quando comparado com o ano de 2016, que lançou 144 filmes nacionais durante todo seu ano. Apesar do aumento na exibição de filmes nacionais, podemos perceber que a participação de público continua baixa quando comparada com os filmes internacionais. A tabela 7 a seguir, mostra essa comparação:

¹³ De acordo com Mazui (2019), o presidente Jair Bolsonaro no primeiro ano de seu governo tentou impor um filtro nas produções audiovisuais brasileiras, por meio da Ancine. O ex-presidente da república afirmou que “se não puder ter filtro, nós extinguiremos a Ancine” (Bolsonaro, 2019 *apud* Mazui, 2019), a medida não foi para frente, pois encontrou movimentações contrárias. Em 2022, de acordo com Moraes (2022), Jair Bolsonaro propôs excluir a Condecine do Plano orçamentário do país em 2023, colocando a atividade da Ancine em xeque mais uma vez.

Tabela 7 - Total de público e sessões realizadas em 2024

| | Brasileira | Estrangeira | Total |
|-----------------------|------------|-------------|------------|
| Sessões | 295.579 | 1.201.161 | 1.496.740 |
| % no total de sessões | 19,7% | 80,3% | 100% |
| Público | 6.734.742 | 27.154.522 | 33.889.264 |
| % no total de público | 19,9% | 80,1% | 100% |

*A porcentagem da tabela corresponde aos dados brutos atualizados até a 19ª semana cinematográfica de 2024 (até 15 de maio de 2024)

Fonte: Sistema de Controle de Bilheteria (SCB)

Diante das políticas com finalidade de trazer as películas brasileiras de volta ao cinema, é importante também políticas voltadas para levar o público de volta aos parques de exibição. O número de parte da população que nunca havia frequentado uma sala de cinema, em 2019, correspondia a 54% da população (TV Cultura, 2019), fator que aumentou durante a pandemia da COVID-19, responsável por enfatizar as desigualdades sociais.

Quando analisamos a mudança no valor do ingresso no período pré-pandemia e o pós-pandemia, é possível observar um aumento significativo neste valor. Mediante essa discussão, Bobeck (2019) destaca que:

com a herança perversa da desigualdade social do país, tem-se observado ao longo das décadas uma elitização do público frequentador de cinema, dado o elevado preço dos ingressos para maior parte da população brasileira, que, carente de necessidades básicas, é alijado deste espaço cultural, ao qual não tem acesso.

A falta de democratização do acesso à cultura, no Brasil, ocasiona na ausência do diálogo entre a representação da sociedade no cinema e a população que sobrevive nas situações precárias brasileiras (Bobeck, 2019). Dentro dessa perspectiva de separação, Prysthon (2004 *apud* Bobeck, 2019) destaca que “ (...) como se houvesse um divórcio irremediável entre o que está sendo apresentado e representado na tela, os responsáveis pelo filme e o público que o vê. É a elite fazendo filmes para a elite ver (...)”. Nesse contexto, o cinema brasileiro acaba reproduzindo estereótipos e clichês, como por exemplo, apresentar o homem negro pobre, ligado ao crime.

O cinema brasileiro, no entanto, tem crescido nos últimos tempos e conquistando maior visibilidade internacional. Ainda muito cercada da temática da

violência urbana, antagonismos de classes, exclusão social e crises econômicas, a recente produção cinematográfica tem apresentado uma pluralidade nas representações sociais brasileiras. Filmes como *Que Horas Ela Volta?* (2015), *Aquarius* (2016) e *Marte Um* (2022) , conquistaram grandes bilheterias brasileiras, e traziam novas visões da sociedade brasileira, para além do que foi apresentado no começo dos anos 2000.

CAPÍTULO 2 - CINEMA NACIONAL E “QUESTÃO SOCIAL” NO BRASIL: EXPRESSÕES DE UMA RELAÇÃO

2.1 A “questão social” e a realidade brasileira: fundamentos e atualidade

Neste trabalho, sintonizado ao debate contemporâneo do Serviço Social brasileiro, a “questão social” é identificada como o conjunto de desigualdades resultantes da dinâmica de funcionamento do capitalismo. Ou seja, está intimamente ligada à produção e reprodução capitalista, uma vez que esta é resultado das relações sociais provenientes desse modo de produção, baseado na exploração, na dominação e na acumulação privada da riqueza socialmente produzida.

Nesses termos, a terminologia “questão social” surge na terceira década do século XIX para nomear o fenômeno mais impactante da história da Europa Ocidental: o pauperismo. Netto (2001) indica que o pauperismo massivo da classe trabalhadora constituiu-se justo quando a base urbano-industrial do capitalismo firmava-se, e a acumulação dava seus primeiros passos assíduos (Netto; Braz, 2006). Assim, o pauperismo não é apenas proveniente da distribuição da renda, mas um resultado da distribuição dos meios de produção, e assim, das relações entre classes.

Por isso, lamamoto (2001) especifica que a questão social:

diz respeito ao conjunto das expressões das desigualdades sociais engendradas na sociedade capitalista madura, impensáveis sem a intermediação do Estado. Vai ter sua gênese no caráter coletivo da produção, contraposto à apropriação privada da atividade humana - o trabalho -, das condições necessárias à sua realização, assim como seus frutos. A questão social expressa as disparidades econômicas, políticas e culturais das classes sociais, mediatizadas por relações de gênero, características étnico-raciais e formações regionais.

Ianni (1992 *apud* lamamoto, 2001) explica que a questão social envolve simultaneamente uma luta surda e aberta pela cidadania. Assim, historicamente analisa-se que ela tem sua relação com o aparecimento da classe operária e sua participação no cenário político, por meio das lutas desencadeadas em prol dos direitos relacionados ao trabalho, seu reconhecimento enquanto uma classe pelo Estado e pela burguesia.

Diante deste entendimento de que a questão social emerge socialmente com as lutas de classe, é importante ressaltar que ela não se dá da mesma maneira em todos os países. A erosão desse problema ocorre de acordo com a formação sócio-

histórica de cada país. Assim, para que possamos entender a questão social brasileira, é necessário entender a constituição do Brasil ao longo da história.

Marcado por todo o seu passado de escravismo, colonialismo e seu presente imperialista, o Brasil capitalista moderno é o que Ianni (1992: 63 *apud* Behring; Boschetti, 2006) classifica como um presente impregnado de vários passados, devido a função de via não-clássica que levou o processo de modificação para o capitalismo.

Diante disso, a sociedade brasileira se origina na ambiguidade entre o liberalismo formal enquanto fundamento, e do patrimonialismo como prática - na qual garante os privilégios das classes dominantes.

Como já vimos, o surgimento da questão social está interligado à movimentação e organização da classe trabalhadora, nasce a partir da luta de classes. Apesar de comumente relacionarmos a formação de uma classe trabalhadora brasileira à chegada do europeu, Mara e Bezerra (2021) apresentam a formação da classe trabalhadora brasileira ainda no século XIX, a partir da convivência entre escravizados e trabalhadores livres, cujas experiências em comum, que incluem formas de organização e processos de luta, devem ser identificadas como parte do debate sobre a “questão social” no Brasil.

Quando analisamos já a formação de uma divisão internacional do trabalho, percebe-se que os países da América Latina já estavam inseridos nele antes mesmo que um desenvolvimento tecnológico tivesse atingido a produção de salário nesses países (Mara; Bezerra, 2021). A América Latina já trabalhava fornecendo alimentos baratos para abastecer os países de economia central. Nessa perspectiva, Mara e Bezerra (2019, p.115) versam:

O que nos interessa, por ora, perceber, é que tal lei geral da acumulação só pôde nascer porque a transição para o capitalismo nos países centrais foi alimentada por relações pré-capitalistas existentes nos países de origem colonial. [...] Ele quer dizer também que, pelo menos desde fins do século XVIII e grande parte do século XIX, as transformações na formação social escravista no Brasil correspondiam já os imperativos de consolidação do capitalismo em nível mundial. E é este ponto de partida que destinará ao Brasil papel subordinado no interior da divisão internacional do trabalho, o que implica determinações particulares à própria lei geral da acumulação no capitalismo dependente.

Essa transição para o capitalismo dependente converge para a ruptura do estatuto colonial, uma vez que a relação que se origina da condição de dependência é de “[...] uma relação de subordinação entre nações formalmente independentes, em cujo marco as relações de produção nas nações subordinadas são modificadas ou

recriadas para assegurar a reprodução ampliada da dependência” (Marini, 2005 *apud* Mara; Bezerra, 2019, p.115). Nessa perspectiva, Mara e Bezerra (2019) acrescentam que a transição da colonização para o capitalismo dependente estava condicionada pelos interesses de acumulação de capital dos países centrais. É essa lógica que irá minuciar sobre a permanência do latifúndio e o padrão exportador de matérias primas, além da resistência do colonialismo frente a iminente transição para o trabalho livre (Mara; Bezerra, 2021).

Assim, Mara e Bezerra (2021) destacam dois aspectos centrais para que se pense a gênese da “questão social” no Brasil, são eles: *i*) sentido geral herdado da colonização; *ii*) inserção subordinada na divisão internacional do trabalho. O primeiro aspecto diz respeito ao fator de que a classe dominante brasileira, retirava a sua riqueza a partir do comércio internacional. Mediante esse fator, a burguesia brasileira não via nos trabalhadores que aqui existiam, sua fonte de riqueza, pois essa era extraída internacionalmente. Sobre esse assunto, Mara e Bezerra (2021, p.116) argumentam: “a classe trabalhadora é, para as classes dominantes no Brasil, fonte de extração do excedente econômico, mas não o lócus privilegiado para a realização de tal excedente a partir do consumo”.

O segundo fator é uma consequência do primeiro, uma vez que a inserção na divisão interacional ocasiona em uma transferência de valor gerada nas relações de troca do comércio internacional (Mara; Bezerra, 2021). A troca de valor entre os países dependentes e centrais é desigual, uma vez que após todo o processo da venda da matéria prima, produção e venda do material de consumo os países centrais adquirem o produto por um valor muito mal do que vendem a matéria prima, ocasiona na transferência expressiva de valor, das nações dependentes, para os países centrais. Assim, de acordo com Marini (2005 *apud* Mara; Bezerra, 2021), as classes dominantes dos países dependentes buscam compensar a perda de valor por meio da produção da mais-valia absoluta, com isso, se intensifica a exploração da força de trabalho.

Quando observamos a formação da classe burguesa, essa se forma de uma classe “senhorial”, a qual se transforma em burguesia diante de sua posição na vida político-econômica nacional (Mara; Bezerra, 2021). Logo, a gênese da classe trabalhadora “resulta de um longo processo com raízes no período escravista” (Mara; Bezerra, 2021, p.118).

A formação de uma “questão social” está atrelada à organização da classe trabalhadora, ela emerge da luta de classes. É ingênuo assumir que essa luta, só surge no Brasil, a partir da chegada dos imigrantes europeus. De acordo com Mara e Bezerra (2021), as primeiras greves datadas no Brasil, estão aparadas no século XIX, sendo a mais conhecida a Greve dos Tipógrafos (Rio de Janeiro, 1858). Assim, temos as primeiras organizações de luta de classes, vista pela população “de baixo”, responsável pela raiz da classe trabalhadora brasileira.

A formação dos primeiros sindicatos no início do século XX, marcou o cenário político e social, promovendo mudanças nas correlações de forças. Em 1911 os operários conseguem reduzir legalmente a jornada de trabalho para 12 horas diárias, entretanto esta lei não foi assegurada (Behring; Boschetti, 2006). Em 1923 se tem a aprovação da Lei Eloy Chaves, a qual é responsável por instituir a obrigatoriedade da Criação das Caixas de Aposentadoria e Pensão (CAPs). É importante ressaltar que esta aprovação não recai sobre o conjunto da classe trabalhadora, percebendo que a economia brasileira na época se baseava na exportação de café, nota-se que esta lei abrange aqueles que eram responsáveis pelo transporte: ferroviários e marítimos.

Assim, percebe-se que durante esse período, o liberalismo que pairava sobre o Brasil, não comportava as questões dos direitos sociais, esses só foram incorporados diante da pressão dos trabalhadores.

As expressões da questão social em um país recém-saído do escravismo, começaram a ser enfrentadas por meio de mobilizações e greves, além de uma ineficiente legislação social. Assim, entre os anos 1930 a 1943, Draibe (1990 *apud* Behring; Boschetti, 2006) caracteriza como o período em que se tem a introdução da política social no Brasil.

Dentro desse âmbito das políticas públicas e questão social, em 1930 o Estado passa a assumir a responsabilidade pelas expressões da questão social (papel este que era anteriormente incumbência da Igreja), através do surgimento do Serviço Social brasileiro. É importante ressaltar, no entanto, que o Serviço Social que surge neste período não apresenta intenções de romper com a ordem burguesa, pelo contrário, ele existe para colaborar com o bem-estar dos trabalhadores e manter a classe dominante.

Assim, a partir de 1930, durante a Era Vargas (1930-1945) vai se ter o início das políticas sociais com o processo de centralização do Estado, iniciado por Vargas. Com isso, esse período é marcado pelas políticas voltadas para urbanização e

industrialização do Brasil. Com isso, Vargas instaura o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio com a finalidade de regulamentar as relações de trabalho no país.

Em 1936 se tem a ampliação da política da Previdência Social, quando Vargas cria o Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Industriários (IAPI) e o Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Comerciários (IAPC). Em em 1943, consolida a introdução de leis para a proteção de trabalhadores, por meio da Consolidação das Leis do Trabalho (CLT). Assim, a CLT foi responsável por reunir e sistematizar a legislação trabalhista existente.

Quando olhamos para a assistência, apesar do período conturbado e instável que a política vivenciava nesse período (Behring; Boschetti, 2006), tem-se em 1942 a centralização da assistência com a criação da Legião Brasileira de Assistência (LBA). A LBA foi desenvolvida com o intuito de atender as famílias dos envolvidos na Segunda Guerra Mundial e era coordenada pela primeira-dama, Sra. Darci Vargas, denotando uma característica de clientelismo e tutela na relação entre o Estado e Sociedade (Behring; Boschetti, 2006).

Durante o período da ditadura militar, após o golpe que interrompeu o governo de João Goulart – o qual tentou implementar as reformas de base, foi reeditada a modernização do aprofundamento das relações sociais capitalistas no Brasil (Behring; Boschetti, 2006). A natureza monopolista¹⁴ configurava, nesse processo, o enfrentamento da questão social em um mix de repressão e assistência. Dentro do contexto em que se tinham perdas das liberdades democráticas, prisão, censura e tortura contra aqueles que se opunham ao regime, o bloco militar-empresarial procurou a adesão e legitimidade por meio da expansão e modernização das políticas públicas.

Assim, Mota (2007) afirma que nesse cenário, foi necessário adequar a seguridade social para atender as necessidades do capital, tendo como principais formuladores os organismos financeiros internacionais. Essa interligação foi apoiada diretamente pelos empréstimos externos, gerando parcerias comunitárias e/ou ONG, com a necessidade de focalizar os recursos para os mais pobres.

Até a Constituição de 1988, o Serviço Social apresentava características com marca assistencialista e seletiva, sua articulação estava nas mãos da Legião Brasileira

¹⁴ A natureza monopolista diz respeito ao fato de uma empresa, coligação de empresa ou entidade deter o controle no cenário econômico e produtivo, sem a presença de concorrentes significativos.

de Assistência (LBA), fundada em 1942. Assim, com a CF/88, há o primeiro projeto de caráter universalista e democrático.

O Brasil é um dos países com maior concentração de renda e riqueza, aumentando, assim, as expressões da questão social no país. De acordo com Yazbek (2001), a pobreza é caracterizada como uma categoria que implica na necessidade de direitos. Em contraste, o conceito da exclusão configura-a como uma forma de inserção na vida social. A autora complementa apontando que a pobreza, portanto, é uma inclusão que se faz pela exclusão, que se determina pela não participação e usufruto mínimo da riqueza socialmente produzida.

Com o avanço do neoliberalismo, as políticas públicas voltadas para as expressões da questão social, estão encontrando reformas e barreiras que ocasionam em seus desmontes. Esse ato não acontece do acaso, mas tem base no que Yazbek (2001) se refere quando fala que:

os liberais entendem necessária a filantropia revisitada, a ação humanitária, o dever moral de assistir aos pobres, desde que este não se transforme em direito ou políticas públicas. O renascimento de ideias liberais vai se confrontar com práticas igualitárias, referendar as práticas diferenciadoras do mercado, transformando direitos em ajuda.

O neoliberalismo¹⁵ é responsável por essa despolitização do reconhecimento da questão social no Brasil, desqualificando-a enquanto uma questão pública, política e nacional, colocando-a para um “lugar da não política, onde é figurada como um dado a ser administrado tecnicamente ou gerido pelas práticas da filantropia” (Yazbek, 2001).

A questão social passa constantemente por um processo de criminalização que vai atingir as classes subalternas (Iamamoto, 2001). Essa naturalização da questão social, é seguida da transformação de suas manifestações em objeto de programas assistenciais focalizados no “combate à pobreza”. É importante ressaltar que este combate é apresentado de forma ineficaz, pois ela não atinge de fato o cerne da questão: o capitalismo. Netto e Braz (2006) destacam que enquanto existir capitalismo, a questão social vai continuar ocorrendo, pois é inerente ao modo de produção.

¹⁵ O Neoliberalismo enfatiza a liberalização econômica, a desregulamentação dos mercados e redução do papel do Estado na economia. Ele age na despolitização da questão social no Brasil, através do enfraquecimento dos movimentos sociais, privatização dos serviços públicos e promoção de políticas de austeridade.

Assim, Iamamoto (2001) destaca que existe uma dupla armadilha quando se discute a questão social e suas múltiplas e diferentes expressões. A primeira diz respeito ao risco de repartir a questão social, atribuindo aos indivíduos a responsabilidade por sua situação de vulnerabilidade. A segunda diz respeito a colocar a análise desta pauperização em um discurso genérico, esvaziada de suas particularidades.

Diante das novas roupagens que aparecem na produção da questão social contemporânea, como a lógica financeira do regime de acumulação e as mudanças na relação entre Estado e sociedade civil (orientada pela lógica neoliberal), alguns autores colocam o surgimento de uma “nova questão social”, entretanto, de acordo com Netto (2001), esta aparição seria inexistente. Como a questão social e as expressões desta são provenientes das relações sociais, e a sociedade é mutável, ocorre também a aparição de novas expressões desta questão social.

Por fim, é importante ressaltar que a única maneira eficaz de tratar a questão social e suas expressões, é através da mudança do modo de produção, porque enquanto existir um modo de produção especializado em fazer uma classe acumular em detrimento de outra, a questão social continuará a existir.

2.2 As desigualdades do Brasil contemporâneo em cinco longas-metragens

De acordo com o historiador Marc Ferro (1992), o cinema pode ser utilizado como fonte historiográfica. Dentro desta perspectiva, entendemos haver uma combinação dialética entre *criação artística* e *representação*. A representação, nesse caso, não se refere à transposição mecânica do real, ou ainda, à sua mera reprodução literal; afinal, o cinema é, fundamentalmente, uma arte, admitida aqui como expressão do amplo desenvolvimento da *práxis* social e histórica do gênero humano.

Dada essa condição, a margem para a criação não se encaixa em certos limites de “reprodução”. Em se tratando de uma expressão artística, a dita “representação” pode ser distorcida, recortada, manipulada, confrontada. Não é que o cinema não represente a realidade, mas ele não se limita a isso. Em contrapartida, a base real que lhe informa - e em certo sentido lhe dá substância - é o que nos faz concordar com a proposta interpretativa de Ferro (1992). Apesar das diferentes linhagens da produção cinematográfica, o cinema se constitui, inegavelmente, como poderosa ferramenta para construção de narrativas no tecido social.

Historicamente, nota-se enorme vigor criativo quando o cinema se propõe a refletir, crítica e criativamente, a realidade social na qual se insere e da qual é impossível escapar. Kraucaur (1985) argumenta que os filmes de uma nação vão refletir, de maneira mais íntima, a sua mentalidade.

É na relação entre *cinema* e *nação* que se processa o núcleo de nossa discussão nesta pesquisa. É a partir dessa interação que o objeto aqui problematizado obtém inteligibilidade. Apreendida em perspectiva histórica, interessa-nos observar os mecanismos, as possibilidades, as vias interpretativas produzidas pelo cinema brasileiro pós-1990 quando o assunto é, diretamente, a *realidade nacional*, particularmente o tema das desigualdades e, portanto, da “questão social”.

Como expressão artística e meio de comunicação capaz de sensibilizar amplas camadas da população, o cinema não só participa da construção da *identidade cultural* de um país, mas carrega consigo um potencial de estímulo à reflexão e à ação em torno de determinadas condições sociais, políticas, econômicas e culturais da nação.

No caso do Brasil, onde a “questão social” encontra-se profundamente atravessada pela questão nacional, essa articulação é fundamental. Como demonstrado anteriormente, essa “peleja” não é novidade na produção cinematográfica brasileira. Ao longo das últimas oito décadas, há uma enorme diversidade de filmes que lançam luz sobre a realidade do país. Do contexto anterior ao Cinema Novo ao mais contemporâneo cinema brasileiro, temas diversos ligados às desigualdades sociais, sejam elas no campo ou na cidade, ao Norte ou ao Sul, foram objeto de tematização propostos por diretores brasileiros.

Neste trabalho, apresentamos apenas um recorte muito limitado em meio a essa vastidão. Seleccionamos cinco filmes, produzidos ao longo de mais de duas últimas décadas, a fim de identificar são representadas as expressões da “questão social”, indicando seus principais traços, temas e tendências. Os critérios utilizados para escolha desses filmes foram devidamente explanados na Introdução deste trabalho.

2.2.1 Central do Brasil: uma sinopse das desigualdades no Brasil

Lançado nos cinemas brasileiros em 1998, o filme dirigido por Walter Salles, estrelado por Fernanda Montenegro (Dora) e Vinicius de Oliveira (Josué), virou um

fenômeno, conquistando a crítica brasileira e mundial, e recebendo 44 conquistas no circuito de premiações. O filme inicia sua ambientação na estação que recebe o nome da película (figura 1). Entretanto, o título faz referência a muito mais que a estação, como também é uma referência às histórias brasileiras que serão contadas. Assim, uma das primeiras cenas do filme, é a apresentação dessa estação e a circulação de pessoas dentro dela.

Figura 1 - Estação Central do Brasil (Rio de Janeiro, RJ)



Fonte: Imagem retirada do filme “*Central do Brasil*” (1998).

Ambientado na cidade do Rio de Janeiro, o filme conta a história de Dora, uma professora aposentada que, para complementar o valor recebido da aposentadoria, trabalha de maneira informal na estação Central do Brasil, escrevendo cartas para pessoas analfabetas (figura 2). A cada carta escrita, somos conectados a uma história, as diversidades entre de gêneros, idades, sotaques regionais são expostos nos apresentando a diversidade constitutiva do povo brasileiro.

Figura 2 - Dora escrevendo cartas ditadas pelas pessoas.



Fonte: Imagem retirada do filme “*Central do Brasil*” (1998).

É importante destacar, no entanto, que a apresentação de Dora não faz com que o telespectador se compadeça e crie afeto pela personagem no primeiro momento, pelo contrário, a personagem é apresentada de forma amargurada, insensível e cínica. Ela tira proveito das pessoas que atende enquanto escritora de cartas, pois promete que irá enviá-las, mas quando chega em casa separa as cartas em duas pilhas: as que são guardadas e as que ela rasga (figura 3).

Figura 3 - Dora e Irene (Marília Pêra) rasgando as cartas.



Fonte: Imagem retirada do filme “*Central do Brasil*” (1998).

Nessa mesma estação, Dora conhece Josué, um menino de 9 anos que acompanha sua mãe, Ana (Soia Lira) na estação. Ana pede para Dora escrever uma carta a Jesus, pai de Josué, porque a criança queria conhecê-lo. A história dos dois se cruza, efetivamente, após o falecimento de Ana, que morre atropelada por um ônibus. A partir de então, podemos perceber a maneira que o filme expõe o abandono de Josué, uma criança de 9 anos, que passa dias sozinhos na estação, exposto a todo tipo de violência que o cerca. O garoto passa, então, a morar na Central do Brasil, sem nenhum tipo de proteção do Estado (figura 4).

Figura 4 - Josué dormindo no chão da estação.



Fonte: Imagem retirada do filme “*Central do Brasil*” (1998).

A partir de então, passamos a acompanhar a professora, que, preocupada com a exposição da criança, começa a tentar se aproximar de Josué, com o intuito de tirá-lo daquela estação. Dora o leva para casa, até que o policial Pedrão (Otávio Augusto) a convence de levá-lo para um “centro de adoção” que manda crianças para serem adotadas por famílias no exterior (figura 5). Em troca, a protagonista recebe R\$ 1.000 pela criança. A ação de Dora é de uma senhora que foi professora primária e que, depois de aposentada, precisa procurar meios alternativos para completar a renda da casa.

Figura 5 - Dora com Josué e Pedrão no “centro de adoção”.



Fonte: Imagem retirada do filme “*Central do Brasil*” (1998).

Após conversar com Irene, Dora descobre que o local é responsável por tráfico de órgãos infantil e volta à casa com o intuito de recuperar Josué. Quando ela chega ao local, percebemos que a imagem muda. O local que antes era apresentado com tons alegres e quentes, remetendo a aconchego, agora é apresentado com tons frios e bagunçados. A mulher que antes aparecia de forma arrumada e feliz, agora aparece desarrumada e de cara emburrada (figura 6).

Figura 6 - Dora volta ao “centro de adoção” para resgatar Josué.



Fonte: Imagem retirada do filme “*Central do Brasil*” (1998).

Após recuperar Josué, Dora percebe que não pode voltar para casa, pois os envolvidos com o tráfico estariam atrás dela. A partir de então, com a ajuda de Irene,

compra duas passagens para a cidade de Bom Jesus do Norte, para que Josué pudesse encontrar seu pai.

Durante o percurso, Dora tenta abandonar Josué sozinho no ônibus, e compra uma passagem de volta para o Rio de Janeiro. Entretanto, o menino sai atrás dela, pois ela é a única pessoa que ele tem. Sem dinheiro e com Josué (figura 7), podemos observar como a relação entre os protagonistas se transforma, e eles vão se aproximando.

Figura 7 - Dora questionando a Josué o porquê dele ter saído do ônibus.



Fonte: Imagem retirada do filme “*Central do Brasil*” (1998).

O filme que se inicia no Rio de Janeiro aos poucos tem seu cenário alterado e passa a apresentar características de uma ambientação interiorana no sertão nordestino. Apresentando uma realidade diferente, mas com problemas que estão presentes em todo o território brasileiro.

O drama social que acomete o país aparece desde o início do filme: há uma mulher catando lixo (figura 8), uma sequência de um jovem negro furtando um tocador de áudio portátil (figuras 9) e sendo pego e assassinado (figura 10) pelo segurança da estação, Pedrão. Além desses detalhes, o filme também apresenta Dora entregando propina a Pedrão, como forma de manter seu trabalho informal ali na Central do Brasil (figura 11). A película também nos apresenta a problemática da questão urbana, quando mostra a realidade dos transportes públicos superlotados (figura 12).

Figura 8 - Mulher catando lixo.



Fonte: Imagem retirada do filme “*Central do Brasil*” (1998).

Figura 9 - Jovem negro furtando um tocador de áudio portátil.



Fonte: Imagem retirada do filme “*Central do Brasil*” (1998).

Figura 10 - Representação do abuso policial.



Fonte: Imagem retirada do filme “*Central do Brasil*” (1998).

Figura 11 - Dora entregando propina a Pedrão.



Fonte: Imagem retirada do filme “*Central do Brasil*” (1998).

Figura 12 - Transportes públicos superlotados.



Fonte: Imagem retirada do filme “*Central do Brasil*” (1998).

Para além do que nos é exposto nos cortes do filme, a base do trabalho informal de Dora e a abertura do filme, nos deixa cara a cara com um dos principais problemas da população brasileira: o analfabetismo. No Brasil, de acordo com os dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (Pnad), em 2023, o Brasil abriga cerca de 9,3 milhões de analfabetos, representando, então, a defasagem no sistema educacional brasileiro.

Assim, percebemos que a *Central do Brasil* - para além daquela estação, mas a construção brasileira - é baseada na pobreza, violência contra a população negra, abuso policial, analfabetismo, informalidade e desamparo para criança e adolescente.

É importante destacar que a escalção de Vinícius de Oliveira se deu através de um momento que o ator mirim estava desprotegido. Durante entrevista em comemoração aos 25 anos do filme para o Canal Brasil, em 2023, Vinícius contou à entrevistadora que conheceu o diretor Walter Salles no aeroporto Santos Dumont, no Rio de Janeiro. Ele conta que quando criança, vítima do trabalho infantil, trabalhava engraxando sapato. Vinícius avistou Walter na fila de embarque e pediu um sanduíche ao diretor, Salles pagou o lanche e depois o convidou para participar do filme.

Assim, percebemos que a realidade do ator mirim não estava muito distante daquela vivenciada por sua personagem. Josué representa a infância desprotegida e ausente de uma figura paterna que cerca o país. No Brasil, no período de 01/2016 a

05/2024, a ausência do nome do pai no registro de nascimento era de 1.264.365, equivalente a 5,6% dos registros feitos nesse período, de acordo com a Associação Nacional dos Registradores de Pessoas Naturais (Arpen-Brasil).

O tema da pobreza adquire dimensão fundamental no filme. Em 2022, haviam 67,8 milhões de pessoas na pobreza e 12,7 milhões na extrema pobreza¹⁶. O maior percentual concentra-se nas regiões Norte e Nordeste. Podemos observar isso quando o cenário do filme se altera entre o Rio de Janeiro e a cidade fictícia de Bom Jesus do Norte, localizada figurativamente no sertão nordestino. A apresentação e representação dos extratos mais pauperizados das classes subalternas é destacada no filme, desde os cenários - como as casas que são vistas -, até o figurino das personagens.

Ainda de acordo com os dados divulgados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), entre as pessoas até 14 anos de idade, 49,1% eram pobres e 10% extremamente pobres, realçando a carência e vulnerabilidade das crianças e adolescentes brasileiras, que sem o apoio devido do Estado, por vezes, acaba recorrendo ao meio da criminalidade para poder sobreviver. A exemplo disso, temos presente no filme o jovem que furta um tocador portátil de áudio. É importante destacar que entre as pessoas de cor preta ou parda, o valor é dobrado quando comparada à taxa da população branca (21%), compondo 40% da população pobre em 2022. Diante disso, percebemos a marca histórica que a escravidão deixa sobre a população brasileira.

Quando deslocamos o olhar para a composição familiar, percebemos que a realidade de Ana e Josué exemplifica parte de 94,8% da população brasileira. O arranjo familiar composto por mulheres pretas e pardas, sem cônjuge e com filhos menores de 14 anos concentra a maior incidência de pobreza: 72,2% dessa composição são pobres e 22,6% extremamente pobres.

Em seu texto, Ramos (2018) apresenta a maneira que o filme se estrutura, contrapondo a protagonista da classe média baixa (Dora) ao universo popular, propício para a reconciliação - que vemos ao final do filme, quando Dora se reconcilia consigo e com seu pai -, a qual encontra seu auge durante a cena da procissão.

O autor ainda acrescenta que o padrão “catártico” em *Central do Brasil* vai seguir a modalidade de “narcisismo às avessas”, sendo esse um elemento de maior

¹⁶ De acordo com o IBGE, se classifica como extrema pobreza aqueles que vivem com menos de R\$ 200 por mês; por sua vez, a pobreza é classificada como aqueles que vivem com até R\$ 637 por mês.

intensidade se dilata. Ramos (2018) destaca que esse movimento fica claro quando acompanhamos Dora, no seu começo é composta por crueldade e compaixão, a qual vai crescendo com o passar do filme.

Assim, o autor acrescenta:

O efeito de catarse desejado pelo estiramento de opostos se realiza no dilaceramento que contrapõe, de um lado, a cumplicidade com o tráfico internacional de órgãos da criança (...); e de outro, a transfiguração epifânica na procissão que termina no repouso de Dora e depois de despertar com a cabeça no colo do jovem rapaz. A nação, evidentemente, está configurada do lado negativo a figura do personagem Pedrão (Otávio Augusto), segurança informal da Central do Brasil, que sob as vistas do aparelho de Estado, dentro de um espaço institucional, trafica órgãos de crianças e a assassina impunemente pequenos ladrões (Ramos, 2018).

Figura 13- Dora repousando com a cabeça no colo de Josué.



Fonte: Imagem retirada do filme “*Central do Brasil*” (1998).

Por fim, o filme nos apresenta desde o seu começo a realidade brasileira. De acordo com Walter Salles em entrevista concedida para o Canal Brasil (Cruz, 2021), ao falar sobre *Central do Brasil*, alega que

o filme faz parte de um movimento maior de filmes que buscam o reflexo de um país que não se via na tela há muito tempo (...). O cinema é aquilo que dá notícias de uma cultura específica, de um país específico.

Assim, percebemos que com esse filme, Walter Salles apresenta bem o que é o Brasil e como são as condições que marcam a realidade do povo brasileiro, fazendo parte de um movimento que se inicia no Cinema Novo.

2.2.2 Abril despedaçado: ganância e conflitos no campo

Baseado no livro homônimo de Ismail Kadaré, o filme de 2001 dirigido por Walter Salles, *Abril Despedaçado* nos apresenta a rivalidade histórica por terra entre as famílias Breves e Ferreira. De acordo com Monte (2008), Salles se ancorou em alguns aspectos existentes no livro, como a morte influenciada pela briga entre as famílias, impulsionada pela tradição de respeito ao código de honra.

O filme é ambientado em uma cidade no interior do Nordeste, o local seco, árido e vulnerável é um reflexo da morte iminente que cerca as personagens no filme (figura 14).

Figura 14 - Ambientação do filme no sertão nordestino.



Fonte: Imagem retirada do filme “*Abril Despedaçado*” (2001).

O filme se inicia com a narração de Menino (Ravi Ramos Lacerda), personagem que posteriormente recebe o nome de Pacu, na qual nos introduz à história que está para ser contada. A família de Pacu está envolvida em uma briga de família por terra que já vem antes mesmo de seu nascimento. Na figura 15 abaixo, podemos ver os quadros, ao fundo, em homenagem aos familiares que morreram “por questões de honra, reivindicando as terras que lhes foram tomadas pela família oponente” (Luz, 2004).

Figura 15 - Familiares que fizeram parte da linhagem da vingança.



Fonte: Imagem retirada do filme “Abril Despedaçado” (2001).

No começo do filme, somos apresentados ao núcleo familiar dos Breves, o qual é formado por: Pai (José Dumont), Mãe (Rita Assemany), Tonho (Rodrigo Santoro) e Menino/Pacu. Esta família é responsável pela produção de rapadura, na qual eles tiram sua base de sustento. O filme então, se passa a partir do momento que Tonho tem que vingar a morte de seu irmão Inácio (Caio Junqueira).

Ambientado no fim da primeira década do século XX, o filme apresenta em seu cenário aspectos importantes para o entendimento de sua crítica. Diante disso, é importante destacar a existência de da bolandeira¹⁷ (figura 16). Essa bolandeira não representa apenas o meio pelo qual a família adquire seu meio de subsistência - produção de rapadura -, mas também o ciclo que as personagens estavam imersas: “morte - vingança - morte” (Monte, 2008). Como diz Pacu em um dos momentos do filme “nós somos iguais aos bois, roda roda e não sai do lugar”.

¹⁷ Corresponde ao objeto do século XIX responsável por moer a cana.

Figura 16 - Bolandeira.



Fonte: Imagem retirada do filme “*Abril Despedaçado*” (2001).

Abril despedaçado nos apresenta um núcleo familiar que vive e trabalha de forma isolada na zona rural. As relações sociais extras a esse grupo só acontecem no momento em que o Pai e Tonho vão comercializar sua produção em uma cidade próxima. As figuras 17 e 18 apresentam a fazenda empobrecida, na qual eles trabalham sem descanso (Luz, 2004).

Figura 17 - Fazenda da família Breves.



Fonte: Imagem retirada do filme “*Abril Despedaçado*” (2001).

Figura 18 - Família Breves trabalhando na produção de rapadura.



Fonte: Imagem retirada do filme “Abril Despedaçado” (2001).

De acordo com Luz (2004), o engenho é uma marca na história brasileira que vem desde o período colonial, “é o foco para o qual convergem todas as forças produtivas e a esperança da família no trabalho”. É essa organização baseada na monocultura, latifúndio e com raízes na escravidão que a família Breves viabiliza sua reprodução material. Pacu ainda destaca que “no tempo de vô, os escravos faziam o trabalho todo, agora é ‘nóis’ mesmo”, marcando que a base daquele trabalho estava na escravidão.

Enquanto a família Breves tira seu mantimento da produção de rapadura, a família rival, Ferreira, se sustenta da pecuária. Assim, temos o destaque das duas produções que baseiam o desenvolvimento brasileiro até os dias atuais: agricultura e pecuária. A fazenda dos Breves é apresentada de forma empobrecida, enquanto a fazenda dos Ferreira (figura 19) aparece de forma promissora, com uma casa grande e iluminada.

Figura 19 - Fazenda dos Ferreira.



Fonte: Imagem retirada do filme “Abril Despedaçado” (2001).

Durante o caminho de Tonho até a casa dos Ferreira para vingar seu irmão, o narrador-protagonista conta que aquelas terras pertenciam à sua família. Pacu então destaca:

‘Pra’ chegar nos Ferreira, Tonho vai pisar em chão que já foi nosso, os Ferreira ‘tomaro’ e ‘nóis’ ‘tomamo’ dos Ferreira. Agora é deles de novo. Foi assim que começou a briga, pai diz que é olho por olho. E foi olho de um, por olho de outro. Olho de um e por olho de outro que todo mundo acabou ficando cego (Abril despedaçado, 2001).

Esse tipo de conflito é muito comum, até os dias atuais, nas zonas rurais brasileiras.

É importante destacar, no entanto, que para além das cenas de conflito entre as famílias, o filme nos mostra outros dilemas sociais que são comuns no Brasil. A começar pela história de Pacu, a princípio uma criança sem nome, que passa seu tempo trabalhando na fazenda e que não sabe ler, marcando assim, uma infância desprotegida, destituída de direitos sociais básicos. São poucos os momentos no filme que a personagem aparece brincando (figura 20) ou com o livro (figura 21) entregue por Clara (Flávia Marco Antônio), circense que estava de passagem por sua terra. Ao ser questionado se sabe ler, Pacu responde que não sabe, mas sabe ler as figuras, e desde então, não larga o livro. A Mãe por vezes até o manda largar o livro, pois “não faz bem para a vista”.

Figura 20 - Pacu brincando no balanço.



Fonte: Imagem retirada do filme “Abril Despedaçado” (2001).

Figura 21 - Pacu abaixo da árvore com o livro entregue por Clara.

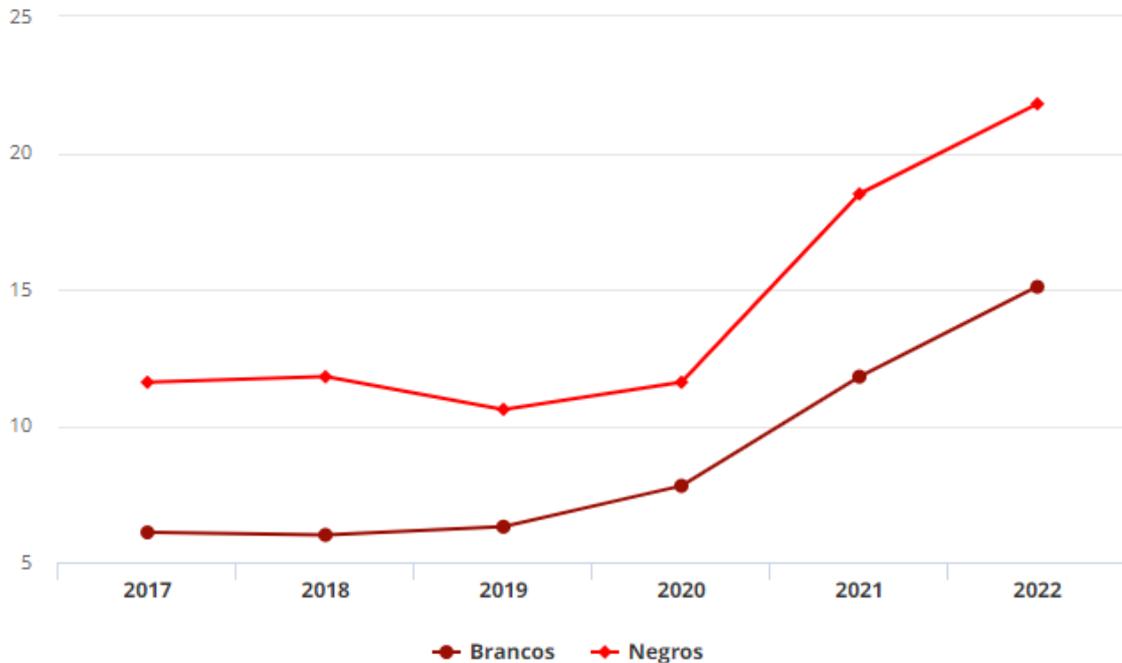


Fonte: Imagem retirada do filme “Abril Despedaçado” (2001).

De acordo com o Fundo das Nações Unidas para a Infância (Unicef), a taxa de analfabetismo entre as crianças brasileiras de 7 a 9 anos dobrou no período de 2019 a 2022. Diante disso, em 2022 cerca de 60% das crianças e adolescentes eram privados de um direito ou mais.

No gráfico 2 abaixo, podemos ver a crescente do percentual de analfabetismo entre crianças de 7 a 10 anos no período de 5 anos, de acordo com sua raça. Destacamos que o número de crianças negras sem acesso à educação é maior ao de crianças brancas, dessa maneira, conseguimos observar como o sistema educacional ilustra as desigualdades existentes no Brasil.

Gráfico 2 - Percentual de crianças e adolescentes consideradas analfabetas, por cor/raça entre 7 a 10 anos.



Fonte: Unicef

Fonte: Unicef *apud* G1 (2023).

É importante observar que essa distinção de corte étnico-racial não para somente na educação infantil, como em todos os âmbitos sociais. A população negra (composta por pretos e pardos) tem um percentual maior, comparada à branca, em trabalho infantil, falta de acesso à educação, desde infantil até universitária, apresenta um maior número de desemprego e recebe um salário inferior ao comparado com pessoas brancas. Percebe-se então, que, apesar do marco histórico proveniente de anos da escravidão, a falta de políticas públicas para faz com que o haja uma desigualdade imensa, com fatores determinantes para essa população.

Em relação ao trabalho infantil, no qual Pacu está envolvido desde o corte da cana até a preparação da rapadura, percebemos que é a realidade de uma porção considerável de crianças e adolescentes do país. Em 2022, de acordo com dados do IBGE, o Brasil tinha cerca de 1,9 milhão de crianças e adolescentes entre 5 a 17 anos em situação de trabalho infantil. O número em 2016 era de 2,1 milhões, o qual caiu para 1,8 milhão em 2019 e aumentou novamente em 2022.

Apesar da população entre a faixa etária citada anteriormente ter diminuído em 1,4%, percebe-se que o alargamento dos indivíduos nessa situação. Os números referentes ao trabalho infantil no país são alarmantes, sendo necessário um olhar voltado para essa questão por parte das políticas de Estado.

A ausência do nome de Pacu, no começo do filme, representa a falta de registro de crianças no país. De acordo com os dados disponibilizados pelo IBGE, cerca de 3 milhões de pessoas, no país, não têm registro civil de nascimento. Com isso, esses cidadãos ficam desamparados, sem acesso aos direitos básicos garantidos, como à saúde e à educação.

Gustavo Fiscarelli (*apud* Longuinho, 2021), explica que fatores como desinformação e alto índice de analfabetismo acabam enfatizando a ausência do registro civil de nascimento. Em 2022, o Brasil obteve, entre 2,57 milhões de nascidos, o número de 33,7 mil crianças sem registro, sendo o menor índice desde desde 2015, em o número era de 130 mil recém-nascidos.

Para incentivar o registro civil de nascimento, o Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos (MMFDH), lançou em 2022, uma campanha para alertar aos cidadãos sobre a importância da emissão da certidão de nascimento, uma vez que esta possibilita acesso a diversos direitos.

Para além das questões envolvendo a infância, a película também volta os olhos para a exploração da força de trabalho. Durante a ida para a cidade, a fim de vender as rapaduras produzidas, o comerciante Sr. Lourenço (Othon Bastos) paga um valor inferior ao combinado, mesmo adquirindo a mesma quantidade (figura 22).

Figura 22 - Sr. Lourenço comprando rapadura.



Fonte: Imagem retirada do filme “*Abril Despedaçado*” (2001).

Logo em seguida ao pagamento, o Pai confere o pagamento e questiona o Sr. Lourenço pelo valor inferior ao combinado, a personagem responde que os preços baixaram devido às usinas de vapor e aconselha ao Pai a aderir às usinas, pois “é o progresso”, afirma a personagem. Quando o Pai vai falar que eles tinham um combinado, Sr. Lourenço o interrompe dizendo que “rapadura é o que não falta”, fazendo com que Pai aceite o valor inferior pela mesma quantidade, uma vez que Sr. Lourenço é o seu único comprador, então seria aceitar as condições dele ou não ter mais o seu meio de subsistência.

Após essa cena, eles voltam para casa e o Sr. Breves começa a exigir um desempenho ainda maior dos familiares e dos bois, que, já exaustos do trabalho, se deitam e se negam a continuar a girar a bolandeira (figura 23).

Figura 23 - Bois se negando a continuar o trabalho.



Fonte: Imagem retirada do filme “*Abril Despedaçado*” (2001).

Para além do significado da exaustão do trabalho diário, a negação dos animais a continuar também representa a vontade de Tonho e Pacu de saírem do ciclo de vingança imposto a eles. Com isso, e incentivado por Pacu, Tonho passa um tempo fora viajando com os circenses Clara e Salustiano (Luiz Carlos Vasconcelos).

Quando ele volta, gera alegria para Pai, que já estava preocupado em sofrer com a desonra do filho ter fugido. É importante destacar, então, a fala de Salustiano quando percebe a amarra preta, a qual indicava a morte iminente da personagem, no braço de Tonho: “Esse daí não dura muito tempo. ‘Tá’ metido em guerra de família.

Morre um de lado, e outro de cá. Ganância, briga por terra. Prefere morrer do que acabar com isso”.

Após os acontecimentos finais do filme, Tonho se vê livre do código de honra gerado pela briga familiar e finaliza o filme longe das terras da fazenda, na praia, local que Pacu sempre quis presenciar (figura 24).

Figura 24 - Tonho na praia, próximo ao mar.



Fonte: Imagem retirada do filme “Abril Despedaçado” (2001).

2.2.3 Cidade de Deus: questão urbana, habitação e criminalização da pobreza

Lançado em 2002 e dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund, *Cidade de Deus* acumulou cerca de 3 milhões de espectadores, alterando os paradigmas do cinema brasileiro ao ter quatro indicações ao Oscar.

Ambientado no Rio de Janeiro dos anos 70-80 do século passado, o filme baseado no livro homônimo de Paulo Lins, conta não apenas a história de Buscapé (Alexandre Rodrigues), mas também a história de toda uma comunidade que se desenvolve no meio da criminalidade. Tornando emblemática e significativa as primeiras cenas do filme, na qual Buscapé - o narrador-protagonista - está no meio do embate entre a facção de Zé Pequeno (Leandro Firmino) e a polícia (figuras 25 e 26).

Figura 25 - Buscapé e ao fundo a polícia.



Fonte: Imagem retirada do filme “*Cidade de Deus*” (2002).

Figura 26 - Buscapé e ao fundo a facção de Zé Pequeno.



Fonte: Imagem retirada do filme “*Cidade de Deus*” (2002).

Essa cena traz consigo um breve resumo do que iremos assistir ao decorrer do filme, pois representa a realidade de muitas comunidades em que há o embate entre o tráfico e a polícia. Com isso, Buscapé destaca “na Cidade de Deus se correr o bicho pega, e se ficar o bicho come. Sempre foi assim. Desde quando eu era criança”. A partir de então, acompanhamos a mudança de ambiente, na qual nos leva para a Cidade de Deus no final dos anos 60, na qual o Buscapé criança (Luiz Otávio) vai nos apresentar o começo da comunidade (figura 27).

Figura 27- Buscapé criança.



Fonte: Imagem retirada do filme “*Cidade de Deus*” (2002).

Com essa volta no tempo, somos apresentados ao chamado Trio Ternura (figura 28), formado por Cabeleira (Jonathan Haagensen), Alicate (Jefechander Suplino) e o próprio irmão de Buscapé, Marreco (Renato de Souza). O trio realizava assaltos dentro da comunidade, como no caso que nos é apresentado nos 5 primeiros minutos do filme: o assalto ao caminhão de gás que passava pela Cidade de Deus (figura 29).

Figura 28 - Trio ternura assaltando o caminhão de gás.



Fonte: Imagem retirada do filme “*Cidade de Deus*” (2002).

Figura 29 - População pegando o botijão de gás do caminhão assaltado, enquanto o trio foge da polícia.



Fonte: Imagem retirada do filme “*Cidade de Deus*” (2002).

Buscapé nos conta que a chegada da população ao conjunto habitacional Cidade de Deus (figura 30), fazia os indivíduos acreditarem que iriam encontrar o paraíso. Era uma comunidade formada por pessoas que perderam suas casas devido às enchentes e alguns incêndios criminosos em algumas “favelas”.

Figura 30 - População chegando à Cidade de Deus.



Fonte: Imagem retirada do filme “*Cidade de Deus*” (2002).

Assim, aqueles que não tinham onde morar, eram mandados para Cidade de Deus, um local inóspito para a população, uma vez que carecia de iluminação, asfalto, ônibus, uma população que perdia completamente o seu direito à cidade, mobilidade e de qualidade de vida. O narrador-protagonista ainda destaca que “para os governos ricos, não importava o nosso problema. Como eu disse, a Cidade de Deus ficava muito longe do cartão-postal do Rio de Janeiro”.

O afastamento das pessoas em situação de vulnerabilidade social da cidade é uma das principais ferramentas de um governo para tirar a pobreza do campo de visão da burguesia. Em certo sentido, esse enredo dialoga com as teses de Vera Telles (1993), que critica, sociologicamente, a naturalização da pobreza no Brasil a partir da síntese da “pobreza como paisagem”. Assim, Telles (1993) versa:

[...] a pobreza é e sempre foi notada, registrada e documentada. Poder-se-ia mesmo dizer que, tal como uma sombra, a pobreza acompanha a história brasileira, compondo o elenco dos problemas, impasses e também virtualidades de um país que fez ainda faz do progresso um projeto nacional. [...] Como espetáculo visível por todos os lados, a pobreza aparece, no entanto, no registro da patologia, seja nas evidências da destituição dos miseráveis, que clamam pela ação protetora e assistencial do Estado, seja nas imagens da violência associadas à pobreza [...]. Num registro e no outro, a pobreza é transformada em natureza, resíduo que escapou à potência civilizadora da modernização e ainda tem que ser capturado e transformado pelo progresso. Nas suas múltiplas evidências, é fixada como paisagem.

O drama habitacional, do qual o processo de favelização é expressão, em muito se relaciona à essa naturalização de paisagens ricas e paisagens pobres, como se sempre tivesse sido assim e, mais que isso, estivesse eternamente fadado a ser.

De acordo com o estudo do economista Rafael Pucci, realizado pelo Insper em São Paulo, foi apontado que as favelas que estão localizadas nas áreas mais valorizadas podem sofrer até duas vezes ocorrências de incêndio do que aquelas que estão localizadas em bairros de valor médio ou abaixo dela. Diante disso, Pucci (*apud* Mello, 2023) destaca que “incêndios criminosos podem ser uma manifestação de conflitos urbanos por terra”.

A negação à cidade em relação aos moradores da Cidade de Deus, começa pela moradia. Rangel (2018) destrincha a relação entre cidade e moradia ao apresentar que essa negação é imposta à classe trabalhadora, pois essa “nada pode fazer a não ser aceitar as precárias condições de habitabilidade, os lugares isolados e insalubres aos quais eram submetidos a sobreviver”. Atrelado ao distanciamento da classe trabalhadora dos centros das cidades, vem a segregação espacial, uma vez que a localização dos trabalhadores se dá em espaços diferentes da burguesia, a qual detém áreas de uso exclusivo.

Percebemos então que as expressões da questão social que são abordadas no filme atingem também uma problemática de habitação e direito à cidade, que por vezes acaba ocasionando a aproximação com a criminalidade, tendo em vista que falta acesso à educação e ao trabalho. Diante disso, Engels (2010 *apud* Rangel, 2018) argumenta que:

Na escala em que, nessa guerra social, as armas de combate são o capital, a propriedade direta ou indireta dos meios de subsistência e dos meios de produção, é óbvio que todos os ônus de uma tal situação recaem sobre o pobre. Ninguém se preocupa com ele: lançado nesse turbilhão caótico, isto é, se a burguesia lhe faz o favor de enriquecer à sua custa, espera-o um salário apenas suficiente para o manter vivo; se não encontrar trabalho e não temer a polícia, pode roubar; pode ainda morrer de fome, caso em que a polícia tomará cuidado para que a morte seja silenciosa para não chocar a burguesia.

Durante esses momentos iniciais do filme, vemos a cena em que Marreco pega parte do valor que conseguiu com o assalto ao caminhão de gás e entrega a Buscapé (figura 31), pedindo para que ele entregasse ao pai e não avisasse que foi ele quem deu o dinheiro. Esse momento deixa visível que a personagem também tira da criminalidade como uma forma de ajudar em casa.

Figura 31 - Marreco entregando dinheiro a Buscapé.



Fonte: Imagem retirada do filme "*Cidade de Deus*" (2002).

A introdução das crianças ao mundo da criminalidade se dá ainda em uma idade precoce. Podemos perceber esse acesso quando Dadinho (Douglas Silva), que quando mais velho muda seu nome para Zé Pequeno, e Bené (Michel de Souza) sempre acompanhavam o Trio Ternura. Em um dos momentos mais emblemáticos da história, o assalto ao motel, Dadinho acompanha o trio e fica responsável por fazer a guarda, com isso, o trio deixa uma arma com a criança (figura 32), para que ele ficasse responsável por atirar em uma janela caso a polícia se aproximasse.

Figura 32 - Dadinho com uma arma.



Fonte: Imagem retirada do filme “*Cidade de Deus*” (2002).

O Trio Ternura, então, assalta os clientes do motel e foge quando Dadinho atira na janela acordada, indicando que a polícia se aproximava. Quando eles saem, não encontram Dadinho e acreditam que ele foi pego pela polícia. No ritmo de fuga, o trio vai se esconder no meio do mato, e Marreco e Alicate escutam a conversa de dois policiais, na qual um deles propõe pegar o dinheiro que foi roubado, ao ouvir a negativa do segundo policial, ele declara “desde quando roubar preto ladrão é crime?”.

Ao continuar com a cena da procura pelo trio ternura, os policiais acabam assassinando um morador que nada tinha a ver com o caso do Motel, entretanto, para não responder pela culpa, eles forjam a cena, colocando uma arma na mão do cidadão (figura 33).

Figura 33 - Polícia forjando uma cena de crime.



Fonte: Imagem retirada do filme “*Cidade de Deus*” (2002).

Durante o momento em que os policiais avistaram o cidadão, eles não o abordam de maneira branda e correm atrás dele já atirando. Com isso percebemos duas características marcantes na sociedade brasileira: a associação de jovens pretos que moram na periferia com a criminalidade e o extermínio da população preta. No decorrer de 1h 36min do filme, já em um dos momentos críticos da criminalidade na Cidade de Deus, Buscapé narra que “para a polícia, favela virou bandido”, mostrando a ausência de cuidado ao tratar a população que vive nessa comunidade, majoritariamente formada por pessoas negras.

A pesquisa realizada pela Oxfam Brasil, em 2021, intitulada de “Nós e as Desigualdades”, apresentou que 84% dos brasileiros acreditavam que a cor da pele influencia na abordagem policial. Quando analisamos o perfil das vítimas de assassinato no Brasil, percebemos o número da população negra é alarmante. De acordo os dados disponibilizados pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP) no Anuário de Segurança Pública de 2023¹⁸, 76,9% eram pessoas negras, 50,2% tinham entre 12 a 29 anos e 91,4% eram do sexo masculino, cerca de 6.429 cidadãos eram mortos por policias, o equivalente a 17 mortes por dia. Com esses dados é evidente o racismo por parte dos policiais, que tem como suas principais vítimas jovens negros.

¹⁸ Importante ressaltar que os dados, apesar de lançados em 2023, são referentes ao ano anterior, ou seja, a 2022.

A abordagem do filme referente à violência contra a mulher é apresentada de três formas: violência doméstica, seguida de feminicídio e violência sexual. A primeira e segunda, são retratadas após Marreco se envolver com a esposa de Paraíba (Gero Camilo). Após flagrar a esposa o traindo com Marreco, em sua própria casa, Paraíba a agride com uma pá e a enterra viva, ocasionando o falecimento da mulher.

Quando voltamos os olhos para a violência contra a mulher, no Brasil, vemos que houve um aumento nos últimos anos. De acordo com o FBSP e os dados do Anuário de Segurança Pública, em 2022, cresceram todos os indicadores de violência doméstica, sendo cerca de 245.713 agressões, 613.529 ameaças, e 24.382 ocorrências de violência psicológica. Referente ao feminicídio, 1.437 mulheres foram vítimas, e a tentativa de feminicídio cresceu 16,9% em 2022. Quando analisamos a raça e idade dessas mulheres, 61,1% são mulheres negras e 71,9% têm entre 18 e 44 anos. A cada 10 mortes, 7 ocorrem dentro de suas próprias casas, em que 53,6% são os parceiros e 19,4% ex-parceiros.

A segunda ocorre após Zé Pequeno abusar sexualmente da namorada de Mané Galinha. No ano de 2022, o Brasil teve o maior número de estupros da história, um crescimento de 8,2% em relação a 2021. Foram 18.110 estupros e 56.820 estupros de vulnerável, tendo entre 0 e 13 anos de idade 61,4% das vítimas.

O aumento da violência contra a mulher não ocorre por um acaso, a crescente de ideologias que colocam as mulheres enquanto pertencentes ao homem, as objetificam e tiram seus direitos, além da descredibilização da palavra da mulher quando posta contra a do homem, reforçam o patriarcado e misoginia em um mundo em que as leis falham ao se aplicar sobre violência contra mulher, sobretudo, quando o acusado é homem branco e rico.

Em relação à criminalidade, percebe-se que as crianças entram nesse meio desde cedo, como citado anteriormente ao citar as experiências de Dadinho e Bené. Após o Trio Ternura fugir do Motel, Dadinho entra no local e assassina todos que estavam lá, fazendo com que o Assalto do Motel ficasse conhecido como o mais sangrento daquela época. Depois do ocorrido, ele passa um tempo longe da Cidade de Deus, assaltando as pessoas, junto de Bené (figura 34).

Figura 34 - Dadinho e Bené assaltando um senhor, após o agredirem na cabeça.



Fonte: Imagem retirada do filme "*Cidade de Deus*" (2002).

Também é possível ver isso quando o narrador-protagonista nos introduz à turma do Caixa Baixa, formada por crianças que assaltavam os estabelecimentos dentro da Cidade de Deus (figura 35). Após Zé Pequeno os impedir de assaltar na comunidade, porque estava atraindo policiais, eles vão para cidade, a fim de roubar os mercados locais. Buscapé ainda destaca que após Zé Pequeno virar o "dono" da Cidade de Deus, a comunidade virou um lugar mais seguro para os moradores, ou seja, os traficantes ficam responsáveis também pela segurança interna da comunidade, fazendo um dever que deveria ser de segurança pública.

Figura 35 - Crianças do Caixa Baixa após roubar em um Mercadinho.



Fonte: Imagem retirada do filme “*Cidade de Deus*” (2002).

É importante discutir, também, sobre a participação das crianças no meio do tráfico (figuras 36 e 37). Buscapé destaca que:

“pro” tráfico, tem até plano de carreira. Os garotos menores começam a trabalhar como aviãozinho, recebem uma boa grana “pra” levar e trazer refrigerante, mandar recado, esse tipo de coisa. Depois, eles passam para olheiro. Quando a polícia aparece, a pipa desce do céu e todo mundo ‘sai saindo’. De olheiro, o cara passa “pra” vapor, vendendo a droga dentro da favela. [...] soldado é um cargo mais “responça”, ele fica na contenção. Se o cara for esperto e bom de conta, pode virar gerente da boca. O gerente é o braço direito do patrão (Cidade de Deus, 2002).

Figura 36 - Aviãozinho recebendo o dinheiro.



Fonte: Imagem retirada do filme “*Cidade de Deus*” (2002).

Figura 37 - Criança como olheiro, empinando pipa.



Fonte: Imagem retirada do filme “*Cidade de Deus*” (2002).

Em análise realizada por Melo (2013), ele apresenta como *Cidade de Deus* apresenta o tráfico de forma violenta e lucrativa. Ele minucia o tráfico que ocorre nas comunidades a partir da maneira que o filme nos apresenta o trabalho de endolação, a qual corresponde a linha de montagem do tráfico, ou seja é a preparação da maconha e cocaína (figuras 38 e 39, respectivamente).

Figura 38 - Jovem enrolando a erva em papel.



Fonte: Imagem retirada do filme “*Cidade de Deus*” (2002).

Figura 39 - Produção da cocaína.



Fonte: Imagem retirada do filme “*Cidade de Deus*” (2002).

A produção de drogas e o tráfico são meio de obter uma lucratividade rápida e alta, com base nisso, França (2007 *apud* Melo, 2013) destaca:

O tráfico de cocaína é um crime de altíssima lucratividade. Entre a produção da droga, nos países andinos, e a sua venda nas bocas-de-fumo cariocas, o quilo da cocaína valoriza-se em 650%. O lucro só não é maior para as quadrilhas porque, para se manter, elas têm de lançar mão de grossas quantias para remunerar policiais corruptos. Há os que chegam a ficar com 80% do lucro em algumas favelas.

De acordo com Melo (2013), os altos valores cobrados na compra da cocaína ocorrem para garantir a reprodução do sistema do tráfico, atendendo a mão-de-obra não apenas dos trabalhadores que a produzem, mas também os “atravessadores” e distribuidores. Os cidadãos de outras classes sociais, que não fazem parte das comunidades corantes, são os principais responsáveis pela manutenção do tráfico, como é o exemplo de Thiago (Daniel Zettel).

A Folha de São Paulo, nos anos 2000, publicou um relatório apresentado pela Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) que indicava os envolvidos no narcotráfico.

A CPI do Narcotráfico aprovou informalmente relatório final indiciando mais de 800 pessoas, entre elas dois deputados federais, 14 estaduais e seis desembargadores. Também entraram na lista prefeitos, delegados de polícia, policiais civis, militares e empresários. (...) Os indiciamentos são fundamentados na acusação de prática de vários crimes, entre eles envolvimento com o crime organizado e narcotráfico, homicídio, corrupção, sonegação fiscal, tráfico internacional de drogas, roubo de carga e lavagem de dinheiro (Oliveira, 2000 *apud* Melo, 2013).

Cidade de Deus apresenta essa participação da polícia no mantimento do tráfico, desde a omissão de policiais e até o financiamento de armas para os traficantes. Percebemos essa cooperação desde o começo do tráfico na comunidade, quando a Boca dos Apês ainda pertencia a Grande (Babu Santana). Após Zé Pequeno dominar a Boca dos Apês e entrar em conflito com Cenoura (Matheus Nachtergaele) - com o intuito de conquistar sua zona de tráfico -, e Mané Galinha, que se alia a Cenoura, após Zé Pequeno violentar sua namorada e matar seus familiares, o papel da polícia se apresenta de forma mais explícita no filme.

Durante o conflito entre as duas facções somos apresentados ao Tio Sam (Charles Paraventi), responsável por vender as armas para os dois traficantes (figura 40). Posteriormente, descobrimos que Tio Sam é um intercessor entre a polícia e os traficantes, pois as armas são contrabandeadas pelos policiais (figura 41).

Figura 40 - Tio Sam mostrando armas para Zé Pequeno.



Fonte: Imagem retirada do filme “*Cidade de Deus*” (2002).

Figura 41 - Policial com Tio Sam, após ele informá-lo que Zé Pequeno roubou as armas dele.



Fonte: Imagem retirada do filme “*Cidade de Deus*” (2002).

A guerra entre Zé Pequeno e a dupla Cenoura e Mané Galinha, se acirra, envolvendo cada vez mais cidadãos da comunidade. Agora, quem morava na área de Cenoura não podia passar pela de Zé Pequeno e vice e versa. Melo (2013) destaca que a situação que foi imposta pelos traficantes, demonstra que parte dos moradores dessas comunidades está propensa a se envolver com que pratica crimes diversos,

como podemos observar no decorrer do filme. O autor apresenta: “[...] os jovens, em sua maioria, não conseguem se manter fora da ilegalidade, e os que tentam não se envolver, os inocentes, acabam por ser mortos pelos traficantes” (Melo, 2013).

Podemos ver essa tendência à criminalidade quando Buscapé é demitido do seu trabalho no supermercado, por ser visto cumprimentar os meninos da Caixa Baixa - que tentaram furtar o local - e não consegue achar emprego. Por ser um “caminho mais fácil” e que dava lucro, Buscapé se junta a seu amigo e têm 3 tentativas de assalto, mas falham em todas elas. Após um tempo, Buscapé consegue um emprego no jornal, local em que começa sua carreira como fotógrafo.

Nos momentos finais do filme, temos o desenrolar do conflito entre Zé Pequeno e a dupla Cenoura e Mané Galinha. Ao final da película, o embate resulta em Mané Galinha morto, Cenoura preso e Zé Pequeno, por pagar propina aos policiais, é solto (figura 42). Com isso, torna-se visível que o problema não está apenas na criminalidade existente nas comunidades, mas no mantimento dela por parte dos policiais.

Figura 42 - Zé Pequeno entregando dinheiro aos policiais.



Fonte: Imagem retirada do filme “Cidade de Deus” (2002).

2.2.4 O Som ao Redor: cidade e relações de classe no Brasil contemporâneo

Ambientado em um bairro de classe média na cidade de Recife, *O Som ao Redor* (2012), filme de Kleber Mendonça Filho, é uma obra que se destaca por narrar

as tensões sociais, raciais e de classe presentes na sociedade brasileira. Com uma narrativa fragmentada na história das personagens, é possível explorar as relações de poder, segurança e desigualdade.

O filme, que tem sua história dividida em três partes (*Cães de guarda*, *Guardas noturnos* e *Guarda-costas*), aborda a história da rua, onde se reside a classe média do Recife, em que se localizam as desigualdades sociais. O longa-metragem conta a história do ponto de vista da família de João (Gustavo Jahn), que vem de uma família de origem escravocrata que o avô, Francisco (Waldemar José Solha), possui grande parte dos terrenos e investimentos daquela região. O início da película se inicia mostrando fotografias de casas-grandes, rostos e pessoas trabalhando, como podemos ver na figura 43 a seguir.

Figura 43 - Pessoas trabalhando na lavoura.



Fonte: Imagem retirada do filme “O som ao redor” (2012).

As fotografias de abertura colocam o telespectador com uma das temáticas centrais do filme: as questões históricas da sociedade brasileira, que deságua nas relações sociais que vemos no decorrer do filme, como a relação da classe média com as empregadas domésticas e com os prestadores de serviços.

Em seguida, as cenas iniciais são de duas crianças, um menino de bicicleta e uma menina de patins, correndo para o pátio do prédio em que moram, local em que encontram outras crianças brincando, sob os olhos das empregadas domésticas (figura 44). O local em que as crianças brincam é pequeno e quase não sobra espaço entre elas, já passando um dos temas que serão abordados no filme: a violência urbana. De acordo com Costa (2019), essa apresentação traz ao receptor uma ideia

de que o espaço social fora do condomínio é de violência, crime e urbanização, enquanto dentro do prédio é um espaço de segurança e tranquilidade.

Figura 44 - Crianças brincando no espaço comum do prédio, sob os olhares das empregadas domésticas.



Fonte: Imagem retirada do filme “O som ao redor” (2012).

A violência urbana é o ponto central desse filme, no qual nos apresenta o cercamento das pessoas em condomínios, espaços privados, e também do constante gradeamento da população, como forma de segurança. Referente ao assunto, Costa (2019, p.140) destaca:

Na rua, as casas e os apartamentos possuem dispositivos de segurança. Os condomínios residenciais são por natureza enclaves fortificados: têm porteiros que controlam a entrada e a saída de pessoas, câmeras 24h, segurança privada interna e externa, alarmes de invasão, dentro outros dispositivos.

A segurança tem sido um dos principais desafios enfrentados nas cidades brasileiras. No filme nos é mostrado que uma das soluções que os moradores daquela região encontram é a contratação de uma milícia privada para patrulhar o bairro (figura 45), para além de todo o isolamento em prédios e a utilização de câmeras e grades (figuras 46 e 47, respectivamente).

Figura 45- Milícia cooptando clientes.



Fonte: Imagem retirada do filme "O som ao redor" (2012).

Figura 46 - Câmeras de vigilância instaladas no lado de fora da casa.



Fonte: Imagem retirada do filme "O som ao redor" (2012).

Figura 47 - Grades nas janelas de casa.



Fonte: Imagem retirada do filme “O som ao redor” (2012).

De acordo com o estudo realizado pelo Centro de Ciência Aplicada à Segurança Pública da Fundação Getúlio Vargas (FGV), em 2023, a taxa de roubos é de 2.226 a cada 100 mil habitantes, sendo um número três vezes maior do que o registrado nas delegacias. Assim, podemos ver como o medo recorrente da violência urbana é refletido no filme, através do distanciamento e procura de proteção por meio de grades e cercas elétricas dos cidadãos.

Esse distanciamento dos indivíduos, ocasionado pelo medo da violência urbana, tem um reflexo também em uma segregação espacial entre classes. Podemos ver esse distanciamento do ponto de vista do trabalho de João, que é corretor de imóveis. Em uma das cenas em que João apresenta um apartamento bem localizado e sofisticado para uma senhora de classe média alta, podemos ver a dicotomia entre o rico e o pobre, em que os prédios geram muros, apartando e segregando as classes sociais, pois, do muro ao lado do prédio requintado, tem-se uma residência mais simples, que não condiz com a realidade do bairro (figuras 48 e 49).

Figura 48 - Vista da classe média alta.



Fonte: Imagem retirada do filme “O som ao redor” (2012).

Figura 49 - Os muros que separam as classes sociais.



Fonte: Imagem retirada do filme “O som ao redor” (2012).

Esse distanciamento, fruto da produção capitalista do espaço e de sua consequente segregação entre “local de rico” e “local de pobre”, é por vezes gerada para fornecer uma “segurança” ao rico, uma vez que a desigualdade cria no imaginário da população que é na “pobreza” que vai se ter a violência urbana. É indo contrário a esse ponto que o filme apresenta que quem realiza os furtos naquela região é o jovem branco de classe média alta, Dinho (Yuri Holanda). Ao contratar o segurança privado, Francisco, o “dono da rua”, conversa com o segurança Clodoaldo (Irandhir Santos) e o avisa para acobertar o neto responsável pelos furtos, refletindo na manutenção de privilégios e uso do controle territorial para assegurar que sua família seja protegida.

Para além da questão da segurança urbana, um outro traço existente no filme, é a crítica à herança colonial. Como dito anteriormente, a família de João tem sua origem na escravatura, no engenho. Em uma das cenas do filme João vai para casa (figura 50) que fica o engenho da família com o avô, eles tomam banho na cachoeira (figura 51) e, posteriormente, a água fica vermelha, representando o sangue dos trabalhadores que foram responsáveis pela construção da riqueza da família de João (figura 52).

Figura 50 - Casa da família de João, localizada na Zona da Mata de Pernambuco.



Fonte: Imagem retirada do filme “O som ao redor” (2012).

Figura 51 - João e Francisco tomando banho na cachoeira.



Fonte: Imagem retirada do filme “O som ao redor” (2012).

Figura 52 - João tomando “banho de sangue”.



Fonte: Imagem retirada do filme “O som ao redor” (2012).

Com isso, entendemos que as fotografias que aparecem no começo do filme, remetem ao engenho da família de João, as quais contam sobre sua origem. Assim, o filme aborda uma característica central da sociedade brasileira, sobretudo na região Nordeste: a herança colonial que, no caso da cidade do Recife, onde se passa o filme, está associada ao longínquo passado das relações de casa-grande e senzala que marcam o Nordeste açucareiro. Esse “passado”, que se reatualiza ao longo tempo, deixou marcas estruturantes na formação do Brasil, sobretudo na população negra. O filme, por si, representa a realidade, a dificuldade em quebrar o ciclo da desigualdade social.

Vemos isso na relação entre a classe média e seus empregados que, majoritariamente, aparecem no filme enquanto pessoas negras. Costa (2019) destaca que a empregada doméstica de João trabalha na casa da família há anos, e sua filha, Maria, agora ocupa seu lugar. Ainda referente a cena, João pede para que Maria calce os chinelos enquanto desenvolve a atividade doméstica, para que não se machuque, quando Maria procura pelos chinelos, os encontra nos pés da filha. Diante disso, Costa (2019, p.145) desenvolve:

Ao calçar os chinelos de sua mãe, a menina calça também os seus calos, a sujeira dos pés, o suor e o desgaste da sola. O chinelo é um espaço poético e serve como signo alegórico ao remeter a futura passagem de função de empregada doméstica da mãe para a filha, que cuidará dos filhos de João.

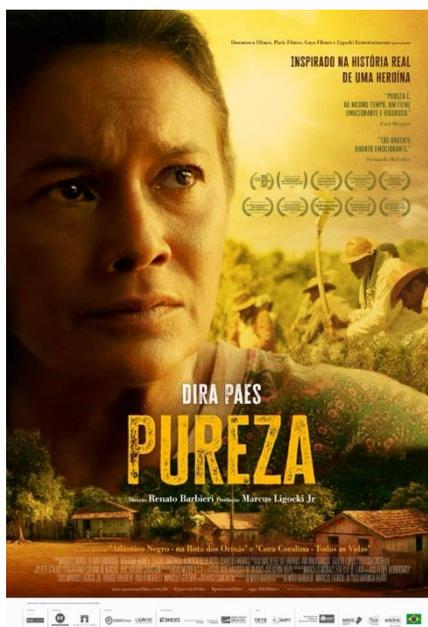
Enquanto João visitava o seu passado familiar, no engenho, a criança ao calçar as sandálias da mãe, visitava sua herança futura, passada de geração em geração. Reforçando não apenas a desigualdade social, como marcando a herança que o colonialismo deixou em nosso país.

Assim, podemos observar como o filme aborda questões de segregação espacial, desigualdade, herança colonial e racismo de forma sutil, mas poderosa, destacando as complexidades das relações sociais e o impacto contínuo das divisões históricas e sociais.

2.2.5 Pureza: herança colonial e formas atuais de trabalho em condições análogas às de escravidão

Dirigido por Renato Barberi e baseado na história real de Pureza Lopes Loyola, o filme de 2019 (figura 53) apresenta a trajetória de Pureza, que durante 3 anos se infiltrou em uma fazenda de garimpo com o intuito de encontrar o filho. Durante sua busca, Pureza se depara com trabalhadores rurais mantidos em uma condição análoga à escravidão, vivencia de perto as crueldades do trabalho escravo contemporâneo nas fazendas de garimpo.

Figura 53 - Cartaz do filme.



Fonte: Pureza, o filme. Disponível em: <<https://www.purezaofilme.com.br/>>.

Ambientado em 1993, o filme se inicia com o trabalho de Pureza (Dira Paes) e Abel (Matheus Abreu) na olaria familiar, na produção de tijolos. Logo no começo, Abel externaliza seu desejo de ir para o garimpo, pois ele acredita que vai receber uma quantia maior de dinheiro trabalhando nesse meio do que como oleiro, assim, poderia dar uma vida melhor para ele e sua mãe. Pureza alerta ao filho sobre o tio que foi para o garimpo e desapareceu, mas, em busca de uma vida melhor, Abel vai mesmo assim.

Três meses desde a ida do filho e sem notícias dele, Pureza faz o mesmo caminho que ele e entra para Fazenda do Garimpo como cozinheira, é a partir de então que acompanhamos toda a exploração que ocorre nesse lugar (figura 54).

Figura 54 - Pau de Arara levando os trabalhadores para a Fazenda.



Fonte: Imagem retirada do filme “Pureza” (2019).

Percebe-se que muitas promessas eram feitas para aqueles que estavam indo para as fazendas. Eles acreditavam que iam enriquecer e dar uma vida melhor para suas famílias, mas quando chegavam no local, tinham suas identidades confiscadas, trabalho forçado, horas exaustivas, servidão por dívidas e/ou condições degradantes e cerceamento da liberdade. No final, se tornavam escravos por dívidas.

Após um tempo sem alimentação adequada, ingerindo água suja e sem receber o prometido salário, um grupo de trabalhadores se juntam e vão reivindicar a quantia que havia sido acordada. Ao chegar no escritório de Narciso (Flávio Bauraqui), chefe que comandava aquela área da fazenda, ele aponta a dívida que os trabalhadores possuem com os donos da fazenda. Observando que não teriam saída e que estavam

condenados aquela situação, os trabalhadores pedem para sair, mas são postos no tronco por Narciso e Zé Gordinho (Sérgio Sartório).

No tronco, forma de tortura utilizada por Narciso, eles ficavam amarrados de cabeça para baixo. O peão que estivesse solto teria que atirar no que estava amarrado, caso ele não fizesse, o matavam.

Aterrorizada com a situação que acompanha de perto e com a possibilidade do filho estar passando por situações parecidas às que ela vê, Pureza volta à cidade e busca ajuda. Acompanhada de Elenice (Mariana Nunes), Pureza vai a Brasília para denunciar a Fazenda de Garimpo e as condições que viu de perto.

O filme, além de apresentar as situações da escravidão contemporânea, também aponta a conivência e omissão de autoridade locais, a corrupção e a impunidade que permitem a continuidade dessas práticas. Em uma das cenas em Brasília, Pureza conversa com um político, apontando as questões que viu na fazenda de garimpo. Ao sair da sala dele, ela o escuta entrar em contato com os fazendeiros do garimpo, para protegê-los.

Após o ocorrido, Pureza participa do Fórum Nacional de Combate à Violência no Campo, onde denuncia a situação que vivenciou, mas precisa voltar ao local e tirar fotos, para ter provas da delação (figura 55).

Figura 55 - Pureza e os trabalhadores rurais na fazenda de garimpo.



Fonte: Imagem retirada do filme "Pureza" (2019).

Pureza faz um retrato cru e realista das condições de trabalho escravo contemporâneo. A exposição da brutalidade e desumanização enfrentadas por trabalhadores rurais, são postas em nossa frente durante todo o tempo do filme, desde as ameaças constantes durante o trabalho (figura 56), até aos trabalhadores sem acesso de água potável (figura 57).

Figura 56 - Pureza trabalhando enquanto Zé Gordinho ameaça os peões.



Fonte: Imagem retirada do filme "*Pureza*" (2019).

Figura 57 - Peão pegando água do rio poluído para beber.



Fonte: Imagem retirada do filme "*Pureza*" (2019).

Apesar de retratar uma situação que ocorreu em 1993, ainda é recorrente as denúncias de trabalho escravo contemporâneo no país. A escravidão contemporânea é um fenômeno persistente, atingindo números altos no Brasil até os dias atuais. De acordo com os dados do Ministério do Trabalho e Emprego da Comissão Pastoral da Terra (CPT), em 2023, foram resgatados cerca de 2 mil trabalhadores em operações de fiscalização realizadas em todo o país. A Organização Não Governamental (ONG) *Walk Free*, o Brasil tem mais de 1 milhão de escravos contemporâneos ou casamento forçado, em 2023.

É importante destacar que existe um perfil nos indivíduos que são resgatados do trabalho escravo, de acordo com o estudo realizado pela Organização Internacional do Trabalho (OIT), de 2011. Essas vítimas geralmente fazem parte de um contexto socioeconômico de vulnerabilidade, que acreditam que irão conseguir melhorias financeiras, ao aceitar a proposta de emprego. A maioria dos resgatados vêm de áreas rurais e regiões em que as oportunidades de emprego formal são escassas, muitos desses vem da condição de pobreza extrema, sendo esse um fator determinante para que aceitem as promessas ilusórias de melhores oportunidades.

Entre os anos de 1995 e 2022 aproximadamente 60 mil pessoas foram resgatadas da condição de trabalhadores em situação análoga à escravidão no Brasil. Com 22,4% dos casos identificados no estado do Pará, local que é responsável por concentrar garimpos ilegais. Os dados levantados pela ONG “Escravo, nem pensar!” apontam que 83% das vítimas se autodeclaravam negros, 58% são nascidos na região Nordeste, 43% não haviam completado o ensino fundamental, 77,8% foram resgatadas em propriedade rural e 7% eram analfabetos.

No mundo, quando visualizado os setores que maior ocorrem essa situação, a OIT juntamente com a *Walk Free* e da Organização Internacional para as Migrações, destacaram que 86% ocorre no setor privado e que, aproximadamente, uma a cada oito vítimas é uma criança, sendo o marco de 3,3 milhões.

Com isso, percebemos que o perfil das pessoas em situação de escravidão contemporânea no Brasil é uma cicatriz deixada pelas profundas e persistentes desigualdades socioeconômicas que marcam o país. A falta de oportunidades educacionais e de emprego formal, cria um ciclo vicioso de pobreza e exploração. Ainda em estudo lançado pela OIT, foi levantado que a escravidão contemporânea se inicia desde cedo, com o trabalho infantil. A pesquisa destaca que dos entrevistados, 92,6% iniciaram a vida profissional antes dos 16 anos. A idade média em que

começaram a trabalhar é de 11 anos, sendo que aproximadamente, 40% iniciaram a trabalhar antes dessa idade. Assim, percebe-se que a pobreza é um catalisador desse problema social.

Assim, *Pureza* é um filme que nos mostra as condições da escravidão contemporânea no Brasil. Diante de sua narrativa, a película desempenha papel crucial na promoção e conscientização da luta contra as situações análogas à escravidão, demonstrando o papel crucial do cinema, quando nos referimos à representação e transformação da sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante a análise dos cinco longas-metragens delimitados para esta pesquisa, foi possível identificar um panorama da realidade brasileira exposto pelos referidos filmes. O olhar voltado para as histórias que não são contadas e, muitas vezes, vistas, trouxe para as obras uma ampliação, expondo as profundas desigualdades presentes na sociedade brasileira, por um lado, e as lutas e resistências do povo brasileiro, por outro.

Os filmes que foram analisados demonstram a continuidade e resistência do cinema que nasce com o Cinema Novo, de interpretar a realidade do povo brasileiro, expondo suas mazelas. A continuidade do cinema enquanto uma ferramenta essencial para a reflexão crítica e trazer o debate sobre a Questão Social que assola o país, é demonstrada nos filmes que foram analisados e nos que ainda são produzidos, como *Quanto vale ou é por quilo?* (2005), *Que Horas Ela Volta?* (2015), *Bacurau* (2019) e *Marte Um* (2022).

No decorrer das análises dos filmes, foi possível observar que o ponto central da questão social está apoiada na formação sócio-histórica brasileira, sendo assim, como dito anteriormente, uma questão nacional. Permeada por uma questão de raça, podemos concluir que majoritariamente, os problemas que aparecem no filme, surgem de uma questão de raça. Os reflexos da formação colonial brasileira refletem desde a habitação, até a questão da defasagem na educação.

O racismo é um componente central que reflete e molda profundamente as desigualdades e as estruturas de exclusão que determinam a sociedade do país. A abolição em 1888, sem nenhum tipo de política que amparasse a população, ocasionou na manifestação de diversas desigualdades: econômica, educacional, habitacional e de segurança pública. Como podemos observar ao longo das análises dos filmes, a população que mais sofre com todo tipo de violência e vulnerabilidade proveniente da questão social, ocasionada pelo capitalismo, é a população negra.

Diante disso, nota-se que o racismo está enraizado na estrutura social, econômica e política do Brasil, moldando a questão social, no que Gonçalves (2018) classificou como um nó, porque é nessa desigualdade racial que a sociedade brasileira está estruturada.

Assim, o cinema brasileiro tem desempenhado papel significativo na representação desse problema nacional. Através de sua narrativa, ele apresenta

como a escravidão deixou cicatrizes históricas no país, de forma que em todo filme, pode-se perceber o reflexo do racismo na sociedade, através da intersecção com gênero, classe, educação, segurança pública e habitação.

O cinema brasileiro desempenha papel crucial ao abordar as temáticas expostas nas análises dos filmes. Ao retratar histórias de resistência, desigualdade e identidade, esses filmes não apenas refletem a realidade da discriminação racial, social e econômica no Brasil, como também criticam o sistema que a mantém. É por meio dessa construção de narrativas que o cinema brasileiro contribui para a construção de uma consciência crítica referente aos temas sociais abordados.

Em conclusão, o cinema nacional é uma ferramenta indispensável para a compreensão e transformação da questão social brasileira. Ao abordar as histórias de desigualdade, opressão e resistência, os filmes brasileiros não apenas abordam a realidade, mas inspiram criticamente na luta e construção de um país mais igualitário. Enquanto houver uma câmera na mão e uma ideia na cabeça, lema dos cinemanovistas, o cinema brasileiro crítico continuará a resistir.

REFERÊNCIAS

ABRIL DESPEDAÇADO; Direção: Walter Salles. Brasil-França-Suíça: Imagem Filmes, 2001.

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. (1985), Dialética do Esclarecimento. Tradução de Guido Antonio de Almeida, Rio de Janeiro, Zahar Editores.

ALVES, Vanessa Castro. **Cinema e transformação social: uma análise dialética.** In: SEMINÁRIO REGIONAL DE POLÍTICAS PÚBLICAS, INTERSETORIALIDADE E FAMÍLIA, IV, 2018, Porto Alegre. Anais [recurso eletrônico] / Maria Isabel Barros Bellini ... [et al.] organizadores – Dados eletrônicos. – Porto Alegre : EDIPUCRS, 2018.

AMANCIO, Tunico. **Sob a sombra do Estado: Embrafilme, política e desejo de indústria.** In: ___Nova história do cinema brasileiro / Fernão Pessoa Ramos; Sheila Schvarzman. - São Paulo: Edições Sesc. São Paulo, 2018. - 600 p., v.2.

ANCINE - Agência Nacional de Cinema: **Ministério da Cultura.** ANCINE divulga números da exibição em 2020 e 2021. Disponível em: <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/assuntos/noticias/ancine-divulga-numeros-da-exibicao-em-2020-e-2021>>. Acesso em: 20 de maio de 2024.

ANCINE - Agência Nacional de Cinema: **Ministério da Cultura.** Painel Indicadores do Mercado de Exibição. Disponível em: <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/Paineis%20Interativos/painel-indicadores>>. Acesso em: 22 de maio de 2024.

BARBEDO, Mariana Gonçalves. **A arte de Carlos Diegues no projeto nacional-popular do cinema novo (1962-1969).** Tese (Doutado em História Social) apresentada ao Departamento de Pós-graduação em História - PUC-SP, São Paulo, 2016. 278f.

BARBOSA, Camila Nadedja Teixeira. **A importância de se ver nas telas: a lesbianidade no cinema brasileiro (1990-2010).** Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal Rural de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura Regional, Recife, 2019.

BEHAR, Regina Maria Rodrigues. **Ética, estética e representação: a realidade social no cinema brasileiro.** In: ___SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25., 2009, Fortaleza. Anais do XXV Simpósio Nacional de História – História e Ética. Fortaleza: ANPUH, 2009. CD-ROM.

BEHRING, Elaine R. BOSCHETTI, Ivanete. **Política Social: fundamentos e história.** Bibliografia Básica de Serviço Social, v.2. São Paulo: Cortez, 2006.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1995.

CABRAL, Umberlândia. De 2010 a 2022, população brasileira cresce 6,5% e chega a 203,1 milhões. IBGE, 2022. Disponível em: <<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de->

[noticias/noticias/37237-de-2010-a-2022-populacao-brasileira-cresce-6-5-e-chega-a-203-1-milhoes](#)>. Acesso em: 22 de maio de 2024.

CALABRE, Lia. **Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas.**

In:___Políticas culturais no Brasil / organização Antonio Albino Canelas Rubim. — Salvador: edufba, 2007. 182 p. — (Coleção cult)

CAMPOS, Ana Cristina. Percentual de pessoas em situação de pobreza cai para 31,6% em 2022: dado está na Síntese de Indicadores Sociais 2023 do IBGE.

Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-12/percentual-de-pessoas-em-situacao-de-pobreza-cai-para-316-em-2022>>. Acesso em: 05 de junho de 2024.

CARVALHO, Maria do Socorro. **Cinema Novo Brasileiro.** In:___História do cinema mundial/Fernando Mascarello (org.). - Campinas, SP: Papyrus, 2006. - (Coleção Campo Imagético)

CENTRAL DO BRASIL; Direção: Walter Salles. Produção: Martire de Clermont-Tonnerre e Arthur Cohn. [S.l.]: Le Studio Canal; Riofilme; MACT Production, 1998.

CIDADE DE DEUS; Direção: Fernando Meirelles e Kátia Lund. Brasil: Globo Filmes, 2002.

COELHO, Priscilla Passos. **O papel da Embrafilme no desenvolvimento do cinema brasileiro.** Orientador: Ary Barradas. 2009. 51 p. Monografia (Bacharelado) - Instituto de Economia - UFRJ, Rio de Janeiro, 2009.

COSTA, Wendell Marcel Alves da. Poética e signos alegóricos em *O som ao redor*. Rebeca, 16. Vol. 8, n. 2, jul – dez, 2019.

CRUZ, Gustavo. **A abertura genial de Central do Brasil!**. YouTube, 22 de março de 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=L8KFrftda6w&t=98s>>. Acesso em: 04 de junho de 2024.

FERRO, Marc. **Cinema e História.** São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **17º Anuário Brasileiro de Segurança Pública.** São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2023.

Disponível em:< <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2023/07/anuario-2023.pdf>>. Acesso em: 13 de junho de 2024.

G1 Minas. Taxa de analfabetismo de crianças de 7 a 9 anos dobra entre 2019 e 2022 no Brasil, diz Unicef. Disponível em: <<https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2023/10/10/taxa-de-analfabetismo-de-criancas-de-7-a-9-anos-dobra-entre-2019-e-2022-no-brasil-diz-unicef.ghtml>>. Acesso em: 10 de junho de 2024.

GALVÃO, Alexander Patêz. **O cinema brasileiro da retomada: a auto-sustentabilidade é possível?**. 2003. 232 p. Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola da Comunicação, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia - UFRJ. Rio de Janeiro, 2003.

GONÇALVES, Renata. **Quando a questão racial é o nó da questão social**. Revista *Katálysis*, [S.L], v.21, n.3, p.514-522, dez. 2018. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/1982-02592018v21n3p514>. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rk/a/JGPd8LQgf3yWcxfRRWwjtFN/?lang=pt#>>. Acesso em: 28 de junho de 2024.

IBGE. De 2019 para 2022, trabalho infantil aumentou no país. Disponível em: <<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/38700-de-2019-para-2022-trabalho-infantil-aumentou-no-pais>>. Acesso em: 10 de junho de 2024.

IAMAMOTO, Marilda Villela. A questão social no capitalismo. In ___ **REVISTA TEMPORALIS**. Brasília: ABEPSS nº 3, 2001. Semestral.

IKEDA, Marcelo Gil. O papel da Ancine nas políticas públicas para o audiovisual brasileiro. **Revista Extraprensa**, São Paulo, Brasil, v. 14, n. 2, p. 122–142, 2021. DOI: 10.11606/extraprensa2021.185388. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/185388>.. Acesso em: 1 maio. 2024.

IKEDA, Marcelo Gil. **Revisão Crítica do Cinema da Retomada**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2022.

JESUS FILHO,, Jerônimo Marques. Globalização e Pulverização Estrutural do Mundo do Trabalho no Brasil e o Contundente Crescimento da Barbárie Social. In: ___ Independências, dependências e interdependências, VI Congresso CEISAL. Toulouse, 2010. Disponível em: <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00514521>>. Acesso em 22 maio de 2024.

KRAUCAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler: Historia psicológica del cine Alemán**. Publicado em inglês por Princeton University Press (1947). Tradução de Héctor Grossi. 1ª ed. Ediciones Paidós, 1985.

LONGUINHO, Daniella. **3 milhões de brasileiros não têm registro civil de nascimento**. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/radioagencia-nacional/geral/audio/2021-11/3-milhoes-de-brasileiros-nao-tem-registro-civil-de-nascimento#:~:text=Segundo%20o%20IBGE%2C%20cerca%20de,no%20primeiro%20ano%20de%20vida>>. Acesso em: 11 de junho de 2021.

MARA, Eduardo; BEZERRA, Lucas. A BUSCA COMO MEDIDA: A QUESTÃO SOCIAL NA FORMAÇÃO SOCIAL BRASILEIRA. **Temporalis**, [S. l.], v. 21, n. 42, p. 110–125, 2021. DOI: 10.22422/temporalis.2021v21n42p110-125. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/temporalis/article/view/36512>. Acesso em: 1 jul. 2024.

MARSON, Melina Izar. **O Cinema da Retomada: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine**. 2006. 198 p. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - Unicamp. Campinas: SP: [s.n.], 2006.

MELO, Everton Samuel dos Santos. **Criminalidade e drogas**: problemas sociais analisados a partir do filme “Cidade de Deus”. Revista Interdisciplinar de Ciências Sociais e Humanas, ano 1, v. 1, n. 6, p. 121-135, dez. 2013.

MELLO, Daniel. **Favelas em áreas valorizadas são mais atingidas por incêndios**. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-05/favelas-em-areas-valorizadas-sao-mais-atingidas-por-incendios>>. Acesso em: 13 de junho de 2024.

MOMBELLI, N. F.; TOMAIM, C. D. S. Análise fílmica de documentários: apontamentos metodológicos. **Lumina**, [S. l.], v. 8, n. 2, 2015. DOI: 10.34019/1981-4070.2014.v8.21098. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21098>. Acesso em: 28 de maio de 2024.

MOTA, Ana Elizabete. **Seguridade social no Brasil: desenvolvimento histórico e tendências recentes**. In:___ Serviço Social e saúde: formação e trabalho profissional. São Paulo: Cortez, 2007.

NETTO, José Paulo. Cinco notas a propósito da “questão social”. In___ **REVISTA TEMPORALIS**. Brasília: ABEPSS nº 3, 2001. Semestral.

NETTO, José Paulo. BRAZ, Marcelo. **Economia Política: uma introdução crítica**. Bibliografia Básica de Serviço Social, v. 1. São Paulo: Cortez, 2006.

O SOM AO REDOR; Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux. Brasil: Vitrine Filmes The Cinema Guild. 2012.

OLIVEIRA, Francisco. **Collor: A Falsificação da Ira**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

ORTIZ, José Mario. AUTRAN, Arthur. **O cinema brasileiro das décadas de 1970 e 1980**. In:___ Nova história do cinema brasileiro / Fernão Pessoa Ramos; Sheila Schvarzman. - São Paulo: Edições Sesc. São Paulo, 2018. - 600 p., v.2.

OXFAM Brasil. **Não há democracia com o extermínio em massa da população negra**. Disponível em: <https://www.oxfam.org.br/noticias/nao-ha-democracia-com-extermio-da-populacao-negra/#:~:text=N%C3%A3o%20h%C3%A1%20democracia%20com%20exterm%C3%ADnio%20em%20massa%20da%20popula%C3%A7%C3%A3o%20negra,-Nota%20p%C3%ABlica%20da&text=Segundo%20dados%20divulgados%20nesta%20quinta,%2C9%25%20eram%20pessoas%20negras.>>. Acesso em: 13 de junho de 2024.

PÉCORA, Luísa. **Cinema brasileiro: o desafio para chegar ao público**. Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/secoes/colunistas/cinema-brasileiro-desafio-chegar-grande-publico>>. Acesso em: 21 de maio de 2024.

PERRONI, Giovanna Fernandes. **Cinema novo: um movimento político**. 2018. 50 f. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Ciência Política)—Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

PUREZA; Direção: Renato Barbieri. Brasil: Downtown Filmes. 2019

RAMOS, Fernão Pessoa. **A ascensão do Novo Jovem Cinema**. In:___Nova história do cinema brasileiro / Fernão Pessoa Ramos; Sheila Schvarzman. - São Paulo: Edições Sesc. São Paulo, 2018. - 600 p., v.2.

RAMOS, Fernão Pessoa. **A retomada: nação inviável, narcisismo às avessas e má consciência**. In:___Nova história do cinema brasileiro / Fernão Pessoa Ramos; Sheila Schvarzman. - São Paulo: Edições Sesc. São Paulo, 2018. - 600 p., v.2.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Cinema Novo/Cinema Marginal, entre curtição e exasperação**. In:___Nova história do cinema brasileiro / Fernão Pessoa Ramos; Sheila Schvarzman. - São Paulo: Edições Sesc. São Paulo, 2018. - 600 p., v.2.

RANGEL, Shanna de Oliveira. **Habitação e sua relação com o direito à cidade no capitalismo contemporâneo**: um estudo sobre o programa Minha Casa Minha Vida Faixa 1 em Vitória - ES. Dissertação (Mestrado em Política Social) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Jurídicas e Econômicas, Vitória, 2018.

Rubim, Antônio Albino Canelas. (2013). POLÍTICAS CULTURAIS DO GOVERNO LULA. **Revista Lusófona De Estudos Culturais**, 1(1), 224–242 | 243.

<https://doi.org/10.21814/rlec.17>

SCHVARZMAN, Sheila. **Cinema brasileiro contemporâneo de grande bilheteria (2000 - 2016)**. In:___Nova história do cinema brasileiro / Fernão Pessoa Ramos; Sheila Schvarzman. - São Paulo: Edições Sesc. São Paulo, 2018. - 600 p., v.2.

SOUZA, Miliandre Garcia. **Cinema Novo: a cultura popular revisitada**. História: Questões & Debates, Curitiba, n. 38, Paraná: UFPR. 2003, p. 133-159.

TOKARNIA, Mariana. Educação reforça desigualdades entre brancos e negros, diz estudo. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/educacao/noticia/2016-11/educacao-reforca-desigualdades-entre-brancos-e-negros-diz-estudo>>. Acesso em: 11 de junho de 2024.

TV Cultura. **54% dos brasileiros nunca foram ao cinema | Marcas & Cidadania**. YouTube, 7 de maio de 2019. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=l1jFDqNzcmQ&t=24s>>. Acesso em: 22 de maio de 2024.

VANOYE, Francis; GOLLOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica.**

Tradução: Marina Appenzeller. 4ª ed. Campinas: Papyrus, 2006.

YAZBEK, Maria Carmelita. Pobreza e exclusão social: expressões da questão social no Brasil. In___**REVISTA TEMPORALIS.** Brasília: ABEPSS nº 3, 2001. Semestral.