

REPRESENTAÇÕES DAS CLASSES POPULARES NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO.

Maria Luiza Martins de Mendonça¹, Janaína Vieira de Paula Jordão²

Cinema e grupos minoritários

Este trabalho é parte de uma pesquisa mais ampla que tem por objetivo identificar as diferentes formas como os grupos minoritários aparecem nos diferentes suportes midiáticos, em especial na produção audiovisual. Parte-se do princípio de que a representação e a expressão de grupos minoritários nos diferentes meios de comunicação merecem a atenção do pesquisador, devido à importância teórica e empírica que adquirem quando se considera que os meios de comunicação são, na maioria das sociedades contemporâneas, os grandes construtores culturais e ocupam lugar central nas disputas pela hegemonia e pela fixação dos significados sociais.

A proposta de escrever sobre as representações midiáticas, em especial no audiovisual, da classe trabalhadora, segmento tão expressivo na sociedade brasileira, surgiu a partir de estudos sobre subalternidade e minorias³ que, coincidentemente, compartilharam o tempo com algumas leituras inspiradoras, como, por exemplo, uma coletânea de contos intitulada *Trabalhadores do Brasil*, entre outros⁴. Se a literatura brasileira e os estudos literários já se defrontaram há vários anos com os personagens pobres, gente simples, esquecida, o mesmo não se pode dizer dos estudos de cinema. Com as exceções de praxe⁵, pouco se tem abordado, nos estudos de cinema, sobre trabalhadores como protagonistas. É verdade que sempre existem, nas mais diferentes tramas cinematográficas, personagens pertencentes às classes trabalhadoras, mas em papéis secundários ou como suporte para ações expressivas de outros personagens. Atualmente tem se tornado mais comum a mudança do foco para grupos chamados grupos periféricos, em geral, composto por indivíduos ou grupos pertencentes a organizações ilegais e quase sempre violentas ou, por outro lado, ligados a manifestações culturais, musicais e folclóricas.

Dessa maneira, pode-se pensar em práticas de representação – não no sentido político, da representação formal (falar por) – mas como maneiras de se mostrar imagens socialmente verossímeis, credíveis que passam a fazer parte do imaginário cotidiano das populações. Adquirem sentido, assim, na perspectiva das investigações em comunicação, as análises das diferentes formas de representação, à medida que

colaboram para desvelar uma “naturalização” de relações sociais hierarquizadas e, a partir desse desvelamento, possibilitar a proposição de políticas de reconhecimento e de inclusão. É a partir das políticas de visibilidade e dos processos de re-conhecimento dos grupos minoritários que se pode pensar, como indica Zizek (2007: 27) que “a verdadeira aposta (em uma forma de luta política) não está nas reivindicações explícitas (...) mas no direito fundamental de ser escutados e reconhecidos como iguais na discussão”.

Pretende-se, por intermédio dessas investigações, avaliar as diferentes maneiras como os mais variados veículos de comunicação produzem e/ou reproduzem o papel e as concepções socialmente circulantes sobre os diversos grupos sociais, em especial os grupos minoritários, na tentativa de identificar os valores que lhes são atribuídos e os lugares sociais que podem legitimamente desejar e efetivamente ocupar. Nas sociedades que se pretendem democráticas os diferentes grupos podem aspirar a dividir com equanimidade tanto os espaços de poder quanto os produtos resultantes do processo econômico: materiais e simbólicos. Contribuir para melhor conhecer essas relações de poder e os processos que lhes dão suporte ou legitimidade é sempre um procedimento necessário para facilitar o desenvolvimento de estratégias comunicativas que propiciem possibilidades efetivas de democratização das relações sociais.

Sobre a representação de “povo” e de “popular”

Ainda que se possa estranhar a equiparação entre representações de grupos minoritários e do “povo” brasileiro, uma vez que se trata empiricamente da maioria da população brasileira, deve-se, primeiramente tentar superar a dificuldade de conceituar o que se entende por “povo” e por “popular”. Para este primeiro esforço serão úteis tanto as concepções aportadas pelos estudos antropológicos quanto literários. Não há, para “povo” ou “popular”, um sentido unívoco; o termo é permeado por ambigüidades e serve tanto para legitimar politicamente a delegação “popularmente conferida” para o exercício do poder político como, num outro extremo, para designar de forma geral os pobres, os deserdados, os excluídos, para utilizar um termo bastante atual. A noção de povo alterna, assim, entre a inclusão e a exclusão, dependendo do sentido que se pretenda atribuir-lhe: como conjunto destinado a fornecer a legitimidade a processos dos quais, na maioria das vezes encontra-se excluído ou, limite oposto, como corpo fragmentado, sem projeto, sem esperança. Um lugar em que floresçam, no máximo, idiosincrasias, singularidades culturais e em que se encontram crenças, estéticas e

costumes “curiosos”. É esse o povo que a noção de progresso tende a eliminar pela via do desenvolvimento capitalista, que, contraditoriamente, produz mais e mais miséria e exclusão. Nesse estudo, a noção de “povo” aproxima-se da concepção de classes subalternas adotadas por Gramsci⁶. Sinteticamente, as classes subalternas se identificam com aqueles setores da sociedade que se inserem, de forma subordinada, nas relações de produção e de reprodução social e que possuem formas específicas de “saberes” e de “fazer” sociais e de lhes atribuir sentido particulares. Dado seu caráter inorgânico, sua forma de vida recortada, sua constituição cultural em forma de mosaico, seu modo de conceber o mundo e a vida mostram-se fragmentários, contraditórios, não revelando a presença ativa de projetos coletivos, mas uma forma de vida em que dificuldades de toda sorte fazem surgir estratégias de sobrevivências que se ligam ao existir mais do que ao viver plenamente as possibilidades de uma vida.

Feitas essas considerações, é o caráter de exclusão, de alteridade que permeia também o “povo” como subconjunto fragmentado em que se encontram oprimidos e vencidos de toda ordem e, portanto, distantes dos focos narrativos. Mesmo quando os personagens “populares” passam a ser objeto de diversas narrativas midiáticas, salvo raras exceções a origem social dos criadores, autores, diretores é mais elevada e abordar um universo estranho e pouco familiar pode revelar-se problemático⁷. Não é incomum que, nas narrativas midiáticas, a configuração e composição dos personagens, as diferentes formas de mostrar sua cultura e sua inserção no mundo são, freqüentemente, realizadas de modo distante, idealizado ou estereotipado, parecendo ser raros os enfoques narrativos em que são retratados com autenticidade e não com estranhamento, em sua inteireza humana mais do que em fragmentos em que o curioso adquire *status* de singular. Também é bastante comum que as representações de “povo” e de “popular” se aproximem do registro do grotesco que, na percepção de Muniz Sodré⁸, oferece oportunidade para o surgimento de “situações marcadas pelo excesso de clichês culturais, significações já estabelecidas e gastas, destinados a provocar emoções fáceis, a que se costuma chamar de “breguice”, “cafonice”, “mau gosto”... que, fatalmente incluem as dimensões fisiológica e sexual representada de maneira “grosseira e ridícula”.

Não é estranha a afirmação de que as cinematografias nacionais são representativas de um país, de uma cultura, de um povo. Por meio dela esse povo se representa e se

apresenta aos olhares próprios e estrangeiros. Além do cinema, o teatro, a literatura, a música, enfim, a produção artística e cultural produz relatos, narrativas e saberes sobre o povo/país e efetivamente contribuem para o (re)conhecimento de questões que são hoje (esse hoje não implica apenas atualidade, mas inclui uma visão histórica e o passado) relevantes e consideradas como elementos constitutivos para a formação social e cultural do país.

Um filme, como qualquer outro dispositivo midiático, remete à sociedade em que se insere, mas mais do que retratá-la, ela a representa. Essa representação, de fato, leva à criação de um “efeito de realidade” (Aumont:1995), mais ou menos aceitável à medida que as imagens estejam de acordo com os padrões de verossimilhança, tanto no que diz respeito à construção narrativa quanto às relações sociais e culturais presentes. Na perspectiva de Shohat e Stam (2006:270), o problemático é que “grupos historicamente marginalizados não têm controle sobre sua própria representação”. Assim, uma produção audiovisual é, também, uma produção discursiva que remete às relações sociais e as disputas ou articulações com os poderes hegemônicos. Sua capacidade de produção e reprodução de sentidos e sua contribuição para a democratização das relações sociais, em sentido amplo, deriva das maneiras como as narrativas repetem (ou não) papéis sociais e culturais associados “naturalmente” aos diferentes grupos sociais. Isso nos leva a pensar que questões como a atribuição de lugares sociais, os leques de possibilidades, as aspirações e as identidades são formadas econômica e culturalmente em um contexto em que os signos midiáticos remetem e estimulam sempre uma categorização do indivíduo, que termina por incorporar e classificar tanto o outro como a si mesmo⁹.

Dessa maneira, a análise das diferentes formas de representação, na perspectiva das investigações em comunicação, é também um a análise sobre o real, já que as representações são parte da realidade.

Aspectos da produção contemporânea

Desnecessário reafirmar que o “cinema da retomada” caminha para a diversidade e a diversificação da produção, tanto em termos de temática quando de locais de produção, de gêneros, formatos e estilos.

Apesar de uma primeira mirada aos “Dados de Mercado” fornecido pela ANCINE¹⁰ (Agência Nacional de Cinema) sobre a distribuição de recursos para a produção cinematográfica brasileira apontar para o crescimento quantitativo dessa produção e mostrar também que vem crescendo o número de espectadores nas salas de cinema, são bastante conhecidas as dificuldades de distribuição e de exibição de filmes nacionais. São lugares-comuns as críticas à ausência de uma política de exibição que conte com canais competentes para realizar essa tarefa e consiga enfrentar – ou ao menos funcionar – como um contraponto às grandes distribuidoras estadunidenses, conhecidas como *majors*.

Na reportagem de Leonardo Mecchi e Eduardo Valente “*Cinema brasileiro para quem?*” publicada na revista eletrônica Cinética¹¹ os autores questionam a ausência de políticas de distribuição e fornecem os seguintes dados:

“...entre 1995 e 2003, 58% do total dos filmes brasileiros que estrearam nos cinemas ficaram abaixo dos 50 mil espectadores. Se nos dois anos seguintes esse percentual cresceu para 62% (2004) e 64% (2005), no primeiro semestre de 2006 ele atingiu um número impressionante: 83%. Isso significa dizer que, dos 5,8 milhões de espectadores acumulados pelo cinema brasileiro em 2006, 5,2 milhões estiveram concentrados em apenas 3 filmes (Se eu fosse você, Didi e os caçadores de tesouros e Xuxinha e Guto contra os Monstros do Espaço).”

Se esses dados apontam para grandes distorções no mercado brasileiro de cinema, apresentam também outras questões importantes, mais relacionadas, agora, com temáticas e formas de representação do popular brasileiro que, para evitar o deslizamento do significado de “popular” para o terreno dos nacionalismos e de uma possível identidade nacional, opta-se por aproximá-lo do conceito de classe subalterna.

A partir de um ponto de vista que privilegia a importância das manifestações culturais populares como elementos de valorização e reconhecimento das identidades e das singularidades dos diferentes grupos sociais, pretende-se avaliar como o “povo” e o “popular” são representados na cinematografia brasileira contemporânea. Interessa investigar ainda a existência de uma possível dicotomia entre aquilo que é produzido “sobre” o povo e o que se produz “para” esse mesmo povo”.

Sem a pretensão de realizar uma análise exaustiva, pode-se identificar a existência, na cinematografia brasileira recente, ao menos três perspectivas distintas de representações de “povo” e de “popular”. É importante deixar claro que a tipologia aqui construída é meramente analítica e não pretende se converter em generalizações e muito menos que impõe fronteiras precisas entre os diferentes tipos de representação do popular. As intersecções acontecem, as justaposições estão sempre presentes, as confluências não podem ser ignoradas e os graus de adesão são variáveis. A referência deve-se, portanto, à forma predominante de representação. Pesquisas posteriores poderão indicar marcas e matizes dessas três formas de representação. Tampouco se trata de um estudo diacrônico, embora essa perspectiva possa apontar aspectos necessários para a compreensão do lugar que o “povo” ocupa nas representações midiáticas e as mudanças nessas formas de representá-lo.

Uma primeira representação de “povo” seria aquela em que ele aparece como um outro que nos é próximo e distante simultaneamente, próximo na linguagem e nos trejeitos e distante das práticas cotidianas das classes médias que freqüentam os circuitos das salas de exibição dos *shopping centers*, onde estão concentradas. São filmes com vocação abertamente mercadológica e que visam obter grandes bilheterias e que, independentemente do gênero, apresentam o povo a partir de suas características risíveis, ou seja, a partir de uma visão grotesca. O povo, ignorante e ridículo, aparece na construção de personagens “engraçados”, iletrados mas “espertos”, capazes de sair-se bem em qualquer situação. Ilustram essa tipologia filmes como *Dois filhos de Francisco* (Breno Silveira, 2005); *Didi, o caçador de tesouros* (Marcus Figueiredo, 2006), *Tapete Vermelho* (Luiz Alberto Pereira 2006) e outros do mesmo estilo.

Em segundo lugar, estariam os filmes em que o povo está praticamente ausente. São filmes feitos sobre e para uma classe média urbana, sobre seus problemas cotidianos, freqüentemente associados ao formato “comédia de situações” tão presente na programação televisiva. Nesse caso o “povo” aparece como mera citação ou referência longínqua ou como coadjuvante em papéis de serviçais ou funcionários pouco qualificados. Os negros, pardos e índios dificilmente são encontrados como protagonistas nessas produções.

Uma terceira possibilidade de representação do “povo” seria formada por uma variedade muito grande de estilos, formatos e gêneros que tratam dos excluídos, dos marginalizados, das vítimas de uma opressão cuja origem não se pode identificar. São filmes como *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002), *Central do Brasil* (Walter Salles, 1997), *Tropa de Elite* (José Padilha, 2008), que conheceram sucesso de bilheteria, e até os de grande impacto, premiados mas desconhecidos para o grande público, como *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006), *Cinema, aspirinas e urubus* (Marcelo Gomes, 2005), *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002), *Contra Todos* (Roberto Moreira, 2004) e *A casa de Alice* (Chico Teixeira, 2009).

Ainda que essa filmografia tente mostrar a existência de um outro País, sua face mais obscura e mais feia, diferente dos cartões postais das praias e do espetacular carnaval, a representação que faz do povo ou de indivíduos pertencentes às classes populares está distante de qualquer protagonismo ou ação política, como categoria coletiva ou, ao menos, como parte de algum coletivo, de algum grupo social sujeito de algum processo de transformação.

Difícil de se colocar em qualquer tipologia é o universo dos excluídos, dos deserdados, dos oprimidos. Em filmes como *Contra Todos*, *Amarelo Manga*, *O céu de Suely* está presente a representação de uma gente do povo que, ao mesmo tempo é vítima e produz vítimas. São operários, empregadas domésticas, matadores, prostitutas, índios, vendedores, camponeses, gente sem projeto, sem esperança, sem alternativa diferente de tentar fazer a sobrevivência o mais tolerável possível. A ambientação, seja no cenário urbano ou no rural, é sempre árida, desoladora, opressiva. As falas são mínimas, limitam-se ao essencial para comunicar o indispensável. Não há troca de idéias, de emoções, a solidão devasta a vida das pessoas. Motivadas pela miséria as aproximações pessoais são mais estratégias de sobrevivência do que por laços afetivos. Nesse grupo encontra-se grande parte dos filmes aplaudidos pela crítica, premiados em festas, desconhecidos pela maioria do público e detestados por aqueles que não suportam ver retratada essa parcela da população. Entretanto, a violência, eixo de muitos desses filmes, é estéril, as soluções são individualizadas e os conflitos despolitizados, não sendo percebidos como meios para finalidade alguma. A violência é mais um sintoma e um exemplo da fratura social, é o que dá visibilidade a uma parcela da população da qual só se tem notícia por meio das reportagens policiais.

Essas produções, ainda que tentem representar as classes subalternas ainda não se libertaram totalmente do princípio que invoca a existência de um certo modelo “universal” de narrativa e de representação de alteridades (baseado nos modelos narrativos estadunidenses). Assim, as cinematografias nacionais repetem, no âmbito local uma lógica semelhante: de um cinema que ainda adere, em maior ou menor medida, aos cânones das narrativas hollywoodianas e faz, a seu modo, a representação daquilo que lhe é próprio - esse “falar sobre” ou “falar por” tende a repetir os mesmos mecanismos hegemônicos. Nesses casos, os subalternos são mostrados, mas o que dizem é o discurso que lhes é ensinado. Essas formas narrativas podem ocultar um tipo de orgulho ou presunção que acaba por outorgar ao Outro lugares sociais, econômicos, culturais (simbólicos) previamente determinados nos quais o circunscreve e o mantém.

A representação do povo como sujeito político, como categoria coletiva ou, pelo menos, como parte de algum coletivo, de algum grupo social, mesmo quando o foco seja no protagonista individualmente está praticamente ausente, ao contrário de uma produção anterior, em especial do cinema novo, nos filmes de Glauber Rocha e, em particular *5 vezes favela* (Leon Hirszman, 1962), além de uma produção realizada na década de oitenta, como *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1981) e *Memórias do cárcere* (Nelson Pereira dos Santos, 1984).

Novas expressões populares

Amparando-se nas produções audiovisuais como esferas privilegiadas de produção de sentido, de capacidade de propiciar processos de identificação¹², muitos desses coletivos têm utilizado esse potencial para desencadear outros processos comunicativos e inserir novos temas e debates na agenda pública.

Vários anos de pesquisa sobre as práticas comunicativas utilizadas pelos mais diversificados grupos e organizações da sociedade civil (Mendonça, 1997; 2004) – em particular em organizações não-governamentais –, mostraram que é perceptível a capacidade que as mídias audiovisuais possuem de provocar reflexões, questionamentos e discussões ao mesmo tempo em que são, também, suportes mais eficazes do que os impressos, por exemplo, para mobilizar e mudar comportamentos. Considerando suas características técnicas particulares, sua capacidade de despertar atenção, interesse e de

reavivar a memória, Arlindo Machado (Machado, 2001) chega a afirmar que as produções audiovisuais podem ser consideradas como um “convite à mobilização”.

São cada vez mais numerosas as experiências de utilização do audiovisual para os processos “afirmativos” e cada vez mais percebe-se a utilização de linguagens renovadas, em busca de reflexões e questionamentos não mais da forma distante dos tradicionais projetos educativos ou pedagógicos. Amparando-se nas produções audiovisuais como esferas privilegiadas de produção de sentido, de capacidade de propiciar processos de identificação, muitos desses coletivos têm utilizado esse potencial para desencadear outros processos comunicativos e inserir novos temas e debates na agenda pública.

Nesse trabalho a atenção se volta para os grupos que estão se formando ou se consolidando em torno da produção audiovisual, ou seja, em que o audiovisual ocupa uma posição de centralidade nos objetivos do grupo.

Uma experiência que vale a pena citar é a do grupo “Nós do Cinema” criado pelos diretores de *Cidade de Deus* (Kátia Lund e Fernando Meirelles) durante as filmagens. O grupo se reestruturou recentemente e, com o nome de Cinema Nosso, é composto por uma escola audiovisual e uma produtora escola, dedicada à educação e a formação de jovens adolescentes. O grupo filmou recentemente *O Campim*, curta metragem sobre uma campo de futebol da comunidade da Grita, no Complexo do Alemão, favela do Rio de Janeiro. Este curta foi premiado no Festival Visões Periféricas 2007, no Rio de Janeiro.

Em São Paulo, o coletivo Dogma da Feijoada, ligado ao movimento negro e mais preocupado com questões relacionadas ao lugar do negro na sociedade brasileira acabou revolucionando a concepção de representação do negro no cinema brasileiro. Entre irônico e mordaz o grupo editou sete mandamentos a serem seguidos: “1- o filme tem que ser dirigido por um realizador negro; 2 - o protagonista deve ser negro; 3 - a temática do filme tem que estar relacionada com a cultura negra brasileira; 4 - o filme tem que ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes; 5 - personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; 6 - o roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro; 7- super-heróis ou bandidos deverão ser evitados”. Apesar de se referir mais

explicitamente aos indivíduos negros, por decorrência do processo histórico de subordinação a que foram submetidos, esse grupo pode ser considerado, em sua maioria, como pertencente às classes subalternas. Seu filme *Distraída para a morte* tem sido exibido fora do circuito comercial em associações de moradores ou ONGs instaladas nas periferias de São Paulo. Considera importante, também, o rompimento com os circuitos tradicionais de exibição, mesmo os “alternativos”.

Um grupo que tem se destacado nessa empreitada é o coletivo “Nós do Morro”, grupo iniciado em 1996 em parceria com cineastas, que vem desenvolvendo no morro do Vidigal, favela do Rio de Janeiro, um trabalho que tem por objetivo dar acesso aos meios de produção e consumo de arte a populações que não possuem meios suficientes para consumir esse tipo de produto. Além disso, as produções do grupo giram em torno do cotidiano dos próprios moradores, seus problemas, dificuldades, sua luta para sobreviver dignamente, suas crenças, seus festejos e alegrias. São filmes curta-metragens que não apenas *retratam* os moradores, mas em que são os protagonistas e que narram suas próprias histórias. Ao abordar temas cotidianos, ao permitir ao subalterno falar, expressar seu modo de pensar é possível ultrapassar a lógica vigente e romper com o discurso hegemônico.

Algumas de suas produções mais recentes foram premiadas em festivais internacionais: *Picolé, pintinho e pipa*, dirigido por Gustavo Melo, participou do 16º Festival de Encontros da Cultura Latino-Americana, em Biarritz, França e no Festival de Huesca, Espanha; *Mina de fé*, de Luciana Bezerra, recebeu prêmios nacionais e integrou a seleção oficial do festival de curta-metragens de Clermont-Ferrand, França. *Neguinho e Kika*, de Luciano Vidigal, foi premiado no Festival de curtas de Marselha.

Neste ano o grupo lançou o filme *5 Vezes Favela, Agora Por Nós Mesmos*. Na chamada do filme lê-se: “Você já viu a favela dos bandidos. Você já viu a favela dos policiais. Agora você vai ver a favela dos moradores”. É uma criação coletiva que remete ao *5 Vezes Favela*, de 1962. Esse filme, como o anterior, apresenta cinco episódios, cada um realizado por um diretor diferente¹³. Ao contrário das representações populares citadas anteriormente, as narrativas contam a vida nas favelas, com a diversidade de experiências que as comunidades possuem. São tramas sensíveis, divertidas, tensas, que relatam a vida cotidiana de pessoas comuns, não muito diferentes de moradores de

outras localidades. É a tentativa de mostrar que favela é um espaço diversificado, não apenas marginal e violento. Foge também do didatismo militante do filme de 1962, realizado no marco do CPC (Centro Popular de Cultura) que percebia as manifestações artísticas como meios para politizar e conscientizar as classes populares de suas reais condições de vida.

Essas produções citadas são exemplos mais visíveis de inúmeras iniciativas que têm sido viabilizadas nos últimos anos, parte pelo barateamento dos custos de produção e de exibição de filmes propiciado pelas novas tecnologias digitais, pela facilidade de utilização que permite o seu emprego para alcançar amplas e diversificadas audiências e estender sua exibição para além dos propósitos educativos e/ou demonstrativos. Essas novas tecnologias de produção digital trouxeram também mudanças para os sistemas de distribuição, pois, ao permitirem a apropriação por segmentos sociais anteriormente alijados dos processos de produção audiovisual, podem contribuir, sensivelmente, para a democratização do audiovisual.

Entende-se a democratização da produção audiovisual como o descentramento dos agentes de produção e de distribuição que possibilita a expressão de múltiplas vozes e de múltiplas miradas sobre a realidade. Há de se considerar, também, o trabalho das agências oficiais de incentivo a produções independentes, além, obviamente, da percepção que os coletivos organizados tiveram do poder mobilizador do audiovisual que, inscrito na esfera do social local, permite processos de identificação e evidencia problemas que na rotina do cotidiano permanecem obscurecidos.

Nessas perspectivas, as produções audiovisuais são percebidas como unidades de significação que podem se constituir, por si mesmas, em mapas de sentidos, oferecendo oportunidades de reflexão e de questionamento a platéias que incorporam essas narrativas em seus discursos (seja assimilando, negando ou ressignificando-as) no sentido de fortalecer e legitimar singularidades perante si mesmos e perante o conjunto da sociedade. Essa produção cultural oferece ainda um vasto campo de trabalho ao pesquisador preocupado com a relação entre a mídia audiovisual e construção de processos contra-hegemônicos sem, contudo, descartar as reflexões sobre as possibilidades analítico-discursivas oferecidas pelos exercícios de interpretação da linguagem cinematográfica¹⁴. Atualmente são mais facilmente encontráveis pesquisas

referentes ao aprendizado e aos usos didáticos e escolares do audiovisual do que referentes à efetividade desses produtos sobre os processos de mobilização e de transformação social.

O cinema brasileiro contemporâneo, em especial o chamado cinema da “retomada”, não representa um movimento cinematográfico, e nem pode ser visto como algo homogêneo. Entretanto, em meio às diferentes produções, pode-se demarcar espaços de confluência em que o “povo”, as classes subalternas, são os protagonistas da ação. Retratarlos de perto, considerando as opressões e as injustiças a que estão submetidos sem perder a referência à grandeza e às potencialidades humanas existentes, requer todo um aprendizado. E há muitos realizadores que estão empenhados nisso.

O povo fala?

Pode-se acreditar que, aqui no Brasil, o povo tem o que dizer e está aprendendo a falar e esse aprendizado muito deve às expressões culturais de formato audiovisual. É também inegável que as novas tecnologias audiovisuais permitiram a democratização da expressão de diversos setores da população tradicionalmente alijados de qualquer protagonismo nos processos culturais midiáticos.

Entretanto, essa possibilidade emergente de usar o audiovisual como expressão, de utilizar a mídia para mostrar seu ponto de vista, dever ser considerada como uma ferramenta bastante especial, pois vivemos em um mundo de imagens e é por meio de imagens que se pode falar diretamente às diferentes platéias. O recurso às performatividades, à emoção, à narrativa não convencional, à possibilidade de apoderar-se da fala, de mostrar o rosto e dizer “eis-me aqui” efetivamente está em curso, mas esbarra em um grande empecilho. Falar para quem? Quem ouve essas novas vozes, que teimam em amplificar seu discurso, em construir suas narrativas desde dentro de seu próprio cotidiano? Parece que não muitos. Os grandes circuitos oficiais de distribuição – que são também canais de legitimação cultural e de construção do “gosto popular” - permanecem alheios a essas novas produções. Mesmos os circuitos “cult” tendem a não incluir em suas programações a produção vinda das periferias.

Restam as instâncias oficiais (os “pontos de cultura” criados pelo Ministério da Cultura, por exemplo) e não oficiais (ONGs dedicadas à inclusão social por meio da produção

cultural) que vêm se mostrando como alternativas de exibição de expressões culturais populares (e aqui estão incluídas todas as formas de diversidade cultural) que, mal ou bem, oferecem a chance de que essas expressões culturais sejam vistas e apreciadas.

Os festivais, em especial os festivais de curta metragem vivem um momento de expansão e diversificação das temáticas e formatos. No Brasil, pode-se afirmar que uma das principais contribuições dos festivais tem sido a de apresentar a um público basicamente jovem outros tipos de produções audiovisuais que escapam aos padrões hegemônicos, tanto externa – Hollywood – quanto internamente – Rede Globo/Globo Filmes, a maior emissora de TV e uma das maiores produtoras de filmes do país. São, também, instâncias de legitimação e de formação de platéias que não devem ser desconsideradas.

Sim, o povo pode falar. E tem falado e tem o que dizer. Mesmo se em um primeiro momento a sociedade se mostra surda, as novas tecnologias e as redes de intercâmbios virtuais permitem que falem uns com os outros e nesse movimento é possível que as vozes se elevem e que não seja mais possível deixar de escutá-las. Para compreender (e acelerar) esse movimento, se consideram importantes as tentativas de colocar o cinema como uma das instâncias especiais para os processos de dinamização cultural, colocando nas telas a vida concreta, em seus aspectos material e simbólico, juntamente com a efetividade e a legitimidade da existência das diferenças.

Referências Bibliográficas

- Aumont, J. et al. (1995) *A estética do filme*. Campinas, SP: Papyrus.
- Aumont, J. et al. (2002) *Ensaio de interpretação fílmica*. Campinas: Papyrus.
- Bauman, Z. (2005) *Identidade*. Entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed..
- Bernadet, J. (2003) *Cineastas e imagens do povo*. S. Paulo: Cia das Letras.
- Bosi, A. (1992) *Dialética da Colonização*. S. Paulo: Cia das Letras.
- Gramsci, A. (1978) *Literatura e Vida Nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Jatobá, R. (1998) *Trabalhadores do Brasil: histórias do povo brasileiro*. São Paulo: Geração editorial.

Ribeiro, D. (1998) *O povo brasileiro*. S. Paulo: Cia das Letras.

Shohat, E. e Stam. R. (2006) *Crítica da imagem eurocêntrica*. S. Paulo: Cosacnaify.

Sodré, M. e Paiva, R. (2002) *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad.

Spivak. G. (2006) “Can the subaltern speak?” En: Bill A. et al. *The post-colonial studies reader*. London: Routledge.

Stam, R. & Shohat, E. (2002) *Multiculturalismo, cine y médios de comunicación*. Barcelona: Paidòs.

Xavier, I. (1984) *O discurso cinematográfico*. São Paulo: Paz e Terra.

Zizek, S. (2007) *En defensa de la intolerancia*. Madrid: Sequitur.

Páginas web

www.ancine.gov.br

www.globofilmes.globo.com

www.revistacinetica.com.br

www.uol.com.br/tropico

¹ Professora no curso de Publicidade e Propaganda da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás, Brasil. Pós-doutora em Comunicação Audiovisual, Universidade Autônoma de Barcelona, Espanha. ma.luisa@terra.com.br

² Mestre em Comunicação e professora na Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás. janainavpj@gmail.com

³ Sobre o termo “minoría” citado acima, é evidente que não se pode referir às classes trabalhadoras como minorias, mas de certa forma, padecem de alguns estigmas e depreciações que são frequentemente motivo de mobilização dos grupos minoritários: a invisibilidade e/ou a desqualificação.

⁴ *Trabalhadores do Brasil: histórias do povo brasileiro*. Org. Roniwalter Jatobá. Também contribuíram para esta inquietação a leitura de *Os pobres na literatura brasileira*, de Roberto Schwarz e *Os excluídos da história*, de Michelle Perrot.

⁵ Essa temática tem sido objeto de estudo de grupos voltados à defesa de direitos das minorias. Entre as exceções pode-se citar, por exemplo, Jean Claude Bernadet, Cineastas e imagens do povo.

⁶ Gramsci, A. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

⁷ É possível supor que essa dificuldade muitas vezes é superada com a criação de um personagem narrador “intermediário”, que faz a ponte entre dois mundos distantes. Esses intermediários estão particularmente visíveis em dois filmes de sucesso de bilheteria: em *Carandiru* (Hector Babenco, 2003), com a figura do médico e em *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002), com a figura do Buscapé.

⁸ Muniz Sodré, Raquel Paiva. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

⁹ Ver, a respeito, Bourdieu, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

¹⁰ www.ancine.gov.br . Site acessado em 2 de maio de 2010.

¹¹ www.revistacinetica.com.br. Site acessado em 28 de julho de 2010.

¹² Aumont (2002,264) avalia que mesmo o “filme mais rudimentar, assim como o mais elaborado, é capaz de nos ‘prender’: todos nós tivemos essa experiência, na televisão, de deixar-nos ‘prender’ pela identificação com a narrativa de um filme que julgamos (intelectual, ideológica ou artisticamente) indigno de interesse, tanto quanto um filme reconhecido por nós como uma obra-prima”.

¹³ *Fonte de Renda*, de Manaira Carneiro e Wagner Novais; *Arroz com feijão*, de Rodrigo Telha e Cacau Amaral; *Concerto para violino*, de Luciano Vidigal; *Deixa voar*, de Cadu Barcelos e *Acende a luz*, de Luciana Bezerra. Foi premiado no festival de Paulínia.

¹⁴ A literatura sobre cinema e audiovisual perpassa, *grosso modo*, três grandes áreas de interesse: audiovisual e educação, teoria e crítica cinematográfica e tecnologias e técnicas audiovisuais. De forma semelhante, as pesquisas e publicações sobre comunicação e mobilização social identificam a adequação do meio audiovisual para a transmissão de informações, como eixo para discussões, mas raramente investigam sua capacidade de impulsionar ações. Não se sabe exatamente o que os retratados diriam de suas representações. Nesse sentido, pode-se falar em uma certa cultura de autoridades, cujo paradigma pode ser verificado na repercussão do já citado episódio de transmissão do documentário “Falcão: os meninos do tráfico”, exibido nas telas da Rede Globo e que pautou os outros veículos, mas não incluiu como entrevistados garotos que hoje ocupam aqueles postos.

y P