



REPRESENTAÇÃO E MITIFICAÇÃO DA POBREZA NO CINEMA BRASILEIRO: UM OLHAR SOBRE O POVO EM “RIO, 40 GRAUS” E “CIDADE DE DEUS”

FABRES, Ricardo Rojas¹

¹ *Graduando de Comunicação Social: Habilitação Jornalismo – Universidade Católica de Pelotas (UCPEL)/RS. Almirante Barroso, nº202 – Campus II – CEP 96010- 280. (53) 91351757 ricardofabres_@hotmail.com*

1. INTRODUÇÃO

Na medida em que estudamos os fenômenos que contribuem para legitimar o discurso cinematográfico, isto é, quando nos aproximamos de algumas conclusões prévias acerca do cinema, logo percebemos que esta prática, invariavelmente, pode provocar um viés político, ideológico. Há, de fato, um conjunto de aspectos, desde a ilusão de movimento até mecanismos psicológicos, que contribuem para isso.

O filme conquista credibilidade diante do espectador; não há dúvidas. Quanto à legitimidade discursiva, podemos afirmar que uma das questões fundamentais para alcançar esse objetivo diz respeito à “impressão de realidade” provocada pelo cinema. Muitos estudos apontam nesta direção: Barthes (1990) cita a “presença temporal”, Deleuze (1985) fala sobre a “imagem-movimento”, Metz (1972) sobre a “conjunção da realidade do movimento e da aparência das formas”, Aumont (1995) sobre a “riqueza perceptiva dos materiais fílmicos”.

Desta forma, por mais que um filme não possa configurar-se como espelho ou “expressão transparente da realidade social”, como coloca Aumont (1995), podemos entendê-lo como um veículo representativo de determinado período da sociedade. Isto é, na maioria das vezes o cinema alimenta-se de signos sociais em voga e, ao mesmo tempo, os reflete nos filmes, de tal forma que a representação provoca um processo “ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de participação” (Metz, 1972), o que confere mais credibilidade ao discurso cinematográfico.

Neste cenário, estudar o cinema brasileiro contemporâneo, analisá-lo a partir do sentido e da forma, torna-se fundamental para compreender de que maneira seu discurso é concebido e como esse discurso reflete a sociedade atual. Podemos, a partir disso, discutir o cinema brasileiro enquanto cultura nacional, questionar de que forma se propagam determinadas representações e até que ponto estas representações são capazes de construir, como vemos em Hall (1999), uma identidade nacional.

Para tanto, procurou-se neste trabalho analisar os filmes “Cidade de Deus” (2002), de Fernando Meirelles, e “Rio, 40 graus” (1955), de Nelson Pereira

dos Santos. À margem das críticas, positivas e negativas, destinadas aos dois filmes, observa-se de que forma o cinema brasileiro, em épocas distintas, concebeu esteticamente a pobreza e a identidade nacional. Além disso, questiona-se como as imagens analisadas contribuem para a construção de mitos em torno da pobreza e das representações sociais, tomando como referência o conceito de Mito em Barthes (1982).

2. METODOLOGIA

A investigação consiste em uma pesquisa de tipo exploratória documental, com abordagem qualitativa das imagens contidas em duas produções brasileiras: “Rio, 40 graus” (1955), de Nelson Pereira dos Santos e “Cidade de Deus” (2002), de Fernando Meirelles. A definição do *corpus* reflete o esforço para restringir a análise em torno de dois expoentes da história cinematográfica do Brasil, sendo o primeiro considerado um marco inicial do cinema-novo e o segundo um dos pioneiros do período pós-retomada.

Inicialmente, na fase de pré-análise, definiu-se *a priori* a necessidade de incluir no procedimento analítico dois ou mais filmes capazes de contribuir para a resolução da problemática proposta. Neste cenário, selecionamos, primeiramente, o filme “Cidade de Deus” (2002), de Fernando Meirelles, pela inegável importância para o cinema brasileiro contemporâneo, além do sucesso perante a crítica e o público, dentro e fora do Brasil.

Partido da proposta de Orlandi (2005), foi escolhido, posteriormente, o filme “Rio, 40 graus” (1955), de Nelson Pereira dos Santos, relacionando as análises a partir da semelhança das temáticas expostas nos dois filmes (exclusão e pobreza) e o espaço onde as duas narrativas são ambientadas (as favelas do Rio de Janeiro). Assim, pôde-se observar o objeto discursivo em diferentes contextos e condições de enunciação.

Outro aspecto levado em conta diz respeito ao espaço temporal que separa as duas produções. De acordo com o objetivo principal da pesquisa, isto é, compreender como o cinema brasileiro, em épocas distintas, concebeu esteticamente a pobreza e a identidade nacional, tornou-se fundamental o distanciamento temporal entre os dois filmes. Desta forma, a análise do discurso presente nas imagens de “Rio, 40 graus” e “Cidade de Deus” observou, também, o contexto histórico respectivo a cada produção.

A partir disso, os filmes foram analisados individualmente, segundo seu conteúdo estético e discursivo, baseando-se nos estudos de Aumont (1995), Metz (1972), Bazin (1985) e Barthes (1990). Após um processo constante de construção e desconstrução de sentidos, manteve-se o foco da análise nas questões relativas à identidade, a partir de Hall (1999) e Castells (1999), além da idéia de Mitos, segundo conceito de Barthes (1980). Por fim, buscou-se uma relação entre as práticas cinematográficas analisadas e o neo-realismo italiano, a partir da proposta de Bazin (1991).

3. RESULTADOS E DISCUSSÃO

A partir das análises apresentadas anteriormente, aos poucos nos aproximamos de algumas conclusões prévias acerca da problemática proposta. De uma forma geral, percebe-se que embora a temática dos filmes analisados seja semelhante, a forma diferencia-se consideravelmente. Temos, aqui, uma diferença

conceitual: “Rio, 40 graus” prioriza a realidade e “Cidade de Deus” prioriza a imagem.

Não se trata, no entanto, de classificar os filmes como mais ou menos verdadeiros, mas sim de entender que tipo de forma assume o sentido, isto é, o discurso de cada filme. Naturalmente, em “Cidade de Deus” a imposição deste sentido torna-se mais evidente e, ao mesmo tempo, mais discutível, principalmente pela violência imagética adotada na construção da narrativa. O que não significa, porém, que a mensagem exposta em “Rio, 40 Graus” não seja mais clara.

De qualquer forma, há, evidentemente, uma aproximação formal entre “Rio, 40 graus” e “Cidade de Deus”, principalmente no que diz respeito a herança neo-realista deixada pelo cinema italiano, isto é, atores amadores, “dialetos” locais, cenários reais, temática social. Além disso, existe uma convergência narrativa entre os dois filmes, que apresenta seu núcleo central nas favelas do Rio de Janeiro, destacando a pobreza e a exclusão social.

Porém, se em “Rio, 40 Graus” a pobreza é abordada a partir de um romantismo lírico e, de certa forma, ingênuo, em “Cidade de Deus” a violência radicaliza-se de tal maneira que acaba se tornando um espetáculo. Podemos dizer que em “Rio, 40 Graus”, o discurso não é explicitado, a mensagem não é destacada “mas é tão clara que ninguém pode ignorá-la e menos ainda recusá-la”, utilizando-se da crítica de Bazin (1985) acerca de *Ladrões de bicicleta*.

“Cidade de Deus”, por outro lado, afasta-se drasticamente dessa concepção neo-realista, dialogando diretamente com a *cine-dialética* eisensteiniana, algo que, para Aumont (1995) aproxima-se de um “discurso articulado”, onde o sentido articula-se de maneira explícita e tendenciosamente *unívoca* (idem). Há, portanto, um discurso a ser legitimado: um sentido a ser veiculado através da forma fílmica.

Aqui, torna-se claro que, independente da forma utilizada nos dois filmes, o sentido é onipresente. Sentidos estes que, como vemos em Hall (1999), são capazes de construir identidades. Desta forma, a representação social, tanto em “Cidade de Deus”, como em “Rio, 40 graus”, apresenta muitos elementos típicos daquilo que se convencionou encarar como símbolos culturais: favelas, praias, calor, cerveja, futebol, crianças negras, etc. No caso de “Rio, 40 graus”, o papel dos símbolos, em muitos momentos, contribui para reunir as diferenças em uma única identidade, como afirma Hall (1999). É o caso das partidas de futebol no Maracanã ou dos passeios pelos pontos turísticos da cidade.

Pode-se dizer, neste sentido, que a ausência de conexão entre a favela e o perímetro central na diégese de “Cidade de Deus”, isto é, entre o contingente de personagens marginalizados e o espectador, acaba por caracterizar a pobreza como algo natural. Estamos diante de um “território autônomo”, segundo expressão de Bentes (2007). Os pobres são apresentados como homens e mulheres embrutecidos pela natureza, sendo que suas posições não demonstram relação aparente com a dinâmica dos processos sociais.

As crianças, que em “Cidade de Deus” são obrigadas a matarem-se umas as outras dentro da favela, em “Rio, 40 Graus” perambulam e trabalham nos cartões postais da cidade, tornando mais nítido o contraste entre ricos e pobres. Aqui, voltamos à questão da posição do espectador diante da narrativa. Não seria exagero dizer que, em “Cidade de Deus”, o espectador não sente-se desconfortável enquanto grupos de traficantes se exterminam, afinal o espaço diegético afasta-se de sua realidade.

Os personagens desenvolvem, assim, certa “identidade de resistência”, segundo conceito de Castells (1999) e do qual nos apropriamos aqui para representar um posicionamento diante da exclusão e da injustiça social. O espectador, no entanto, enquanto sua posição social, é caracterizado como uma “sociedade anônima” (Barthes, 1980), pois o filme não revela a pobreza como produto de um processo social; pelo contrário, contribui para a naturalização do mito da pobreza.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da construção do trabalho, percebemos símbolos e representações determinantes de um discurso que parece “costurar” as diferenças em torno de uma cultura nacional. Neste caso, o suor das crianças negras, o futebol e as praias são representados, nos dois filmes, como características hegemônicas desta cultura e contribuem para influenciar e construir concepções em torno de uma identidade nacional. Neste ponto, ao analisar as representações presente nos dois filmes, percebe-se o fenômeno da espontaneidade da pobreza, ou seja, o mito da pobreza é construído, também, no momento em que se desliga do processo social e apresenta-se como algo natural, permanente.

Em “Cidade de Deus”, por exemplo, a favela surge como um território independente, fechado em si mesmo, o que dificulta a identificação e, posteriormente, a reflexão do espectador diante da miséria. “Rio, 40 Graus”, por outro lado, evidencia o contraste social ao colocar lado a lado as crianças pobres e os frequentadores da praia. Desta maneira, a opção pela caricatura da burguesia desenvolve, de forma análoga, um processo reflexivo no espectador. De qualquer forma, a pobreza permanece representada como um estágio não superado, onde o espectador contenta-se com seu reconhecimento, mas não a observa além de um fenômeno natural e despolitizado.

5. BIBLIOGRAFIA

- AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus. 1995.
- _____. **A imagem**. Campinas: Papyrus. 1993.
- ORLANDI, Eni. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes. 2005.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand-Brasil, 1989.
- _____. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense. 1985.
- BENTES, Ivana. **Sertões e Favelas no Cinema Brasileiro Contemporâneo**. In: Ivana Bentes. (Org.). *Ecos do Cinema - de Lumière ao digital*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007, p. 191-224.
- CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra. 1999
- DELEUZE, Giles. **Cinema: a imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense. 1985.
- HALL Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A. 1999.
- METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva. 1972.