

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Luciano Olivieri Soares

**O cinema do país dos excluídos:
A representação do povo brasileiro em central do brasil e Cidade de
Deus**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio.

Orientadora: Prof.^a Adriana Andrade Braga

Rio de Janeiro
Abril de 2025



Luciano Olivieri Soares

**O cinema do país dos excluídos:
A representação do povo brasileiro em central do brasil e cidade de deus**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo:

Prof.^a Adriana Andrade Braga

Orientadora

Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

Prof. Eduardo Miranda Silva

Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

Prof. Giovani Marangone

Departamento de Comunicação Social - ESPM

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e da orientadora.

Luciano Olivieri Soares

Graduado em Comunicação Social, com ênfase em Publicidade e Propaganda, pela UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro). Comunicador com experiência em todos os campos da Comunicação. Mestre e Doutorando em Comunicação pela UFRJ. Ingressou no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio em 2023.

Ficha Catalográfica

Olivieri Soares, Luciano

O cinema do país dos excluídos: a representação do povo brasileiro em Central do Brasil e Cidade de Deus / Luciano Olivieri Soares ; orientadora: Adriana Braga. – 2025.

114 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, 2025.

Inclui bibliografia

1. Comunicação Social – Teses. 2. Cinema nacional. 3. Cinema da retomada. 4. Cidade de Deus. 5. Central do Brasil. 6. Representação no cinema. I. Braga, Adriana. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Comunicação Social. III. Título.

CDD: 302.23

Resumo

OLIVIERI SOARES, Luciano; BRAGA, Adriana Andrade. **O Cinema do País dos Excluídos: a representação do povo brasileiro em Central do Brasil e Cidade de Deus.** Rio de Janeiro, 2025. 114p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O cinema brasileiro ganhou destaque internacional com os filmes *Central do Brasil* e *Cidade de Deus*. Ambos representam um Brasil profundo, dos excluídos, dentro do movimento de retomada do cinema nacional a partir da metade da década de 90. Este estudo tenta compreender que elementos compõe a representação da população pobre do Brasil em *Cidade de Deus* e *Central do Brasil*. Para tanto, utilizaremos as teorias de representação do cinema e da sociedade, buscando descrever e interpretar a representação do povo brasileiro apresentada nos filmes *Central do Brasil* e *Cidade de Deus*. A metodologia foi através da observação e identificação das principais situações mais recorrentes que são representadas em cada filme, sendo estas categorizadas e classificadas. Os resultados apontam que os dois filmes em questão trouxeram uma representação do sensível do brasileiro das classes populares.

Palavras-chave:

Cinema nacional; Cinema da retomada; *Cidade de Deus*; *Central do Brasil*; representação no cinema.

Abstract

OLIVIERI SOARES, Luciano; BRAGA, Adriana Andrade (Advisor). *Cinema of the Country of Excluded: the representation of the Brazilian people in Central Station and City of God*. Rio de Janeiro, 2025. 114p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Brazilian cinema gained international prominence with the films *Central do Brasil* and *Cidade de Deus*. Both represent a deep Brazil, of the excluded, within the movement to revive national cinema in the mid-1990s. This study attempts to understand what elements make up the representation of the poor population of Brazil in *City of God* and *Central Station*. To this end, we will use theories of representation of cinema and society, seeking to describe and interpret the representation of the Brazilian people presented in the films *Central Station* and *City of God*. The methodology was through observation and identification of the main most recurring situations that are represented in each film, which were categorized and classified. The results indicate that the two films in question brought a representation of the sensibility of the Brazilian working class.

Keywords:

Brazilian cinema; Cinema da Retomada; *City of God*; *Central Station*; representation in cinema.

Lista de figuras

| | |
|--|----|
| Figura 1 – Cena de <i>Central do Brasil</i> (1998) com Dora e Josué..... | 13 |
| Figura 2 – Cena de <i>Cidade de Deus</i> (2002) com Buscapé | 15 |
| Figura 3 – Cena de <i>Corisco e Dadá</i> (Rosemberg Cariry, 1996)..... | 17 |
| Figura 4 – Cena de <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i> (1964)..... | 20 |
| Figura 5 – Cena de <i>Terra em Transe</i> de Glauber Rocha (1967)..... | 21 |
| Figura 6 – Cartaz do Filme <i>O Quatrilho</i> de Fabio Barreto (1994)..... | 22 |
| Figura 7 – Cena do Filme <i>O que é isso companheiro?</i> (Bruno Barreto, 1997)..... | 23 |
| Figura 8 – Cena Cartaz do Filme <i>Carlota Joaquina</i> de Carla Camurati (1995)..... | 24 |
| Figura 9 – Cena do filme <i>Carandiru</i> (Hector Babenco, 2003)..... | 25 |
| Figura 10 – Cena do filme <i>Abril Despedaçado</i> (Walter Salles, 2002)..... | 25 |
| Figura 11 –Walter Salles dirigindo Vinicius e Fernanda em <i>Central do Brasil</i> | 27 |
| Figura 12 – Walter Salles com a equipe do filme <i>Diários de Motocicleta</i> em 2003..... | 28 |
| Figura 13 – Fernando Meirelles <i>Cidade de Deus</i> em 2001..... | 29 |
| Figura 14 – Fernando Meirelles dirigindo <i>Dois Papas</i> em 2018..... | 30 |
| Figura 15 – Cena de Cabeleira tentando fugir da favela..... | 32 |
| Figura 16 – Cena do filme <i>Brasa Dormida</i> (Humberto Mauro, 1928)..... | 36 |
| Figura 17 – Cena do filme <i>Alô, Alô, Carnaval</i> (1936) com Carmen Miranda..... | 37 |
| Figura 18 – Cena de <i>Vidas Secas</i> de Nelson Pereira dos Santos (1963)..... | 38 |
| Figura 19 – Cena de <i>O Bandido da Luz Vermelha</i> (Rogério Sganzerla, 1968)..... | 40 |
| Figura 20 – Cena do filme <i>Pixote</i> (Hector Babenco, 1981)..... | 41 |
| Figura 21 – Cena de <i>Dona Flor e seus dois maridos</i> | 43 |
| Figura 22 – Figura 22: Cena do filme <i>Que horas ela volta</i> (Anna Muylaert, 2015)..... | 45 |
| Figura 23 – Cena de <i>O Som ao redor</i> (Kleber Mendonça Filho, 2012)..... | 46 |
| Figura 24 – Cena de <i>Bixa Travesty</i> (Claudia Priscilla e Kiko Goifman, 2018)..... | 47 |
| Figura 25 –Zé Pequeno liderando o seu grupo armado de traficantes..... | 52 |
| Figura 26 – Dora e Josué se veem em meio a uma procissão católica..... | 56 |
| Figura 27 – Foto de bastidores da gravação do filme <i>Ainda estou aqui</i> | 62 |
| Figura 28 – Cena de polícia forjando a cena do crime..... | 67 |
| Figura 29: Cena de Dora passando Josué para uma central de adoção..... | 69 |
| Figura 30: Cena de Dora e Josué no ônibus..... | 70 |

| | |
|---|-----|
| Figura 31 – Cena na barraca de Padre Cícero..... | 71 |
| Figura 32 – Cena de carroças na estrada..... | 71 |
| Figura 33 – Cena clientes brancos no motel sendo assaltados..... | 72 |
| Figura 34 – Cena de Josué indo à casa do suposto pai..... | 75 |
| Figura 35 – Cena quando galinha foge do pagode e sai correndo pela favela..... | 76 |
| Figura 36 – Cena Zé Pequeno atira nos meninos da Caixa Baixa..... | 78 |
| Figura 37 – Cena de Paraíba matando a sua esposa com uma pá..... | 80 |
| Figura 38 – Cena dos moleques da Caixa Baixa assaltando padaria..... | 81 |
| Figura 39 – Cena Dora escrevendo cartas para cidadãos analfabetos..... | 82 |
| Figura 40 – Cena Dora bebendo sua cachaça enquanto fala com Josué..... | 83 |
| Figura 41 – Cena de Buscapé fumando baseado com Angélica..... | 84 |
| Figura 42 – Cena quando Dora fica tonta na Sala dos milagres..... | 85 |
| Figura 43 – Cena de Dora lendo a carta para os três irmãos..... | 87 |
| Figura 44 – Cena de menino se afirma bandido..... | 88 |
| Figura 45 – Cena de Buscapé brigando por suas fotos terem parado na capa do jornal..... | 90 |
| Figura 46 – Cena de Dora decepcionada pois Cesar fugiu dela..... | 91 |
| Figura 47 – Cena quando Zé Pequeno tenta dançar com uma garota..... | 92 |
| Figura 48 – Cena da esposa do Paraíba transa com Marreco..... | 93 |
| Figura 49 – Cena de Bené fazendo uma festa de despedida..... | 94 |
| Figura 50 – Cena de Josué correndo pela vila atrás de Dora..... | 95 |
| Figura 51 – Cena de <i>Um dia com Jerusa</i> (Viviane Ferreira, 2020)..... | 102 |
| Figura 52 – Cena de <i>Kbela</i> (Yasmin Thayná, 2015)..... | 103 |
| Figura 53 – Cena de <i>Racionais: das ruas de SP pro mundo</i> (Juliana Vicente, 2022)..... | 104 |
| Figura 54 – Cena de <i>Amor Maldito</i> (Adélia Sampaio, 1984)..... | 105 |

Sumário

| | |
|---|-----|
| Introdução..... | 9 |
| 1 Mídias, identidade e representação | 35 |
| 1.1 Um breve histórico do Cinema no Brasil..... | 35 |
| 1.2 Cinema, Sociedade e Representação..... | 50 |
| 2 Estudos de representação..... | 57 |
| 2.1 Teoria metodológica | 57 |
| 2.2 Procedimentos analíticos..... | 60 |
| 2.3 Algo a mais – vivenciando as gravações do filme <i>Ainda estou aqui</i> de Walter Salles | 61 |
| 3 Análise da representação dos excluídos nos filmes <i>Central do Brasil</i> e <i>Cidade de Deus</i> | 64 |
| Conclusões..... | 96 |
| Referências..... | 109 |

Introdução

O cinema é um reflexo e um propositor de identidades, desempenhando um papel central na cultura ao apresentar novos sujeitos no palco social. Apresenta representações que participam da construção das identidades das pessoas. A linguagem cinematográfica tem o poder de fazer o público se reconhecer em determinadas realidades. Na tela, as imagens cuidadosamente organizadas contribuem para a construção de imaginário do espectador a se projetar na história contada. Como parte da comunicação de massa, o cinema não apenas reproduz a cultura, mas também a define (DOS SANTOS, 2021).

Por meio do cinema, o público mergulha nos universos simbólicos de uma nação e de suas comunidades locais, explorando subjetividades, discursos, coletividades e expressões culturais. Na tela, a caracterização dos personagens, tenta provocar o reconhecimento da plateia ao reconstruírem experiências, lembranças, sentimentos e aspirações por meio de narrativas ficcionais que representam não o real concreto, mas as representações das realidades sociais. Assim, as histórias cinematográficas atuam como espelhos, refletindo e ressignificando identidades, valores e dinâmicas partilhadas em um contexto cultural (BROOKS & HEBERT, 2006).

Dentro da grande indústria cultural cinematográfica, os filmes mais comerciais apresentam muito frequentemente a estética da violência, causando grande impacto no público. Muitas vezes, temas ligados à violência, ao exótico ou ao que desafia as normas sociais são escolhidos. Nem sempre o objetivo é provocar reflexões profundas, mas sim destacar a diversidade em contraste com a norma predominante. Para ser eficaz, o cinema utiliza recursos visuais e sonoros intensos para criar uma sensação de realidade nas representações sociais que produz. Tendo o conflito enquanto elemento central das narrativas do cinema de mercado

Aqui vale lembrar que a curva dramática de John Lawson (1964), analisada através do paradigma de Syd Field, segue a estrutura clássica de três atos, enfatizando pontos de virada que impulsionam o desenvolvimento narrativo e emocional do personagem. No Primeiro Ato (Apresentação), Lawson é introduzido em seu mundo ordinário, enfrentando um incidente incitante que desafia sua rotina e o força a confrontar um dilema central. O Primeiro Ponto de Virada o lança no Segundo Ato (Confrontação), onde ele enfrenta obstáculos crescentes, aliados e antagonistas, enquanto busca seus objetivos. No Midpoint (Ponto Central), uma

revelação ou crise redefine suas motivações, aprofundando suas vulnerabilidades ou forças. No Terceiro Ato (Resolução), o Segundo Ponto de Virada prepara o clímax, onde Lawson enfrenta seu maior desafio, culminando em uma resolução que transforma sua perspectiva ou situação inicial. Syd Field destaca como essa progressão equilibra conflitos externos e internos, garantindo que a jornada de Lawson não apenas avance a trama, mas também explore sua evolução psicológica e emocional, refletindo os princípios de uma narrativa coesa e cativante.

Embora o cinema seja uma manifestação artística e de entretenimento consolidada mundialmente, a hegemonia da indústria cultural estadunidense, a escassez de investimentos e de tradição fílmica nos países lusófonos, além da predileção por outros modelos de consumo cultural, marginalizaram a produção cinematográfica lusófona – sobretudo a brasileira, objeto desta análise. Enquanto representação de identidades territorializadas, o cinema, em sua classificação teórica, frequentemente prioriza a noção de "cinema nacional" (GASHER, 2002).

A produção cinematográfica no Brasil sempre enfrentou questões de apoio, falta de orçamento e diversos problemas de produção. O que fomenta o debate vigente se existe de fato uma indústria cinematográfica brasileira. Entretanto, alguns momentos históricos colocaram o cinema nacional em destaque, chamando a atenção do mundo. Como foi o caso do chamado “Cinema Novo” nos anos 1950 e 1960.

Posteriormente, os filmes brasileiros tiveram menos repercussão global. Isso se deve há uma crise que o cinema brasileiro viveu durante os anos de ditadura militar no país. Mas nos anos 1990 surge um movimento identificado como “Cinema da Retomada”. Nesse período dois filmes tiveram grande repercussão nacional e internacional, chegando mesmo a serem indicados ao prêmio do Oscar, a maior premiação internacional do cinema. Foram os filmes: *Central do Brasil* (1998), dirigido por Walter Salles e *Cidade de Deus* (2002) de Fernando Meirelles.

Em contraponto à ascendente hegemonia hollywoodiana, o cinema brasileiro se organiza em ciclos descontínuos, enfrentando desafios estruturais para consolidar uma produção regular, uma linguagem estético-cultural coerente e diálogos estáveis com o público e os mecanismos da indústria cultural (SCOREL, 2005). Ao longo de sua trajetória, o cinema nacional não alcançou o status de sistema industrial consolidado, permanecendo como um mercado subsidiário, à margem dos fluxos hegemônicos do audiovisual global.

Nessa pesquisa, buscamos entender os impactos destes dois filmes no momento em que estiveram em cartaz, tanto os impactos emocionais, quanto os de representatividade.

Questionando se eles tocavam de uma maneira diferenciada nos afetos do público brasileiro, e até mesmo estrangeiro.

A importância do audiovisual na cultura contemporânea, e o papel significativo das mídias na constituição das identidades sociais demonstram como é relevante um estudo como este que aqui realizamos no mestrado. Pois aborda justamente uma questão ligada ao audiovisual brasileiro e que foi tão relevante no final dos anos 1990 e início dos 2000. Ainda mais em um momento em que o cinema brasileiro ganha visibilidade enorme com o primeiro Oscar que recebeu neste ano de 2025. O prêmio foi do filme *Ainda Estou aqui* (2024) do próprio diretor Walter Salles.

Os objetivos desta pesquisa são: a) identificar quais as representações populares do brasileiro estão presentes nestes dois filmes que são o objeto de estudo; b) entender como estas representações tocam nos afetos da população; c) questionar se estas representações foram fatores decisivos para o sucesso e repercussão destes dois filmes; d) questionar se existia uma demanda por mais representatividade popular no cinema nacional naquele momento do chamado “Cinema da Retomada”.

Esta pesquisa busca investigar as construções identitárias associadas à classe social, formação educacional e acesso ao conhecimento no Brasil, tematizadas pelas produções cinematográficas nacionais dos anos 1990. Ao focalizar esse recorte temporal, o estudo visa entender qual é representação, que cinema brasileiro da época, fez sobre o povo brasileiro, dos excluídos (MOSER, 1999) e seus paradigmas sociais, articulando discursos que interpelam tanto a esfera individual quanto coletiva em um contexto de transformações culturais e políticas.

Considerando o sucesso de repercussão desses dois filmes nacionais (Folha de São Paulo, 1998) e (FERRARI, 2022) em questão, considerando a importância das representações, e sua ação na constituição das identidades culturais, busca-se descrever e interpretar a representação dos excluídos (LAPA, 2008) na sociedade brasileira construída nesses filmes que ganharam atenção, tanto no Brasil, quanto no mundo. Segundo o Observatório brasileiro de cinema e do audiovisual (2025), na sua listagem atualizada lançada pela Ancine¹, *Cidade de Deus* teve 3,4 milhões de espectadores brasileiros enquanto esteve no cinema, sendo o 44º filme brasileiro mais visto nacionalmente. Já *Central do Brasil* teve 1,6 milhões de espectadores nos cinemas

¹ Ancine é a Agência Nacional do Cinema, um órgão do governo brasileiro que regula, fiscaliza e fomenta o setor audiovisual.

nacionais. Pode até parecer pouco com os 6 milhões de espectadores que assistiram *Ainda estou aqui* recentemente, ou menos ainda com o filme de maior público do cinema nacional até hoje, o filme *Nada a perder* que conta a história do pastor Edir Macedo e que já teve 12,2 milhões de espectadores. Mas mesmo assim, foram audiências expressivas para filmes autorais, que não estão no grande circuito comercial do cinema, e mais impressionante foi como esses dois filmes foram indicados e premiados internacionalmente.

Assim, partimos de questões como: tais elementos de representacionais articulados, que sentido propõe? Que lógicas sustentam? Em que pressupostos se apoiam?

Para iniciarmos este estudo, é importante trazermos aqui a noção de representação segundo o sociólogo Stuart Hall, para ele, o conhecimento humano é calcado na representação mental que temos pela interpretação de dados sensoriais. Cada indivíduo tem a sua própria interpretação, é claro. Porém quando as pessoas compartilham esses significados elas formam diferentes culturas, e isso envolve uma negociação de representações compartilhadas. (Hall, 1997). Isso é fundamental para termos em mente como a representação tem papel constitutivo na cultura de uma sociedade. Seja a representação de histórias locais, músicas de um povo, da arte, de bandeiras, das vestimentas, a própria representação da comida, etc. Tudo está neste grande balaio que é a cultura de uma determinada sociedade. E as pessoas que codividem uma mesma cultura, compartilham significados, assim, interpretam o mundo de forma similar. Permitindo que elas possam se compreender com seus signos comuns. Tendo as mídias como (re)produtoras de representações que participam da constituição das identidades e da cultura.

Agora é preciso apresentar, ou se preferir relembrar, um pouco mais sobre cada uma dessas obras cinematográficas para podermos iniciar essa análise. Sem isso fica impossível para quem lê este texto acompanhar a perspectiva desse estudo.

Figura 1: Cena de *Central do Brasil* (Salles, 1998) quando Dora e Josué encontram casa da família de Josué no semiárido nordestino



Fonte: pesquisa na internet

Começamos então por *Central do Brasil* (Figura 1), o filme foi estrelado no final dos anos 90 pela conhecida atriz Fernanda Montenegro, ao lado do então menino Vinícius de Oliveira, um drama que conta a história de um garoto em busca de um pai que é guiado por Dora (interpretada por Fernanda Montenegro), que apesar de ser uma professora aposentada, ainda trabalhava informalmente na Estação de trem Central do Brasil, no Centro da Cidade do Rio de Janeiro. Sua atividade é escrever cartas para pessoas analfabetas que querem se corresponder com parentes que vivem em cidades distantes. Ao cair da tarde, retorna ao lar utilizando o transporte ferroviário, revelando que sua rotina é tecida por trajetos que transcendem o deslocamento físico, convertendo-se em jornadas simbólicas de atravessamento geográfico e cultural do Brasil (MAIA, 2016).

A personagem é afetada por Josué (interpretado por Vinícius), que vê sua mãe Ana (Soia Lira) ser atropelada e morta nas imediações da Central do Brasil. No entanto, Dora já havia escrito uma carta para Ana, pois essa queria falar com o seu marido que vive no semiárido sobre a vida dela e do filho no Rio de Janeiro. Esse fato faz com que ele procure Dora e se ligue afetivamente a ela. Com o desenrolar, ambos partem em uma viagem de ônibus rumo a um

pequeno povoado escondido no meio do semiárido do Nordeste brasileiro na esperança de encontrar o pai de Josué. O filme é *road movie*², pois a história se desenrola na viagem.

Importante lembrar que naquele momento, final dos anos 90, a telefonia móvel não era tão difundida no Brasil e a exclusão educacional, consequência da exclusão socioeconômica, era muito mais presente, dividindo as classes praticamente em castas ao pensarmos o acesso a informação e consumo. Ou seja, uma família pobre teria menos acesso à educação formal. O que fizesse que alguns tivessem que procurar um terceiro para escrever por ele. Isso era mais forte em zonas rurais, na Amazônia e no semiárido nordestino. E o acesso a telefonia era muito restrito. Apesar da classe média ter acesso ao telefone fixo, os pobres não conseguiam adquirir uma linha, e a telefonia móvel ainda não era significativa. A internet estava iniciando ainda nas casas das famílias de classe média. Importante esta contextualização, pois hoje a telefonia móvel já é algo muito presente em grande parte da população brasileira, mesmo entre os mais pobres e excluídos. Ou seja, nos dias de hoje, não faz sentido pensarmos em uma senhora como Dora escrevendo cartas para pessoas pobres, que eram analfabetas, não tinham acesso à telefone pessoal, nem internet. Ainda hoje famílias pobres tem menos acesso à educação, no entanto, a telefonia móvel e as plataformas de comunicação permitem uma comunicação mais acessível.

Central do Brasil (1998) configura-se como um melodrama itinerante que, segundo Nogueira (2000), pois projeta o cinema brasileiro no panorama global. A obra não se alinha à herança do Cinema Novo, justamente por sua vinculação ao melodrama, gênero que dialogava com formatos industrializados e parâmetros estéticos próximos ao modelo hollywoodiano. Nesse sentido, o filme emerge como um paradigma das tensões entre permanência e ruptura no cinema nacional, marcado por surtos intermitentes e paradoxais que “exploram a dinâmica entre a realidade e a estruturação do imaginário” (HABERT, 2006: 23). No entanto vale a crítica que o coloca como uma “cosmética da fome” (BENTES, 2007) em contraponto à “estética da fome” do Cinema Novo na década de 1960.

² *Road movie* é o gênero de filme que conta a história de personagens e alteram suas histórias durante a viagem.

Figura 2: cena de *Cidade de Deus* (Meirelles, 2002) quando Buscapé entra no meio do conflito entre traficantes e a polícia



Fonte: pesquisa na internet

Em seguida trazemos o filme *Cidade de Deus* (Figura 2), que conta o surgimento da favela que tem este mesmo nome e foi planejada em Jacarepaguá, na Zona Oeste do Rio. Neste momento da cena o personagem Buscapé percebe que está no meio uma zona de conflito, tendo o grupo de traficantes do Dadinho a sua frente e a polícia nas suas costas. O roteiro foi uma adaptação do livro de Paulo Lins (LINS, 1997) e deixa claro que não existe um personagem central na trama, mesmo tendo Buscapé (interpretado por Alexandre Rodrigues) como o narrador. A centralidade está na própria favela e no surgimento do narcotráfico dentro dela em um intervalo de quase 15 anos. Assim o filme tem dois momentos: o início da Cidade de Deus durante os anos 60 como um bairro planejado de casas populares para se afastar os pobres das áreas principais do Rio de Janeiro, e em seguida mostra a consolidação de uma verdadeira guerra urbana, extremamente violenta que estoura nos anos 70 entre as diferentes facções do tráfico que lá habitavam (MARZULO, 2007), e contra a própria polícia também. Segundo Bakhtin, podemos inferir que o uso de elementos grotescos, como a violência presente na Cidade de Deus, reflete as contradições de uma sociedade desigual, onde a brutalidade coexiste com a beleza (BAKHTIN, 1987).

Até então, nenhuma produção audiovisual havia retratado com tanta imersão e proximidade a realidade das favelas e a dinâmica do tráfico de drogas — abordagem inédita que, sem dúvida, teve um impacto significativo na captação do público. Além disso, é crucial destacar a trajetória de Paulo Lins, autor da obra que deu origem ao filme, ter suas raízes na Cidade de Deus, comunidade retratada na narrativa. Sua vivência pessoal e o mergulho de cerca de dez anos em pesquisas e escrita, conduzidos a partir de dentro da própria favela, conferiram autenticidade e densidade à história, transformando-a não apenas em um relato impactante, mas em um documento social enraizado na experiência concreta de quem a viveu.

Importante dizer que *Cidade de Deus* se destaca por sua construção técnica marcante, que inclui uma fotografia intensa e inovadora, com cores contrastantes e iluminação dinâmica, capturando a energia pulsante do ambiente retratado. A trilha sonora, por sua vez, não apenas acompanha, mas dialoga com a trama, reforçando a atmosfera de tensão e os contrastes sociais. O ritmo vertiginoso, sustentado por uma edição frenética, traduz visualmente a violência e o caos que permeiam o cotidiano da comunidade. A narrativa fragmentada, quebra a linearidade temporal, espelhando a desordem e a imprevisibilidade da vida na favela, enquanto o uso de atores sem formação tradicional, muitos deles moradores de periferias, acrescenta uma camada de crueza realista, distanciando-se de representações estereotipadas. Essas escolhas técnicas, combinadas, não só amplificam o impacto emocional da obra, mas também constroem uma estética visceral que imerge o espectador na complexidade e nas contradições de um universo muitas vezes reduzido a clichês pelo cinema convencional.

Considerando o papel significativo dos meios de comunicação, como o cinema, na formação de opiniões e sentidos, temos que analisar a representação dos jovens de periferia que é feita no filme *Cidade de Deus* (2002), dirigido por Fernando Meirelles e codirigido por Kátia Lund. Nosso foco está nas representações dos brasileiros que vivem na favela para entender que elementos compõem a representação do brasileiro nesses filmes, pensando como está ligada à identidade social.

Desde o final dos anos 1990, o cinema brasileiro tem retratado um grupo geralmente negligenciado suas representações e frequentemente apresentam meandros do Brasil com cenas violentas, como é o caso do filme *Corisco e Dadá* (Rosemberg Cariry, 1996) (Figura 3) por exemplo, ou *Baile Perfumado* (Zé Tarcisio, 1996), seja em narrativas fictícias ou documentais. *Cidade de Deus* é um exemplo dessa abordagem. Produzido com um orçamento de US\$ 3,3

milhões, o longa não discute diretamente os conflitos entre o subúrbio e o centro urbano, mas sim a guerra entre traficantes no complexo habitacional que dá nome ao filme.

Figura 3: cena do filme *Corisco e Dadá* (Rosemberg Cariry, 1996)



Fonte: pesquisa na internet

O longa narra diversas histórias de moradores contadas pelo personagem Buscapé. Ao contar a trajetória desses personagens, o filme narra a origem da favela e a evolução da violência e do tráfico de drogas no local. A narração compartilha memórias que acabam sendo internalizadas pelo público. No entanto, ao relatar essas histórias, Buscapé reforça preconceitos já enraizados no imaginário social brasileiro, construindo um discurso que associa os jovens da periferia ao banditismo e à marginalidade (ANTONIAZZI, 2022).

Além disso, boa parte do elenco foi composta por jovens não profissionais da periferia do Rio de Janeiro. Segundo Fernando Meirelles, o objetivo era evitar atuações teatrais e permitir que o público se conectasse diretamente com os personagens.

A sequência inicial do filme *Cidade de Deus*, com imagens de uma faca sendo amolada, sons de pagode, churrasco e pandeiro, e uma galinha em fuga perseguida por crianças armadas, estabelece uma metáfora visual da violência cíclica na periferia. A edição rápida, semelhante à

linguagem publicitária, culmina na formação de um “paredão” entre a juventude periférica e a polícia, com Buscapé e a galinha no centro. Essa cena introduz o protagonista como narrador que, ao revisitar o passado, desvela as raízes das identidades fragmentadas apresentadas no presente.

A narrativa de Buscapé retrocede aos anos 1960, período em que famílias deslocadas de outras favelas do Rio de Janeiro, devido a enchentes e incêndios criminosos, são realocadas para a Cidade de Deus. O local, mais que um cenário, torna-se personagem central, mostrando como a memória coletiva é reconstruída para dar sentido às histórias individuais. Como destaca Verônica Sales Pereira (1993), ao narrar suas experiências, o indivíduo reflete sobre sua condição humana e social. Buscapé, ao relatar sua própria história, expõe as fraturas identitárias geradas pelo desemprego e pela marginalização. Sua tentativa fracassada de se tornar assaltante e a posterior descoberta da fotografia como meio de ressignificação ilustram um processo de desmontagem e reconstrução identitária, marcado por contradições e reinvenções.

Ou seja, os dois filmes representam sobre um Brasil de excluídos (MOSER, 1999), de miseráveis. Daqueles que não estavam nas histórias mais românticas ou nas telenovelas da época. Pode se dizer mesmo que esses filmes influenciaram as telenovelas. Alguns anos depois, para explorarem personagens marginalizados, pobres, negras e negros dentro do seu núcleo de protagonistas. Pois se viu, que o público queria saber mais sobre esse Brasil profundo³. Tão profundo como trouxe Euclides da Cunha em *Os Sertões* cerca de cem anos antes (OLIVEIRA, 2002). Mas importante ressaltar que ao retratar favelados e sertanejos como sujeitos complexos (não vítimas ou vilões), os filmes desafiaram visões reducionistas sobre pobreza. Em *Cidade de Deus*, por exemplo, Buscapé (o narrador) busca escapar da violência através da fotografia, simbolizando a arte como resistência.

E não podemos perder de vista a questão central desta pesquisa de mestrado: saber a razão dos filmes *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998) e *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) terem se destacado internacionalmente a partir do movimento de retomada do cinema nacional, que ocorreu na década de 90. A hipótese inicial é que estes filmes apresentam um ‘Brasil profundo’. Produzindo uma representação deste Brasil, que é o país do excluídos, dos

³ Alguns autores não veem o filme *Cidade de Deus* como uma representação do chamado “Brasil profundo” pois não se passa no interior, e sim na capital, na cidade do Rio de Janeiro. Tomamos a liberdade de enquadrá-lo como “Brasil profundo” nesta pesquisa, pois mostra o que tem de mais profundo do povo brasileiro: os pobres, os miseráveis, a favela, os excluídos.

pobres, favelados, analfabetos e de todos que constituem a grande massa desta nação, e que não era tão habitual de se ver nas telas.

Ou seja, os dois filmes falam sobre um Brasil de excluídos, de miseráveis. Daqueles que não estavam nas histórias mais românticas ou nas telenovelas da época. Pode se identificar que esses filmes influenciaram as telenovelas alguns anos depois (MATTOS, 2006), para explorarem personagens marginalizados, pobres e negros dentro do seu núcleo de protagonistas. Isso foi sentido tanto novelas da Rede Record, quanto com novelas da TV Globo, como ‘Salve Jorge’ e ‘Lado a Lado’ (CASTRO, 2012). Pois se entendeu, que o público queria saber mais sobre esse ‘Brasil profundo’. Tão profundo como trouxe Euclides da Cunha em Os Sertões cerca de cem anos antes (OLIVEIRA, 2002).

E esse era um aspecto central do Cinema da Retomada nos anos 90: cineastas que resolveram trazer para as telas a “realidade” do que era o Brasil, como condição de produção audiovisual, edição, elenco e música. Mostrando as dores sociais do país, características únicas que estavam tatuadas no nosso tecido social, mas que não tinham a visibilidade ampliada nos grandes veículos de comunicação (NAGIB, 2002). Talvez tenha sido o momento mais rico de criação do cinema nacional, era o país se olhando com questões que não podiam mais fugir ao debate. E isto foi muito bem sucedido nestes dois filmes. Ao mesmo tempo que tocava os espectadores, faziam pensar e questionar a nossa noção de pátria, que era muito mais sofrida e sangrava. (ORRICHIO, 2003). Trazendo uma representação que evidencia as contradições brasileiras, esse movimento de retomada ao mesmo tempo dialogava com o Cinema Novo da década de 1960, muito bem representado por Glauber Rocha, Ruy Guerra, Nelson Pereira dos Santos e outros, quando abordava a realidade nacional. Embora naquele momento, a ênfase estava mais na tragédia (VIANY, 1993). Foi o caso de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Figura 4) (Glauber Rocha, 1964), *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), ou mesmo *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos 1963).

Figura 4: Cena de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de Glauber Rocha (1964)



Fonte: pesquisa na internet

Mas é importante ressaltar que no Cinema Novo podia-se ver a distancia do Estado. Algo que organizava, dominava as pessoas, mas não as representava diretamente. Fazendo que um filme como *Terra em Transe* (Figura 5) (Glauber Rocha, 1967) por exemplo, mostre-se o Estado aniquilando a população comum, destruindo o brasileiro pobre e sem condições de se fazer presente politicamente. Já no momento do Cinema Novo, vemos o Estado ausente da vida das pessoas, é um cada um por si, e não existe uma responsabilidade do Estado para com elas. Isso é muito presente no filme *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998). Mas em ambos os casos traz um caráter desmobilizador das massas. Não incentiva a luta social, mesmo em um cenário de muitas mazelas econômicas que atingem a população (BRAGA, 2002).

Figura 5: Cena de Terra em Transe de Glauber Rocha (1967)



Fonte: pesquisa na internet

Não se pode ter a pretensão de dizer que o período do Cinema da Retomada tenha sido o melhor, isso poderia ser mero saudosismo ou idealização. Mas certamente pode-se afirmar que foi um momento único, especial para a história do audiovisual nacional, um momento de se ressignificar. E não podemos deixar de pensar nas consequências deste movimento nos dias de hoje, que provavelmente é um novo passo nesse caminhar com novos diretores que também são muito talentosos, e que vem se firmando na atualidade com trabalhos respeitados dentro e fora do Brasil. É o caso de Kleber Mendonça Filho, Petra Costa, Wagner Moura, Anna Muylaert, Karim Aïnouz e outros.

Mas o recorte específico sobre esses dois filmes é segue uma linha de questionamento que pode ser expressa nas seguintes perguntas: que representação é essa que chamou tanta atenção no Brasil e fora dele? Era uma representação que falava de um 'Brasil profundo'? Isso impactou para que acabassem virando representantes do cinema brasileiro internacionalmente? Tanto que *Cidade de Deus* é até hoje o segundo filme não estadunidense mais assistido no mundo (CineNinja, 2022). Fizeram tanto sucesso que ambos ganharam vários prêmios e concorreram na premiação do Oscar em categorias com os próprios filmes de língua inglesa, ou seja, com os próprios filmes da indústria cultural de Hollywood. Isso era impensável para

qualquer país que era considerado mais marginal dentro da indústria cinematográfica. Também foi visto por alguns autores como um momento de estetização da pobreza para o audiovisual brasileiro, e como isso foi interessante para trazer audiência (DE LIMA SOARES, 2016).

Figura 6: Cartaz do Filme *O Quatrilho* de Fabio Barreto (1994)



Fonte: pesquisa na internet

Figura 7: Cena do Filme *O que é isso companheiro?* (Bruno Barreto, 1997) com Selton Melo e Fernanda Torres

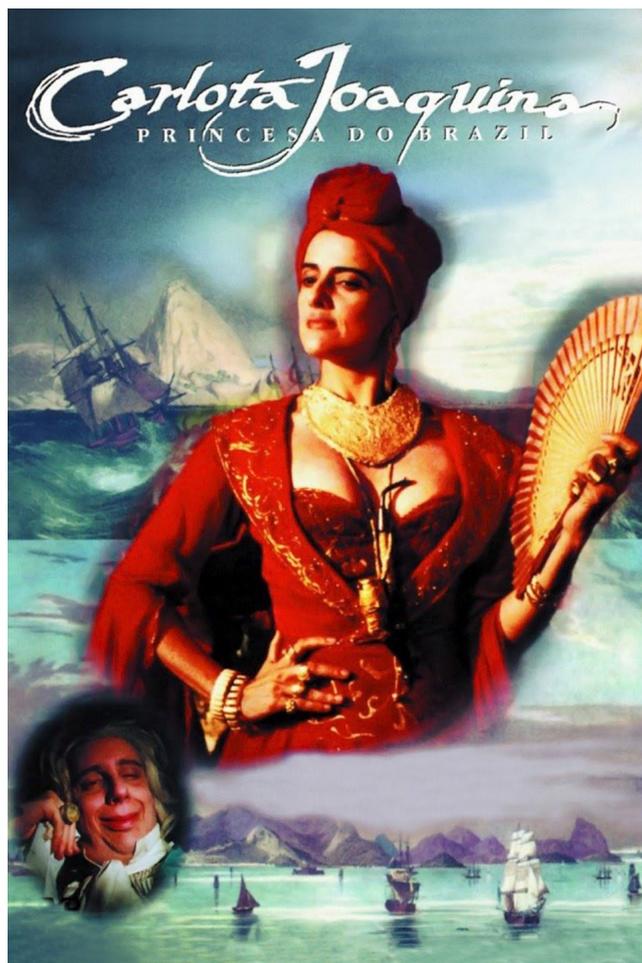


Fonte: pesquisa na internet

Evidente que tivemos outros filmes muito bons e marcantes neste período como *O Quatrilho* (Figura 6) (Fábio Barreto, 1994), *O que é isso companheiro* (Bruno Barreto, 1997) (Figura 7), *Carlota Joaquina* (Figura 8) (Carla Camurati, 1995), *Carandiru* (Hector Babenco, 2003) (Figura 9), *O Auto da Compadecida* (Guel Arraes, 2000) (Figura 10), *Baile Perfumado* (Paulo Caldas, 1997), *Bicho de Sete Cabeças* (Lais Bodanzky, 2000), *Cronicamente Inviável* (Sergio Bianchi, 2000), *Corisco e Dada* (Rosemberg Cariry, 1996), *O Invasor* (Beto Brant, 2001), *Lavoura Arcaica* (Luiz Fernando Carvalho, 2001), *Bufo e Spallanzani* (Flavio Tambeliini, 2001), *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002), *Ônibus 174* (José Padilha, 2002), *Amarelo Manga* (Claudio Assis, 2003), *Olga* (Jayme Monjardim, 2004) e *Abril Despedaçado* (2002) do próprio Walter Salles (Figura X). Mas *Central do Brasil* e *Cidade de Deus* tiveram um caráter diferente. Colocaram o pobre na centralidade das questões nacionais. E isso reposiciona o cinema nacional também, pois eles foram fundamentais para outros países se abrirem para a estética e a narrativa do cinema brasileiro. Basta ver que tanto Walter Salles, como Fernando Meirelles foram convidados para dirigirem filmes internacionais. Seja Walter fazendo o filme argentino *Diários de Motocicleta* (Walter Salles, 2004), quanto Meirelles fazendo o filme inglês *O Jardineiro Fiel* (Fernando Meirelles, 2005). Depois destes, ambos fizeram outros filmes internacionais também de muito sucesso. É interessante notar que após esse período surgiram outros diretores brasileiros que também foram convidados para obras no exterior, como é o caso de *Robocop* (José Padilha, 2014), *A Era do Gelo 2* (Carlos Saldanha,

2006), *Presságios de um crime* (Afonso Poyart, 2015) além de outros tantos filmes internacionais com diretores brasileiros. A tensão que teve nos filmes da retomada pode ter refletido esse momento que segue com diretores nacionais atuando fora do Brasil.

Figura 8: Cartaz do Filme *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil* de Carla Camurati (1995).



Fonte: pesquisa na internet

Figura 9: Cena do filme *Carandiru* (Hector Babenco, 2003)



Fonte: pesquisa na internet

Figura 10: Cena do Filme *Abril Despedaçado* (Walter Salles, 2002)



Fonte: pesquisa na internet

Podemos supor, que não foi somente o brilhantismo de cada uma dessas obras que impactou o mundo e o Brasil. Mas a temática em si era chocante, e ao mesmo tempo, era cativante também. E é fácil de entendermos isso no campo das mediações que tanto falou Barbero, como um lugar aonde a relação entre os receptores e os meios acontece. Isso transbordou a simples lógica de distribuição de um filme. Gerou códigos que foram absorvidos e ressignificados na sociedade. Basta chegar em um grupo de homens com mais de trinta anos e falar: “Dadinho é caralho, meu nome agora é Zé Pequeno, porra...” que eles saberão na mesma hora que é a fala do filme que marca a transformação do personagem Dadinho, como um pequeno bandido na favela Cidade de Deus, no chefe da facção mais forte que controlava a venda de drogas nas bocas de fumo da favela. Pouquíssimos filmes conseguiram entrar tão profundamente na cultura popular nacional desta maneira.

Importante situar com a questão da representação, pois neste trabalho analisamos como o modo de fazer de um diretor de cinema propõe um significado específico a partir das representações que produz no seu filme. Para pensar isso é importante olhar para a linguagem que é utilizada e também os signos presentes. Não se busca aqui uma análise fílmica de uma película A ou B. Não é isso. Mas a pergunta que aparece é: como as representações de povo brasileiro que produzem e veiculam nos filmes impactam diretamente no resultado final deste trabalho audiovisual? Ou seja, como elas tocaram no público que assistiu ao filme?

Um breve histórico de Walter Salles

O primeiro diretor no caso é Walter Salles, renomado cineasta brasileiro que tem importantes obras no cinema nacional e já dirigiu diversos filmes internacionais também. O mais famoso de Walter Salles é *Central do Brasil* de 1998 (Figura 11). Este filme está sendo analisado na dissertação de mestrado do pesquisador deste mesmo ensaio. Porém na dissertação busca-se saber como o filme *Central do Brasil* colocou o pobre brasileiro no foco do cinema nacional e qual foi o seu efeito comunicacional logo em seguida. Ainda mais ao pensarmos em toda a repercussão que este filme teve dentro e fora do Brasil. Pois além de ter sido um sucesso de público e crítica, *Central do Brasil* ganha diversos prêmios internacionais, dentre eles O

Golden Globe Award e o *National Board Review* nos Estados Unidos da América, O BAFTA no Reino Unido e também o Urso de Ouro de Berlim na Alemanha. Sem contar que o filme teve duas indicações para o Oscar de 1999. Sendo uma, como melhor filme em língua não inglesa, e a outra de melhor atriz protagonista com Fernanda Montenegro, que estrelava o papel de Dora no filme.

Figura 11: Walter Salles dirigindo uma cena com os atores Vinicius de Oliveira e Fernanda Torres no filme *Central do Brasil* em 1997.



Fonte: pesquisa na internet

Walter Salles também é muito reconhecido por outros trabalhos que fez, internacionalmente como: *Diários de Motocicleta* (Figura 12) em 2004, *Dark Water* em 2005, *On the Road* em 2012, *Jia Zhangke, um Homem de Fenyang* em 2014, *A Grande Arte* em 1991, além de dirigir um segmento do filme *Paris, je t'aime* em 2008. Nacionalmente Salles dirigiu o documentário *Chico ou o País da Delicadeza Perdida* em 1989, o também documentário *Vozes do Paracatu e Bento* em 2018, além dos dramas: *Terra Estrangeira* em 1995, *O Primeiro Dia* em 1998 e *Abril Despedaçado* em 2001. *Ainda estou aqui* em 2024. Atualmente Walter está trabalhando no roteiro do seu novo filme com dois escritores uruguaios. Mas não se tem maiores informações sobre esse processo produtivo (BASTOS, 2025)

Figura 12: Walter Salles com a equipe do filme *Diários de Motocicleta* durante as gravações em 2003.



Fonte: pesquisa na internet

Um breve histórico de Fernando Meirelles

Fernando Meirelles, nascido em 9 de novembro de 1955 em São Paulo, é um cineasta brasileiro cuja obra transcende fronteiras, unindo narrativas viscerais a uma consciência social aguda. Formado em arquitetura pela Universidade de São Paulo (USP), Meirelles migrou para o cinema e a televisão, onde sua sensibilidade para estrutura e espaço moldaria seu estilo cinematográfico único.

Figura 13: Fernando Meirelles dirigindo uma cena de *Cidade de Deus* em 2001.



Fonte: pesquisa na internet

Meirelles iniciou sua trajetória na televisão brasileira, dirigindo comerciais e projetos experimentais. A fundação da produtora O2 Filmes, nos anos 1990, tornou-se um marco para narrativas inovadoras. Contudo, foi com *Cidade de Deus* (2002), adaptação do livro de Paulo Lins, que ele ganhou projeção global (Figura 13). O filme, que retrata sem filtros a vida nas favelas do Rio de Janeiro, foi rodado com uma energia cinematográfica e estética semidocumental, rendendo quatro indicações ao Oscar, incluindo Melhor Diretor. Sobre a obra, Meirelles refletiu: “*Queria que o público sentisse o caos, mas também visse a humanidade por trás da violência. Não se trata de glorificar o crime, mas de entender ciclos de pobreza.*” Em parceria com o diretor de fotografia César Charlone, ele optou por atores não profissionais das

próprias favelas, afirmando, pois acreditava que a presença crua deles não era atuação era memória.

Sua estreia internacional, *O Jardineiro Fiel* (2005), adaptação do livro de John le Carré, denunciou a exploração corporativa na África. O filme rendeu a Rachel Weisz um Oscar e consolidou Meirelles como um artista engajado em expor injustiças sistêmicas.

Em *Ensaio sobre a Cegueira* (2008), baseado na obra distópica de José Saramago, Meirelles explorou o colapso social com imagens impactantes, criticando a fragilidade humana. *Os Dois Papas* (Figura 14) (2019), drama centrado nos diálogos entre Bento XVI e o Papa Francisco, exibiu sua versatilidade. Indicado a três Oscars, o filme mesclou humor e debates teológicos. Ativista ambiental e social, ele integra causas em sua filmografia. Mostrando que a arte deve provocar mudanças. Os filmes de Meirelles são marcados por câmeras dinâmicas, cores saturadas e complexidade moral. Seja retratando periferias brasileiras ou conspirações globais, seu foco permanece nas vozes marginalizadas. Como ele se diz atraído por histórias onde o pessoal e o político colidem.

Figura 14: Fernando Meirelles dirigindo uma cena de *Dois Papas* em 2018.



Pesquisa na internet

O legado de Fernando Meirelles reside em sua habilidade de conectar narrativas locais e globais, provando que o cinema é tanto arte quanto instrumento de transformação. Por meio de suas lentes, o público confronta as fraturas do mundo e a possibilidade de repará-las.

Uma comparação com a cartografia de Barbero

A cartografia se movimenta re-desenhando o mapa da América Latina, tanto o de suas fronteiras e suas identidades (...) como o de suas formas políticas e sociais. (MARTIN-BARBERO, 2002 p. 14)

Podemos ver que os filmes *Central do Brasil* (1998) de Walter Salles e *Cidade de Deus* (2002) de Fernando Meirelles podem ser muito bem analisados segundo a obra de Jesus Martín-Barbero, principalmente pelos livros *Ofício do Cartógrafo* (MARTIN-BARBERO, 2002) e *Dos Meios às Mediações* (MARTIN-BARBERO, 1987). Tomando o trabalho do autor de maneira mais ampla para entendermos os pontos de contato com essas duas obras cinematográficas que foram marcantes durante o movimento de retomada do cinema brasileiro durante o fim dos anos 90 e início dos 2000.

Por abordarem questões sociais e populares, estes filmes nos permitem esboçar o primeiro paralelo do trabalho de Barbero. Pois ele foca na força da cultura popular, principalmente para a telenovela latino-americana. Nesse caso podemos pensar como esses dois filmes abordam temas populares dentro da nossa cultura brasileira e latina, aonde as pessoas puderam se ver na tela, se reconhecer como o/a pobre da favela ou o/a nordestino/a que migra para o sudeste buscando uma vida mais digna economicamente, mas que por muitas vezes, não consegue nem se alfabetizar. Isso sem falar na questão do gênero que Barbero coloca como um lugar no centro das mediações (MARTIN-BARBERO, 1987). Pois ele vê o gênero televisivo como uma categoria cultural que permite uma visão global e complexa do processo comunicativo (GOMES, 2011). É claro que o foco dele é no melodrama da telenovela. E o filme *Central do Brasil* de um melodrama que toca nos brasileiros mais pobres e excluídos (MOSER, 1999), aos se reconhecerem naquele povo que tem seus sofrimentos diários, e que muitas vezes busca na fé a esperança para superar essas vicissitudes. *Cidade de Deus* também tem sua parte de drama social, e de maneira muito interessante, pois nos faz sentir a dor daqueles que são

considerados bandidos na sociedade. É o caso do personagem Cabeleira (interpretado por Jonathan Haagensen) que ao tentar fugir com a sua amada é baleado e morto pela polícia de maneira covarde (Figura 15). E tudo com a poesia da música “Preciso me encontrar” do renomado sambista Cartola.

Figura 15: cena de *Cidade de Deus* quando Cabeleira tentando fugir da favela, mas a polícia o reconhece e atira para matar, mesmo estando no meio dos moradores.



Fonte: pesquisa na internet

O melodrama migrou progressivamente dos palcos e da literatura para as telas do cinema e da televisão (OROZ, 1992). Enraizado em tradições musicais e cênicas, esse gênero se caracteriza por uma estrutura narrativa simplificada e um apelo emocional intenso, elementos que se tornaram marcas registradas da produção cultural latino-americana, impulsionada pela indústria cinematográfica entre as décadas de 1940 e 1950.

E como o próprio Barbero coloca, o drama do reconhecimento como aquilo que está em jogo no melodrama, como não pensarmos que um menino qualquer de uma favela, seja do Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador, ou qualquer outra grande cidade, ao ver estes filmes na televisão aberta não se reconheça neste drama, ou mesmo não tem um parente ou amigo que já passou por uma morte assim?

E não tem como fazer esse estudo sem enxergar o caráter político que os atravessa. Não a política partidária, mas o reflexo dela na vida desses personagens excluídos e que são representados como largados a própria sorte, sem a presença solidária do estado nas suas vidas naquele momento histórico da década de 1960 que passa o primeiro momento do filme. Na verdade, o Estado aparece como repressor, podemos ver isso na cena aonde a polícia vai até a favela procurando por traficantes. Lembrando que o filme tem duas fases, sendo a primeira nos anos 1960, quando se inicia a comunidade da Cidade de Deus e o Brasil vivia sobre uma ditadura militar, e a segunda nos anos de 1980, ainda sobre os ditames dos militares, mas já caminhando para uma abertura política. Isso trazido pela cultura popular e local da nossa brasilidade, como já falamos anteriormente. Isso faz todo o sentido com o pensamento de Barbero, que enxerga a comunicação e a cultura mais do que objetos de políticas, mas as vê como constituintes hoje em dia de um campo primordial da batalha política. (LOPES, 2018) Basta pensar como que um filme com esse perfil desnuda o cenário de pobreza e exclusão com as massas, e dá mais consciência política para a nossa população sobre estes problemas para a sociedade, trazendo também maior lugar de fala para reivindicar direitos (ANTONIAZZI e WEINMANN, 2022).

Outro ponto importante do trabalho de Barbero para este estudo é o eixo diacrônico no seu mapa, esse eixo faz um deslocamento entre as matrizes culturais e os formatos industriais (MARTIN-BARBERO, 2002). Isso fica bem claro para um cinema comercial, não podemos ter ilusões neste sentido. Se por um lado os filmes eram baseados nas matrizes culturais populares do Brasil, na relação do povo com a sua cultura do dia a dia, por outro, isto é cinema que segue uma lógica da indústria do entretenimento, indústria essa que visa manter as salas de cinema sempre cheias, com boas bilheterias. Ou seja, se por um lado existe a proposta do artista em ser disruptivo com o que era feito até aquele momento, por outro os produtores pressionam sempre para que estes filmes sejam muito atrativos para o grande público. E nesses dois casos, podemos dizer que eles foram além do que se esperava, tendo uma visibilidade muito maior do que a prevista para um filme nacional naquele momento (Folha de São Paulo, 1998).

É claro que qualquer mapa hoje em dia é muito mais incerto (LOPES, 2009) já que outras variáveis mexem profundamente com o modelo de mapa proposto por Barbero. Ele mesmo disse em suas obras que os mapas feitos no seu exercício de cartógrafo eram flexíveis e passíveis de mudança com o tempo. Por isso mesmo ele fez três modelos dos mapas, que são basicamente atualizações do que já vinha propondo desde o início do seu trabalho como cartógrafo.

A comparação com o trabalho de Jesus Martín-Barbero nos permite um olhar mais atento deste momento do cinema nacional com as obras do autor. Mais particularmente com os dois livros: *Ofício do Cartógrafo* (MARTIN-BARBERO, 2002) e *Dos Meios às Mediações* (MARTIN-BARBERO, 1987), sendo ele um teórico fundamental para nos nortear nesta pesquisa de construção de significados dentro da cultura popular e também para se entender como as mediações são fundamentais na relação com a audiência. Já que os dois filmes tiveram uma penetração no grande público nacional, não ficando restrito à um nicho específico, ou mesmo somente às classes mais altas, as quais tem mais acesso à cultura. Outros autores também servem de apoio para esta análise seja porque se dedicaram aos modelos do escritor Martín-Barbero, seja que porque são estudiosos do cinema brasileiro, mais especificamente com foco no Cinema da Retomada durante os anos 90.

1 - MÍDIAS, IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO

Este capítulo apresenta as teorias que guiam o nosso estudo. No primeiro item passamos pela teoria do Cinema do Brasil, aonde buscamos uma contextualização histórica para podermos entender quais foram as características do cinema nacional, desde o seu surgimento até o Cinema da Retomada, aonde está o nosso objeto de estudo. Indo até um pouco mais além e apresentando o que se seguiu no cinema brasileiro após este movimento e chegamos aos dias de hoje.

Posteriormente vamos ver as teorias de representação que guiam essa pesquisa, principalmente o trabalho do teórico Stuart Hall. Seu trabalho serve como base para pensarmos como a representação social acontece e influencia nos filmes aqui analisados.

1.1 Um breve histórico do Cinema do Brasil

O cinema chegou ao Brasil em 1898, com os irmãos italianos Afonso e Paschoal Segreto, que filmaram *Vista da Baía de Guanabara*. Nas décadas seguintes, produções como *Nhô Anastácio Chegou de Viagem* (1908), de Julio Ferrez, misturavam ficção e documentário, refletindo a vida urbana. A falta de infraestrutura e concorrência com filmes estrangeiros limitaram o crescimento, mas nomes como Humberto Mauro, com *Brasa Dormida* (1928) (Figura 16X), trouxeram experimentação visual, antecipando temas nacionalistas (BERNARDET, 1995).

Figura 16: cena do filme *Brasa Dormida* (Humberto Mauro, 1928)



Fonte: pesquisa na internet

Nos anos 1930, as chanchadas dominaram com comédias musicais de baixo custo, como *Alô, Alô, Carnaval* (Ademar Gonzaga, 1936) (Figura 17), estrelado por Carmen Miranda. Produzidas pela Cinédia⁴ e Atlântida⁵, essas obras satirizavam a elite e celebravam a cultura popular, mas eram criticadas por reforçar estereótipos. Apesar disso, consolidaram um cinema de massa, como analisa João Luiz Vieira (1987), que destaca seu papel na formação de uma identidade cinematográfica brasileira.

4 Cinédia foi Uma das mais importantes produtoras do cinema brasileiro nos anos 1930 e 1940, a Cinédia foi idealizada por Adhemar Gonzaga

5 A Atlântida Cinematográfica foi uma produtora de cinema brasileira que ficou conhecida pelos filmes de chanchada, produzidos principalmente nas décadas de 1940 e 1950. A empresa foi fundada em 1941 por Moacyr Fenelon

Figura 17: cena do filme *Alô, Alô, Carnaval* (Ademar Gonzaga, 1936) com Carmen Miranda.



Fonte: pesquisa na internet

O Cinema Novo (1950–1960)

Na década de 1950, o Cinema Novo emergiu como movimento político-estético. Glauber Rocha, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), e Nelson Pereira dos Santos, em *Vidas Secas* (Figura X) (1963), denunciavam a miséria nordestina e a opressão latifundiária. Inspirados no neorrealismo italiano, defendiam "uma câmera na mão e uma ideia na cabeça", priorizando conteúdo social sobre técnica. Ismail Xavier (1993) ressalta que o movimento buscou criar uma linguagem anticolonial, questionando a indústria cultural hegemônica. Assim, cinema nacional é analisado como uma construção sociocultural, moldada por dinâmicas geográficas, econômicas e políticas que fundamentam o imaginário coletivo e promovem coesão social. Através de sua relação dialética com processos de recordação e apagamento histórico, ele atua na consolidação de marcas identitárias (ANDERSON, 1998).

Figura 16: cena de Vidas Secas de Nelson Pereira dos Santos (1963).



Fonte: pesquisa na internet

O Cinema Novo foi um movimento cinematográfico brasileiro que emergiu entre o final dos anos 1950 e a década de 1960, marcado por uma estética engajada e crítica social. Inspirado no neorealismo italiano e na Nouvelle Vague francesa, buscava retratar as contradições do Brasil, como a miséria nordestina, a opressão latifundiária e as tensões urbanas, rompendo com os modelos comerciais dominantes (XAVIER, 1993). Esses filmes combinavam realismo cru com elementos simbólicos, utilizando paisagens áridas e personagens marginalizados como metáforas da opressão (BERNARDET, 2003).

Surge em um período de efervescência política, antecedendo o golpe militar de 1964. Seu lema, "uma câmera na mão e uma ideia na cabeça", refletia a prioridade ao conteúdo político sobre a técnica. Glauber Rocha, principal teórico do movimento, defendia a "estética da fome", que transformava a escassez material em potência criativa, criticando o colonialismo e a exploração (ROCHA, 1965). Mas com a imposição da ditadura militar no Brasil, a censura perseguiu obras críticas, como *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha. Segundo Ramos e Miranda (2000), esse período foi marcado pela ambiguidade entre escapismo e resistência. Paralelamente, as pornochanchadas (ex.: *A Viúva Virgem*, 1972) popularizaram humor erótico, enquanto diretores como Arnaldo Jabor (*Toda Nudez Será Castigada*, 1973) usavam alegorias para escapar da repressão.

Importante destacar que o romantismo revolucionário permeou diversos movimentos políticos e culturais das décadas de 1960 e 1970, os quais, apesar de heterogêneos, compartilhavam traços comuns: a valorização da práxis em detrimento da reflexão teórica (RIDENTI, 2016). Como observado nas organizações de esquerda armada; a obsessão por definir uma identidade nacional e desvendar o "povo brasileiro", manifesta tanto nas peças do Centro Popular de Cultura (CPC) ⁶quanto nas obras do Cinema Novo e em encenações teatrais; a aspiração por construir uma revolução autenticamente brasileira e um "homem novo", moldado tanto por perspectivas democrático-burguesas quanto socialistas, tema que ecoou em praticamente todas as expressões artísticas.

Dentre os principais filmes do Cinema Novo temos:

- Glauber Rocha: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967) usaram alegorias para denunciar a violência e o autoritarismo.
- Nelson Pereira dos Santos: *Vidas Secas* (1963) adaptou a obra de Graciliano Ramos para retratar a seca e a desumanização no sertão.
- Ruy Guerra: *Os Fuzis* (1964) explorou a relação entre religiosidade e conflito social.

O Cinema Novo dialogou com movimentos de esquerda e enfrentou a censura após 1964. Enquanto *Terra em Transe* (1967) foi interpretado como crítica ao golpe, a repressão militar levou muitos diretores ao exílio, fragmentando o movimento. Apesar disso, sua influência permeou o Cinema Marginal e a Retomada dos anos 1990 (NAGIB, 2002). O movimento redefiniu a identidade do cinema brasileiro, internacionalizando-o em festivais como Cannes. Sua ênfase na autenticidade cultural e na denúncia social inspirou gerações posteriores, como Walter Salles e Kleber Mendonça Filho. Para Ismail Xavier (1993), o Cinema Novo permanece como "a mais radical tentativa de pensar o Brasil através das lentes do cinema".

Contrapondo o Cinema Novo, o Cinema Marginal adotou estéticas anárquicas e temas transgressores. Também conhecido como "udigrudi" (uma apropriação fonética de "underground"), foi um movimento cinematográfico brasileiro que emergiu no final dos anos 1960 e perdurou até meados dos anos 1970. Rogério Sganzerla, em *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) (Figura 19), e Júlio Bressane, em *Cara a Cara* (1967) e *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1969), exploraram violência e surrealismo. Esses filmes desconstruíam

⁶ O Centro Popular de Cultura foi uma organização associada à União Nacional de Estudantes. Foi criado em 1962 no Rio de Janeiro, no Brasil. Foi extinto pelo Golpe militar no Brasil em 1964.

narrativas lineares, refletindo o caos político da época. Esse movimento ficou caracterizado por sua estética experimental, orçamentos reduzidos e abordagem anárquica, o movimento surgiu como uma resposta crítica tanto ao Cinema Novo quanto ao contexto político repressivo da ditadura militar brasileira (1964–1985). Porém o aumento da repressão na década de 1970 e a falta de apoio financeiro limitaram a produção (RAMOS, 2008).

Figura 19: cena de *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968)



Fonte: pesquisa na internet

Posterior a esse momento, o cinema brasileiro vive um período de grande crise. Sendo a década de 1980 é frequentemente lembrada como um período de profunda crise para o cinema brasileiro, marcado pela queda na produção de filmes, desmonte de políticas públicas e um cenário econômico desfavorável. A inflação chegou a 2.000% ao ano no final da década, inviabilizando projetos culturais de longo prazo. O Plano Cruzado (1986) congelou preços, mas

não resolveu a crise estrutural. A Embrafilme⁷, que chegou a financiar 80% dos filmes nacionais na década de 1970, teve seu orçamento reduzido drasticamente (NAGIB, 2002).

A transição para a democracia trouxe instabilidade política e econômica, com hiperinflação e crise da dívida externa. O Estado reduziu investimentos em cultura, afetando diretamente o cinema. Poucos filmes se destacaram, como *Pixote* (1981) (Figura 20), de Hector Babenco, que expôs a violência contra menores. Jean-Claude Bernardet (2003) atribui a crise à falta de políticas públicas e à dependência de coproduções internacionais.

Figura 20: cena do filme *Pixote* (Hector Babenco, 1981)



Fonte: pesquisa na internet

A política brasileira não queria um cinema pensante e questionador nas nossas telas. Sendo que o auge da crise acontece com a extinção da Embrafilme (empresa estatal de cinema, criada em 1969) enfrentou cortes orçamentários e foi extinta em 1990 pelo governo Collor, mas sua decadência começou nos anos 1980 (JOHNSON, 1995). A Embrafilme (Empresa

⁷ A Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A.) foi uma companhia estatal brasileira responsável pela produção, financiamento e distribuição de filmes, atuando de 1969 a 1990. Foi dissolvida em 1990 pelo Programa Nacional de Desestatização.

Brasileira de Filmes S.A.) foi uma empresa pública de economia mista, vinculada ao governo brasileiro, que atuou como produtora e distribuidora cinematográfica durante a ditadura militar (1964-1985). Instituída pelo Decreto-Lei nº 862/1969, operou sob a gestão do Ministério da Educação e Cultura e como extensão do Instituto Nacional do Cinema (INC). Sua principal função era fomentar a produção de filmes nacionais alinhados aos critérios censórios estabelecidos pelo regime militar, muitas vezes priorizando obras que reforçavam narrativas compatíveis com o governo, como as famosas pornochanchadas, gênero que recebeu financiamento significativo da estatal (RAMOS e SCHVARZMAN, 2018)

Durante sua existência (1969-1990), a Embrafilme operou com um orçamento médio anual de US\$ 12 milhões, viabilizando o lançamento de cerca de 25 filmes por ano e contribuindo para a distribuição de mais de 200 produções nacionais. No auge de suas atividades, em 1975, o país registrou números expressivos: 3.276 salas de cinema em operação e 275 milhões de ingressos vendidos; marcas que refletiam tanto a popularidade do cinema quanto o controle estatal sobre a cultura.

Importante lembrar do papel da Rede Globo de televisão para a produção cinematográfica nessa época. A Globo consolidou-se como a principal fonte de entretenimento dos brasileiros nos anos 1980, competindo diretamente com o cinema por público e verbas publicitárias (Toledo, 2005). Ela desempenhou um papel ambíguo e complexo no cinema nacional durante a década de 1980. Sua influência oscilou entre a competição predatória, colaborações pontuais e a definição de padrões culturais que impactaram a produção cinematográfica. Ela investiu pontualmente no cinema, principalmente em projetos alinhados a sua marca ou com potencial comercial. *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (Bruno Barreto, 1976) (Figura 21), adaptação da telenovela homônima, foi um marco com 10,7 milhões de espectadores nos cinemas do Brasil, sendo até o hoje o quinto maior filme em público no nosso país (2025). Nos anos 1980, a Globo manteve parcerias, como em *Eu Sei Que Vou Te Amar* (1986), dirigido por Arnaldo Jabor, que unia elenco global (Fernanda Montenegro) e estética televisiva. O filme *Leila Diniz* (1987), dirigido por Luiz Carlos Lacerda, usou a estrutura da Globo para explorar temas polêmicos, mas com viés comercial (NAGIB, 2002). Assim, diretores formados na TV Globo, como Walter Avancini, levaram para o cinema uma narrativa fragmentada e diálogos melodramáticos, visando atrair o público acostumado às novelas (HAMBURGUER, 2001).

Figura 21: Cena de *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976)



Fonte: pesquisa na internet

O Cinema da Retomada (1990–2000)

A cinematografia brasileira se estrutura em ciclos intermitentes, marcados por influências diversas e padrões estéticos, assumindo, a partir dos anos 1990, um novo patamar de desenvolvimento e expansão. Desse modo, o período configura um marco analítico privilegiado para examinar tanto a relação de dependência do setor cinematográfico brasileiro com conglomerados internacionais quanto a urgência em resgatar narrativas autóctones e identitárias que dialoguem com o imaginário popular (ESCOREL, 2005). Nesse contexto, interpreta-se o cinema nacional como um espaço de interseção entre fluxos globalizados e particularismos locais, cuja dinâmica demanda uma reflexão crítica sobre sua natureza híbrida.

O Cinema da Retomada refere-se ao período de revitalização da produção cinematográfica brasileira entre meados dos anos 1990 e início dos anos 2000, após uma crise profunda nas décadas anteriores. Marcado pela retomada de investimentos, políticas públicas e reconhecimento internacional, esse movimento redefiniu a identidade do cinema nacional, combinando crítica social e apelo comercial. Lúcia Nagib (2002) destaca que a Retomada

equilibrou crítica social e apelo comercial, abrindo portas para novos diretores. Narrativas do Nordeste e da periferia ganharam espaço, mas ainda de forma limitada (RAMOS, 2008).

O período do Cinema da Retomada foi marcado por uma reflexão crítica dos próprios cineastas sobre seu papel social, além da ascensão do cinema direto, criando narrativas em primeira pessoa diretamente na ficção cinematográfica brasileira (SILVA, 2009). Essa abordagem trouxe para as telas narrativas que ampliavam a representação de vozes marginalizadas, pertencentes a diferentes estratos sociais. A proposta era não apenas documentar realidades, mas engajar o espectador em diálogos sobre desigualdade e diversidade, refletindo identidades muitas vezes invisibilizadas na produção cultural da época.

Importante destacar o papel da Lei do Audiovisual de 1993 ⁸que revitalizou o cinema naquela década, financiando diversas obras deste período do Cinema da Retomada, incluindo *Central do Brasil* (1998) e *Cidade de Deus* (2002). A Lei viabilizou esses projetos, mas é bom lembrar que ambos também foram coproduções internacionais (NAGIB, 2002). A hegemonia de Hollywood, responsável por concentrar aproximadamente 70% dos rendimentos globais do cinema, historicamente representa um dos principais obstáculos para a indústria cinematográfica brasileira. Contudo, parcerias internacionais e financiamentos externos impulsionaram a capacidade de produção e distribuição de obras audiovisuais, tanto em circuitos domésticos quanto em mercados transnacionais (AGUIAR, 2012).

Na década de 1980, o cinema brasileiro enfrentou colapso financeiro, com fechamento de salas e escassez de produções. A Lei do Audiovisual (Lei nº 8.685/1993) foi fundamental para reverter esse cenário, permitindo que empresas investissem em filmes via incentivos fiscais. Na década de 1990, as produções cinematográficas brasileiras ocupavam menos de 1% da programação exibida em território nacional, realidade que divergia radicalmente do cenário vigoroso do Cinema Novo, movimento que ganhou projeção nas décadas de 1960 e 1970 (AGUIAR, 2012).

Dentro dos temas e estética, podemos perceber que o Cinema da Retomada abordou questões como:

- Violência urbana: *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite* (2007) denunciaram a criminalidade e a corrupção policial.

⁸ A Lei do Audiovisual de 1993 foi criada para incentivar a produção e distribuição de obras audiovisuais no Brasil. A lei foi publicada no Diário Oficial da União em 21 de julho de 1993.

- Desigualdade social: *Central do Brasil* e *O Auto da Compadecida* (2000) misturaram drama e humor para criticar a pobreza.
- Revisitação histórica: *Carlota Joaquina* e *Guerra de Canudos* (1997) questionaram narrativas oficiais do Brasil.
- A estética variou do realismo cru (*Cidade de Deus*) ao lirismo (*Abril Despedaçado*, 2001), mas sempre com foco em narrativas emocionais e personagens complexos (XAVIER, 2016).

O movimento inseriu o Brasil no circuito internacional de festivais e conquistou bilheterias locais. No entanto, críticos apontaram que existia uma grande dependência de incentivos fiscais, pois a produção oscilou com mudanças nas políticas públicas que ocorreram naquele momento que o Brasil vivia.

Figura 22: Cena do filme *Que horas ela volta* (Anna Muylaert, 2015)



Fonte: pesquisa na internet

A Retomada pavimentou o caminho para a diversificação temática dos anos 2000, com diretores como Karim Aïnouz (*O Céu de Suely*, 2006), Kleber Mendonça Filho (*Aquarius*, 2016) e Anna Muylaert (*Que Horas Ela Volta?*, 2015) (Figura 22), e que já havia feito *Durval Discos* (2002). Para Lúcia Nagib (2002), o movimento provou que o cinema brasileiro podia ser popular sem abrir mão da crítica social, inspirando gerações futuras.

Mas o Cinema da Retomada foi um fenômeno paradoxal: enquanto resgatou a produção nacional do colapso, enfrentou críticas por supostamente priorizar o olhar estrangeiro. Seus filmes, no entanto, reacenderam o debate sobre identidade brasileira e abriram caminho para uma geração diversa de cineastas. Apesar das limitações, seu legado persiste como um marco de resistência criativa e reinvenção institucional (SHAW, 2007).

O que segue o Cinema da Retomada

Ao final desse movimento do Cinema da Retomada, observamos o surgimento de um outro movimento por volta dos anos 2000. O movimento do documentário contemporâneo. Documentaristas como Eduardo Coutinho (*Edifício Master*, 2002) e João Moreira Salles (*Santiago*, 2007) inovaram ao explorar subjetividade e memória. Consuelo Lins (2004) argumenta que esses filmes reinventaram o gênero, combinando rigor factual e experimentação narrativa.

Figura 23: cena de *O Som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)



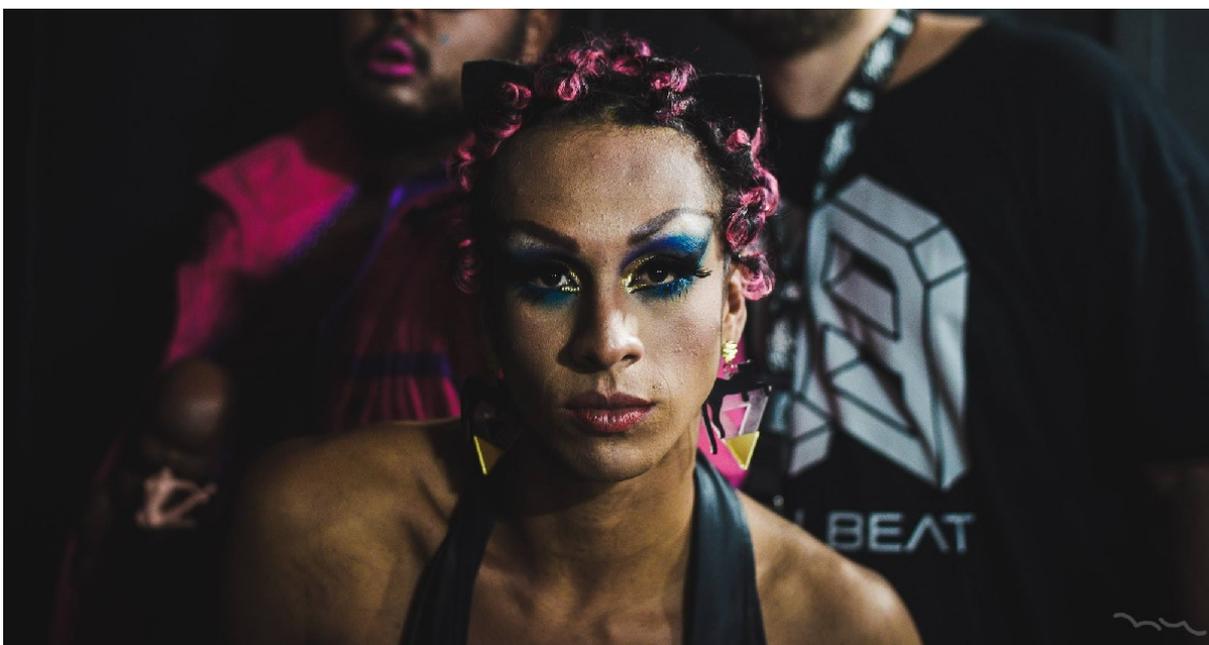
Fonte: pesquisa na internet

Paralelo ao movimento do Documentário Contemporâneo, surgem novos diretores no cinema nacional, dentre eles: Kleber Mendonça Filho (*O Som ao Redor*, 2012) (Figura 23) e

Anna Muylaert (*É proibido fumar*, 2009) abordaram desigualdades urbanas, Viviane Ferreira (*Um Dia com Jerusa*, 2020) e outras.

Filmes como *Corpo Elétrico* (2017), de Marcelo Caetano, exploraram identidades LGBTQIA+, enquanto *Bixa Travesty* (2018) (Figura 24), de Claudia Priscilla e Kiko Goifman, documentou a artista Linn da Quebrada. Para Denilson Lopes (2013), essas obras ampliam a representação de corpos marginalizados. Já o filme *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça e Juliano Dornelles, usou ficção científica para criticar o colonialismo. Segundo Carolin Overhoff Ferreira (2020), esses filmes atualizaram o legado político do Cinema Novo.

Figura 24: cena de *Bixa Travesty* (Claudia Priscilla e Kiko Goifman, 2018)



Fonte: pesquisa na internet

Também podemos observar nos últimos anos uma entrada do Cinema brasileiro nas plataformas de *streaming*. Não somente para exibição, mas sendo produzidos por estas. Algumas como a Netflix⁹, por exemplo, impulsionaram produções como *7 Prisioneiros* (2021), de Alexandre Moratto, mas geram debates sobre centralização das produções nestes canais. Miriam Ross (2020) alerta para riscos de homogeneização cultural, embora reconheça maior

⁹ Netflix é o *streaming* que tem o maior shar desse mercado no Brasil

acesso a filmes independentes. Esse debate é super atual e tem causado diversos tensionamentos no campo do audiovisual brasileiro, com posições pró e contras ao fato de produções nacionais seguirem uma lógica de grandes empresas internacionais como Netflix, Disney¹⁰ ou HBO¹¹.

É relevante destacar os debates atuais em torno da regulamentação de cotas para conteúdos audiovisuais brasileiros nos serviços de streaming, impulsionados desde 2019. Um exemplo é o Projeto de Lei 8.889/2017, em tramitação na Câmara dos Deputados, que propõe normas para a oferta de Conteúdo Audiovisual por Demanda (CAvD), como plataformas de streaming (Câmara dos Deputados, 2019). A iniciativa visa assegurar que um percentual mínimo dos catálogos de serviços como Netflix e Max seja dedicado a produções nacionais, fortalecendo a cadeia criativa do país. Paralelamente, outras propostas avançam, como o PL 2.331/2022, que estabelece medidas para fomentar a produção nacional nessas plataformas. O relatório do senador Eduardo Gomes (PL-TO), por exemplo, inclui a cobrança da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine), fixada em até 3% sobre a receita bruta anual das empresas de streaming. Essas discussões refletem o esforço para equilibrar a globalização do entretenimento com a preservação e o incentivo à cultura audiovisual brasileira, garantindo espaço e recursos para narrativas locais em um mercado cada vez mais dominado por gigantes internacionais.

Importante dizer que o cenário tecnológico atual, munido de ferramentas digitais, revolucionou a criação, o compartilhamento e o acesso ao conhecimento, reconfigurando as dinâmicas culturais em escala global por meio da interconexão característica da cibercultura, conforme discutido por Lévy (2000; 2003). Plataformas como o YouTube, por exemplo, democratizaram a distribuição de vídeos, reduzindo custos de produção e diversificando os modos de consumo de conteúdo audiovisual, que passou a abranger não só cinema e TV, mas também novas janelas digitais. Apesar de desafios como usos inadequados, sua ascensão foi inevitável, impulsionada ainda pela popularização de câmeras em smartphones, que ampliaram exponencialmente a circulação de vídeos em redes sociais e outras plataformas.

A tecnologia de streaming, definida como transmissão instantânea de áudio e vídeo via internet sem necessidade de download (COUTINHO, 2013), transformou o consumo de filmes e séries, expandindo o mercado para nichos específicos, como filmes de terror ou produções clássicas, conforme apontado por análises de mercado (Pequenas Empresas & Grandes

¹⁰ Disney possui o *streaming* Disney+ que já tem produções no Brasil

¹¹ A HBO hoje tem o MAX o segundo maior *streaming* em número de assinantes no Brasil. Já produzem séries, filmes e novelas brasileiras.

Negócios, 2019). No Brasil, o consumo de vídeo cresceu mais de 130%, com o público alternando entre YouTube, TV aberta, redes sociais e serviços como Netflix, escolhendo plataformas conforme o conteúdo desejado (MARINHO, 2018). Esse cenário exige que o mercado publicitário, vital para a sustentação dessas plataformas, adapte-se para atingir audiências fragmentadas.

No contexto brasileiro, a distribuição audiovisual tradicional enfrentou a concorrência de serviços de streaming e canais por assinatura, levando à adoção de medidas como a Lei da TV Paga (2011) para proteger produções locais. Contudo, críticas à legislação, como as do cineasta André Klotzel (2018), destacaram seu descompasso com a realidade, ao mesmo tempo em que apontaram o streaming como alternativa para viabilizar projetos independentes.

O surgimento de plataformas de Vídeo sob Demanda (VoD)¹², viabilizado pelo streaming, intensificou a competição por assinantes, priorizando conteúdos originais e exclusivos como estratégia de diferenciação. Para engajar o público, a narrativa torna-se essencial: histórias cativantes e emocionalmente ressonantes são cruciais para construir conexões duradouras, garantindo não apenas atrair, mas também reter espectadores em um mercado cada vez mais saturado (TEODORO e DAVINO, 2020).

Assim podemos enxergar diversos desafios no campo cinematográfico na atualidade. Cortes orçamentários, como os do governo Bolsonaro, ameaçaram a produção nacional. Apesar disso, coletivos periféricos, como a Afaia Cinema, mantêm viva a criação independente. Para Cezar Migliorin (2020), a resistência está na diversificação de narrativas e formatos. No atual governo Lula percebemos um reinvestimento no setor, com o fortalecimento da Ancine e mais verbas para os fundos setoriais e leis de fomento da produção artística. No entanto, ainda está longe de suprir plenamente a demanda financeira que o setor tem (CALDAS, 2024).

Assim, o cinema brasileiro atual oscila entre globalização e raízes locais. Filmes como *Todos os Mortos* (2020), de Caetano Gotardo e Marco Dutra, revisitam a história com olhar crítico. Como propõe Ismail Xavier (2016), o futuro depende da capacidade de equilibrar inovação e engajamento social, mantendo o cinema como espelho da complexidade brasileira.

¹² VoD é a sigla para *vídeo on demand*

1.2 Cinema, Sociedade e Representação

A representação cinematográfica, como qualquer outra, não é neutra; ela reflete e participa da construção de imaginários sociais. Para Stuart Hall (1997), a cultura é um campo de negociação de significados, e o cinema, como meio privilegiado de linguagem, desempenha um papel central nesse processo. No contexto brasileiro, filmes como *Central do Brasil* e *Cidade de Deus* desafiaram estereótipos ao colocar personagens marginalizados no centro da narrativa, em contraste com produções anteriores que privilegiavam histórias urbanas elitizadas ou romantizadas. Lembrando que não foi a primeira vez no cinema brasileiro, já tínhamos visto isso ocorrer em filmes como *Lucio Flavio* (Hector Babenco, 1977) e *O Assalto ao Trem Pagador* (Roberto Farias, 1962)

A obra de Jesus Martín-Barbero (1987) sobre mediações culturais ajuda a entender como esses filmes dialogaram com o público. Para Barbero, a cultura popular é um espaço de resistência e reinvenção, principalmente a televisão aberta, no entanto podemos ver que ambos os filmes incorporam elementos da periferia e do sertão como locus de autenticidade. *Central do Brasil*, por exemplo, utiliza a jornada de Dora e Josué pelo Nordeste para criticar a invisibilidade do sertanejo, enquanto *Cidade de Deus* expõe a violência estrutural nas favelas, questionando a ausência do Estado.

Além disso, Ismail Xavier (1993) argumenta que o cinema brasileiro frequentemente oscila entre o documental e o ficcional para retratar tensões sociais. Essa dualidade é evidente em *Cidade de Deus*, que mescla realismo cru com uma narrativa quase épica, e em *Central do Brasil*, que humaniza a pobreza através de uma relação íntima entre os protagonistas.

Mas importante pensar o que representa uma nação simbolicamente, conforme proposto por Anderson (2005), pode ser interpretada como uma comunidade simbolicamente construída, articulada por meio de símbolos, discursos e práticas culturais que moldam uma narrativa coletiva enraizada no projeto moderno. Mais do que uma entidade monolítica, ela se configura como um espaço polifônico, marcado por diversidades geográficas, étnicas e culturais, onde fronteiras tangíveis (como territórios) e intangíveis (como pertencimentos identitários) coexistem em tensão. Essa construção não apenas abriga mercados regionais heterogêneos, que oscilam entre integração e fragmentação, mas também reflete disputas de poder na definição de

códigos compartilhados, seja pela ênfase em traços comuns, seja pela demarcação de diferenças.

Em *Cidade de Deus* adesão de Buscapé a ritos juvenis, como fumar maconha na praia com amigos, reflete a necessidade de pertencimento a um grupo, conforme analisa Sales Pereira (1993). Esses ritos, embora não religiosos, legitimam práticas sociais e afirmam identidades coletivas. No filme, o uso de drogas e a violência são apresentados como parte do cotidiano periférico, reforçando a ideia de que a identidade individual é moldada pela participação em movimentos sociais. Peter Berger (1985) complementa essa perspectiva ao destacar que a interação social, mesmo conflituosa, é fundamental para a construção da realidade subjetiva. Em *Cidade de Deus*, as relações entre os personagens são permeadas por tensões, evidenciando como o abandono socioeconômico e a ausência de instituições formais levam à internalização da violência como norma.

A trajetória de Buscapé para romper com o ciclo da violência não surge de orientações externas ou da integração a coletivos dedicados a enfrentá-la. Sua força está enraizada em uma postura pragmática, moldada por experiências vividas e assimiladas pela sensibilidade de um personagem silencioso. Movido, em parte, pelo medo, ele rejeita os códigos brutais dos líderes do crime, mas também não se alinha à moralidade convencional dos "cidadãos de bem" ou às normas sociais vigentes. Embora seja o narrador da história, Buscapé não ocupa o centro das ações espetaculares do filme. É uma figura discreta, que navega perigos e dilemas. Sua resistência não se manifesta em gestos heroicos ou discursos grandiloquentes, mas em uma sobrevivência astuta. Essa dualidade: voz narrativa sem protagonismo convencional, reforça sua complexidade (XAVIER, 2006).

A juventude é representada em três arquétipos segundo a pesquisadora Aline Correa Maia (2016) no seu estudo "Cidade de Deus em foco – Análise de representações de jovens da periferia". O primeiro arquétipo é o de Zé Pequeno (Figura 25), que abraça a criminalidade com prazer; Bené, o traficante "bondoso" elevado à condição de herói póstumo; e Buscapé, que busca emancipação através do trabalho formal. Berger (1985) argumenta que o ser humano, em seu processo de socialização primária (família, escola) e secundária (trabalho), internaliza valores que definem sua identidade. Na favela, porém, a socialização é truncada: a violência, a falta de emprego e a precariedade estrutural criam uma identidade marcada pela marginalização.

Figura 25: cena de *Cidade de Deus* (2002) com Zé Pequeno ao centro liderando o seu grupo armado de traficantes na favela Cidade de Deus.



Fonte: pesquisa na internet

Erving Goffman (1985) compara a vida social a um palco, onde os indivíduos desempenham papéis para serem reconhecidos pelo “outro”. Zé Pequeno exemplifica essa ideia: sua violência é uma performance para ser visto como líder temível. A cena de seu aniversário de 18 anos, quando moradores ironizam “agora já pode ser preso”, revela como ele incorpora orgulhosamente o papel de bandido. Sua euforia ao ver sua foto em um jornal reforça o desejo de reconhecimento simbólico, mesmo que negativo.

Sob esse prisma, as expressões artísticas e culturais, ao se apropriarem das plataformas midiáticas, configuram-se como instrumentos de ação coletiva, capazes de amplificar vozes marginalizadas e fomentar discursos culturais disruptivos, redefinindo assim seu papel como agentes de transformação social (CUNHA, 2007).

Homi Bhabha (2005) introduz o conceito de terceiro espaço, onde identidades híbridas são negociadas. Buscapé personifica essa noção: ao rejeitar a violência, ele se move entre a periferia e o mundo externo, buscando dignidade através da fotografia. Seu conflito com Zé Pequeno ilustra o “estranhamento” necessário à construção identitária, pois, para o autor, o

Outro deve ser visto como a negação necessária de uma identidade primordial (BHABHA, 2005).

Zygmunt Bauman (2005) amplia a discussão ao descrever identidades “líquidas”, múltiplas e em constante negociação. Na modernidade, o pertencimento não é mais fixo, e os indivíduos precisam adaptar-se a papéis fluidos. Em *Cidade de Deus*, a “não-identidade” da subclasse é imposta aos moradores da favela, como na cena em que Buscapé é demitido por ser associado ao crime apenas por sua origem. Bauman alerta para o medo universal do abandono social: “Receamos ser atirados ao depósito de sucata” (2005, p. 99-100), realidade vivida pelos personagens, excluídos do direito à individualidade.

A análise das identidades em *Cidade de Deus* sob a ótica do consumo revela mecanismos de exclusão que marginalizam a população periférica. Ana Lúcia Enne (2006) argumenta que a incapacidade de acessar bens materiais e simbólicos exclui indivíduos do tecido social, gerando revolta. Zé Pequeno personifica essa dinâmica: sua violência é uma resposta à privação do consumo e ao acesso negado aos privilégios das classes média e alta. Desde a infância, ele está à margem do “desfrute pleno da vida”, e, como adulto, busca carros, dinheiro e mulheres, símbolos de poder associados ao tráfico. Suas ações violentas, como o massacre no motel, são tanto uma vingança quanto uma tentativa de usurpar, pela força, o que o sistema lhe nega.

Bené, por sua vez, ilustra outra faceta dessa relação. Ao pintar o cabelo de loiro e adotar roupas de grife, ele performa uma identidade inspirada na classe média, declarando “Virei playboy”. Esse ato, conforme Enne (2006), não é mera imitação, mas uma estratégia de projeção simbólica. O consumo, aqui, funciona como ferramenta para negociar pertencimento em uma sociedade que o reduz à categoria de “pobre”. No entanto, o dinheiro obtido no tráfico é investido em símbolos efêmeros, roupas, carros, e não em educação ou moradia, reforçando o ciclo de exclusão. Como destaca Enne, o consumo atua como “construção de referências públicas acerca do lugar social que se deseja ocupar” (2006, p. 22), evidenciando a contradição entre aspiração e realidade.

João Pissara Esteves (1999) complementa essa perspectiva ao discutir o embate entre *substancialismo* (identidade como essência) e *construtivismo* (identidade como construção social). Na pós-modernidade, consumo e mídia ditam normas comportamentais, criando um paradoxo: enquanto promovem individualismo, também homogeneizam desejos. Em *Cidade de Deus*, a mídia legitima necessidades artificiais, como a valorização de marcas, aprofundando a frustração dos excluídos. Bené, ao adotar estética “playboy”, internaliza essa

lógica, mas sua transformação é superficial, pois a sociedade continua a vê-lo como apenas mais um traficante da favela.

A violência, nesse contexto, surge como resposta à humilhação de não alcançar ideais inacessíveis. Carla Araújo (2001) analisa como a brutalidade vivida na periferia interfere na formação identitária. Para adolescentes como Buscapé, ser reconhecido como favelado garante segurança no bairro, mas gera estigma externo. Como evidenciado em sua demissão do supermercado. Araújo recorre a Erikson para destacar que a identidade juvenil se forma em crises, onde medo e coragem forçam escolhas. Zé Pequeno, órfão simbólico (sua família é ausente no filme), encarna a violência como autodefesa: “agride para não ser agredido”, reagindo à impotência de mudar seu destino.

Já em *Central do Brasil* Dora encarna uma metamorfose moral, partindo de sua condição urbana inicial rumo a uma resignificação ética, catalisada por uma jornada geográfica e existencial por territórios periféricos e comunidades marginalizadas (MAIA, 2016). O filme emprega os meios de transporte (como trens urbanos, ônibus intermunicipais e táxis) não apenas como elementos narrativos, mas como símbolos estruturantes de deslocamento e conexão. Cada veículo opera como um portal para realidades distintas, mediando o acesso a espaços que desafiam as fronteiras simbólicas do Brasil, ao mesmo tempo que impulsionam as personagens em um processo de autoconhecimento e imersão cultural.

Essas travessias físicas, entrelaçadas a dimensões simbólicas, refletem a dialética entre centro e periferia, expondo contrastes sociais e reconfigurando noções de pertencimento. Assim, a mobilidade transcende sua função utilitária, tornando-se metáfora para a reconstrução identitária em um país marcado por desigualdades e pluralidades.

Dora demonstra um caráter dúbio, pois nunca envia as cartas as quais ela as escreve. Ela guarda todas em uma gaveta na sua casa. O que poderia dar um caráter um tanto malandro ou mesquinho para Dora, no entanto, a gaveta entreaberta de Dora funciona como uma metáfora visual do arquivo íntimo, onde memórias fragmentadas permanecem latentes, em equilíbrio precário entre o apagamento e a ressurreição (MAIA, 2016). Ao revisitar ciclicamente fragmentos da figura paterna, a personagem revela uma nostalgia seletiva, enquanto o público é mantido à distância de outras camadas de sua história, restrito a um passado filtrado por lacunas e repetições.

Dora, apesar de sua formação acadêmica como educadora, vê-se obrigada a exercer a função informal de "escriba das ausências" após a aposentadoria, redigindo cartas para analfabetos em troca de recursos que garantam sua sobrevivência material. Essa transição de professora a mediadora de palavras alheias, expõe não apenas a precarização do trabalho docente no Brasil dos anos 1990, marcado por cortes em políticas públicas e privatizações, mas também a marginalização de milhões de idosos e trabalhadores informais em um contexto neoliberal (POCHMANN, 2001).

O acesso à educação configura-se, nesta análise, como uma via de emancipação política e disputa simbólica, na medida em que o conhecimento – enquanto ferramenta de decifração do mundo, permitindo desnaturalizar hierarquias e reivindicar agência social. Foucault (1980) amplia essa perspectiva ao demonstrar que o poder não se restringe a instituições coercitivas, mas se entrelaça a dispositivos discursivos que produzem regimes de verdade. Escolas, currículos e métodos pedagógicos, por exemplo, operam como tecnologias de normatização, classificando saberes legítimos e ilegítimos, moldando subjetividades e reproduzindo estruturas de dominação.

A jornada de Rio de Janeiro a Bom Jesus do Norte desvela uma geografia das desigualdades: enquanto a metrópole simboliza a modernidade excludente, o interior nordestino revela comunidades abandonadas pelo Estado, onde escolas são estruturas vazias e o letramento permanece um privilégio (MAIA, 2016). O filme, assim, converte-se em alegoria da falência educacional, evidenciando como o acesso à cultura escrita representado, pelas cartas não enviadas, opera como metáfora da desconexão entre cidadãos e instituições.

À medida que a narrativa avança rumo a cidade de Bom Jesus as expressões de fé ganham densidade simbólica (Figura 26), materializando-se em objetos, gestos e falas que tecem uma cartografia espiritual. Entre os elementos emblemáticos, destaca-se a cena em que Josué, órfão, recita uma prece solitária após a perda da mãe, gesto que ecoa a busca por consolo transcendental. Paralelamente, a placa do caminhão dirigido por César (Othon Bastos) ostenta a máxima “Tudo é força, só Deus é Poder”, enquanto um letreiro à beira da estrada proclama “Com Deus sigo meu caminho” inscrições que funcionam como epígrafes de uma jornada marcada pelo diálogo entre destino humano e intervenção divina (MAIA, 2016).

Figura 26: Cena de *Central do Brasil*, quando Dora e Josué se veem em meio a uma procissão católica de uma cidade pequena do interior do Nordeste, à caminho para Bom Jesus.



Fonte: pesquisa na internet

Essas marcas visuais e performáticas não apenas reforçam o sincretismo religioso brasileiro, mas também atuam como vetores de crítica social, expondo como a fé se entrelaça às contradições de um país onde a esperança convive com a precariedade material. Traçando assim, uma representação entre fé e pobreza, em um país, em que na maioria das vezes o que resta ao povo é prender a fé, já que não alcança condições financeiras e materiais mínimas para suprir demandas básicas.

Importante ressaltar também que a jornada cinematográfica opera como processo itinerante de confronto com o diverso, transcendendo meros deslocamentos geográficos para abarcar limiares materiais e transcendentais. Nesse movimento, a busca por um local de afeto e pertencimento emerge como eixo catalisador da rearticulação de identidades fragmentadas, transformando a viagem em espaço de ressignificação cultural onde topografias afetivas permitem a recomposição de narrativas pessoais e coletivas (CUNHA, 2008). É o que representa esta grande viagem em busca de um pai perdido. Uma representação que pode ser aplicada de forma mais ampla ao povo brasileiro. Com suas buscas por afeto e pertencimento, mas que o peso da exclusão não os deixa vivenciar isso de maneira completa muitas vezes.

2 - ESTUDOS DE REPRESENTAÇÃO

Neste vemos como foi feito o trabalho de análise e pesquisa sobre o tema escolhido, as razões para seguir este caminho da análise através da representação e também o dialogo com as obras dos autores escolhidos como referências para pesquisa. No primeiro item vamos focar na teoria metodológica que embasa este estudo. No segundo serão descritos os procedimentos analíticos para a pesquisa desta dissertação.

Por último, trazemos um item especial contando como foi uma pesquisa em campo ao lado do diretor Walter Salles durante o processo de filmagem do longa *Ainda estou aqui* (2024) em novembro de 2023 na cidade do Rio de Janeiro. Esta vivência contribuiu para entender mais sobre o trabalho do artista e refletir como isso tem relação com o filme dele analisado aqui nesta dissertação de mestrado.

2.1 Teoria metodológica

O exame sistemático configurou-se como a opção metodológica central para identificar e interpretar elementos simbólicos nas narrativas midiáticas, adotando um recorte qualitativo. Assim, o método de trabalho foi a análise de conteúdo, calcado em uma revisão sistemática.

A teoria da representação foi escolhida para guiar esta pesquisa, pois constitui um dos pilares centrais dos estudos culturais e da comunicação, investigando como significados são construídos, compartilhados e contestados em diferentes contextos sociais. Nesse campo, Stuart Hall (1932-2014), intelectual jamaicano-britânico e figura seminal dos estudos culturais, ofereceu contribuições fundamentais ao problematizar a relação entre representação, poder e identidade. Este texto explora os conceitos-chave da teoria da representação, com ênfase nas ideias de Hall, destacando sua relevância para a compreensão crítica das dinâmicas culturais contemporâneas.

Para Hall, a representação não é um simples reflexo da realidade, mas um processo ativo de produção de significados por meio de sistemas simbólicos, como linguagem, imagens e códigos culturais. Em sua obra *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (1997), ele argumenta que a representação opera através de três abordagens interligadas:

- Reflexiva: pressupõe que a linguagem espelha a realidade (visão criticada por Hall como ingênua).
- Intencional: assume que significados são fixados por emissores individuais (perspectiva igualmente limitada).
- Constitucional (ou constructionista): entende a representação como uma prática social que constrói a realidade através de sistemas culturais partilhados.

Hall alinha-se à terceira perspectiva, enfatizando que significados são negociados em contextos de poder e diferença. Assim, representações não são neutras: elas refletem e reforçam hierarquias sociais, como raça, gênero e classe.

Hall introduziu a noção de que a representação está intrinsecamente ligada a relações de poder. Em seu ensaio *The Spectacle of the Other* (1997), ele analisa como grupos marginalizados, como negros, imigrantes e mulheres, são frequentemente representados de forma estereotipada na mídia e na cultura popular. Esses estereótipos, longe de serem meras simplificações, funcionam como mecanismos de exclusão simbólica, perpetuando desigualdades ao naturalizar diferenças como "inferioridade" ou "ameaça".

Um exemplo emblemático é a representação de corpos negros na cultura ocidental, historicamente associados a estereótipos de perigo, exotismo ou subalternidade. Hall demonstra como tais representações não apenas refletem preconceitos, mas produzem efeitos materiais, como discriminação e violência estrutural.

Outra contribuição crucial de Hall é o modelo de codificação/decodificação, originalmente proposto para analisar a comunicação televisiva. Ele postula que mensagens midiáticas são "codificadas" com significados preferenciais, influenciados por ideologias dominantes. Esse modelo ressalta a agencia (ou agenciamento) do público, abrindo espaço para resistência e reinterpretação de representações opressivas. Por exemplo, movimentos como

o *Black Lives Matter*¹³ e a arte *queer*¹⁴ contemporânea reconfiguram representações hegemônicas, desafiando narrativas históricas.

Hall também vinculou representação à construção de identidades. Em *Cultural Identity and Diaspora* (1990), ele propõe que a identidade não é fixa, mas um "processo de becoming", constantemente renegociado através de práticas culturais. Para diásporas e minorias, a representação torna-se um campo de luta pela visibilidade e pelo reconhecimento. A apropriação crítica de símbolos culturais, como a ressignificação do termo *nigger* pelo hip-hop ilustra como grupos subalternos podem subverter representações degradantes.

Embora as ideias de Hall tenham revolucionado os estudos culturais, críticos apontam desafios, como o risco de reduzir toda representação a um jogo de poder, negligenciando dimensões estéticas ou afetivas. Além disso, em tempos de mídias digitais e algoritmos, questiona-se como suas teorias se aplicam a plataformas que personalizam representações em escala global.

Apesar disso, o legado de Hall permanece vital. Sua ênfase na política da representação inspirou pesquisas sobre discurso racista, representação de gênero na mídia e ativismos identitários. Em um mundo marcado por crises migratórias, populismos e disputas por memória, suas reflexões oferecem ferramentas para decifrar como significados são disputados e como a cultura pode ser um espaço.

Orientado pelo estudo de Stuart Hall busca-se analisar as dinâmicas de (re)configuração identitária, explorando sua interação entre contextos localizados e tendências globalizantes, além das narrativas sobre a nacionalidade propagadas por meio das produções audiovisuais em questão.

13 Black Lives Matter é um movimento ativista internacional, com origem na comunidade afro-americana, que faz campanha contra a violência direcionada às pessoas negras.

14 A Queer Art ou Homo Art é um movimento artístico não oficializado, que ganhou força nos Estados Unidos e na Europa a partir da década de 1980. Suas criações abordam, de forma direta ou indireta, questões relacionadas à homossexualidade, com ligações à arte erótica, à arte conceitual e à arte contextual.

2.2 Procedimentos analíticos

Esta pesquisa se apoia em literatura específica sobre o tema e o movimento do Cinema da Retomada no Brasil durante os anos 90 e também diversos artigos científicos que foram escritos sobre este objeto, isto ajudará a ampliar o horizonte de questões abordadas e até mesmo a fechar o recorte do objeto de estudo. Priorizou-se o mapeamento de produções acadêmicas e fontes bibliográficas publicadas entre os anos 1990 e a contemporaneidade, abrangendo disciplinas interconectadas como teoria do cinema, cultura visual e economia da comunicação, com ênfase em suas interfaces com o contexto midiático brasileiro.

A linguagem é central para o significado, e conseqüentemente, para a construção cultural, pois, segundo Hall, a linguagem é o meio privilegiado, o qual se dá sentido as coisas. Logo, o significado de cada uma dessas coisas é produzido e intercambiado entre as pessoas. (Hall, 1997). Ou seja, a linguagem é viva, assim como a cultura é viva e constantemente mutante, aberta a novos signos e significados, que se perdem, se reconstroem e ressignificam e ainda podem ganhar outros sentidos conforme a sua mudança com o tempo. Stuart Hall demonstrou que a representação é um ato profundamente político, capaz de tanto oprimir quanto emancipar. Ao desnaturalizar códigos culturais e expor suas ligações com o poder, sua obra convida scholars a investigar não apenas *o que* é representado, mas **como e por quem**. Em tempos de polarização e desinformação, essa perspectiva crítica é mais urgente do que nunca.

Tendo a literatura como um suporte de revisão foi realizada uma análise metodológica aonde se buscou padrões de recorrências de temáticas nos dois filmes, o que permitiu dividir em três grandes categorias. Mas es te processo será cuidadosamente apresentado nos seus pormenores no próximo capítulo, desde as escolhas até os resultados. Pois foi muito longo e precisa de um olhar específico nessa fase da pesquisa para poder se entender os dados que foram colhidos para esta dissertação.

2.3 Algo a mais: vivenciando as gravações do filme ‘Ainda estou aqui’ de Walter Salles

O renascimento de um fato psicológico passado, seu reconhecimento e localização são as condições necessárias das lembranças. Ou da memória. Elimine um deles, não será lembrança, mas reminiscência. (PAIVA, 2015, p. 11)

Em paralelo também foi feita uma pesquisa exploratória durante as gravações do filme de Walter Salles, “*Ainda estou aqui*”, local aonde o autor pode fazer uma observação participante. Durante o mês de novembro de 2023 fez-se uma pesquisa no molde de observação participante nas gravações do filme *Ainda estou aqui* de Walter Salles. O pesquisador pode acompanhar duas diárias de gravações que foram feitas na Livraria Argumento no bairro do Leblon, cada diária teve cerca de oito horas. Assim pode-se observar diversas particularidades do trabalho do diretor Walter Salles e se levantar algumas questões que pareceram muito significativas e chamavam bastante atenção pela maneira peculiar com a qual ele comanda o seu trabalho.

A película *Ainda estou aqui* (Walter Salles, 2023) conta a o drama real vivido por Eunice e Rubens Paiva que foram perseguidos durante a ditadura militar no Brasil. O filme se baseia no livro de mesmo nome escrito por Marcelo Rubens Paiva (PAIVA, 2015), que é filho do casal. Rubens Paiva foi um deputado de esquerda muito atuante pelo PTB, mas que foi perseguido, torturado e morto pelos militares em 1971. O filme por sua vez mostrará mais a vida da sua esposa, Eunice, que é interpretada por Fernanda Torres em uma fase inicial e Fernanda Montenegro, quando está mais velha.

A metodologia adotada para a realização desta pesquisa foi através da observação participante, técnica a qual o pesquisador está presente em uma situação que acontece a interação social e participa tangencialmente, de tal maneira que ele possa ver, ouvir, anotar, e com isso fazer inferências sobre o objeto ali pesquisado (OLIVEIRA, 1999). No caso, o pesquisador esteve nas gravações do filme *Ainda estou aqui* em novembro de 2023 (Figura 27) e pode acompanhar de perto a maneira de trabalho de Walter Salles, entender suas particularidades, a maneira leve e poética como conduz seus atores e toda a equipe envolvida. Esse olhar percebeu algo de sensível que atravessava aquele processo, e esse sensível merecia um enfoque mais preciso. E pergunta central que se fez ao estra no local da gravação foi: “O

que esta maneira de trabalhar do Walter Salles (ou Waltinho como é conhecido) impacta nos seus trabalhos finais?”

Figura 27 – Foto de bastidores da gravação do filme *Ainda estou aqui*. Estão presentes o diretor Walter Salles, a atriz Fernanda Torres, a preparadora de elenco Amanda Gabriel e o núcleo infantil do elenco também.



Fonte: pesquisa na internet

Ao passar por essa experiência surgiu a pergunta: Mas como essa maneira sutil de trabalho do diretor Walter Salles influencia no resultado final dos seus filmes? Podemos inferir que isso certamente influencia, provavelmente trazendo mais profundidade e emoção para as histórias ali filmadas. Sem contar o processo de montagem, o qual ele também acompanha de perto, mas a nossa pesquisa não pode estar presente para trazer mais detalhes.

Mesmo sem termos uma resposta concreta sobre o quanto isto reflete o seu trabalho, essa vivência foi muito produtiva para se pensar o objeto de pesquisa desta dissertação que é o filme *Central do Brasil* do próprio Walter Salles. Pois a arte tem que dar vazão ao sensível, ao

intangível, mexer nossos sentimentos por dentro. E esse artista consegue isso a sua maneira delicada ao pé do ouvido. Uma maneira que já era sabida antes da pesquisa, pois existem diversas entrevistas aonde atores que trabalharam com Walter contam esse seu estilo de fazer cinema como quem procura acordes (Pazim, 2025). Cabe a nós, depois desta reflexão, olharmos para seus filmes e buscar os detalhes do sensível que foram feitos com as mãos de Walter Salles.

Os filmes *Central do Brasil* e *Ainda estou Aqui* compartilham temas e preocupações similares, como a construção identitária juvenil, o impacto da violência e do consumo na formação de subjetividades e a construção de um Brasil com poder que reprime e não forma cidadãos, isso também está em *Cidade de Deus*. No entanto, cada obra adota uma abordagem distinta: enquanto *Central do Brasil* enfatiza a resiliência humana e a busca por conexões emocionais, *Ainda estou aqui* destaca o poder da arte como ferramenta de transformação social. Juntos, esses filmes ilustram como as narrativas cinematográficas brasileiras continuam a explorar questões centrais da identidade e da desigualdade social no país.

3 - ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DOS EXCLUÍDOS NOS FILMES *CENTRAL DO BRASIL* E *CIDADE DE DEUS*

Para esta análise foram observadas e feitas decupagens dos dois filmes com o objetivo de encontrarmos recorrências de algumas representações que se repetem. Com essas recorrências, dividimos em padrões, e conseqüentemente, encontramos categorias a partir desta sistematização dos materiais. Com esses padrões de representação mais claros, conseguimos estipular categorias analíticas, e assim, temos um embasamento mais metódico e baseado em dados. Mesmo que inicialmente os dados venham de maneira quantitativa, em seguida, olhamos com mais atenção para as principais representações em cada categoria, que nos permite um olhar mais apurado. Ou seja, esse método, reforça a pesquisa analítica do trabalho que exposto para a dissertação de mestrado.

Assim foram encontrados 3 pontos principais, que organizamos como 3 categorias, essas são temáticas mais amplas e englobam pontos específicos, subdivisões mesmo. Os três pontos principais, são:

A – Povo (ou brasilidade)

B – Questões sociais

C – Questões pessoais.

Para termos mais praticidade metodológica aglutinamos dois ou três padrões de recorrência quando são próximos semanticamente. Vamos ver a tabela que foi montada para apresentar essa esquematização:

| Categoria | Padrões recorrentes |
|------------------------|---|
| A – Povo (brasilidade) | <p data-bbox="699 322 1142 356">Polícia + Malandragem (26 vezes)</p> <p data-bbox="699 427 1219 461">Povo + Brasilidade + Estrada (27 vezes)</p> <p data-bbox="699 533 1034 566">Negros e Pardos (7 vezes)</p> |
| B – Questões sociais | <p data-bbox="699 604 1062 638">Pobreza + Favela (15 vezes)</p> <p data-bbox="699 710 1078 743">Violência + Crime (47 vezes)</p> <p data-bbox="699 815 1347 848">Machismo + Violência contra a mulher (12 vezes)</p> <p data-bbox="699 920 1110 954">Conflito com criança (11 vezes)</p> <p data-bbox="699 1025 1187 1059">Analfabetismo + Ignorância (6 vezes)</p> <p data-bbox="699 1131 1115 1164">Alcoolismo + Drogas (11 vezes)</p> <p data-bbox="699 1236 951 1270">Religião (17 vezes)</p> |
| C – Questões pessoais | <p data-bbox="699 1314 1078 1348">Família + Infância (38 vezes)</p> <p data-bbox="699 1420 1107 1453">Ambição + Trabalho (13 vezes)</p> <p data-bbox="699 1525 1198 1559">Desesperança + Indiferença (12 vezes)</p> <p data-bbox="699 1630 1011 1664">Afeto + Sexo (29 vezes)</p> <p data-bbox="699 1736 1062 1769">Humor + Diversão (9 vezes)</p> <p data-bbox="699 1841 1062 1874">Solidão + Saudade (9 vezes)</p> |

Tabela com a divisão em categoria e seus respectivos padrões recorrentes em cada categoria.

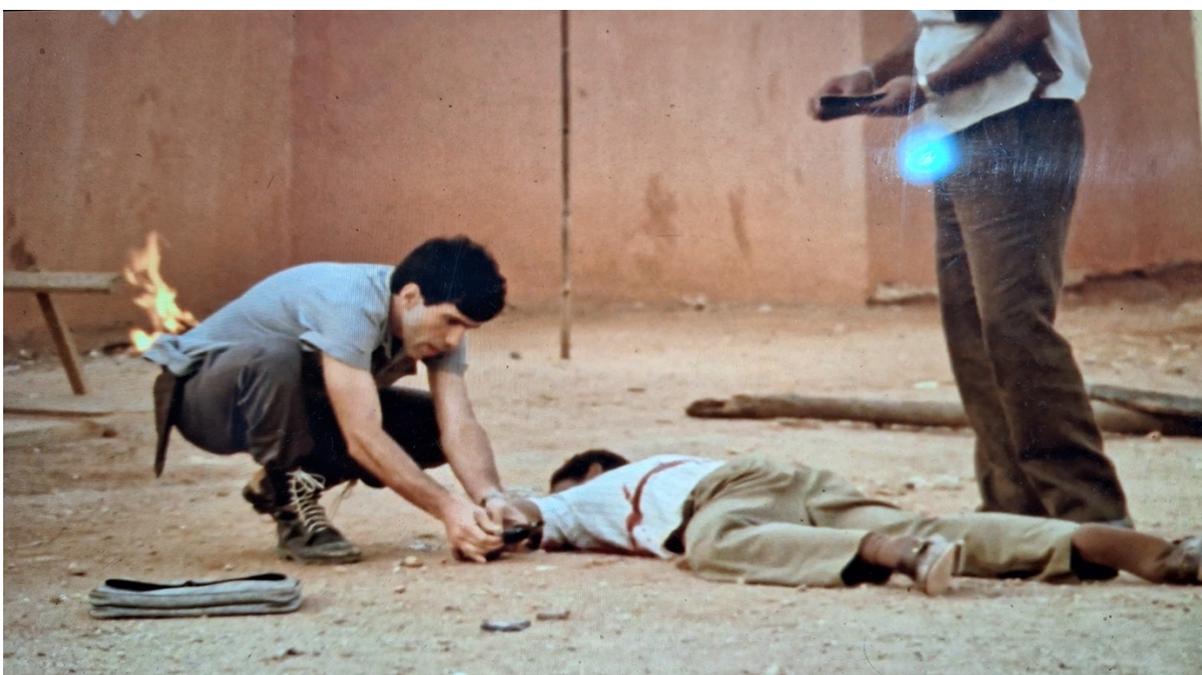
Agora vamos entender quais são os pontos específicos que foram observados na categorização desses padrões que se repetem nos filmes:

Para a categoria do ponto A, que trata do Povo brasileiro, e sua brasilidade, encontramos os seguintes padrões: Polícia + Malandragem, Povo + Brasilidade + Estrada, Negros e Pardos. O padrão de recorrência Polícia aparece 13 vezes, sendo todas no filme *Cidade de Deus*. Já o padrão de recorrência Malandragem aparece 13 vezes, sendo todas no filme *Central do Brasil*. O padrão de recorrência Povo aparece oito vezes, sendo todas no filme *Central do Brasil*. O padrão de recorrência Brasilidade aparece 12 vezes, sendo todas no filme *Central do Brasil*. O padrão de recorrência Estrada aparece sete vezes, sendo todas no filme *Central do Brasil*. O padrão de recorrência Negros e Pardos aparece sete vezes, sendo três no filme *Central do Brasil*, e quatro no filme *Cidade de Deus*. Uma observação importante é que foram anotados apenas as situações aonde se fala da condição do preto, até porque, os personagens do filme *Cidade de Deus* são quase todos negros. É uma história sobre pessoas negras. No entanto, isso parece ser um problema no filme *Central do Brasil*, pois nenhum dos seus personagens é negro ou pardo. O filme conta uma história sobre brasileiros pobres, mas que são brancos. Os negros pobres são representados também no filme, mas não estão em nenhum papel de destaque.

Os momentos que aparecem o padrão de recorrência Polícia no filme *Cidade de Deus* são: 15:43 quando a polícia aparece falando com moradores na favela, 16:20 a polícia persegue o Trio Ternura pela mata, 19:21 quando a polícia começa a perseguição na favela, 19:46 quando a polícia forja a cena do crime, 23:20 quando a polícia está dando várias incertas na favela, 28:33 quando os policiais pressionam Buscapé, 30:32 quando a polícia aparece na favela pois a imprensa lá estava para cobrir um feminicídio, nesse momento o narrador fala: “Quando vem a imprensa a favela enche de polícia.”. 39:27 quando a polícia prende o traficante Grande, 48:41 quando a polícia aparece recebendo um suborno que já era rotina ali na favela, 1:51:02 quando a polícia está vendendo arma para os traficantes por meio de um atravessador, 1:53:44 quando a polícia se prepara para entrar em confronto com o bando de Zé Pequeno para cobrar as armas que eram dela e ele não pagou, mas a própria polícia recua, 1:58:10 quando a polícia prende o traficante Cenoura, e com 2:00:20 quando a polícia leva Zé Pequeno para dentro da favela e rouba todo o dinheiro que ele tinha guardado do tráfico. Destas cenas, destacamos 19:46 quando a polícia forja a cena do crime. Aqui vemos a representação da comunidade favelada como oprimida violentamente pela polícia e sequer tendo a possibilidade de viver com tranquilidade, pois na cena, a polícia procurava pelo Trio Ternura, e persegue por engano um rapaz que não tinha o menor envolvimento com o tráfico, somente morava na comunidade da Cidade de Deus.

Ao fim a polícia acaba matando-o e descobre que ele era trabalhador, era inocente. Para forjarem a cena do crime, a polícia coloca um revólver na mão do rapaz, já morto (Figura 28) para dizer que ele era um bandido. Assim, vemos que a representação exposta é de total fragilidade dos moradores de uma favela, podendo ser condenados a morte, se forem simplesmente confundidos com um traficante. A representação coloca os moradores de uma favela como pessoas sem direito a vida, e a polícia, como um braço corrupto e truculento do estado.

Figura 28: cena de *Cidades de Deus* quando polícia forja a cena do crime



Fonte: Globoplay

Os momentos que aparecem o padrão de recorrência Malandragem no filme *Central do Brasil* são: 1:30 quando um homem que sofreu um golpe financeiro vai ditando uma carta, 3:20 quando Dora dá dinheiro para o segurança da Central do Brasil como uma espécie de pagamento informal por segurança, 4:10 quando mostra os passageiros entrando pela janela do trem antes de abrir as portas, 9:10 quando seu Sergio diz que não recebeu notícias da família, mas ele não sabe que Dora não postou suas cartas, 9:22 quando Dora enrola Ana, mãe de Josué, para rasgar a carta antiga, e depois escreve uma carta nova da sua cabeça, 26:41 quando Dora vai até o

prédio do Minhocão¹⁵ e vende Josué para a rede de adoção, 44:37 quando Dora dá dinheiro para o motorista do ônibus levar Josué até o seu destino final, e assim ela poder se livrar dessa viagem com ele, 50:05 quando Dora repreende Josué por ter furtado mantimentos na mercearia, mas em seguida ela entra na mercearia e furta muito mais que ele, 52:00 quando Josué acusa Dora de ter roubado muito mais, 1:01:33 quando Dora paga o transporte do pau de arara com o seu relógio, pois já não tinha dinheiro, 1:17:46 quando Josué oferece o serviço de “escrevedora” da Dora como uma solução para ganhar dinheiro, 1:17:46 quando Dora é confrontada com seus padrões éticos de jogar as cartas fora, mas desta vez ela decide coloca-las no correio, 1:37:59 quando Dora lê a carta do pai ausente Jesus, e Josué percebe que o pai não queria conhecê-lo. De todos estes momentos, destacamos o momento 26:41 quando Dora vai até um prédio distante, no meio de uma periferia para passar Josué para uma central de adoção internacional de crianças e recebe um pagamento por isso (Figura 29). Ou seja, na prática Dora vendeu Josué e não se questionou sobre a legalidade daquele ato, ou mesmo questões éticas. Vemos nesta cena que o pobre brasileiro é representado como alguém malandro, esperto, e que tenta se dar bem sempre que pode, pois ela não hesita em vender uma criança. Posteriormente Dora tem um despertar de consciência e vai até o lugar resgatar Josué. Nesse exemplo e nos demais, fica claro que o filme representa o brasileiro pobre como alguém que tem uma moral elástica e que vai buscar caminhos para sair ganhando, e que só é capaz de voltar atrás e tomar um comportamento moralmente correto ao passar por grande aflição ou medo, o que o leva a ser empático.

15 O Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes, também conhecido como “Minhocão”, fica Benfica, na entrada da favela Tuiuti, na Zona Norte do Rio de Janeiro, e tem 277 apartamentos populares

Figura 29: cena de *Central do Brasil* quando Dora passa Josué para uma central de adoção internacional de crianças e recebe um pagamento por isso



Fonte:Globoplay

Os momentos que aparecem o padrão de recorrência Povo no filme *Central do Brasil* são: 1:20 quando mostra as pessoas cruzando a plataforma da Central do Brasil e essas pessoas aparecem com seus rostos desfocados, 3:45 quando Dora cruza a Estação Central do Brasil, 8:40 mostrando mais um dia rotineiro da população carioca chegando para o trabalho, 14:51 mostrando um plano aberto da Central do Brasil, 16:33 mostrando um plano fechado de dentro de uma janela na Estação Central do Brasil, 1:01:40 com pessoas pobres cantando uma música religiosa enquanto viajam no pau de arara por dentro do Sertão nordestino, 1:16:49 ao mostrar violeiros, ciganos e diversos personagens populares que compõem a festa religiosa na cidade de Bom Jesus do Norte, 1:23:31 mostrando o povo pobre no ônibus que viajam Dora e Josué pelos rincões do Sertão, nesse ônibus tem até um homem que carrega uma galinha viva de cabeça para baixo (Figura 30), representando assim o povo pobre brasileiro como pessoas que vivem na precariedade e que perdem a sua individualidade nessa massa de gente, aonde o coletivo engole o eu de cada um.

Figura 30: cena de *Central do Brasil* com Dora e Josué no ônibus



Fonte: Globoplay

Os momentos que aparecem o padrão de recorrência Brasilidade no filme *Central do Brasil* são: 48:49 com uma cabra manca que cruza o local do posto de gasolina da beira da estrada, 48:57 com uma mercearia da estrada com coisas típicas do interior, 55:47 com pessoas pobres do sertão na carroça do pau de arara, 1:00:15 mostrando mais uma vez cabras, só que essas já aparecem no pasto, 1:04:04 mostrando uma planície do Sertão vista de cima, 1:04:39 mostrando o povo chegando na cidadezinha do Sertão para a festa religiosa, 1:14:42 com a festa da procissão e a casa dos pedidos para os santos aonde aparecem diversas imagens que pessoas deixam lá para seus pedidos ao mundo espiritual, desde saúde até título para time de futebol, 1:16:11 mostrando a feira popular na cidade de Bom Jesus do Norte, 1:17:21 quando Josué vai até a barraca da foto com a imagem de Padre Cícero e se encanta com vontade de tirar uma foto também, típico santo católicos do Sertão nordestino (Figura 31), 1:28:41 quando o vendedor da empresa de ônibus da cidade diz que lá é o fim do mundo e por isso Dora teria que esperar o próximo ônibus somente no dia seguinte, 1:29:56 quando Moises diz que faz questão que Dora tome um lanche na sua casa, já que ela é supostamente amiga de seu pai e 1:31:28 quando Moisés diz que todas aquelas casas naquele bairro eram invadidas.

Figura 31: cena de *Central do Brasil* com Josué e Dora na barraca de Padre Cícero



Fonte: Globoplay

Os momentos que aparecem o padrão de recorrência Estrada no filme *Central do Brasil* são: 39: 31 mostrando o ônibus na estrada, 43:19 novamente mostrando o ônibus na estrada, 47:55 mostrando a traseira do caminhão que seguia pela estrada, 54:07 mostrando o caminhão novamente, 55:47 mostrando carroças na estrada (Figura 32), 1:02:25 novamente mostrando carroças e 1:23:20 novamente mostrando um ônibus de viagem na estrada.

Figura 32: cena de *Central do Brasil* quando carroças aparecem na estrada vistas de dentro caminhão



Fonte: Globoplay

Os momentos que aparecem o padrão de recorrência Negros e Pardos no filme *Cidade de Deus* são: 2:14 com o pagode do Zé Pequeno, 10:25 quando Marreco se refere a dadinho como “charuto preto de macumba que quer falar merda”, 12:36 ao representar todos os clientes do motel como brancos (Figura 33), 34:52 mostrando a turma dos cocotas como jovens de classe média, aonde são todos brancos. Como o filme *Cidade de Deus* é composto em sua grande maioria por personagens negros, em todo momento temos personagens negros sendo representados na tela, nesse sentido foi importante entender qual universo não era representado por negros, no filme isso fica claro quando aparecem personagens de classe média, representados por pessoas brancas, isso reforça que a representação dos moradores da favela compreende basicamente pessoas negras naquele momento entre a década de 1960 e 1970. Já no filme *Central do Brasil* os negros aparecem pontualmente e sempre ligados à pobreza e exclusão. Como nas cenas 16:21 quando meninos de rua são expulsos da Estação da Central do Brasil, 1:02:51 quando mostra o povo negro e mestiço na camionete que era um pau de arara e 1:19:16 ao mostrar o povo do Sertão que vai ditar as cartas.

Figura 33: cena de *Cidade de Deus* com clientes brancos no motel sendo assaltados por bandidos negros



Fonte: Globoplay

Assim, vemos que esta categoria inicial faz uma grande apresentação do brasileiro que representado nestes dois filmes, mostrando suas características, com representações dos

populares, suas cores, jeito de ser, com o velho e conhecido “jeitinho brasileiro” e representa também este povo de maneira muito resiliente, com capacidade de lidar com as dificuldades e enfrentar os problemas que a vida lhes impõem. Reforçando esta ideia de um Brasil de excluídos para o povo pobre deste país (MOSER, 1999).

Para a categoria do ponto B, que trata das questões sociais, encontramos os seguintes padrões: Pobreza + Favela, Violência + Crime, Machismo + Violência contra a mulher, Conflito com criança, Analfabetismo + Ignorância, Alcoolismo + Drogas e Religião. O padrão de recorrência Pobreza aparece quatro vezes, sendo três no filme *Cidade de Deus* e uma no filme *Central do Brasil*. O padrão de recorrência Favela aparece 11 vezes, sendo todas no filme *Cidade de Deus*. O padrão de recorrência Violência e Crime aparece 47 vezes, sendo 44 no filme *Cidade de Deus*, e três no filme *Central do Brasil*. O padrão de recorrência Machismo aparece quatro vezes, sendo todas no filme *Central do Brasil*. O padrão de recorrência Violência com a mulher aparece oito vezes, sendo todas no filme *Cidade de Deus*. O padrão de recorrência Conflito com criança aparece 11 vezes, sendo oito no filme *Central do Brasil* e três no *Cidade de Deus*. O padrão de recorrência Analfabetismo aparece quatro vezes, sendo todas no filme *Central do Brasil*. O padrão de recorrência Ignorância aparece duas vezes, sendo todas no filme *Central do Brasil*. O padrão de recorrência Alcoolismo aparece quatro vezes, sendo todas no filme *Central do Brasil*. O padrão de recorrência Drogas aparece sete vezes, sendo todas no filme *Cidade de Deus*. O padrão de recorrência Religião aparece 17 vezes, sendo 12 dessas no filme *Central do Brasil* e as outras cinco no filme *Cidade de Deus*.

Os momentos que aparecem o padrão de recorrência Pobreza no filme *Cidade de Deus* são: 8:34 quando mostra famílias chegando na Cidade de Deus para morar, pois haviam sido desalojadas de outras favelas na cidade do Rio de Janeiro, 9:06 quando o narrador diz que a Cidade de Deus fica longe do cartão postal do Rio de Janeiro, 1:57:56 quando mostram traficantes mortos que vestiam apenas short e não tinham sequer uma roupa usual como tênis e camisa. No filme *Central do Brasil* destacamos os momentos: 4:40 quando mostra o povo viajando espremido no trem, 5:20 quando apresenta o apartamento de Dora ao lado da linha do trem no bairro de Cascadura, apartamento esse que é apertado, escuro e simples, 5:31 quando Dora chama Irene gritando pela janela do prédio que moram, 17:07 quando mostra uma mulher pegando comida no lixo da Central do Brasil, 17:50 quando uma mulher dita uma carta para Dora e fala que precisa trabalhar como prostituta para sobreviver, 22:59 quando mostra que professoras não tem dinheiro no Brasil e vivem com restrições financeiras, quando mostra que as duas professoras, tanto Dora, quanto Irene são filhas de motoristas alcoólatras e que isso

impediu a manutenção de patrimônio, 24:18 quando mostra mais detalhes do apartamento de Dora, como as paredes descascando por exemplo, quando Irene constata que Dora vendeu Josué para o tráfico de órgãos, 1:02:51 quando mostra as condições precárias que viajam as pessoas simples do Sertão nordestino em uma caminhonete Pau de Arara, 1:06:49 quando Josué vai até a propriedade rural de seu suposto pai e vê do outro lado da cerca um menino vestido de maneira simples e com as roupas da família penduradas no arame farpado da propriedade, 1:11:46 quando Dora constata que eles não têm sequer um real e que estão sem comida e lugar para dormir e 1:24:39 quando são contados de dificuldades financeiras de populares na cidade de Bom Jesus do Norte. A escolha para este padrão de recorrência foi por momentos aonde a pobreza era o ponto mais forte destacado naquela cena. Pois os dois filmes falam sobre a pobreza e representam o Brasil de pessoas pobres, cada um a sua maneira, mas ambos representando a pobreza do brasileiro como um elemento que o excluí dos lugares de acesso à cultura, bens de consumo e educação. Assim, a questão da pobreza está presente quase que na totalidade dos dois filmes, assim como já foi trabalhado anteriormente, por isso se escolheu apontar apenas momentos específicos. Destes momentos olhamos com mais cuidado para a cena no minuto 1:06:49, quando Josué vai até a propriedade rural de seu suposto pai e vê do outro lado da cerca um menino vestido de maneira simples e com as roupas da família penduradas no arame farpado da propriedade (Figura 34). Aqui vemos a representação do povo pobre do Nordeste como pessoas que nada tem, nem mesmo o mínimo, pode-se ver que o lençol é rasgado, a terra é árida, a casa é muito pobre, como paredes rachadas, uma cerca mal feita e as pessoas que lá moram tem roupas muito simples, o próprio lençol aparece rasgado enquanto está pendurado na cerca. Representando a pobreza para esse segmento de brasileiros como um não lugar, uma impossibilidade de acessar coisas que seriam corriqueiras para uma classe média, e assim reafirmando com a pobreza esse Brasil de excluídos.

Figura 34: cena de *Central do Brasil* Josué vai a casa do suposto pai e vê que é muito simples

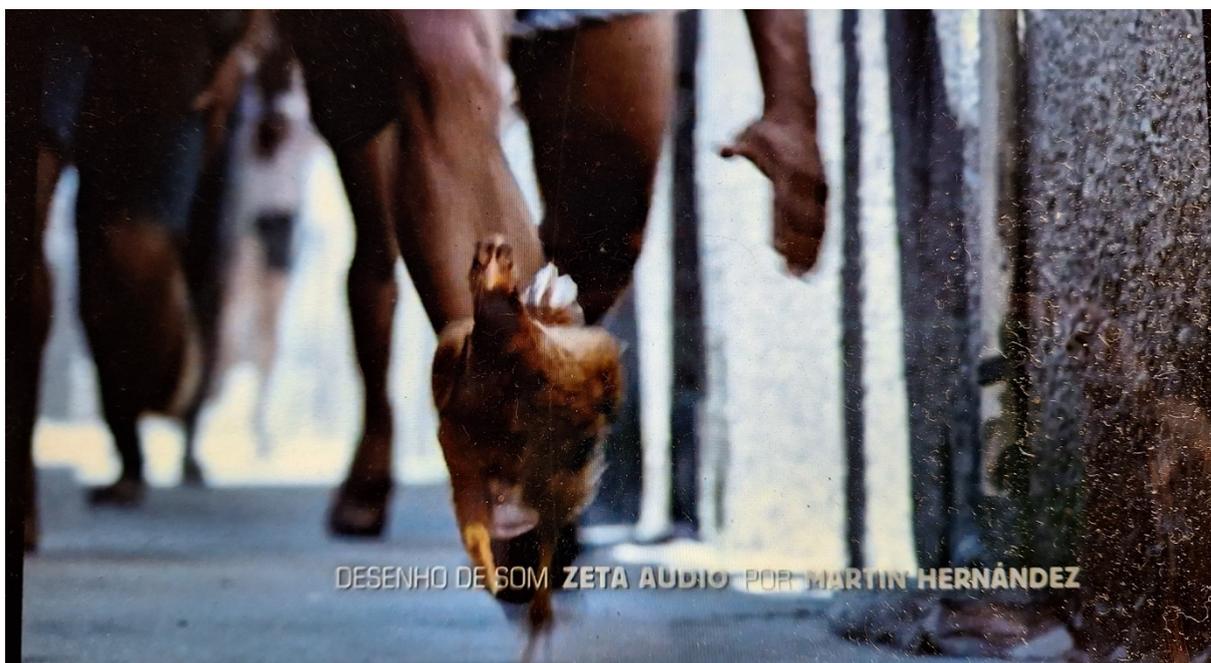


Fonte: Globoplay

Os momentos que aparecem o padrão de recorrência Favela no filme *Cidade de Deus* são: 0:59 que começa com o pagode acontecendo na favela enquanto se afia a faca para cortar a galinha (Figura 35), 7:23 quando mostra uma perseguição por entre as casas da Cidade de Deus, 8:25 imagem das casas na Cidade de Deus nos anos 60, quando tinha um aspecto muito mais de cidadezinha do interior, do que uma favela, 14:25 quando o carro do Trio Ternura chega na favela e bate no bar do Paraíba, 18:17 imagem de cima da favela, 23:15 mais uma vez casa da favela, 36:23 mostrando como a favela mudou nessa nova fase do filme, 41:39 mostrando como Dadinho se constrói com a favela, 1:39:51 quando mostra a Cidade de Deus no Jornal Nacional da TV Globo, 1:52:41 mais uma vez o pagode na favela e a galinha que corre e vai desvendando os meandros das vielas. É interessante notarmos como a favela é representada como um local de extrema pobreza, aonde os personagens lá vivem em uma situação de grande exclusão, sem acesso aos serviços que o Estado poderia aparecer, chegando a apresentar como um destino inexorável para estas pessoas, independente se é uma pessoa trabalhadora ou traficante. Mas ao mesmo tempo a favela também é representada como um lugar de alegria e produção cultural, aonde as pessoas buscam seus momentos de felicidade, mesmo com poucos recursos. Ou seja, não representa o favelado como um infeliz, o mostra como alguém que passa uma exclusão social enorme, mas ao mesmo tempo tem motivos para sorrir. Lembrando que o filme é sobre uma favela, e quase a totalidade das cenas se passam na favela, por isso a opção

de apresentar apenas aquelas que tinham um recorte específico sobre a favela. É fundamental ressaltar a relevância de Paulo Lins, autor de *Cidade de Deus* (1997), ter vivido na própria realidade retratada, oferecendo uma perspectiva autêntica e íntima da favela. Nascido e criado na favela da Cidade de Deus, comunidade do Rio de Janeiro, Lins iniciou sua trajetória artística na década de 1980 como poeta, integrando a Cooperativa de Poetas; grupo que o levou a publicar sua primeira obra, *Sobre o sol* (1986). Sua vivência pessoal tornou-se um dos pilares centrais do filme, constituindo a verdadeira inovação da obra. Pela primeira vez, o olhar de quem conhecia profundamente aquele universo, até então marginalizado ou estereotipado, ganhou espaço nas telas, rompendo com as representações distanciadas que dominavam o imaginário do público brasileiro sobre as favelas. Essa autenticidade, fruto de experiência real, transformou o filme *Cidade de Deus* em um marco ao humanizar e complexificar narrativas antes reduzidas a clichês ou invisibilizadas pela indústria cinematográfica.

Figura 35: cena de *Cidade de Deus* quando galinha foge do pagode e sai correndo pela favela



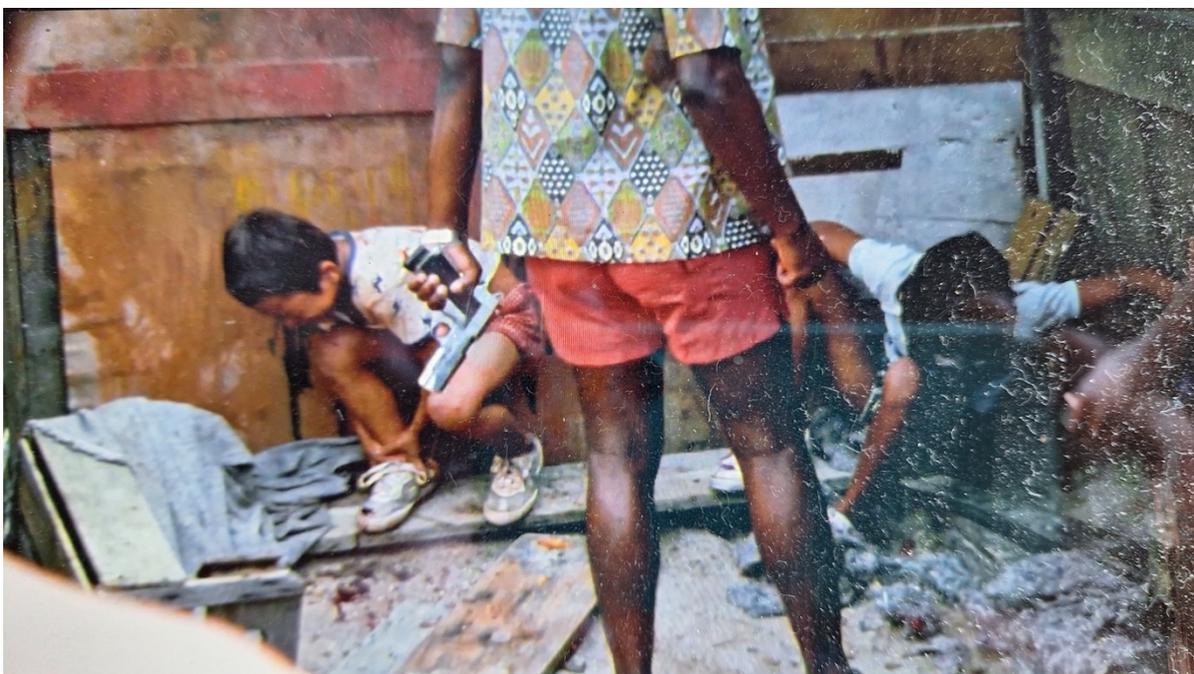
Fonte: Globoplay

Os momentos que aparecem o padrão de recorrência Violência e Crime no filme *Cidade de Deus* são: 2:15 quando meninos correm armados para pegar a galinha, 3:51 quando Buscapé vai pegar a galinha e se vê no meio de um pré conflito armado, 5:21 quando Cabeleira chuta a

bola de futebol para o alto e dá um tiro nela, 6:06 quando o Trio ternura resolve assaltar o caminhão de gás na Cidade de Deus, 9:53 quando Trio Ternura planeja crime, 10:34 quando Trio Ternura e Dadinho planejam entrada no Motel para assalto, 12:02 na cena do assalto ao Motel, aonde invadem até os quartos aonde os clientes transavam, 14:04 quando mostra a chacina que foi feita no motel, 19:37 quando aparece o corpo do menino morto ao lado da polícia, 29:37 quando Marreco rouba o dinheiro de Dadinho, 30:39 quando Cabeleira e Berenice sequestram um carro para fuga, 36:36 quando apresenta a Boca do Neguinho, 39:20 quando Cenoura mata seu próprio amigo por determinação do tráfico, 40:29 quando Zé Pequeno diz “Dadinho é o Caralho. Meu nome é Zé Pequeno!” e assim se afirma como a nova liderança do tráfico na favela, 40:46 quando mostra Dadinho fazendo uma chacina no motel, 41:39 ao apresentar a história de Dadinho, do assalto na rua ao momento que mata Marreco, 42:48 quando o narrador já apresenta Zé Pequeno como o bandido mais respeitado da Cidade de Deus, 43:22 quando Zé Pequeno bate em Mané Galinha, 44:18 quando Zé Pequeno afirma que negócio mesmo que dá dinheiro é o tráfico de drogas, 45:41 quando Zé Pequeno vai tomando as bocas de fumo, e resolve vender cocaína também, 47:28 quando mostra a linha de produção do tráfico de drogas, 57:26 quando Zé Pequeno discute com Cenoura, 1:01:30 quando Zé Pequeno vai acertar as contas com os Meninos da Caixa Baixa, atira e um e mata outro, 1:03:02 mostrando que Zé Pequeno havia ganhado o respeito dos moradores na favela, 1:04:49 quando Buscapé tenta assaltar o ônibus, 1:06:48 quando Buscapé tenta assaltar a padaria, 1:07:33 quando Buscapé tenta assaltar o carro do paulista que estava perdido, 1:08:58 quando aparece um corpo na estrada, perto da Cidade de Deus, 1:09:35 quando Zé Pequeno espanca Neguinho, quando Zé Pequeno humilha Mané Galinha, 1:18:44 quando Neguinho mata Bené no baile, 1:20:29 quando Cenoura mata Neguinho, 1:25:16 quando Zé Pequeno e seu bando fuzilam a casa de Mané Galinha, matando seu irmão e tio, 1:26:30 quando Cenoura dá a arma para Mané Galinha e se decide que a guerra contra Zé Pequeno continua, 1:31:50 quando mostra a sequência de assaltos, 1:33:22 quando traficante de armas vai na favela vender seu arsenal, 1:34:37 quando aparece a sequência de cenas dos dois comandos de tráfico se estruturando para a guerra, 1:36:03 quando mostra a Cidade de Deus dividida pelos dois grupos de narcotráfico diferentes, 1:40:30 quando Zé Pequeno rouba as armas do traficante de armas Tio Sam, 1:54:38 quando bando de Mané Galinha dá o primeiro tiro no bando de Zé Pequeno no momento que eles estavam parados para fazer uma foto e a partir daí inicia uma batalha sangrenta, 1:59:27 quando se inicia o acerto de contas entre a polícia e Zé Pequeno e 2:00:55 quando os meninos da Caixa Baixa vendo Zé Pequeno enfraquecido o matam e tomam a boca de fumo pra si. Já no filme *Central do Brasil* os momentos são: 11:44 quando mostra o atropelamento e morte de

Ana, e Josué perde sua mãe, 18:03 mostrando um menino que assalta um camelô dentro da Central do Brasil, mas em seguida é perseguido e executado pelos seguranças do local, 32:05 quando Dora vai buscar Josué e tem conflito corporal com Yolanda, que é apontada como traficante de órgãos, em seguida seu companheiro grita pela janelinha da porta: “Você já morreu, sua filha da puta!”. De todos estes momentos, vamos pegar para analisar o momento 1:01:30 do filme *Cidade de Deus* 1:01:30 quando Zé Pequeno vai acertar as contas com os meninos da Caixa Baixa, atira e um e mata outro (Figura 36). Esta cena representa as pessoas que são ligadas ao tráfico operando em uma ordem de violência e mesmo com requinte de crueldade, apresentando o caminho do tráfico e da criminalidade como a anulação de sentimentos e valores à vida humana, pois na cena um menino que seguia o bando de Zé Pequeno é obrigado a escolher um dos dois meninos da Caixa Baixa para executar. Assim a cena representa como a violência banaliza a vida das pessoas em uma comunidade carente e que um simples delito pode ser motivo para executar alguém, apresentando um tribunal próprio do tráfico. Tribunal esse que decide quem vai viver e quem vai morrer.

Figura 36: cena de *Cidade de Deus* quando Zé Pequeno vai acertar as contas com os meninos da Caixa Baixa



Fonte: Globoplay

Os momentos que aparecem o padrão de recorrência Machismo no filme *Central do Brasil* são: 21:25 quando Josué pergunta pelo marido de Dora e não entende como ela é solteira, 23:19 quando Josué pergunta o mesmo para Irene, 52:24 quando Josué desqualifica Dora dizendo que ela é feia e 1:01:02 quando Josué reafirma seu preconceito dizendo que Cesar é homem viado como uma maneira de desqualifica-lo.

Os momentos que aparecem o padrão de recorrência Violência contra a mulher no filme *Cidade de Deus* são: 25:09 quando Cabeleira pressiona Berenice fisicamente, 27:36 quando Paraíba mata a sua esposa com uma pá, 29:29 quando Paraíba enterra o corpo da sua esposa, 30:10 quando o corpo da esposa de Paraíba é encontrado, 38:01 quando Grande bate e expulsa Zélia do apartamento que era a moradia e boca de fumo deles, 1:08:52 quando uma mulher é morta por Neguinho, após uma frustração amorosa com ela, 1:14:11 quando Zé Pequeno chama Alice de piranha para Bené e questiona se ele realmente vai largar o tráfico por uma piranha qualquer. Destas cenas, destacamos o momento 27:36, quando Paraíba mata a sua esposa com uma pá (Figura 37). Nessa cena vemos que o homem da favela é representado como alguém que pode agir com total violência com a sua parceira, não pensando duas vezes se tiver que tirar a sua vida caso ela o tenha traído com outro homem, que foi o que aconteceu com a esposa de Paraíba, que foi pega transando com Marreco, esse conseguiu fugir pulando a janela, mas ela se encolhe no canto e é atacada por paraíba. Vemos assim a representação a sua suposta “honra de macho” com sangue. É interessante notar como *Cidade de Deus* que em um primeiro momento se propõe a falar sobre a favela, o tráfico e este universo, também aborda muitas vezes a violência contra a mulher. Assim, essa recorrência nos mostra que o filme traz uma representação do feminicídio e o ataca a mulher como como algo comum e banalizado dentro de uma favela ou locais mais pobres.

Figura 37: cena de *Cidade de Deus* quando Paraíba mata a sua esposa com uma pá



Fonte: Globoplay

Os momentos que aparecem o padrão de recorrência Conflito com criança no filme *Central do Brasil* são: 10:50 quando Dora tira o peão de Josué da mesa, 15:21 quando Dora e Josué se encaram de forma tensa na plataforma de trem, 16:38 quando os seguranças expulsam os meninos de rua da Estação Central do Brasil, 19:01 quando o segurança Pedrão vai interrogar Josué para saber o que ele faz ali jogado na estação e Dora interveem, 22:50 quando Josué diz que a comida de Dora não é boa, 26:23 Josué descobre cartas não enviadas que Dora as escondia, 36:13 Josué e Dora brigando na rodoviária antes de pegar ao ônibus, 57:28 quando Dora quer se livrar de Josué e diz “Vai brincar moleque!” e 1:11:35 quando Dora encontra-se desesperada e Dora grita com Josué dizendo que ele é um castigo na vida dela. Já no filme *Cidade de Deus* podemos observar os momentos: 58:15 quando os moleques da Caixa Baixa assaltam uma padaria na área do Cenoura e começam a tacar coisas no dono da padaria, 1:03:07 quando os moleques da Caixa Baixa vão furtar mercadorias no supermercado e saem correndo do segurança e 1:31:41 quando Mané Galinha diz para o garoto não entrar para o seu grupo de traficantes por ser um garoto e esse fica firme confrontando a decisão de Mané. Destas cenas destacamos o momento 58:15, quando os moleques da Caixa Baixa assaltam uma padaria na área do Cenoura e começam a tacar coisas no dono da padaria (Figura 38). Aqui vemos a

representação de meninos pobres como dispostos ao roubo, ao confronto com os adultos e busca de fazer um mundo com suas próprias regras, sem pensar em consequências. Representando assim o garoto favelado como que pode lidar com pequenos delitos, sem uma base forte de família ou escola.

Figura 38: cena de *Cidade de Deus* quando os moleques da Caixa Baixa assaltam uma padaria na área do Cenoura



Fonte: Globoplay

Os momentos que aparecem o padrão de recorrência Analfabetismo no filme *Central do Brasil* são: 1:00 na cena inicial das pessoas que não sabem escrever e ditam para Dora escrever o que elas querem, 1:09:47 quando o suposto pai só consegue dizer quem é o verdadeiro pai de Josué pois sabia ler a carta, 1:18:21 quando o povo quer ditar as cartas para Dora na cidade de Bom Jesus do Norte e 1:33:16 quando Isaías pede para seu irmão Moisés dar a carta para Dora ler para eles, e assim saberiam o que o pai tinha escrito. Apesar de serem poucas as cenas elencadas, este padrão de recorrência demonstra ser fundamental para este filme, pois representa um povo pobre brasileiro que precisa de ajuda para se inserir em questões simples do dia a dia. Pessoas que tem uma vida mais limitada e como menos inserção, até mesmo para buscar um emprego. Sem contar que este é o ponto de partida do filme, o fato de ter uma

professora aposentada que escrever cartas para cidadãos analfabetos (Figura 39). Já o padrão de recorrência ignorância aparece no filme *Central do Brasil* no momento 2:50 com a mulher que dita a carta, mas não sabe dizer qual é o endereço formal para se mandar a carta, e no momento 29:45 quando Dora demonstra que não sabe usar um simples controle remoto da sua televisão que acabou de comprar.

Figura 39: cena de *Central do Brasil*, Dora escreve cartas para cidadãos analfabetos



Fonte: Globoplay

Os momentos que aparecem o padrão de recorrência Alcoolismo no filme *Central do Brasil* são: 40:31 quando Dora vai se bebendo sua cachaça enquanto fala com Josué das magoas que guarda de seu pai por ter sido um “bicho” dentro de casa devido ao álcool (Figura 40) 41:55 quando Josué pega a garrafa de cachaça de Dora e bebê escondido até ficar alcoolizado, 52:18 quando Dora afirma para Josué que o pai dele era um bêbado e por isso não conseguiu manter uma estrutura familiar e 1:10:17 quando informam que Jesus perdeu a casa que ele tinha, pois “bebeu a casa todinha na venda”. O alcoolismo é representado como um drama pesado da classe pobre brasileira, de tal maneira que nenhuma família consegue fugir dele, pois o filme representa que todas as famílias dos personagens principais têm pelo menos um alcoólatra, sendo essa pessoa alguém que deixa fissura nos laços de afeto da sua família.

Figura 40: cena de *Central do Brasil* quando Dora vai se bebendo sua cachaça enquanto fala com Josué das magoas que guarda de seu pai



Fonte: Globoplay

Os momentos que aparecem o padrão de recorrência Drogas no filme *Cidade de Deus* são: 10:10 Trio ternura fumando um baseado, 36:56 quando mostra a boca de fumo do Neguinho como um local de se conseguir maconha, 37:34 quando narra o histórico daquela boca de fumo, desde os tempos de Zélia, até o momento que Zé Pequeno a toma pra si, 49:41 Buscapé pegando meio dólar de maconha na boca do Cenoura para agradar Angélica (Figura 41), 51:40 Thiago comprando cocaína na favela, 54:30 quando Bene chega na boca e Zé Pequeno, junto com seu bando está embalando maconha para vender, 1:08:35 quando Buscapé aperta baseado no carro e 1:48:29 quando Buscapé fuma um baseado com a repórter Marina na casa dela, antes de transarem. Mais uma vez a escolha por esse padrão foi de elencar as situações aonde a droga apareça em evidência na cena, já que o filme é sobre venda de drogas, e assim o universo dos entorpecentes permeiam toda a obra. Mas o interessante de notarmos é que a relação das pessoas com a droga é representada como algo muito natural e inserido na sociedade carioca desde aquele momento. A maconha não é representada como um mau na favela, pelo contrário, é algo do cotidiano da comunidade e que pode ser consumido por diversão, como é o caso de Buscapé, que mesmo sendo “um bom garoto” não deixa de fumar um baseado de vez em quando. A relação com a cocaína já é representada por vezes um pouco mais forte,

principalmente quando mostra garotos de classe média tirando coisas que tem em casa para pagar por um saco de pó, como é caso de Thiago.

Figura 41: cena de *Cidade de Deus* quando Buscapé fuma baseado com Angélica



Fonte: Globoplay

Os momentos que aparecem o padrão de recorrência Religião no filme *Cidade de Deus* são: 18:53 quando Alicate decide largar o Trio Ternura e sua vida de crime para voltar para a igreja evangélica, neste momento ele passa pela polícia e não é reconhecido como bandido, 44:38 quando Zé Pequeno vai em um rito de quimbanda para fechar o seu corpo com as entidades do mundo espiritual, 1:27:48 quando uma velhinha diz “Deus abençoe” para Mané Galinha, após ele fazer sua primeira incursão armada contra o bando de Zé Pequeno e deixar alguns mortos e em 1:34:06 quando o bando de Cenoura se reúne para fazer a oração do Pai Nosso antes de fazer mais uma incursão contra o bando do Zé Pequeno. Já no filme *Central do Brasil* aparece nos momentos: 1:40 quando Ana pede para fazer uma carta para Jesus, o seu marido que está no Nordeste, 10:06 ao dizer que os irmãos se chamam Moisés e Isaias, dois nomes bíblicos, e ainda são os filhos de Jesus no filme, 16:10 Josué em frente à imagem da santa na Estação da Central do Brasil, 53:17 ao mostrar que na traseira do caminhão de Cesar estava escrito “Com Deus sigo o meu caminho”, 57:51 quando Cesar diz a Dora que não pode

beber por ser evangélico, 1:02:11 na imagem católica de Jesus e Maria na caminhonete de pau de arara que transportado o povo no Sertão, 1:04:13 com uma grande cruz na estrada repleta de velas na base, local aonde Dora fala para Josué deixar o lenço da sua mãe Ana, 1:11:12 quando se vê a procissão que encobre toda a rua na cidade de Bom Jesus do Norte, 1:14:48 nas fotos que as pessoas deixam na casa com os pedidos para o santo e Dora fica tonta até desmaiar, 1:16:17 quando o pastor grita para o povo que a festa católica daquela cidade é uma festa do demônio, 1:18:53 quando o povo fala que algumas cartas são para o santo, 1:19:42 quando a pessoa agradece a Jesus por ter feito chover este ano no Sertão e em 1:22:40 quando aparece escrito “Leia a bíblia” na pilastra de um comércio da cidade de Bom Jesus do Norte. É muito interessante ver como a religiosidade no povo pobre brasileiro é retratada. Ela toma o campo do místico, do impossível, e muitas vezes como a única solução para os problemas que aquele povo passa. É o que acontece no momento 1:14:48, nas fotos que as pessoas deixam na Sala dos milagres com os pedidos para o santo, quando Dora entra neste local repleto de informação, de esperanças e angústias, ela não aguenta e acaba ficando tonta até desmaiar (Figura 42).

Figura 42: cena de *Central do Brasil* quando Dora fica tonta na Sala dos milagres



Fonte: Globoplay

Assim, essa categoria sobre questões sociais se mostra fundamental para entendermos as representações que estes filmes trazem. Mais do que mostrar o povo brasileiro, como foi a

primeira categoria, esta categoria mostra suas dores, aflições, erros, seu perverso também na representação de uma sociedade muito violenta, mas ao mesmo tempo muito religiosa.

Para a categoria do ponto C, que trata das questões pessoais, encontramos os seguintes padrões: Família + Infância, Ambição + Trabalho, Desesperança + Indiferença, Afeto + Sexo, Humor + Diversão e Solidão + Saudade. O padrão de recorrência Família aparece 21 vezes no filme *Central do Brasil* e três vezes no filme *Cidade de Deus*. O padrão de recorrência Infância aparece 14 vezes no filme *Cidade de Deus*. O padrão de recorrência Ambição aparece três vezes no filme *Cidade de Deus*. O padrão de recorrência Trabalho aparece dez vezes no filme *Cidade de Deus*. O padrão de recorrência Desesperança aparece dez vezes no filme *Central do Brasil*. O padrão de recorrência Indiferença aparece duas vezes no filme *Central do Brasil*. O padrão de recorrência Afeto aparece 14 vezes no filme *Central do Brasil* e nove vezes no filme *Cidade de Deus*. O padrão de recorrência Sexo aparece três vezes no filme *Central do Brasil* seis vezes no filme *Cidade de Deus*. O padrão de recorrência Humor aparece três vezes no filme *Central do Brasil*. O padrão de recorrência Diversão aparece seis vezes no filme *Cidade de Deus*. O padrão de recorrência Solidão aparece oito vezes no filme *Central do Brasil*. O padrão de recorrência Saudade aparece uma vez apenas no filme *Central do Brasil*.

Os momentos que aparecem o padrão de recorrência Família no filme *Central do Brasil* são: 1:40 Ana ditando carta para seu marido Jesus, 9:22 Ana pede nova carta para Jesus, 23:42 quando Josué mostra uma visão idealizada do seu pai, 38:18 quando os dois fazem algo muito familiar entre uma mãe e um filho e saem para comprarem camisetas juntos na parada de ônibus, 39:04 quando Dora diz que homem ao lado tem aparência de ser pai sim, e que até lembra o jeito do pai dela, 48:04 quando Cesar diz que a mulher dele é a estrada, sendo esta sua família, 56:27 quando Josué tenta unir Dora e Cesar, 1:05:26 quando Josué pede uma roupa nova para que o seu pai o visse bem arrumado, 1:06:10 quando Josué abre a porta e corre para encontrar a família, 1:08:34 no encontro com o suposto pai, Jessé, 1:21:32 quando Dora coloca Josué para dormir de maneira muito maternal, 1:25:30 Dora conta que o pai dela não a reconheceu quando era jovem e ficou paquerando ela pensando que era uma garota qualquer, 1:27:15 Dora chama Josué para voltar com ela e diz que quer adotá-lo, 1:28:18 Isaias indaga Dora sobre o pai e vê nela um ponto de contato com o pai que está sumido, 1:30:40 Isaias brinca trava língua com Josué e começam a estabelecer uma relação de irmãos, 1:31:18 Josué reconhece a foto da sua mãe na parede da casa dos irmãos, 1:32:21 Josué constrói um peão com seu irmão Moisés e depois jogam futebol com Isaias também, já estabelecendo jogos e brincadeiras de irmãos, 1:35:47 Dora divide aquele momento familiar com os três irmãos ao ler a carta de Jesus para

Ana, 1:37:00 Dora inventa ao final da carta a frase “ e Josué, que quero tanto conhecer” para que este se sinta acolhido por este pai que nunca viu, 1:40:10 Dora entende que os três irmãos formaram uma família e que a missão dela ali já se esgotou, assim sai de fininho da casa, antes mesmo do dia nascer e no momento 1:42:39 quando Josué deixado para traz na esperança de encontrar seu pai , já que ali vivem os irmãos. Já no filme *Cidade de Deus* momentos que aparecem o padrão de recorrência Família são: 20:07 quando pai bate na cara de Marreco falando que não o quer mais envolvido com criminalidade, 1:22:53 quando Mané Galinha se reúne com a sua família por estar destruído moralmente com o estupro de sua namorada e no momento 1:25:35 quando a família de Mané Galinha chora seus mortos depois do ataque de Zé Pequeno. Olhando para o momento 1:35:47, Dora divide aquele momento familiar com os três irmãos ao ler a carta de Jesus para Ana (Figura 43), podemos ver que a representação da família para o pobre aparece como um alicerce fundante, neste caso de *Central do Brasil* o filme todo se passa em torno do objetivo de unir uma família que estava separa, no momento em que isso ocorre o conflito dramático se desfaz e o filme chega ao fim. Isso pode ser visto como a representação da união familiar como o maior objetivo para o pobre brasileiro, indicando que a felicidade passa por essa questão para o pobre.

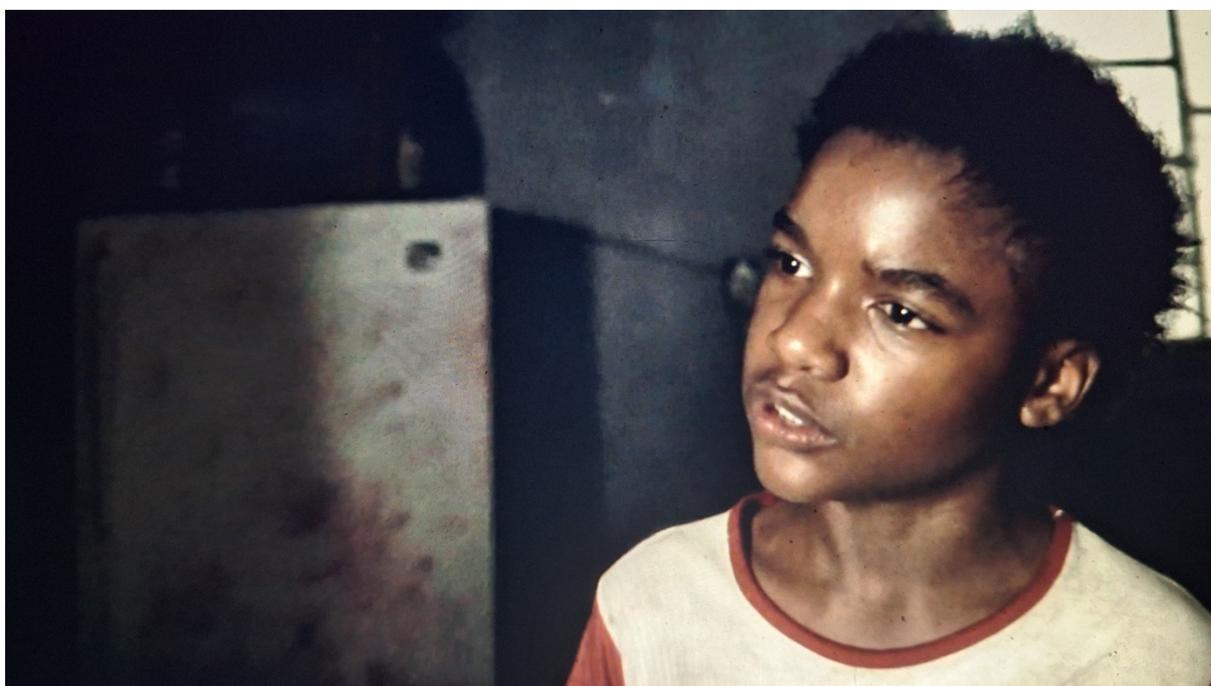
Figura 43: cena de *Central do Brasil* quando Dora lê para os três irmãos ao ler a carta de Jesus para Ana



Fonte: Globoplay

Os momentos que aparecem o padrão de recorrência Infância no filme *Cidade de Deus* são: 7:52 quando os meninos da favela jogam futebol, 10:33 quando Dadinho é apontado como criança, 11:33 mostrando esse Dadinho ainda criança antes da vida do crime, 50:38 quando moleques da Caixa Baixa pedem o baseado de Buscapé na praia, 51:00 criança levando o almoço do Bené, 58:26 mostrando os moleques da Caixa Baixa assaltando, 59:30 quando Zé Pequeno faz justiça nos moleques da Caixa Baixa, 1:03:55 quando os moleques da caixa baixa no supermercado, 1:28:11 quando um menino vai pegar a cocaína para Thiago, 1:30:02 quando um menino novo diz “Eu fumo, eu cheiro, já matei e já roubei.” Para se afirmar enquanto adulto (Figura 44), 1:36:23 quando mostra a grande quantidade de meninos, adolescente e crianças, se alistando nos dois comandos de tráficos na Cidade de Deus, 1:38:39 quando Mané Galinha vela um menino morto no confronto, 1:51:57 quando mostro os garotos se divertindo no pagode e no momento 1:57:28 quando mostra que o jovem Otto só entrou no grupo Mané Galinha para mata-lo e vingar o pai que foi morto pelo próprio Mané Galinha anteriormente.

Figura 44: cena de *Cidade de Deus* quando menino se afirma bandido por já ter roubado e matado



Fonte: Globoplay

Os momentos que aparecem o padrão de recorrência Ambição no filme *Cidade de Deus* são: 7:48 quando Trio Ternura joga dinheiro para o alto, 53:20 quando Bené dá dinheiro para Thiago ir no comércio e comprar roupas bacanas para ele Bené, e no momento 1:41:01 quando Zé Pequeno pede para Buscapé tirar uma foto do seu bando para poderem aparecer. Já os momentos que aparecem o padrão de recorrência Trabalho no filme *Cidade de Deus* são: 2:58 quando Buscapé quer uma foto boa para usar no seu trabalho, 9:57 quando Buscapé decide que não quer ser bandido, nem policial, 20:58 quando Marreco manda seu irmão Buscapé estudar e não seguir a sua vida de crime, que é uma vida de gente burra, 32:18 quando Buscapé se encanta com a máquina fotográfica do repórter que estava na favela e entende que é aquilo que ele quer fazer como trabalho, 1:03:15 quando Buscapé consegue um emprego no supermercado, 1:05:54 quando Mané Galinha diz que está no emprego de trocador de ônibus por falta de coisa melhor e manda os meninos estudarem para terem um bom futuro, 1:34:34 quando Buscapé vira entregador de jornal, 1:44:02 quando as fotos de Buscapé são reveladas no jornal que ele trabalha, 1:45:10 quando as fotos de Buscapé vão parar na primeira capa do jornal que trabalha, mas isso o deixa com medo de morrer (Figura 45), e no momento 1:58:47 quando Buscapé fotografa o confronto entre traficantes e polícia na Cidade de Deus. A representação do trabalho, apoiada principalmente no personagem Buscapé, põe o brasileiro pobre da favela que opta por uma vida honesta, que acredita do no trabalho e não quer se envolver com o a criminalidade, mesmo que tenha parentes e amigos da sua comunidade trabalhando diretamente no tráfico. A representação que vem de Buscapé trata disso, de quem acredita no trabalho duro, mesmo com baixa remuneração, ao invés de um jovem da favela que busque ganhar direito e status rapidamente através do tráfico, nesse sentido, Buscapé representa um contra ponto aos personagens da favela Cidade de Deus.

Figura 45: cena de *Cidade de Deus* quando Buscapé briga por suas fotos terem parado na capa do jornal



Fonte: Globoplay

Os momentos que aparecem o padrão de recorrência Desesperança no filme *Central do Brasil* são: 46:38 quando Dora senta ao lado do pneu, 1:00:05 quando Dora vai ao banheiro para se maquiar para Cesar, mas quando retorna não o encontra mais, pois ele fugiu dela (Figura 46), 1:00:57 quando Josué pergunta para Dora por Cesar, pois eles não sabem mais como seguir aquela viagem, 1:10:30 quando Josué descobre que Jessé não é seu pai, 1:10:58 quando Dora percebe que Irene se confundiu e mandou o dinheiro para a agência de outra cidade e eles não tinham mais recursos financeiros, 1:11:44 quando Dora se vê angustiada por estar presa no meio de uma procissão, 1:11:44 quando Dora fala para Josué “Não tem mais comida, não tem mais dinheiro...”, 1:16:29 quando Josué e Dora estão jogados no meio da cidade de Bom Jesus do Norte e sem qualquer esperança, pois o dinheiro deles acabou completamente, 1:26:33 quando percebem que Jesus sumiu no mundo, e no momento 1:34:08 quando Dora conta a história do seu pai que sumiu e não demonstra esperanças na relação com pai. Já os momentos que aparecem o padrão de recorrência Indiferença no mesmo filme são: 5:50 quando Dora demonstra que vai rasgar a carta de Ana para Jesus, mas Irene pede que ela não faça isso e no momento 13:42 quando Jesus chorando pede por uma nova carta, mas Dora o manda sair logo dali que está atrapalhando o movimento dela. No filme o brasileiro pobre é representado como

alguém que vive passando por momentos de angústia e falta de esperança, mas que rapidamente tem que encontrar soluções práticas para seus problemas e seguir em frente.

Figura 46: cena de *Central do Brasil* de Dora decepcionada pois Cesar fugiu dela



Fonte: Globoplay

Os momentos que aparecem o padrão de recorrência Afeto no filme *Cidade de Deus* são: 17:30 quando Maracanã esconde cabeloira, 21:39 quando Bené se declara para Berenice, 32:20 quando Berenice chora na morte de Cabeleira, 34:28 na paixão de Buscapé por Angélica, 49:52 quando Buscapé fuma um baseado com Angélica na esperança de transarem ali mesmo, 54:17 quando Bené curte os amigos cocotas na praia, 1:13:18 quando Zé Pequeno tenta dançar com uma garota no baile, 1:14:32 quando Bené confessa seu sentimento pro Zé Pequeno e diz “Gosto de tu pra caralho”, e no momento 1:17:20 quando Bené dá a câmera para Buscapé. Já no filme *Central do Brasil* os momentos são: 17:08 quando Dora oferece um sanduiche para Josué, 20:39 quando Dora chama Josué para a casa dela, 22:09 quando Irene conhece Josué e sorri, 37:42 quando Dora vai atrás de Josué e entra no ônibus com ele, 46:25 quando Josué desce do ônibus para ficar na parada com Dora, 47:18 com Dora conhecendo o caminhoneiro Cesar e tendo carinho por ele, 53:50 quando Cesar coloca Josué no seu colo para dirigir um pouco o caminhão, 54:22 na amizade que surge entre Dora e Cesar quando estão ao relento, 58:32 quando Dora segura na mão de Cesar e demonstra que quer viver algo com ele, 1:01:15 quando Josué percebe

que Dora está chateada e diz para ela: “você fica muito mais bonita assim de batom.”, 1:03:05 quando Josué e Dora curtem o fato de estarem descobrindo o Sertão juntos, 1:15:36 quando Dora amanhece com a cabeça no colo de Josué no meio da cidade de Bom Jesus do Norte, 1:20:10 quando Josué e Dora aproveitam a festa na cidade juntos, batem foto, compram roupa e ficam felizes por estarem passando aqueles momentos juntos, e no momento 1:45:10 quando o retrato passa a ser a conexão entre Dora e Josué. Para olharmos mais detalhadamente vamos ver a representação no momento 1:13:18, quando Zé Pequeno tenta dançar com uma garota no baile (Foto 47). Aqui o filme representa como que o afeto atravessa a todos, mesmo aquele que pode parecer o mais grosseiro e cruel, daí a força desta cena, pois mostra um Zé Pequeno frágil. No filme *Central do Brasil* a relação de afeto está muito presente, até porque busca representar uma relação familiar entre Dora e Josué, então a representação é de que o afeto transpassa os laços familiares para o brasileiro.

Figura 47: cena de *Cidade de Deus* quando Zé Pequeno tenta dançar com uma garota no baile



Fonte: Globoplay

Os momentos que aparecem o padrão de recorrência Sexo no filme *Central do Brasil* são: 2:40 quando um home fica ditando uma carta sobre o tesão que ele tem por uma mulher, 59:26 quando Dora passa o batom para seduzir Cesar, e no momento 1:22:26 quando Josué diz que já

transou com mulheres. Já no filme *Cidade de Deus* os momentos são: 12:31 mostrando o sexo no motel, 24:15 quando mostra Cabeleira com Berenice na cama, 26:38 quando uma vizinha pergunta para a esposa do Paraíba se ela não é chupada pelo Paraíba, 27:27 quando a esposa do Paraíba transa com Marreco e uma banana, 1:10:58 quando Bené vai pra cama com Angélica, 1:48:45 quando Buscapé transa com a jornalista, e no momento 1:49:09 quando a enfermeira do hospital transa com o policial. De todos estes momentos, destacamos o momento 27:27, quando a esposa do Paraíba transa com Marreco e uma banana (Figura 48). Nessa cena as pessoas pobres são representadas com um alto instinto sexual e disposta a encararem coisas novas no sexo, e até pessoas fora da relação.

Figura 48: cena de *Cidade de Deus* quando a esposa do Paraíba transa com Marreco e uma banana



Fonte: Globoplay

Os momentos que aparecem o padrão de recorrência Humor no filme *Central do Brasil* são: 5:50 rasgando a carta do home que as faz só para ficar paquerando diversas mulheres, 40:18 quando Dora vira para o lado e começa a chamar o homem do outro banco no ônibus de palhaço, e no momento 53:01 quando Cesar não percebe que Dora roubou produtos na mercearia e diz que o Seu Bené (dono da mercearia) é que é muito desconfiado. Já os momentos que aparecem o padrão de recorrência Diversão no filme *Cidade de Deus* são: 4:12 quando os

meninos jogam futebol, 9:15 quando os meninos estão nadando no mangue perto da favela, 34:02 jovens matando aula para ir na praia, 55:20 quando Bené está no baile, 1:11:53 quando Bené faz uma festa de despedida do tráfico e chama inúmeras pessoas, e no momento 1:46:44 quando Zé Pequeno comemora o fato da foto dele com o seu bando serem a capa do jornal. Pegando o momento 1:11:53, quando Bené faz uma festa de despedida do tráfico e chama inúmeras pessoas (Figura 49). Podemos ver que os pobres da favela são representados como pessoas alegres que curtem dançar e fazem grandes bailes, aonde a droga já é super aceita.

Figura 49: Cena de *Cidade de Deus* quando Bené faz uma festa de despedida do tráfico



Fonte: Globoplay

O momento que aparece o padrão de recorrência Saudade no filme *Central do Brasil* é o 0:55 na cena inicial do filme, que uma mulher dita uma carta para o marido que está atrás das grades e ela não pode vê-lo mais. Já os momentos que aparecem o padrão de recorrência Solidão no mesmo filme são: 12:56 quando aparece Josué só na Estação Central do Brasil, 15:54 Josué andando a noite na plataforma, 16:46 Josué acordando só na Central do Brasil, 41:25 Dora conta do seu pai que partiu e largou ela e a mãe para trás, 1:14:56 Dora grita por Josué dentro da Sala dos milagres, 1:25:55 Dora demonstra medo de que Josué a esqueça no futuro, 1:42:13 quando Josué corre pela vila atrás de Dora, e no momento 1:44:06 quando Dora demonstra medo de ser

esquecida com o tempo. Pegando o momento 1:42:13, quando Josué corre pela vila atrás de Dora (Figura 50), vemos que existe uma representação de uma solidão que o povo brasileiro passa. Representando algo que seria uma mazela própria que o pobre brasileira acabaria passando.

Figura 50: cena de *Central do Brasil* quando Josué corre pela vila atrás de Dora



Fonte: Globoplay

Vemos então que as representações apresentadas nesta terceira categoria trazem valores e desejos do povo pobre brasileiro, tanto na ambição por ganhos, conquistas pessoais, prazeres sexuais, mas também na subjetividade emotiva desse povo aí representado, uma subjetividade que busca, carinho, amor e paixão, mas na forma de lidar com a família e o seu papel central para esses brasileiros aí representados.

CONCLUSÕES

Aqui chegamos nas conclusões finais do estudo e entendemos os resultados do trabalho feito.

Primeiro é importante lembrar que este estudo teve como objetivo analisar as representações e seus efeitos dos filmes *Central do Brasil* e *Cidade de Deus* desde o seu contexto de lançamento até os anos que seguem, explorando tanto suas repercussões emocionais quanto sua influência no âmbito da representatividade social. A investigação procurou identificar as representações destas obras cinematográficas de forma singular, promovendo reflexões sobre representação da identidade do povo pobre brasileiro e realidade social com a recepção crítica. Os objetivos desta pesquisa foram: a) identificar quais as representações populares do brasileiro estão presentes nestes dois filmes que são o objeto de estudo; b) entender como estas representações tocam nos afetos da população; c) questionar se estas representações foram fatores decisivos para o sucesso e repercussão destes dois filmes; d) questionar se existia uma demanda por mais representatividade popular no cinema nacional naquele momento do chamado “Cinema da Retomada”.

Para se debruçar sobre estas questões foram utilizadas as teorias de representação com destaque para o trabalho de Stuart Hall, dentre elas *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (1997), *The Spectacle of the Other* (1997) e *Cultural Identity and Diaspora* (1990). Além de Hall, Jesús Martin-Barbero foi um teórico da comunicação muito presente, principalmente para se olhar para a questão do melodrama e as cartografias que estes trabalhos desenharam. Vendo como estes filmes tiveram uma capacidade de representação de uma parte excluída da sociedade brasileira e comparando o trabalho dos diretores como o de cartógrafos que buscam desenhar esta cartografia de significados com o trabalho audiovisual.

A literatura complementar foi sobre trabalhos e artigos que falaram sobre o cinema brasileiro e detalharam mais sobre o movimento do Cinema da Retomada, com destaca para a autora Lúcia Nagib.

O tema se mostrou muito relevante, mesmo já tendo passado mais de 20 anos destes dois filmes, mas suas representações falaram sobre o povo brasileiro, um Brasil de pobres e excluídos. Influenciando diretamente o cinema que veio a ser feito na sua sequência e diretores

que estão atuando até hoje. Mesmo que não tenham uma bilheteria tão forte como outros filmes comerciais brasileiros como *Minha Mãe é uma peça 3* (Susana Garcia, 2019), os filmes foram muito notados, e até hoje são citados. Tanto por críticos e cinéfilos, quanto pelo seu papel de representação dos pobres no Brasil.

O recorte se demonstrou adequado nestes dois filmes, é claro que outros filmes do Cinema da Retomada também representaram um Brasil pobre e de pessoas excluídas. Mas *Central do Brasil* e *Cidade de Deus* foram além e tiveram grande notoriedade. Isso se deve muito à repercussão internacional e aos prêmios que foram indicados e venceram. Deixando claro que a escolha não foi por achar um filme melhor ou pior do que outro. Pelo contrário, esse período do cinema brasileiro se demonstra muito rico e diversos filmes se mostram como objetos de estudos riquíssimos no campo da comunicação, com suas questões de representação e até mesmo para se pensar a brasilidade.

A metodologia da análise desta pesquisa ocorreu através de uma observação de categorias e padrões de recorrência nos dois filmes, depois de assistir os dois filmes diversas vezes na plataforma de *streaming* Globoplay¹⁶, para cada momento, se anotou as representações que lá estavam, chegou-se a um total de 30 padrões recorrentes, para dar mais praticidade para a pesquisa aglutinamos padrões similares. Em seguida percebeu-se que os padrões poderiam ser encaixados em categorias macro para uma análise mais direta. Foram criadas então três grandes categorias, sendo elas: A – Povo (ou brasilidade), B – Questões sociais e C – Questões pessoais. Na categoria A – Povo (ou brasilidade) entraram os seguintes padrões de recorrência: Polícia + Malandragem, Povo + Brasilidade + Estrada, e Negros e Pardos. Já na categoria B – Questões sociais entraram os seguintes padrões de recorrência: Pobreza + Favela, Violência + Crime, Machismo + Violência contra a mulher, Conflito com criança, Analfabetismo + Ignorância, Alcoolismo + Drogas, e Religião. Já na categoria C – Questões pessoais entraram os seguintes padrões de recorrência: Família + Infância, Ambição + Trabalho, Desesperança + Indiferença, Afeto + Sexo, Humor + Diversão, e Solidão + Saudade.

Em seguida foram expressas as representações do povo brasileiro pobre presentes em cada categoria e seus respectivos padrões de recorrência. Para jogarmos um foco maior sobre as representações, selecionamos a cena (ou momento) mais marcante de cada padrão de

¹⁶ Globoplay é uma plataforma digital de streaming de vídeos e áudios sob demanda, desenvolvida e operada pela Globo. Lançada em novembro de 2015

recorrência e fizemos uma análise detalhada sobre as representações presentes naquela cena. Isso foi fundamental para que chegássemos as conclusões desta pesquisa.

Assim, a análise dos filmes *Cidade de Deus* e *Central do Brasil* revela um retrato complexo das dinâmicas sociais e culturais que permeiam a vida das classes marginalizadas no Brasil. Ambos os filmes constroem representações que dialogam com questões estruturais, como violência, pobreza e exclusão, enquanto também exploram nuances subjetivas, como afeto, resiliência e busca por identidade. Essas narrativas refletem e, ao mesmo tempo, questionam estereótipos associados ao povo brasileiro, conforme discutido por Stuart Hall, que enfatiza como as representações midiáticas não apenas reproduzem realidades, mas também as moldam simbolicamente.

No contexto de *Cidade de Deus*, a violência institucionalizada e a corrupção policial emergem como elementos centrais, expondo a opressão sofrida pelas comunidades faveladas. A polícia é retratada não como protetora, mas como agente de violência e manipulação, reforçando a ideia de um Estado ausente ou cúmplice da marginalização. Essa representação ecoa a crítica de Hall sobre como instituições hegemônicas perpetuam desigualdades, naturalizando a exclusão de grupos subalternos. A morte de inocentes e a fabricação de cenários criminosos ilustram a desumanização dos moradores, reduzidos a corpos descartáveis em um sistema marcado pela impunidade.

Já em *Central do Brasil*, a malandragem surge como estratégia de sobrevivência em um contexto de precariedade. A personagem Dora, ao vender uma criança, exemplifica a elasticidade moral discutida no filme, que retrata o "jeitinho brasileiro" como resposta à falta de oportunidades. Stuart Hall lembra que representações culturais frequentemente simplificam comportamentos complexos, transformando-os em estereótipos. Contudo, o filme também humaniza esses atos ao mostrar o despertar ético de Dora, sugerindo que a moralidade não é estática, mas moldada pelas circunstâncias.

A representação do "povo" em ambos os filmes oscila entre a homogeneização e a celebração da diversidade cultural. Enquanto *Cidade de Deus* enfatiza a vitalidade cultural da favela, com seus bailes e laços comunitários, *Central do Brasil* explora o Sertão nordestino como espaço de religiosidade e resistência. Hall destaca que a identidade é construída através de diferenças, e esses filmes evidenciam como a brasilidade é tecida a partir de contrastes: a alegria diante da adversidade, a fé em meio ao desamparo.

As questões sociais abordadas — pobreza, analfabetismo, alcoolismo — reforçam a noção de um "Brasil de excluídos". Em *Cidade de Deus*, a favela é retratada como território de destino inexorável, onde a ascensão via tráfico contrasta com a precariedade do trabalho formal. Em *Central do Brasil*, a viagem de Dora e Josué pelo interior desvela a invisibilidade do Nordeste, marcada pela seca e pela falta de infraestrutura. Essas representações, como aponta Hall, não são neutras: elas reiteram hierarquias sociais, mas também dão voz a experiências silenciadas.

No âmbito pessoal, temas como família, afeto e solidão revelam a resiliência dos personagens. A jornada de Dora e Josué em busca de conexões familiares contrasta com a fragmentação das relações em *Cidade de Deus*, onde a violência corrói laços. A representação do trabalho honesto, através de Buscapé, e a ambiguidade do humor em meio ao caos reforçam a complexidade das subjetividades. Hall ressalta que as identidades são híbridas e contraditórias, e esses filmes capturam essa multiplicidade, mostrando personagens que oscilam entre esperança e desespero.

Aplicando a teoria de Stuart Hall, percebe-se que as representações nos filmes não apenas refletem realidades, mas as interpretam através de códigos culturais específicos. A favela e o Sertão são construídos como espaços simbólicos, carregados de significados que transcendem sua geografia física. Essas narrativas desafiam visões estereotipadas ao humanizar personagens marginalizados, mas também correm o risco de romantizar a pobreza ou reduzir conflitos sociais a dramas individuais.

Como desdobramento, esta pesquisa abre caminho para investigar como tais representações influenciam políticas públicas e percepções sociais. Estudos futuros poderiam comparar esses filmes com produções contemporâneas, analisando mudanças no retrato da pobreza e da violência. Além disso, explorar a recepção dessas obras por públicos diversos permitiria entender como diferentes grupos interpretam suas mensagens. Por fim, investigar a interseção entre raça, gênero e classe nesses contextos enriqueceria a compreensão das desigualdades estruturais no Brasil, ampliando o diálogo entre cinema e estudos culturais.

Por tudo isso exposto, podemos dizer que os diretores dos filmes destes dois clássicos do cinema brasileiro foram verdadeiros cartógrafos de um Brasil profundo. Pois foram traçando as linhas do que seria, dentro da cultura popular brasileira, aquilo que gostaria de ser visto na mídia. Importante ressaltar que neste trabalho de cartógrafos não estavam sozinhos. Precisaram de pessoas que pudessem ler as questões sociais deste Brasil de excluídos e transformassem isto

em cena, em prosa, e até em poesia. No caso de Walter Salles, temos que ressaltar o belo trabalho de roteiro de João Emanuel Carneiro e Marcos Bernstein que fizeram o roteiro de *Central do Brasil*. Já Fernando Meirelles teve três cartógrafos junto com ele, em momentos distintos: primeiro o escritor Paulo Lins, que escreveu este respeitado livro *Cidade de Deus* (LINS, 1997). Em seguida Bráulio Mantovani conseguiu transformar isto em roteiro, e não podemos esquecer, que ao seu lado, Meirelles teve Katia Lund dirigindo o filme.

E com essa cartografia o nosso audiovisual pode se reconectar e trazer obras que contassem esses dramas populares, sobre o povo pobre e excluído desse país. Se entendeu que as pessoas queriam se ver na tela, se identificar. Isso não foi uma mudança radical inicialmente, principalmente nas telenovelas, aonde sempre teve um caráter comercial fortíssimo para se sustentar uma indústria cultural. Mas podemos ter certeza que o impacto foi sentido ao longo dos anos. Não existe mais espaço para uma Escrava Isaura interpretada por uma atriz branca por exemplo. Isso não faz o menor sentido no Brasil de hoje. Seria algo completamente repudiado por diversos segmentos da sociedade e até mesmo cancelado nas redes. O fato é que precisamos ter mais representatividade do Brasil verdadeiro entre àqueles que estão à frente do nosso audiovisual, e mesmo no cinema, que é um meio basicamente de diretores que são homens brancos, oriundos das classes mais altas. Com isso, muitos dizem que o cinema brasileiro é dominado por elites. No entanto, a questão da dominação das elites no cinema brasileiro é complexa e multifacetada. Embora existam indícios de concentração de poder e de foco em um público específico, o cinema nacional tem demonstrado capacidade de renovação e de inclusão, com a participação de diferentes grupos e a emergência de novos talentos. É importante analisar a história do cinema brasileiro, seus desafios e oportunidades, para entender melhor essa dinâmica e promover a diversidade e a inclusão no setor.

Contudo, esse período de expansão e otimismo do cinema brasileiro, marcado por avanços na produção, distribuição e projeção internacional, não resultou em transformações relevantes nas representações tradicionais associadas à população negra. Ao finalizar *Multiculturalismo Tropical* em 1995, o crítico Robert Stam (2008) observou que a cinematografia nacional parecia reproduzir um "embranquecimento", isto é, a invisibilização sistemática de personagens negros ou sua restrição a papéis coadjuvantes, enquanto figuras brancas dominavam os protagonistas e narrativas centrais. Ainda que o cenário técnico e mercadológico evoluísse, persistia uma lacuna na abordagem da diversidade étnico-racial, tanto no cinema quanto no audiovisual em geral, com escassa atenção à pluralidade cultural que caracteriza a sociedade brasileira. Essa contradição revelava como o crescimento industrial não

se traduziu em inclusão, mantendo estruturas narrativas que marginalizavam vozes e experiências negras, mesmo em um contexto de suposto dinamismo criativo (CARVALHO e DOMINGUES, 2018).

Podemos dizer que hoje em dia as mulheres ganharam até mais presença enquanto diretoras, é verdade. Mas nos faz uma falta enorme termos espaços para diretores negros que contem as histórias através do seu lugar de fala, seu passado, presente e anseio de um novo futuro, na busca de um país mais justo e equânime. Já se vê surgir os nossos Spike Lee brasileiros, ou Steve McQuenn, que dirigiu *12 Anos de Escravidão* (Steve McQuenn, 2013), ou quem sabe, surgirá uma jovem diretora brasileira negra como a diretora Dee Rees, que faz obras de altíssima representatividade dentro da comunidade negra norte-americana como *Mudbound: As Lamas de Mississipi* (Dee Rees, 2017).

É provável que isso esteja muito perto, pois já existem cineastas negras e negros fazendo trabalhos muito sérios e relevantes para nos identificarmos como um país miscigenado e com uma importante base cultural vinda dos povos africanos. Como é o caso do filme *Marte Um* (2022) do diretor negro Gabriel Martins, e com o elenco central formado só por pessoas negras. O mesmo acontece com o filme *Medida Provisória* (2022) de Lázaro Ramos, no qual discute o racismo e exclusão em um país que tem na sua base a escravidão negra. Pois é importante lembrar que hoje 56% da população se autodeclara parda ou negra, segundo a pesquisa nacional de amostra por domicílios de 2022 do IBGE (IBGE, 2022).

Falando especificamente sobre cineastas negras podemos pegar nomes de algumas artistas que vem produzindo trabalhos muito interessantes. É o caso da diretora baiana Viviane Ferreira que depois de fazer diversos curtas sobre a vida da mulher negra, lançou a pouco o longa *Um dia com Jerusa* (Viviane Ferreira, 2020) (Figura 51), que conta a história de uma senhora negra, interpretada por Léa Garcia, e sua maneira afetiva de lidar com um mundo.

Figura 51: Cena de *Um dia com Jerusa* (Viviane Ferreira, 2020)



Fonte: pesquisa na internet

Duas diretoras cariocas também merecem destaque neste cenário de representatividade das mulheres negras no cinema nacional, ambas mais voltadas para a produção de curta e média-metragem, são as artistas Sabrina Fidalgo e a jovem Yasmin Thayná de apenas 30 anos. Sabrina busca uma linguagem mais onírica para apresentar as questões que a mulher negra vive na atualidade, e por vezes se utiliza do universo do carnaval para passear entre este mundo de fantasias e tragédias aonde está inserida a mulher preta. Isso aparece nos curtas *Rainha* (Sabrina Fidalgo, 2016) e *Alfazema* (Sabrina Fidalgo, 2019). Já Yasmin fala de questões ligadas ao preconceito racial mais covarde que uma menina negra pode viver, como é o caso do curta *Kbela* (Yasmin Thayná, 2015) (Figura 52), ou mesmo falando dos modos de se viver em comunidade pobres, como é o caso do curta *Fartura* (Yasmin Thyaná, 2019).

Figura 52: Cena de *Kbela* (Yasmin Thayná, 2015)



Fonte: pesquisa na internet

Dentre as diretoras brasileiras negras atuais, aquela que tem o trabalho mais consolidado hoje é a paulista Juliana Vicente. Ela aborda questões da negritude e da exclusão social mais amplas possíveis, por isso seria difícil de limitar o trabalho dela. Isto é um reflexo da postura que teve ao pensar a sua produção audiovisual como compromissada em mostrar esse mundo do preto que não é apresentado para o grande público. Juliana criou uma produtora chamada Preta Portê Filmes que reflete esse compromisso que ela tem. Dentre os trabalhos podemos destacar o curta *Cores e Botas* (Juliana Vicente, 2010), que conta a história de uma menina negra que sonhava em ser paqueta da Xuxa, o documentário *As Minas do Rap* (Juliana Vicente, 2015), que apresenta diversas cantoras negras de rap da periferia, *Diálogos com Ruth de Souza* (Juliana Vicente, 2022), aonde se pode ouvir a visão de mundo e histórias de uma emblemática atriz negra brasileira, sua relação com as yabás e o candomblé. E também lançado recentemente pela diretora, o documentário *Racionais: das ruas de São Paulo pro mundo* (Juliana Vicente, 2022) (Figura 53), esse longa conta história do grupo Racionais Mc's com o seu líder Mano Brown, mostrando qual foi o seu legado para o rap nacional, o movimento negro, assim como a representatividade de milhões de meninos e meninas pobres e periféricos que não tinham voz. Além disso ela fez a série *Afronta* (Juliana Vicente, 2017) em coprodução com o Canal Futura. Está série de 26 capítulos documentais apresenta a potência da juventude negra

atual, refletindo sobre o afrofuturismo, seu lugar de pertencimento e como o negro deve ocupar o lugar na sociedade. Na série são entrevistados diversos artistas negros de todo o Brasil. Esse é o estilo de Juliana, mais do que criar brechas para artistas negros, ela luta por afirmação e reconhecimento, e sabe que não se pode somente ficar esperando que a sociedade de espaço para diretores de cinema negros, é preciso ocupá-los com determinação.

Figura 53: Cena de *Racionais: das ruas de São Paulo pro mundo* (Juliana Vicente, 2022)



Fonte: pesquisa na internet

Mas não se pode falar destas quatro diretoras negras que despontam atualmente no Brasil sem lembrarmos daquela que foi a primeira diretora negra de cinema no país: Adélia Sampaio. A mineira Adélia teve um papel revolucionário na história do nosso cinema ao assumir a direção do longa *Amor Maldito* (Adélia Sampaio, 1984) e se tornar a primeira diretora negra no cinema brasileiro. Antes havia dirigido o curta *Denúncia Vazia* (Adélia Sampaio, 1979) e depois *Fugindo do Passado: Um Drink para Tetéia e História Banal* (Adélia Sampaio, 1987) e *AI-5 – O Dia que não existiu* (Adélia Sampaio e Paulo Markun, 2001). Ela foi uma diretora engajada com as causas do direito civil, apesar de não ter uma filmografia que trate do negro na sua centralidade. No entanto, “Amor Maldito” que foi o filme que fez mais sucesso e contava a história de amor e drama de um casal de lésbicas. Algo que não se admitia no nosso cinema

ainda no regime militar. O seu filme teve muita luta para poder ser exibido, e teve que passar no circuito dos filmes de pornochanchada, mesmo sendo um drama. Independente de Adélia não ter retratado personagens negros como seus protagonistas, isto não diminui o caráter disruptivo de ter uma mulher como diretora naquela época, ainda mais sendo uma mulher negra. É preciso entender que o negro era relegado dentro do cinema nacional, e por isso ela avança nas temáticas possíveis. E que sem essa luta por espaço para diretoras negras que Adélia travou nos anos 70 e 80, não sabemos se hoje teríamos as atuais diretoras negras que vem atuando de maneira mais engajada. Mesmo o grande circuito não dando tanto espaço para essas diretoras, elas têm um papel de resistência, e Adélia Sampaio é este marco fundante. Tanto que hoje existe uma mostra nacional de cinema negro que a homenageia, chamando-se Mostra Adélia Sampaio que ocorre anualmente.

Figura 53: Cena de *Amor Maldito* (Adélia Sampaio, 1984)



Fonte: pesquisa na internet

Pode-se notar que esse espaço para diretores e diretoras negras no cinema brasileiro avança lentamente, porém vem sendo notado como não era antes. Para esta mudança de paradigma, é fundamental a implementação de políticas públicas afirmativas neste sentido, assim como editais específicos para a produção audiovisual do cinema negro e periférico. Além

disso, outro fator importante é a consolidação das políticas de cotas para o ensino público, que foram a grande revolução educacional nesse país nos últimos 10 anos. Dando oportunidade para o pobre, o negro, o excluído ter conhecimento e voz. Mas uma revolução educacional é lenta até se consolidar uma mudança de paradigmas na sociedade, ainda mais na produção da indústria cultural audiovisual. Para Canclini, “os filmes não são unicamente um bem comercial. Constituem um investimento poderoso de registro e auto-afirmação da língua e da cultura próprias”, sobretudo quando vão para outros países e servem como uma apresentação artística do seu país (Canclini, 1997:155).

Os filmes *Central do Brasil* e *Cidade de Deus* marcaram um ponto de virada no cinema nacional ao trazer para as telas um "Brasil profundo" historicamente negligenciado. Através de narrativas que combinam realismo e sensibilidade artística, Walter Salles e Fernando Meirelles não apenas retrataram a exclusão social, mas também a transformaram em um diálogo cultural amplo, influenciando produções posteriores e até mesmo a televisão.

Os filmes retratam os excluídos como um enclave autônomo, distante do Rio de Janeiro “oficial”, questionando se essa invisibilidade reforça estereótipos ou dá voz à subclasse. As obras expõem a crise identitária descrita por Stuart Hall (2006), na qual identidades fixas são substituídas por construções fragmentadas.

Em *Cidade de Deus* Enquanto Zé Pequeno personifica a identidade cristalizada na violência, Buscapé ilustra a possibilidade de negociação, ainda que precária, em um sistema excludente. As referências a Berger, Bhabha e Bauman permitem compreender como a periferia é tanto produto quanto produtora de identidades, em um ciclo de violência e resistência que desafia representações simplistas. Araújo (2001) associa a violência à fragilidade estrutural, onde a falta de educação, saúde e oportunidades desintegra o ego, levando à agressividade como proteção. Zé Pequeno, criado em meio a armas e drogas, personifica essa desesperança. Sua crueldade é um sintoma de um sistema que nega humanidade à periferia, reduzindo-a à “subclasse” (Bauman, 2005). A violência, assim, não é apenas física, mas simbólica: priva os jovens de autenticidade, silenciando suas vozes.

A representação da comunidade da Cidade de Deus na tela reflete, sobretudo, o olhar da classe média, que transforma a favela em espetáculo, integrando-a à “identidade nacional” como metáfora de um Brasil desigual. Como analisa Ana Lúcia Enne (2006), o consumo de imagens midiáticas reforça hierarquias simbólicas, onde a periferia é simultaneamente invisibilizada e exotizada. Os jovens do filme, entre a criminalidade e a busca por dignidade,

personificam identidades líquidas (BAUMAN, 2005), moldadas pela precariedade, pelo consumo e pela mediação cultural. A análise das representações da juventude periférica em *sil* revela o papel central dos meios de comunicação na construção de identidades na modernidade. Como apontam teóricos como Stuart Hall (2006) e Zygmunt Bauman (2005), a mídia massiva, incluindo o cinema, estrutura imaginários sociais, definindo significados que orientam a ação humana (ANTONIAZZI, 2022).

A análise demonstra que o sucesso internacional dessas obras está ligado à sua capacidade de universalizar questões locais, como a migração nordestina e a violência urbana, sem perder a autenticidade. Além disso, o uso de elementos da cultura popular, como o samba de Cartola em *Cidade de Deus*, ou a simbologia do sertão em *Central do Brasil*, reforçou a identidade nacional em um contexto globalizado.

Por fim, o estudo aponta para a necessidade de ampliar a diversidade no cinema brasileiro contemporâneo, destacando diretores negros e periféricos que continuam a desafiar estruturas excludentes. A representação, como defende Paulo Freire (1968), é um ato político, e o cinema permanece uma ferramenta vital para reivindicar vozes silenciadas.

Assim, podemos dizer que o Cinema da Retomada não apenas reposicionou o Brasil no mapa cinematográfico mundial, mas também pavimentou o caminho para uma nova geração de diretores. O recente Oscar para *Ainda Estou Aqui* (2024) reforça que narrativas autênticas e socialmente engajadas continuam relevantes. No entanto, desafios persistem: a dependência de editais públicos e a concentração de recursos no eixo Rio-São Paulo limitam a diversidade de vozes.

Os dois filmes evidenciam como o cinema nacional atua como espelho e produtor de identidades. Se, por um lado, reproduz estereótipos, por outro, abre fissuras para questioná-los, revelando que as representações audiovisuais são tanto instrumentos de dominação quanto possíveis espaços de resistência.

Ou seja, *Central do Brasil* e *Cidade de Deus* não são apenas filmes, mas documentos históricos que capturam as contradições de um país em transformação. Sua força reside na capacidade de emocionar, provocar e, acima de tudo, fazer o espectador se reconhecer na tela. Um legado que permanece vital para o cinema brasileiro.

Entendendo que a representação do "Brasil profundo" nesses filmes dialoga com a noção de identidade cultural como construção social, proposta por Stuart Hall. Para o teórico, a mídia

não apenas reflete, mas constitui realidades, e *Central do Brasil* e *Cidade de Deus* fizeram isso ao trazer para o centro narrativo grupos historicamente invisibilizados.

Este trabalho e minha passagem pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio, orientado pela professora Adriana Braga me marcaram bastante. A pesquisa permitiu ter um olhar muito mais amplo sobre o cinema brasileiro, e mais do que isso, sobre a importância do Cinema da Retomada para a cultura desse país. Cinema o qual me foi muito caro, pois eu acompanhava esses filmes ainda como um jovem estudante de comunicação naquela época. Ficou claro que a história do cinema brasileiro é exitosa, pois é um cinema de resistência e que soube encontrar caminhos para sobreviver mesmo em momentos muito difíceis. A escolha da pesquisa pela representação do povo brasileiro também pareceu muito acertada. E ter feito isso de uma maneira mais metódica me permitiu me afastar do objeto e ter uma visão menos romântica e idealizada, e passando para um olhar mais analítico. É claro que continuo vendo estes dois filmes como brilhantes e admiro muito os diretores, mas na pesquisa acadêmica o que mais importa são os dados que podemos coletar do que a nossa mera subjetividade humana. Deixemos a subjetividade para a arte e os afetos que nos atravessam.

Alguns desenvolvimentos futuros já consigo vislumbrar para detalharmos pontos que não tive tanto tempo de tratar durante a pesquisa, ou simplesmente não estavam dentro do objetivo central da mesma. O principal dos desdobramentos que penso hoje é na criação em uma disciplina para a graduação falando sobre a importância do Cinema da Retomada e suas marcas até os dias de hoje. É claro que isso pode acabar sendo um curso livre de curta duração. Também vejo o desdobramento de participação em palestra ou debates sobre o tema, e por último penso que pode suscitar uma série de entrevistas gravadas (já que sou um comunicador do audiovisual) que desdobrem as questões aqui tratadas.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, J. H. **A Inserção Internacional do Cinema Brasileiro e Interfaces com Temporadas Culturais e Festivais**, III Seminário Internacional de Políticas Culturais. Disponível em: <http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2012/09/Jo%C3%A3o-Henrique-Catraio-Monteiro-Aguiar.pdf>. 2012.

ANDERSOSN, B. **Comunidades Imaginadas**, Lisboa: Edições 70. 2005

ANDERSON, B. **Memória e Esquecimento**, in Nacionalidade em questão (org. Maria Helena Rouanet), Rio de Janeiro: UERJ. 1998

ANTONIAZZI, Samanta; WEINMANN, Amadeu de Oliveira. **Cidade de Deus em 360°**. Fractal: Revista de Psicologia, Niterói, v. 34, e-5905, 2022. <https://doi.org/10.22409/1984-0292/2022/v34/5905>

ARAÚJO, Carla. **As marcas da violência na construção da identidade de jovens da periferia**. In. Educação e Pesquisa. Volume. 27, n.1. São Paulo: 2001 pp. 141-160.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: HUCITEC, 1987.

BASTOS, Nicolay. **Após “Ainda estou aqui”, Walter Salles planeja novo filme: ‘Futuro próximo’**. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/apos-ainda-estou-aqui-walter-salles-planeja-novo-filme-futuro-proximo/>. 2025.

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

BENTES, Ivana. **Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome**. ALCEU, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 242-255, 2007.

BERGER, Peter. **A Construção Social da Realidade. Tratado de Sociologia do Conhecimento**. Petrópolis: Vozes, 1985.

BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Annablume, 1995.

BERNARDET, Jean-Claude. **O Cinema Brasileiro nos Anos 90**. São Paulo: Editora 34, 2003.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.

BRAGA, Adriana A. **Imbecis ou patéticos? A representação do povo brasileiro em Terra em Transe e Central do Brasil**. Revista Conexão – Comunicação e Cultura, v. 1, n. 1, p. 89-99. UCS. 2002.

BROOKS, D. & HÉBERT, L. P. **Gender, Race, And Media Representation** in Dow, B. J. & Wood, J. T. (Ed.) *The SAGE Handbook of Gender and Communication*, Thousand Oaks, pp. Sage Publications. 2006.

CALDAS, Ana Lúcia. **Lula anuncia R\$ 1,6 bilhão para o setor audiovisual.** Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/radioagencia-nacional/economia/audio/2024-06/lula-anuncia-r-16-bilhao-para-o-setor-audiovisual>. 2024.

Câmara dos Deputados. **Projeto fixa cotas de conteúdo nacional em plataformas de “vídeo on demand”.** Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/557196-projeto-fixa-cotas-de-conteudo-nacional-em-plataformas-de-video-on-demand/>. 2019.

CANCLINI, N. G. **Consumidores e cidadãos.** Rio de Janeiro: UFRJ. 1997

CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania no Brasil: O Longo Caminho.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CARVALHO, Noel dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. **Dogma feijoad A invenção do cinema negro brasileiro.** Revista brasileira de ciências sociais, v. 33, n. 96, p. e339612, 2018.

CASTRO, Natalia e MIRANDA, Maria da Luz. **Ambientadas em comunidade, ‘Salve Jorge’ e ‘Lado a Lado’ acendem o debate sobre as favelas nas novelas.** Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/ambientadas-em-comunidades-salve-jorge-lado-lado-acendem-debate-sobre-as-favelas-nas-novelas-6974453>. 2012.

CineNinja. **Cidade de Deus é o Segundo filme não-estadunidense mais assistido do mundo.** Disponível em: <https://midianinja.org/cidade-de-deus-e-o-segundo-filme-nao-estadunidesnse-mais-assistido-do-mundo/>. 2022.

COUTINHO, Eduardo. **Há um céu especial para os cinéfilos.** (Depoimento ao projeto Os filmes da minha vida, v. 4). In: OHATA, Milton (Org.). Eduardo Coutinho São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CUNHA, I. F. **Os Media e o Regionalismo** In: Matos, A.T. de & Lages, M. (org.) *Portugal Intercultural: Razão e Projecto*, vol.II. Universidade Católica Portuguesa/OI, Lisboa, pp. 370-412. 2008.

DE LIMA SOARES, Rosana; LIESENBERG, Cíntia. **Figurações simbólicas da pobreza: transposição de estigmas sociais em filmes brasileiros.** Líbero, n. 19, p. 41-50, 2016.

DENNISON, Stephanie. **From the Retomada to the New Millennium: Brazilian Cinema Since 1990** Journal of Latin American Cultural Studies, 2004.

DENNISON, Stephanie.; SHAW, Lisa. **Popular cinema in Brazil.** Manchester University Press, 2004.

DENNISON, Stephanie; SHAW, Lisa. 2007. **Brazilian national cinema.** London: Routledge, 2007.

DOS SANTOS, Robson Souza; DA COSTA, Felipe. **Cinema Brasileiro e Identidade Nacional: análise dos primeiros anos do século XXI.** Biblioteca On-Line de Ciência da Comunicação, 2021.

ESTEVES, João Pissara. **Os media e a questão da identidade. Sobre leituras pós-modernas do fim do sujeito.** Universidade Nova de Lisboa, 1999.

FERRARI, Wallacy. **Há 20 anos ‘Cidade de Deus’ era lançado e aclamado mundialmente.** Disponível em: <https://aventurasnahistoria.com.br/noticias/reportagem/ha-20-anos-cidade-de-deus-era-lancado-e-aclamado-mundialmente.phtml>. 2022.

FERREIRA, Carolin Overhoff. *Identity and Difference in Contemporary Brazilian Cinema*. London: Palgrave, 2020.

Folha de São Paulo. **Central do Brasil atinge público de 67 mil pessoas**. Disponível em: [https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq08049820.htm#:~:text=Segundo%20Wainer%2C%20o%20filme%20%2Dganhador,pelo%20desempenho%20de%20Fernanda%20Montenegro](https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq08049820.htm#:~:text=Segundo%20Wainer%2C%20o%20filme%20%2Dganhador,pelo%20desempenho%20de%20Fernanda%20Montenegro.). 1998.

FOUCAULT, Michel. *Two Lectures*, in Gordon, C. (ed.) *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, pp. 78-108, New York: Pantheon. 1980.

FRANÇA, Andréa. **A reencenação no cinema documentário**. Revista Matrizes, 2010.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.

GASTALDO, Edison. **A nação e o anúncio: a representação do “brasileiro” na publicidade da copa do mundo**. Campinas. 2000 DOI: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2000.184509>

GASHER, M. *Cinema in the Age of Globalization*, in *Hollywood North*, Chapter 1, pp.3-23, UBC Press. 2002.

GOFFMAN, Erving. **A representação do Eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1999.

GOMES, Itânia. **Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero**. Revista FAMECOS, v.18, n.1, pp. 111–130, 2011. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/8801>

HABERT, A. B. **A presença do documental: subjetividades possíveis e memórias do mundo**, in ALCEU, v.7, n.13, pp.22-37. 2006.

HALL, Stuart. *Cultural Identity and Diaspora*. In: RUTHERFORD, J. (Ed.). *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence & Wishart, 1990.

HALL, Stuart. *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: Sage Publishers/The Open University, 1997.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAMBURGER, Esther; BUCCI, Eugênio; COMPARATO, Fábio Konder; PRIOLLI, Gabriel; SIMÕES, Inimá Ferreira. **A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

IBGE. **Conheça o Brasil – População Cor ou Raça. 2022**. Disponível em: <https://educa.ibge.gov.br/jovens/conheca-o-brasil/populacao/18319-cor-ou-raca.html#:~:text=O%20IBGE%20pesquisou%20a%20cor,10%2C6%25%20como%20pretos>.

JOHNSON, Randal; STAM, Robert. *Brazilian cinema*. New York: Columbia University Press. 1995.

KLOTZEL, André. **Regras do Streaming podem garantir fôlego para a produção independente**. Folha de São Paulo, sessão Ilustríssima. 28 de outubro, às 20h. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/10/regras-para-o-streaming-podem-garantir-folego-da-producao-independente.shtml>. 2018

- LAPA, José Roberto do Amaral. **Os excluídos. Contribuição à história da Pobreza no Brasil.** Campinas. Editora Unicamp. 2008.
- LAWSON, John Howard. *The theory and technique of playwriting.* New York: Hill and Wang, 1964.
- LEAL, Laurindo. **Atrás das câmeras: relações entre cultura, Estado e televisão.** Summus Editorial, 1988.
- LÉVY, Pierre. **Cibercultura.** 2. ed. São Paulo: Editora 34. 2000.
- LÉVY, Pierre. **A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço.** 4. ed. São Paulo: Loyola. 2003.
- LINS, Consuelo. **O Documentário de Eduardo Coutinho.** Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- LINS, Paulo. **Sobre o Sol.** Rio de Janeiro. Editora UFRJ. 1986.
- LINS, Paulo. **Cidade de Deus.** São Paulo. Companhia das Letras. 1997
- LOPES, Maria Imacolatta V. **A teoria barberiana da Comunicação.** MATRIZES, v. 12, n.1, pp. 39-63, 2018. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/145750>
- LOPES, Maria Imacolatta V. **A Influência da Rede Globo na Cultura Brasileira**", Intercom – Ver. Bras. De Comunicação. São Paulo, Vol. XVI, nº 2, jul/dez, 1993.
- LOPES, Maria Imacolatta V. **Uma aventura epistemológica–Entrevista com Martin-Barbero.**MATRIZES, v. 02, pp.143-162, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38228>
- MAIA, A. S. C. (2007). **Cidade de Deus em foco - Análise de representações de jovens da periferia.** *E-Compós*, 10. <https://doi.org/10.30962/ec.206>
- MAIA, Ana Filipa Matos. **Central do Brasil: identidades e representações do país no cinema brasileiro.** Revista Comunicando, v. 5, n. 2, p. 147-170, 2016.
- MARINHO, Maria Helena. **Pesquisa Video Viewers: como os brasileiros estão consumindo vídeos em 2018**, in Thinking With Google, Sessão Tendências de Consumo e Entretenimento. Disponível em: <https://www.thinkwithgoogle.com/intl/pt-br/tendencias-de-consumo/pesquisa-video-viewers-como-os-brasileiros-estao-consumindo-videos-em-2018/>. 2018.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones:* Barcelona: Gustavo Gili : 1987
- MARTIN-BARBERO, Jesús. *Oficio do Cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura.* Chile: Fondo de Cultura Economica, 2002.
- MARZULO, Eber Pires. **Os pobres da favela e cite no cinema: Cidade de Deus e L'Esquive.** Trabalho apresentado ao Núcleo de Pesquisa Comunicação para a Cidadania no IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa Intercom. Disponível em: www.intercom.org.br. 2007
- MATTOS, Laura. **Novela adere à estética de “Cidade de Deus”.** Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1911200611.htm>. 2006.

MELEIRO, Alessandra. **A Retomada do Cinema Brasileiro: Entre o Neoliberalismo e a Resistência**. São Paulo: Escrituras, 2006.

MESQUITA, Claudia Cardoso; COUTINHO, Luiz Fernando. “**As Rainhas da Kebrada**”: desvio, dissenso e construção distópica em Mato seco em chamas (2022). In: Anais do 32º Encontro Anual da COMPÓS, 2023, São Paulo. Anais eletrônicos... Campinas, Galoá, 2023. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2023/trabalhos/as-rainhas-da-kebrada-desvio-dissenso-e-construcao-distopica-em-mato-seco-em-cha?lang=pt-br>> Acesso em: 17 mar. 2024.

MOURÃO, Maria Dora. **Festivais de Cinema no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2018.

MORATELLI, Valmir. **A série e o filme brasileiro mais vistos em todo o mundo. Confira o ranking das produções não estadunidenses**. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/veja-gente/a-serie-e-o-filme-brasileiros-mais-vistos-em-todo-o-mundo/>. 2022

MOSER, Frei Antonio. **As artimanhas da exclusão: Análise psicossocial e ética da desigualdade social**. Petrópolis. Editora Vozes. 1999.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Editora 34, 2002.

NAGIB, Lúcia. *Brazil on Screen: Cinema Novo. New Cinema, Utopia*. IB Tauris, London and New York, NY, 2007.

NOGUEIRA, L. **Central do Brasil e o Melodrama**, UFG, *in Comum. Inf.*, v.3, no2, pp.155- 149. 2000.

Observatório Brasileiro do Cinema do Audiovisual. **Listagem de Filmes Brasileiros com mais de 500.000 Espectadores 1970 a 2024**. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/listagem-de-filmes-brasileiros-com-mais-de-500-000-espectadores-1970-a-2024.pdf>. 2025.

OLIVEIRA, Janaína. **Cinema Negro Brasileiro: Resistência e Memória**. São Paulo: Perspectiva, 2018.

OLIVEIRA, Ricardo. **Euclides da Cunha, Os Sertões e a invenção de um Brasil profundo**. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 22, nº 44, pp. 511-537. 2002

ORICCHIO, Luiz Z. **Cinema de novo: um balanço crítico da retomada**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

OROZ, S. **Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina**, Rio de Janeiro: Fundo Editora. 1992.

PAIVA, Marcelo Rubens. **Ainda estou aqui**. Rio de Janeiro. Editora Objetiva. 2015.

PAZIM, Arthur. **Vinicius de Oliveira faz confissão sobre Central do Brasil: ‘Por isso que eu fiz o filme’**. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/entre-telas/vinicius-de-oliveira-faz-confissao-sobre-central-do-brasil-por-isso-que-eu-fiz-o-filme,d4daf01d3de2dc25c7e0fc37b0cb7397as6i4n1u.html>. 2025.

Pequenas Empresas & Grandes Negócios. **Plataformas de streaming brasileiras apostam na segmentação**. Disponível em: <https://revistapegn.globo.com/negocios/noticia/2019/05/plataformas-de-streaming-brasileiras-apos-tam-na-segmentacao.html>. 2019.

PEREIRA, Verônica Sales. **O Campos dos Sonhos– Notas sobre o imaginário e a reconstrução da Identidade**. In. Comunicação & Política. Ano 12 – Nº 18 – 19. São Paulo: CBELA, 1993. pp. 63-86. 1993

POCHMANN, Marcio. **O emprego na globalização**. São Paulo. Boitempo, 2001.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Cinema Marginal (1968-1973): A Representação em Seu Limite**. São Paulo: Editora Senac, 2008.

RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila (Ed.). **Nova história do cinema brasileiro**. Edições Sesc, 2018.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. Editora Unesp, 2016.

ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 1965.

SAYAD, Cecilia. *Performing authorship: self-inscription and corporeality in the cinema*. London: I.B.Tauris, 2013

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Narrar o trauma - A questão dos testemunhos de catástrofes históricas**. In: Psicologia clínica vol.20 no.1,2008.

SHAW, Lisa. *The Retomada and the New Brazilian Cinema*. Londres: Routledge. 2007.

SILVA, Eduardo Miranda; Figueiredo, Vera Lúcia Follain de (Orientadora). **A voz do outro no cinema brasileiro contemporâneo: a questão da primeira pessoa**. Rio de Janeiro, 2009. 144p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

STAM, Robert. **Multiculturalismo tropical – Uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros**. São Paulo: Edusp, 2008.

TEODORO, Bruna, DAVINO, Gláucia. **Tempos de streaming. Implicações na produção audiovisual no Brasil**. In *Avança Cinema International Conference*. 2020.

TOLEDO, Célia. **Globo e Cinema: Uma Relação de Amor e Ódio**. Revista Famecos, 12(28), 30–36. 2005. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2005.28.3334> 2005)

TAVARES, Flavio. **1964: O Golpe**. Porto Alegre. L&PM Editora. 2014.

VIANY, A. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

XAVIER, Ismail. **Allegories of Underdevelopment**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

XAVIER, Ismail. Corrosão social, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados. **Novos estudos CEBRAP**, p. 139-155, 2006.

XAVIER, Ismail. **O Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2016.