

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE JORNALISMO

GLAUBER SARAIVA CRUZ

“SOU SUJEITO-HOMEM!”:

a representação das masculinidades negras no filme “Cidade de Deus”

Porto Alegre

2019

GLAUBER SARAIVA CRUZ

“SOU SUJEITO-HOMEM!”:

a representação das masculinidades negras no filme “Cidade de Deus”

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado no Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Thais Helena Furtado

Porto Alegre

2019

GLAUBER SARAIVA CRUZ

“SOU SUJEITO-HOMEM!”:

a representação das masculinidades negras no filme “Cidade de Deus”

Trabalho de conclusão de curso de graduação
apresentado no Departamento de Comunicação
da Universidade Federal do Rio Grande do Sul
como requisito parcial para obtenção do grau
de Bacharel em Jornalismo.

Aprovado em _____ de dezembro de 2019.

Banca Examinadora:

Orientadora Prof^ª. Dr^ª. Thais Helena Furtado – UFRGS

Prof^ª. Dr^ª. Marcia Benetti – UFRGS

Prof^ª. Dr^ª, Miriam de Souza Rossini – UFRGS

Para o menino que, ao crescer, descobriu que as coisas são possíveis.

AGRADECIMENTOS

Se estou escrevendo essas linhas, significa que as coisas deram certo: os dias tristes passaram, algumas barreiras foram transpostas e alguns sonhos foram realizados. Nada disso, porém, seria possível ou mesmo teria um significado, não fossem as pessoas que me alegraram nos dias tristes, que me ajudaram a transpor as barreiras e com isso me ajudaram a realizar meus sonhos. Portanto, agradeço:

Aos colegas e amigos da UFRGS TV. Fernando, Gabi, Edu, Gus e Chico, vocês me ensinaram que são os ambientes onde existe a amizade, o carinho e a alteridade que mais nos ensinam a crescer, profissional e pessoalmente. São esses também os que mais deixam saudades. Vocês têm meu carinho e admiração;

À equipe da Assessoria de Comunicação da Uergs. Daiane, Carla, Karine, Giovane e Eliézer, foi trabalhando com vocês que eu passei a me ver, de fato, como um profissional competente e capaz de exercer meu trabalho sem me desligar de mim. Para, além disso, a vivência com vocês me mostrou que é possível amar o que fazemos, mesmo na adversidade e como são gostosas essas amizades que reservam, em nossos corações, espaços para pessoas tão diferentes de nós mesmos, com as quais aprendemos e também podemos ensinar. Amo vocês e sei que a Uergs está em boas mãos;

À Casa Estudantil Universitária de Porto Alegre (Ceupa) e à Casa do Estudante da UFRGS (CEU). Seus corredores, quartos, terraços e banheiros tornaram possível, à sua maneira, a minha permanência em Porto Alegre. Essas paredes, tão antigas e testemunhas de tantas coisas e vidas diferentes, hoje são para mim espaços de memória pessoal. Ri, chorei e reclamei ao redor delas e hoje tenho por elas uma imensa gratidão e um imenso respeito. Que esses espaços e as pessoas que tornam eles possíveis possam ainda ser potentes espaços de memórias para muitos outros estudantes;

À minha orientadora, Thais Furtado, que aceitou a empreitada de me orientar neste trabalho e que, ao longo do curso, fez com que eu me apaixonasse ainda mais pela escrita jornalística. Obrigado pelo carinho, consideração e confiança, profe.

Aos amigos de Alegrete. Ana, Leonardo, Luisiane, Jéssica, Matheus Neves, vocês viram, em diferentes momentos da minha vida, os meus sonhos, as minhas alegrias, os meus medos e as minhas lágrimas. Se estou feliz, é porque sei que tenho amigos como vocês para contar, seja pra tomar um litrão na Carol, amanhecer no Centro Cultural, assistir a péssima season finale de uma série, e tornar tudo que é difícil mais fácil. Muitos de vocês não estão

mais em Alegrete e é justamente a capacidade de nos mantermos enraizados nesse lugar que tanto odiamos e tanto amamos, por meio vínculo de uns com os outros, que me alegra. É sabendo de onde viemos que sabemos quem somos. Amo vocês e espero ver muitos dias nascendo ao seu lado;

À *minha família*, na figura dos meus tios, Suzana e Beto, e dos meus primos, Pri, Júnior e Gustavo. Vocês são inspiração e foram um carinhoso refúgio nos dias em que a saudade de casa apertou. Acho fantástica a ideia de dividir nome e história com vocês;

Aos amigos que fiz em Porto Alegre. Samara, Jennifer, Ana Parise, Aniele, Luna, Carol Inês, Raul, Pati, Lucas, Luli, Demétrio, Hillary, Lelê, Gabriela Gil, Luís Gustavo, Bárbara, Taís e Vitor, se eu me apaixono por esta cidade a cada dia que transito por ela, é porque posso (ou pude) olhar para o céu dela junto de vocês. Como diz o pixo, sem vocês essa cidade está vazia;

Ao Paulo, por ser essa referência de profissional e de amigo. Me vejo muito em ti e em tuas histórias (que eu amo), e espero me tornar ao menos parte dessa pessoa gigante de carinho, respeito e consciência que tu és;

À *Rudileia*, por ser esse porto-seguro tão potente e essa referência que é negra e feminina e que me faz acreditar que o mundo possa ser melhor. Aprendo muito contigo, vejo muito contigo. Obrigado por ter me acolhido como um filho no teu coração;

Ao Matheus Dorneles, que vai ficar velho junto comigo (não que já não o sejamos), e que às vezes me irrita por ser um fluxo de pensamento em pessoa, mas sempre me anima com um almoço gostoso (continua cozinhando bem assim!). Que continuemos nos dando puxões de orelha um no outro e que ganhemos o mundo, indo para muito além dos limites fronteiriços nos quais nascemos. Te amo migo, um aperto do teu taurino favorito;

Ao Marcelo, por ter me ensinado a amar e por ter sido (e ainda ser) meu companheiro nos dramas, nas tristezas, nas alegrias, em Alegrete, Porto Alegre e no mundo. Que as pessoas conheçam tua arte e o homem fantástico e naturalmente engraçado que és. Te amo, pepereco;

Aos meus irmãozinhos de coração, Jessie e Illgner, por nunca desacreditarem nos meus sonhos, por sempre comemorarem minhas conquistas e por serem uma dose diária de alegria no meu peito, mesmo que estejamos, os três, tão longes uns dos outros. Vocês são minha referência imediata na alegria e na tristeza e somos, como eu dugo pra quem não os conhece, praticamente a mesma pessoa. Amo vocês, juntos somos infalíveis e um só;

Aos Parlamentares. Matheus, meu primeiro amigo fabricano, inteligente e talentoso, que tanto me ensina sobre música e futebol; Maira, força da natureza em pessoa, que tanto me ensina sobre alteridade e que tanto me inspira pelos muros que derruba com esse sorriso lindo; Elias, furacão em cabelos cacheados, potência revolucionária e apoio real e imediato nas horas difíceis e que um dia eu vou ver ser Presidente; Paula, talento em aquarela, a própria delicadeza que de frágil não tem nada, dona de um carinho imenso que aquece, fascina e tranquiliza qualquer um que esteja por perto; Thayse, gigante como a sua crença de que as lutas podem (e vão) mudar o mundo, és orgulho do meu coração e de todos que te cercam, tu inspira e sacode as estruturas de um mundo bruto que teima em esconder a potência de mulheres como tu; e Thuanny, carinho de vó, puxão de orelha de mãe, apoio de irmã, força de amiga, os dias são mais lindos e desprovidos de todo mau sentimento quando caminhamos juntos, que possamos envelhecer pra cima e pra baixo, como “bandeirolas do Divino”, como diz a minha vó (e talvez também a tua). Sem vocês todos nada nessa jornada teria sentido. Saibam que a voz de vocês fala, todos os dias, para aquele Glauber ansioso que temia que o tempo passasse rápido demais, que valeu a pena esperar o momento certo. Tudo tem uma razão e do lado da razão, sempre tem uma van estacionada. Contem comigo pro que vier e vier, que eu sei que posso contar com vocês;

Ao Rafa, meu irmão, o homem negro que eu ajudei a formar e que hoje me orgulha por ter a consciência de que devemos ser potência. Tanto para aqueles que duvidam de nós, quanto para aqueles que virão depois de nós. Somos gigantes, mano;

E por fim, à minha Mãe. Dona Sônia, que me ensinou o amor pelas palavras, que me apresentou à UFRGS, que torceu e distorceu o mundo para que ele fosse mais confortável pra mim e pro Rafa. Obrigado por ter recortado um pedaço do teu ser e tê-lo dado pra mim. Tenho orgulho de ser teu fruto e espero ser uma árvore tão frondosa, tão firme e tão bonita como tu. Te amo, mãe.

A todas essas pessoas, o agradecimento sincero de um guri que não acredita que seja possível sonhar sozinho.

*Olho corpos negros no chão, me sinto olhando espelhos
Corpos negros no trono, me sinto olhando espelhos
Olho corpos negros no chão, me sinto olhando espelhos
Que corpos negros nunca mais se manchem de vermelho*

Djonga

RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo compreender como as questões de raça e masculinidade na sociedade brasileira são representadas no filme “Cidade de Deus” através dos personagens Bené, Mané Galinha, Zé Pequeno e Buscapé. Para chegar à resposta deste questionamento, o estudo tem como objetivos específicos: 1) entender como se dá a construção das masculinidades no meio social e, numa perspectiva mais recortada, das masculinidades negras no contexto brasileiro; 2) entender como o processo de representação opera no meio social e 3) entender como o cinema brasileiro se relaciona com a discussão racial. Como base teórica, discuto a construção social das masculinidades, a perspectiva interseccional, os conceitos relacionados às representações culturais, a presença da população negra no cinema brasileiro e o papel do cinema na manutenção das trocas sociais. Em termos metodológicos, utilizo como aporte teórico a Análise de Discurso. Defino o universo do filme como uma Formação Discursiva, que nomeio como “Discurso dos homens negros de ‘Cidade de Deus’”. Sob esse escopo, analiso o discurso de quatro personagens do filme - Bené, Mané Galinha, Zé Pequeno e Buscapé - com o intuito de identificar as posições-sujeito que cada um desses personagens ocupa dentro da FD e quais os sentidos acionados por essas posições. Na análise, identifiquei ao todo dez posições-sujeito diferentes ocupadas pelos personagens. Bené ocupa duas posições-sujeito (homem negro pacificador e homem negro deslocável); Mané Galinha ocupa três posições-sujeito (homem negro dissonante, homem negro mais velho e homem negro cambiante); Zé Pequeno ocupa quatro posições-sujeito (homem negro poderoso, homem negro mais velho, homem negro machista e homem negro vaidoso); Buscapé ocupa duas posições-sujeito (homem negro dissidente e homem negro subjetivado). De todos os personagens, Zé Pequeno é o personagem que mais ocupa posições-sujeito. A posição-sujeito de homem negro poderoso, ocupada apenas por ele, é a que mais possui sequências discursivas, sendo, portanto, a que mais se apresenta no filme. Os sentidos dessa posição-sujeito são fortemente vinculados à violência, fazendo com que esse aspecto tenha um grande destaque na narrativa. Entendi, por fim, que as masculinidades negras em “Cidade de Deus” são representadas de forma plural, porém encobertas por um discurso de violência semelhante ao vinculado, recorrentemente, aos homens negros.

Palavras-chave: masculinidade; representações; cinema brasileiro; homem negro; Cidade de Deus.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - As posições-sujeito e a recorrência dos sentidos de Bené	106
Tabela 2 - As posições-sujeito e a recorrência dos sentidos de Mané Galinha	106
Tabela 3 - As posições-sujeito e a recorrência dos sentidos de Zé Pequeno.....	107
Tabela 4 - As posições-sujeito e a recorrência dos sentidos de Buscapé	108
Tabela 5 - A recorrência discursiva das posições-sujeito identificadas em “Cidade de Deus”	108

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	13
2. O HOMEM CONSTRUÍDO.....	18
2.1 A construção da masculinidade.....	18
2.2 Um <i>outro</i> : o homem negro.....	25
2.2.1 Escravidão no Brasil.....	27
2.2.2 O Catorze de Maio.....	31
2.3 Interseccionalidade.....	36
3. O HOMEM REPRESENTADO	40
3.1 A construção visual da realidade.....	40
3.2 Distorção e exclusão: o negro no cinema brasileiro.....	48
3.2.1 A fome: sobre estética e cosmética.....	51
4. METODOLOGIA	61
4.1 A linguagem gravada na história: a análise de discurso.....	62
4.2 O cinema e o discurso.....	67
4.3 O Objeto.....	69
5. ANÁLISE.....	75
5.1 Bené.....	78
5.1.1 O homem negro pacificador.....	78
5.1.2 O homem negro deslocável.....	80
5.2 Mané Galinha.....	83
5.2.1 O homem negro dissonante.....	84
5.2.2 O homem negro cambiante.....	86
5.2.3 O homem negro mais velho.....	87
5.3 Zé Pequeno.....	89
5.3.1 O homem negro poderoso.....	89
5.3.2 O homem negro mais velho.....	96
5.3.3 O homem negro machista.....	96
5.3.4 O homem negro vaidoso.....	100
5.4 Buscapé.....	101
5.4.1 O homem negro dissidente.....	101

5.4.2 O homem negro subjetivado	103
5.5 Considerações sobre a análise.....	106
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	111
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	116
8. ANEXO – Lista de filmes citados.....	121

1. INTRODUÇÃO

Quando assisti ao filme “Cidade de Deus” pela primeira vez, por volta dos meus 13 anos, fiquei imediatamente fascinado pelo que estava vendo. Ali, eu vi o cinema numa forma muito profunda de imersão: a história, os personagens, as cores, a trilha, tudo me prendeu e me encantou de uma forma muito genuína. Naquela época, eu passava por um período de entendimento pessoal de que o cinema ocupava um lugar muito especial na minha vida e na minha formação como indivíduo.

Além dessa percepção mais subjetiva, o filme também me marcou muito por falar de uma realidade de violência marcada por um recorte racial muito aparente. Mesmo que na época eu não estivesse habituado a pensar de fato sobre questões raciais para além das levantadas pelo cotidiano, a violência, a presença da polícia, o tráfico de drogas e a morte já faziam parte da minha realidade. Uma realidade distante, mas ao mesmo tempo próxima da realidade da Cidade de Deus carioca, ambas paridas pela mesma desigualdade social e pelo mesmo racismo.

Hoje já tenho a consciência de que ser negro no Brasil é estar diariamente tensionado por questões raciais. O racismo brasileiro se apresenta de maneira dialética, construindo desigualdade e violências simbólicas e físicas através de uma desigualdade já construída, amparada por violências simbólicas e físicas já estabelecidas. Gostar de cinema, portanto, também é um processo de tensionamento e problematização.

Gostar de cinema e ser negro é assistir a um filme e, paralelamente ao envolvimento com a história contada e com a técnica com a qual ela é contada, se questionar de forma racial: como são os personagens negros que aparecem na tela? Ou então, por que não existem personagens negros aparecendo na tela? É assistir a uma produção e saber que a ausência ou a representação estereotipada não é acaso, mas sim parte de um sistema muito anterior ao filme e que vai perdurar depois dele. É ter também a percepção de que muitas vezes essas coisas acontecem em razão de aspectos práticos, como as restrições do meio cinematográfico, muitas vezes distante da realidade da população negra brasileira por ser, para as camadas mais pobres da população, financeiramente inacessível.

Na outra ponta, por trás das câmeras, também percebe-se uma discrepância racial. Em 2014, o Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA), vinculado ao Instituto de Estudos Sociais e Políticos (IESP) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) iniciou uma pesquisa que tinha por intuito mapear a presença de pessoas negras no campo cinematográfico brasileiro. O recorte feito foram os lançamentos com maior bilheteria

entre 2002 e 2012. A pesquisa, chamada “A Cara do Cinema Nacional: perfil de gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros”¹, observou no cinema produzido no país uma cara branca e masculina. Até 2014, 84% dos diretores eram homens brancos; 14% eram mulheres brancas e 2% eram homens negros. No período de doze anos, nenhum filme teve como diretora uma mulher negra. Os elencos dos filmes também se apresentaram majoritariamente brancos: 45% dos atores eram homens brancos; 35% mulheres brancas; 15% homens negros e 5% mulheres negras. De acordo com a pesquisa - que analisou os 20 filmes com maior bilheteria em cada um dos anos do período de tempo coberto - em 2002, 2008 e 2013 nenhum dos filmes com maior bilheteria foi protagonizado por uma mulher negra.

Ser homem negro instala outro atravessamento nessas reflexões. Uma vez que o racismo tem a sua sofisticada estrutura mantida por estereótipos, o cinema acaba por colaborar com a modelagem de uma personalidade que não nos é pertencente. O negro violento, o negro ávido por sexo, o negro perigoso. Antes de tudo, o negro é aquilo o que pensam, falam e enxergam os terceiros. Somos esvaziados de tudo – inclusive de nossa humanidade – somos atacados de diferentes maneiras antes mesmo de deixarmos claro que uma ideia ou uma falácia nunca teve e nunca terá como nos definir. Nesse sentido, a minha relação com “Cidade de Deus” alcançou, com o tempo, um outro patamar de percepção. Comecei a me perguntar como apareciam, como falavam e o que falavam aqueles negros que protagonizavam o filme.

Lançado em 2002, o filme foi dirigido pelos cineastas Fernando Meirelles e Kátia Lund. A produção é baseada no romance homônimo do escritor Paulo Lins, publicado em 1997, e conta, sob o ponto de vista do personagem Buscapé, a história da formação da comunidade que dá nome ao filme, no Rio de Janeiro, entrelaçando nesse processo fatos reais da história da capital fluminense e do Brasil com fatos e personagens fictícios.

“Cidade de Deus” figura na lista dos filmes brasileiros com mais de 3 milhões de espectadores e foi indicado a quatro prêmios Oscar (nas categorias Melhor Diretor, Melhor Roteiro Adaptado, Melhor Fotografia e Melhor Edição), o que o qualificou como um dos grandes expoentes do cinema brasileiro no exterior. Figurando em listas nacionais e internacionais dos filmes mais importantes do século XXI, “Cidade de Deus” representa um impacto muito grande no cinema nacional, sendo um dos principais títulos da retomada do cinema nacional, depois da década de 1990.

¹ Acesso em <http://gema.iesp.uerj.br/infografico/raca-e-genero-no-cinema-brasileiro-2002-2014/> Acessado em 30 de setembro de 2019.

O que me passou a chamar a atenção foi justamente essa força: um filme que tinha a cara e a voz de homens negros se tornou o espelho do Brasil para o mundo. Isso é muito simbólico quando se pensa a realidade do Brasil no que diz respeito à arte e ao entretenimento no país. Segundo dados do último censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)², realizado em 2010, a maior parte dos brasileiros (cerca de 50,7% da população) se autodeclara preta ou parda. Contudo, a forma como o brasileiro se autodeclara não é refletida na literatura, na televisão e no cinema. A população negra brasileira não se vê com frequência e protagonismo nesses meios.

Além da questão proporcional de falta de representação, também existem as questões suscitadas pelas representações pautadas por estereótipos racistas e sexistas que ajudam a difundir e concretizar uma imagem inferiorizada da população negra. Com frequência, a presença das pessoas negras no cinema, na televisão e na literatura nacional é marcada por uma carga negativa que vai do erotismo da mulher negra à violência do homem negro, passando pela malandragem, pela preguiça e pela superficialidade de aspectos subjetivos. Tudo isso colabora para a naturalização do racismo no Brasil na forma de concepções sobre o que e quem é o negro no país.

Ao pensar especificamente no homem negro, verifico que este aparece de maneira recorrente na forma de um ser unidimensional, muitas vezes sinônimo de ameaça ou então servindo como alívio cômico, sendo nesse processo esvaziado de outras questões mais profundas sobre o que é ser um indivíduo.

Quando assisti “Cidade de Deus” pela primeira vez, a falta de entendimento aprofundado a respeito de raça e gênero na sociedade brasileira colaborou para que essas questões me escapassem. Hoje, aos 26 anos, estou ciente de que a realidade do negro é marcada por uma opressão que se apresenta de formas distintas, que dialogam muito entre si e que funcionam de forma circular, sendo influenciadas e influenciadoras. Estou ciente também que o cinema pode ser uma ferramenta potente na construção de imaginários e na naturalização de percepções.

Portanto, estudar as representações de figuras negras – e, no caso deste trabalho, dos homens negros – é um movimento que me é muito caro por ser um assunto que atravessa a minha trajetória e também as próprias estruturas da sociedade brasileira. Também é um passo importante no processo de entendimento e, conseqüentemente, de mudança do estado das

² Acessado em <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=264529> Acesso em 10 de agosto de 2019.

coisas. Segundo o Atlas de Segurança Pública de 2018³, o jovem negro é o que mais morre no Brasil. Em 2016, a morte de jovens negros foi duas vezes e meia superior à de jovens não negros: representou 40,2% diante de 16%. O homicídio da população negra, e principalmente do jovem homem negro, é um brutal resultado de uma soma de fatores que têm o racismo como o seu fio condutor.

A construção de um imaginário de ameaça, violência e falta de humanidade em torno desse homem negro faz todo sentido na realidade prática de um país que na verdade parece comportar dois: um com índices alarmantes de homicídios contra uma parcela específica da população e outro onde vive uma outra parcela que, em comparação, pouco é atingida pela realidade de desigualdade que pauta esses “dois Brasis”. Também de acordo com o Atlas de Segurança Pública de 2018, entre 2006 e 2016, o índice de homicídios de negros aumentou 23,1%, ao passo que o de não negros diminuiu 6,8%. Entender como se dá essa construção de imaginário e esses discursos que colaboram para a desumanização que, por sua vez, corroboram e explicam a violência contra essa parcela específica da população é uma forma importante de elaborar discursos de resposta a essa violenta realidade.

Partindo da perspectiva de que a representação colabora para a manutenção da realidade, com esta monografia pretendo responder ao seguinte problema de pesquisa: **como as questões de raça e masculinidades na sociedade brasileira são representadas no filme “Cidade de Deus”?** Visto que o filme possui um número elevado de homens negros como personagens, escolhi para a análise quatro personagens, em razão do seu destaque na história e dos tensionamentos que a trajetória de um tem sobre a de outro. Assim, o **objetivo geral** deste trabalho é **compreender como as questões de raça e masculinidade na sociedade brasileira são representadas no filme “Cidade de Deus” através dos personagens Bené, Mané Galinha, Zé Pequeno e Buscapé.**

Para chegar à resposta da questão que guia a pesquisa, proponho os seguintes **objetivos específicos**: 1) entender como se dá a construção das masculinidades no meio social e, numa perspectiva mais recortada, das masculinidades negras no contexto brasileiro; 2) entender como o processo de representação opera no meio social; e 3) entender como o cinema brasileiro se relaciona com a discussão racial.

O desenvolvimento do trabalho se divide em cinco capítulos, além desta introdução. No segundo capítulo, intitulado *O homem construído*, levanto a discussão sobre a construção

³ Acesso em

http://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=33410&Itemid=432 Acessado em 11 de agosto de 2019.

das masculinidades na sociedade e sobre como os discursos estabelecem relações de hegemonia e subalternidade na relação entre os atores sociais. Reflito ainda, ao realizar um resgate histórico, sobre a construção das masculinidades negras no contexto brasileiro. Nesse capítulo, também abordo o conceito de interseccionalidade, recapitulando as origens da perspectiva interseccional e como ela se aplica às discussões sobre masculinidades negras.

No terceiro capítulo, intitulado *O homem representado*, abordo o conceito das representações culturais do sociólogo jamaicano Stuart Hall (2016). Com o olhar voltado para o cinema, discuto como se dá o processo representacional e como ele age nas dinâmicas sociais. Também reflito, ao realizar um breve resgate histórico, sobre a representação da população negra no cinema brasileiro. No quarto capítulo apresento a metodologia utilizada na pesquisa, a Análise de Discurso (AD). Discorro sobre os principais conceitos da AD utilizados para a realização deste trabalho.

Por fim, no quinto capítulo, apresento a análise do *corpus* e, posteriormente, apresento as considerações finais do estudo.

2. O HOMEM CONSTRUÍDO

“É uma nova era no Brasil: menino veste azul e menina veste rosa!”

As palavras da recém empossada ministra Damares Alves ecoaram pelas redes sociais e pelas matérias jornalísticas em janeiro de 2019⁴. Ovacionada por seus apoiadores, a titular do ministério da Mulher, Família e Direitos Humanos do governo de Jair Bolsonaro, dava uma prévia do tom de polêmica que viria a marcar os seus primeiros meses no cargo, como também reiterava a posição favorável do novo governo frente a ideias retrógradas e simbolicamente violentas. Além disso, o discurso separatista de Damares também servia para resgatar uma visão simplista e essencialista das complexas relações sociais, calcada num discurso silencioso dito desde sempre, que naturaliza a desigualdade e a divisão de espaços e práticas em “coisas de homem” ou “coisas de mulher”.

Homem e mulher – ou como disse a própria ministra em seu discurso de posse, príncipe e princesa. Forte e fraco, protetor e protegido, ativo e passivo. A lógica da separação, da oposição, da divisão demarcada das relações sociais de sexo é algo tão antigo quanto a própria Humanidade. De Adão e Eva a Beyoncé e Jay-Z, passando por Bonnie e Clyde e Lampião e Maria Bonita; de Michelle e Barack Obama a Zumbi e Dandara. As figuras homem e mulher sempre foram postas, discursivamente, em palcos separados ao mesmo tempo que relacionadas íntima e diretamente. Um é porque o outro é. Biologizando um processo social, o discurso silencioso da história posicionou o palco feminino atrás do palco masculino. Por trás de um grande homem, há sempre uma grande mulher. Azul de um lado, rosa de outro. Azul primeiro, rosa depois. Um discurso silencioso, mas potente – voz grave, voz de homem – que oprimiu mulheres e instalou dinâmicas – subjetivas e físicas – de violência, tanto no campo das relações entre pessoas de gêneros diferentes quanto no campo das relações intragênero.

Nesse sentido, é preciso se desvincular da percepção natural de Damares Alves e seus seguidores-pregadores ao pensar as relações entre homens e mulheres. Uma percepção que remonta aos primeiros estudos dessas relações, baseados puramente na questão física do sexo e do ter ou não ter um pênis.

2.1 A construção da masculinidade

De acordo com Botton (2007), foram os estudos feministas da segunda metade do século XX que começaram a questionar a “concepção essencialista de sexualidade”. Neles, levantou-se a “compreensão de que os sexos não definem os comportamentos sociais, mas

⁴ Acessado em: <https://www.youtube.com/watch?v=q6X3-nXjmv4>

sim os gêneros que eram construídos e delimitados culturalmente e socialmente” (BOTTON, p. 112)

O autor resgata Simone de Beauvoir e sua célebre citação: “Não se nasce mulher, torna-se mulher” (BEAVOUIR, 1970 *apud* BOTTON, 2007, p. 112) para demarcar a mudança de paradigma na forma de se pensar e se estudar as relações entre homens e mulheres. Para Botton (2007), “tal diferenciação entre sexo e gênero é de fundamental importância para compreensão da masculinidade, uma vez que também a masculinidade passou a ser compreendida como uma construção social.” (BOTTON, 2007, p. 112)

Segundo Kimmel (1998), a construção da masculinidade se dá de forma simultânea em dois campos de relação: nas relações de homens com mulheres e nas relações de homens com outros homens. Ambos os campos são demarcados por desigualdades. No caso do campo de relações homens-mulheres, o *gênero* é o principal aspecto acionador de desigualdade; no que diz respeito ao campo das relações homens-homens, aspectos como *raça*, *idade* e *sexualidade* vêm à tona. Dessa forma, a construção do masculino se dá numa narrativa de tensionamento e violência, na qual é inculcado no homem a constante necessidade de ser superior, de estar acima.

Homens não choram. Chorar é demonstrar fraqueza, é a comprovação de que a sua couraça não é rígida o suficiente, que a sua força – tanto a força física, quanto a força subjetiva, interior – é inferior. Um homem que chora não é um homem completo. Resgato o momento do choro por ele representar um momento de explosão do emocional. Podemos chorar por razões alheias à realidade – assistindo a um filme, lendo um livro, ouvindo uma música – e também por razões inscritas na linha dos dias – a morte de uma pessoa próxima, a quebra de um vínculo, um corte no braço. Qualquer uma das duas maneiras expressa a movimentação de uma sensibilidade interna, de um espaço que não é rígido, mas sim suave.

Suave. Justamente o que o homem não pode ser. O homem deve ser duro, e não em termos puramente subjetivos e performáticos, mas também em termos literais. Segundo Kimmel (1998), essa literalidade demonstrada na dureza do corpo – os músculos, a voz, a expressão – virou “um instrumento e uma expressão da dominação” (KIMMEL, 1998, p. 112):

Desde os higienistas do século XIX que aconselhavam os homens sobre abstinência sexual, até os esportes da virada do século, e até a mania contemporânea do *bodybuilding*, os homens que pareciam fortes e duros podiam tentar aliviar a angústia de que, de fato, eles estavam para serem desmascarados como fracos e suaves. (KIMMEL, 1998, p. 112)

Cuidado, frágil! Esse ideal de dureza é inculcado no homem desde quando pequeno, quando ainda “não virou homem”. Ainda um “piá”, um “guri”, o homem aprende que, além de não poder chorar, ele deve usar azul, ele deve ser o oposto das meninas, deve se afastar de qualquer sinal que o vincule minimamente à figura feminina. Segundo Welzer-Lang (2001), esse rompimento se dá quando as crianças do sexo masculino deixam “o mundo das mulheres”.

quando começam a se agrupar com outros meninos de sua idade, elas [*crianças do sexo masculino*] atravessam uma fase de homosociabilidade na qual emergem fortes tendências e/ou grandes pressões para viver momentos de homossexualidade. Competições de *pintos*, maratonas de *punheta* (masturbação), brincar de quem *mija* (urina) o mais longe, excitações sexuais coletivas a partir de pornografia vista em grupo (WELZER-LANG, 2001, p. 462)

Pierre Bourdieu (2003, p. 36) define esses momentos de homosociabilidade como momentos pelos quais os pequenos homens devem passar para “garantir a sua progressiva masculinização”. Longe do vínculo com a mãe, e, portanto, das influências ditas feminilizantes do seio materno, os meninos se veem motivados, preparados a “enfrentar o mundo exterior”:

A pesquisa antropológica descobre, realmente, que o trabalho psicológico que, segundo certa tradição psicanalítica, os meninos têm que realizar para cortar a quase-simbiose original com a mãe e afirmar uma identidade sexual própria é expresso e explicitamente acompanhado, ou mesmo organizado, pelo grupo que, em toda uma série de ritos de instituição sexuais orientados no sentido da virilização e, mais amplamente, em todas as práticas diferenciadas e diferenciadoras da existência diária (esportes e jogos viris, caça etc.) encorajam a ruptura com o mundo materno; ruptura da qual as filhas (bem como, para sua infelicidade, os “filhos de viúva”) estão isentos – o que lhes permite viver em uma espécie de continuidade com a mãe. (BORDIEU, 2003, p. 35- 36)

Welzer-Lang (2001, p. 462) utiliza ainda uma metáfora denominada por ele como “a casa-dos-homens”: essa casa não seria de fato *uma casa*, mas sim o conjunto de espaços e situações onde se dão esses momentos de homosociabilidade – que não se restringem à vivência dos meninos que ainda não são “homens completos” – os jogos de futebol, os pátios de colégios, as academias, as mesas de churrascos, os *happy hours* da firma. Segundo o autor, na formação dos meninos, para além da constituição da sexualidade, esses espaços também são espaços de fomento da virilidade. As lutas de brincadeira – não tão de brincadeira assim –, as apostas, os xingamentos, os apelidos pejorativos, tudo isso ensina os meninos a se endurecer, a eliminar a sensibilidade, apagar e depreciar as “coisas de mulherzinha”, a “respeitar os códigos, os ritos que se tornam então operadores hierárquicos” (WELZER-LANG, 2001, p. 463). O autor fala em hierarquia, pois esses meninos não circulam por esses espaços sozinhos, mas sempre guiados por um referencial, um homem mais velho que é

referência, um “homem completo” que já passou pelo mesmo rito, que obedeceu, silenciou, foi agredido – física e simbolicamente – e acabou por endurecer.

O pequeno homem deve aprender a aceitar o sofrimento - sem dizer uma palavra e sem “amaldiçoar” - para integrar o círculo restrito dos homens. Nesses grupos monossexuados se incorporam gestos, movimentos, reações masculinas, todo o capital de atitudes que contribuirão para se tornar um homem. (WELZER-LANG, 2001, p. 463)

A virilidade, portanto, se constrói em um processo de mimese durante o qual a ordem dominante é: *não seja uma mulher*. É, acima de tudo, um processo violento. Aqueles que não cumprem o rito, que não abrem mão da sensibilidade, que não pavimentam a construção do *eu* por meio da violência e da imitação da mesma, são rotulados como “não-homens”, os “veadinhos”, “boiolas”. Aqueles que, assim como as mulheres, são os *outros*.

Sobre essa oposição, entre os *outros* e os homens, se firma a masculinidade vista como ideal, superior, natural. Retorno então ao corpo, ao corpo masculino. As mãos, os músculos, o pênis. Mesmo que os estudos sobre as relações sociais de sexo tenham se desvinculado da concepção sexual-biológica para se atrelar à questão de gênero e como ele é construído socialmente, o pênis é sinônimo do masculino e, portanto, da força, do poder, da dominação, daquele que penetra e que tem o controle. Mesmo nos círculos gays, onde circulam aqueles ditos “homens incompletos”, existe um discurso silencioso (e às vezes nem sempre tão silencioso) sobre o dominante e o dominado. Ativo e passivo, “quem é o homem e quem é a mulher da relação?” Mesmo o homossexual, que não cumpre totalmente o requisito da virilidade, ao ser o corpo que penetra o outro corpo, não perde totalmente o seu *status* de homem, ativo e dominante. Ao passo que o passivo, penetrado e supostamente dominado, sobe o palco reservado à mulher, atrás do palco do homem.

Mas para Bordieu (2003), não é o pênis que confere ao homem a sua condição de ser dominante nos espaços e nas relações sociais. Quando pensa os corpos e a construção social dos mesmos, Bordieu diz que é

a visão de mundo que, estando organizada segundo a divisão em *gêneros relacionais*, masculino e feminino, pode (...) instituir a diferença entre os corpos biológicos em fundamentos objetivos da diferença entre os sexos, no sentido de gêneros construídos como duas essências sociais hierarquizadas. (BORDIEU, 2003, p. 32 e 33)

Como disse Frantz Fanon (2008), “se há um vício, ele não está na ‘alma’ do indivíduo, e sim na ‘alma’ do meio” (FANON, 2008, p. 177). São os discursos proferidos nos espaços, públicos e privados, que regem os modos de agir com o corpo e como esses corpos devem circular pelos espaços que dão o aval para uma visão falocêntrica do mundo. Um “acordo

tácito”, como diz Bordieu (2003), sussurrado silenciosamente de geração em geração, cochichado nos círculos monossexuados dos meninos (e também das meninas), exibidos nas telas de cinema e impresso nas páginas dos livros. Uma narrativa que “legitima uma relação de dominação inscrevendo-a em uma natureza biológica que é, por sua vez, ela própria uma construção social naturalizada” (BORDIEU, 2003, p. 33). Segundo Baubérot (2013),

o processo de maturação que naturalmente leva o menino ao estado adulto desempenha um papel ínfimo diante do lento e profundo trabalho de inculcação pelo qual a sociedade o conduz a se conformar às características físicas e morais específicas do estado viril. (BAUBÉROT, 2013, p.189)

O homem da casa, o CEO da corporação, o professor universitário, o médico, o mestre-de-obras. O mundo é organizado ao redor da figura do homem. Para que as coisas estejam alinhadas, ou então para que sejam organizadas quando desajustadas, é preciso uma figura masculina em frente. O correto é masculino, a credibilidade é masculina.

Uso como exemplo as eleições presidenciais brasileiras de 2018. O candidato eleito, Jair Bolsonaro, encarnou em seu discurso, em seus trejeitos, em seus posicionamentos, o ideal do *macho*, da hombridade violenta, da virilidade sufocante que, como uma batuta que rege os meninos desde pequenos, diz que homens são mais fortes. Como uma batuta que rege uma sinfonia de violência, lhes é inculcado que a força física é imperativa e natural ao homem, criando uma lógica de inimigo a ser combatido. A retórica de Jair Bolsonaro é embasada pela violência e, foi exaltando essa mesma violência, foi rechaçando o *outro* – aquele que não é o macho viril ativo e dominante – e assumindo uma postura protetiva – proteger a família, proteger as mulheres, proteger o país, ajustar o que estava desalinhado – que ele arrebanhou muitos dos seus votos. Apontando o indicador para o alto, com as mãos formando armas, Jair Bolsonaro afirmava um ideal bélico de violência simbólica e também do privilégio de agir, falar e se portar da forma que quer, pois lhe foi ensinado não só que podia fazê-lo, como *devia* fazê-lo. A lógica da dominação masculina, de uma sociedade pautada por uma percepção falocêntrica, é uma lógica de privilégios.

Violenta-se a mulher, simbólica e fisicamente. Retiram-lhe o capital cultural e econômico, ensinam-lhe como deve se portar e as excluem de espaços. O resultado é a apropriação, por parte do homem, de tudo o que é retirado e proibido do alcance feminino. O homem tem seus privilégios garantidos à custa das mulheres e da violência a qual elas são submetidas na forma de preconceitos, estigmas e exclusão. Tudo isso com um olhar biologizante que se relaciona hipocritamente com a neutralidade. Segundo Bordieu (2003),

A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la. (BORDIEU, 2003, p. 18)

Mas essa dominação é porosa. Embora institucionalizada nas coisas práticas da vida em sociedade e também nas nuances subjetivas e comportamentais, a dominação é calcada no processo de construção da masculinidade do homem que, por sua vez, é um processo marcado pela dor e pelo sofrimento.

O homem, no seu processo de distanciar-se da figura da mulher, nos seus esforços de eliminar de si qualquer traço visto e dito como feminino, trava uma guerra contra o outro, mas primeiramente contra si mesmo.

Se as mulheres, submetidas a um trabalho de socialização que tende a diminuí-las, a negá-las, fazem a aprendizagem das virtudes negativas da abnegação, da resignação e do silêncio, os homens também estão prisioneiros e, sem se aperceberem, vítimas, da representação dominante. Tal como as disposições à submissão, as que levam a reivindicar e a exercer a dominação não estão inscritas na natureza e têm de ser construídas ao longo de todo um trabalho de socialização, isto é, como vimos, de diferenciação ativa em relação ao sexo oposto. (BORDIEU, 2003, pág. 63)

O construir-se homem, o tornar-se viril, é, portanto, um processo que expõe de forma cristalina justamente aquilo que quer esconder: a fragilidade. E retiro do adjetivo *frágil*, todo e qualquer teor pejorativo. Ao falar fragilidade, falo em humanidade, em real naturalidade, falo no oposto do mecânico frio, rígido e insensível refletido pelo “ser homem”.

No processo de formar-se homem – e mesmo depois dele, quando o menino já chegou à fase adulta – o tensionamento se faz presente de forma constante. É preciso sempre afirmar e reafirmar a masculinidade e, “assim que ela é provada, ela é novamente questionada e deve ser provada ainda mais uma vez” (KIMMEL, 1998, p. 111). Um ciclo vicioso, pontuado pela violência contra si e pelo endurecimento das divisões de gênero e, portanto, da opressão sobre as mulheres.

É preciso destacar, porém, que a mulher não permaneceu estática perante os movimentos de uma sociedade masculinista.

a crítica feminista – assim como a luta pelas liberdades sexuais e direitos humanos de gays e lésbicas – provocou, lutando nas avenidas ou nos departamentos universitários, uma desconstrução ou desnaturalização da mulher como entidade imóvel, ou melhor, imobilizada pelo peso do patriarcalismo, das convenções e das estruturas sociais opressivas. (PINHO, 2004, pág. 65)

Foi a partir da reflexão dos *outros*, social e discursivamente dominados, que a figura social do homem foi despida das suas vestes biológicas. Segundo o antropólogo Rolf Ribeiro de Souza,

Ao procurarem definir, nos âmbitos público e privado, seu espaço na política, na economia e nas questões relativas à sexualidade, negros, mulheres e homossexuais organizaram-se para contestar a discriminação que sofriam propondo outras mentalidades, outros comportamentos e outras palavras para as relações sociais (...) Estes grupos foram responsáveis por mudanças epistemológicas que fizeram (...) que pela primeira vez no Ocidente (...) os homens se descobrissem também possuidores de um gênero (...) socialmente construído, como já era sabido há algum tempo sobre mulheres e homossexuais. (SOUZA, 2009, p. 98)

O homem viu-se, portanto, também construído, também “um artefato das estruturas de gênero” (PINHO, 2004, pág. 65) E percebeu também que, apesar de usufruir dos privilégios de ser homem, também colhia alguns frutos da violência da opressão e da manutenção das desigualdades de gênero.

Talvez o traço mais violento, para o homem, foi justamente a venda da figura masculina como “monolítica, imutável, essencial, eterna” (PINHO, 2004, p. 65), que acaba por apagar uma série de importantes fatores de articulação da experiência de um indivíduo no meio social e nas relações que se desenrolam nele, como raça, classe, idade, territorialidade, sexualidade etc.

E mais: complexificou-se a figura masculina e a performance das masculinidades ao apontar-se que cada um desses lugares potenciais de identidade (KIMMEL, 1998, p. 105) promovia um tensionamento, escondido sob as camadas postas ao longo do processo de homogeneização da experiência masculina, baseado em um ideal que se descola muitas vezes de cada nuance, cada traço identitário que atravessa um indivíduo.

Por isso a importância de usar o termo no plural: *masculinidades*,

reconhecendo as diferentes definições de hombridade que construímos. Ao usar o termo no plural, nós reconhecemos que masculinidade significa diferentes coisas para diferentes grupos em diferentes momentos (KIMMEL, 1998, p. 106)

No meio social no qual são desenvolvidas as relações, é perceptível a existência de mecanismos que viabilizam ou limitam o exercício de poder. A hierarquização dos atores sociais historicamente leva em conta justamente as categorias identitárias que determinam muitas vezes, nas relações privadas e públicas, como serão as ações desses atores nas experiências de vida.

Tendo isso em vista, ao olhar para os homens e suas masculinidades – marcadas pela raça, pela classe, pela idade, pela sexualidade, pelo território, etc. – é possível divisá-las em *hegemônicas* e *subalternas*.

Existem masculinidades hegemônicas (ser branco, heterossexual, rico e ocidental são suas marcas mais visíveis) que estão sobrepostas a masculinidades

marginalizadas ou subordinadas (aquelas masculinidades identificáveis entre negros, gays, pobres, não brancos, transgêneros) (CONRADO; RIBEIRO, 2017, p. 81).

Mesmo dividindo-as assim, de maneira objetiva e aparentemente estanque, é preciso destacar que elas não se divisam dessa maneira, mas sim dotadas de mobilidade, se assentando sobre diferentes posições no meio social em diferentes momentos. Ou seja,

hegemônicos e *subalternos* não estão definidos essencialmente, mas sim como sujeitos políticos engajados em jogos de poder e dominação que ocorrem em contextos sociais estruturados, porém abertos à inovação (PINHO, 2004, pág. 65)

Indo além, Michael Kimmel diz que a hegemonia e a subalternidade surgem de forma mútua, num contexto de oposição:

Enquanto o ideal hegemônico estava sendo criado, ele foi criado em um contexto de oposição a “outros” cuja masculinidade era assim problematizada e desvalorizada. O hegemônico e o subalterno surgiram em uma interação mútua mas desigual em uma ordem social e econômica dividida em gêneros. (KIMMEL, 1998, p. 105)

Ao falar isso, Kimmel retoma a discussão do processo do homem de *não ser*: ser homem é, a partir de um certo ponto, *não ser*. Não ser fraco como a mulher, não ser estigmatizado como negro, não ser sensível como o gay, não ser nenhuma figura que possa ser resumida em um discurso simplista envolvido por estereótipos. Deve-se ser o homem completo, respaldado pelas normas sociais, sexuais, raciais e econômicas.

2.2 Um *outro*: o homem negro

Dias depois das declarações de Damares Alves ao assumir o ministério da Mulher, Família e Direitos Humanos, o jovem Leonardo Nascimento saiu de casa na direção de um campo de futebol vizinho ao condomínio em que morava, na Zona Oeste do Rio de Janeiro. Eram 18h46. Às 19h09, Leonardo voltou para casa. O trajeto de Leonardo foi registrado por uma câmera de segurança de um condomínio vizinho ao que o rapaz mora. Leonardo não imaginava, mas aquele pequeno trajeto seria fundamental para que, semanas depois, sua inocência fosse provada. Enquanto voltava para casa, a 3 quilômetros dali, outro jovem, Matheus Lessa, era assassinado ao se colocar na linha de tiro para salvar a mãe, em um assalto em Guaratiba, também na Zona Oeste do Rio de Janeiro. Um dia depois do assassinato, Leonardo foi preso sob a acusação de ser um dos assassinos de Matheus. Segundo a Polícia Civil, a prisão se deu após o reconhecimento de Leonardo por quatro testemunhas.

Para a advogada de Leonardo, no entanto, houve erro na hora do reconhecimento. “O Leonardo é muito semelhante ao que foi descrito pelas vítimas, mas houve um reconhecimento com pessoas de etnias diferentes daquela do Leonardo, ou seja, duas

peças brancas (...) O Leonardo é negro, com características da pessoa do delito, isso pode ter induzido as vítimas ao erro”, disse Ingrid Dantas.⁵

Ao ser reconhecido como um dos envolvidos no delito e ser acusado de tê-lo cometido, Leonardo Nascimento não era, de fato, Leonardo. Ele era um borrão, um estigma, um corpo. Nas imagens que registram a prisão de Leonardo, ele era apenas a expressão do que se pensa sobre o homem negro na sociedade brasileira.

Kimmel alerta para a necessidade de não falar em masculinidade “como se fosse uma essência constante e universal” (KIMMEL, 1998, p. 106), sendo necessário destacar aspectos que marcam a experiência no meio social. Classe, raça, idade, territorialidade, sexualidade etc. agem como eixos de distanciamento e aproximação dos homens no campo de interação com outros homens. No caso de Leonardo e da sua experiência individual e social de vida, o demarcador *raça* é a primeira coisa que vem à tona:

Nas sociedades de classe multirraciais e racistas como o Brasil, a raça exerce funções simbólicas (valorativas e estratificadoras). A categoria racial possibilita a distribuição dos indivíduos em diferentes posições nas estruturas de classe, conforme pertençam ou estejam mais próximos dos padrões raciais de classe/raça dominante. (SOUZA, 1983, p. 20 *apud* FAUSTINO, 2014, p. 81)

No Brasil, o aspecto raça ocupa um espaço de destaque tanto no funcionamento das relações sociais, quanto nas próprias dinâmicas pessoais de desenvolvimento. Nesse sentido, crescer e se formar como um homem negro no contexto brasileiro é um processo demarcado por experiências muito únicas, que por sua vez ecoam um outro processo, este anterior e histórico, que deve ser observado com um olhar mais ampliado.

Ao trazer a história de Leonardo Nascimento, trago também uma questão que é fundamental e muito cara à experiência do homem negro em sociedade e à sua formação pessoal: a coisificação da existência e da experiência do indivíduo. Um corpo, não um indivíduo, diz a sociedade. Segundo Pinho:

o homem negro é representado como um corpo negro, o seu próprio corpo. Paradoxalmente, esse corpo é configurado de forma alienada, como se fosse separado da autoconsciência do negro. O corpo negro é *outro corpo*, lógica e historicamente deslocado do seu centro. (PINHO, 2004, pág. 67)

Pouco importava se fora, de fato, Leonardo o autor do tiro que tirou a vida de Matheus Lessa. O que estava dado era que um corpo – não um indivíduo –, um corpo negro, um *outro*

⁵Acessado em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/01/19/familia-quer-usar-videos-para-provar-que-presos-por-matar-jovem-que-protegeu-a-mae-e-inocente.ghtml>

corpo, desvinculado da sua humanidade, apertou o gatilho. Borra-se o rosto, destaca-se a pele. Deu-se o suspeito.

O aprisionamento real de Leonardo Nascimento é reflexo social e histórico, portanto estrutural, de um aprisionamento simbólico no qual o homem negro se vê no contexto brasileiro, a “geografia da pele e da cor” (CARDOSO, 1986, p. 66 *apud* PINHO, 2004, p. 67):

Ser negro é ser o corpo negro, que emergiu simbolicamente na história como o corpo para o outro, o branco dominante. Assim, o corpo negro masculino é fundamentalmente corpo-para-o-trabalho e corpo sexuado. Está, desse modo, decomposto ou fragmentado em partes: a pele, as marcas corporais da raça (cabelo, feições, odores); os músculos ou força física. (PINHO, 2004, pág. 67)

Esse olhar para o negro como um corpo apenas é uma das heranças malditas do processo escravagista que se estendeu sobre as terras brasileiras por mais de 300 anos. Parto do princípio de que as relações sociais no Brasil devem ser discutidas sempre sob a ótica das relações raciais. Nesse sentido, resgatar a escravidão é um processo necessário para entender não só a dinâmica social do Brasil, mas também para entender o próprio Brasil. E, com isso, entender, ao menos como um ponto de partida, a formação de determinados atores sociais. No caso, o homem negro.

2.2.1 Escravidão no Brasil

A dinâmica de exploração que configurou o chamado Triângulo Atlântico, não começou sobre corpos negros. Foi primeiramente sobre os indígenas que os portugueses viabilizaram a exploração do solo brasileiro e de suas gentes. A relação com os indígenas, porém, pelo menos inicialmente, não se deu por meio do trabalho compulsório,

mas sim num sistema de troca, o escambo, em que os nativos trabalhavam para os portugueses, encontrando e carregando troncos de pau-brasil até a costa, em troca de produtos comerciais, instrumentos de metal ou armas. (SCHWARTZ, 2018, p. 216)

Schwartz (2018) ainda ressalta que, naquele período, a utilização de mão-de-obra escravizada não fazia muito sentido, dado o tipo trabalho solicitado pelos portugueses, que consistia em entrar na mata para encontrar e derrubar árvores, portanto uma força de trabalho difícil de controlar em razão da facilidade de fuga.

Porém, à medida que a exploração do solo brasileiro pelos portugueses foi mudando, a relação entre os colonizadores e os povos indígenas começou a se alterar também. A utilização do solo para a plantação de cana-de-açúcar e produção de açúcar, passou a demandar um trabalho fixo nos engenhos, o que não agradava os indígenas que “consideravam este um trabalho de mulher”. (SCHWARTZ, 2018, p. 217). Além disso, a própria política de escambo

passou a se tornar mais cara para o colonizador à medida que os povos indígenas passaram a exigir mais armamento.

A resistência dos povos indígenas à apropriação portuguesa de seu território e a atuação de missionários jesuítas – contrários à utilização dos nativos como mão-de-obra cativa – nas terras brasileiras configuraram outros impeditivos para os colonizadores utilizarem os indígenas nos engenhos recém implantados ao longo do litoral nordestino.

Para Kabengele Munanga e Nilma Lino Gomes (2006), a resistência dos indígenas, frente o processo de escravização, teve duas consequências definidoras na formação brasileira: “a sua massiva exterminação e a busca dos africanos que aqui foram deportados para cumprir o que os índios não puderam fazer”. (MUNANGA e GOMES 2006, p. 16).

Os primeiros africanos escravizados foram trazidos entre 1550 e 1560⁶. Segundo Alencastro (2018), para os portugueses, os africanos eram considerados trabalhadores melhores, com menor propensão de construir doenças e de fugir. A solução para a questão do trabalho na colônia foi, portanto, guiada por um olhar mercantil para vidas humanas.

Percebe-se aí um aspecto fundante na formação do Brasil: o negro foi inserido forçadamente na dinâmica social do país, então colônia, como uma força de trabalho, na condição de objeto que pode ser comprado e manuseado, um investimento. Um corpo. Foram os corpos – e as existências – de indígenas e negros que fundaram as estruturas do desenvolvimento da colônia. Porém, foi o uso de africanos escravizados que garantiu uma forma de extrair das terras brasileiras o maior lucro possível (MUNANGA e GOMES, 2006, p.16). Primeiramente na economia açucareira e posteriormente em “outros ramos da agricultura, como o fumo, o algodão, o café e as atividades de mineração” (MUNANGA e GOMES, 2006, p.17).

A colônia se desenvolveu economicamente sobre um processo ultraviolento marcado por uma quebra de vínculo súbita e perene: não havia retorno, não havia outra possibilidade. Uma vez em terras brasileiras, os africanos se viam desligados totalmente de sua cultura, de sua ancestralidade, de sua língua, de sua presença no mundo como seres vivos que eram. Vidas humanas divididas em antes e depois do Oceano Atlântico, este riscado pelo sangue daqueles que, a bordo dos navios tumbeiros, não tinham ao menos a possibilidade do *depois*, visto que muitos africanos sequestrados não resistiam à viagem do continente africano até a América.

⁶ Segundo o historiador e cientista político Luiz Felipe de Alencastro, embora os dados apontem para a chegada dos primeiros africanos escravizados aponte para 1560 em Pernambuco, o ano geralmente considerado como inicial do tráfico é o de 1550. Dada a essa discrepância, preferi estabelecer como início o ínterim entre esses dois anos, a década entre 1550 e 1560.

No romance “*O caminho de casa*”, a escritora Yaa Gyasi dá a dimensão do que muitas vezes escapa dos historiadores: a sensibilização do processo de ser arrancado de sua terra e ter a humanidade subtraída:

As mulheres novas foram trazidas para ali, e algumas se lamuriavam tanto que os soldados as golpeavam até elas caírem, inconscientes. Elas foram empilhadas por cima das outras: cada corpo, um peso morto. Quando as espancadas voltavam a si, já não havia mais lágrimas. Esi pôde sentir que a mulher por cima dela urinava. A urina desceu por entre as pernas das duas. Esi aprendeu a dividir sua vida em Antes do Castelo e Agora. Antes do Castelo ela era a filha do Grande Homem e de sua terceira esposa, Maame. Agora ela era pó. Antes do Castelo, ela era a moça mais bonita da aldeia. Agora ela era nada mais que ar. (GYASI, 2016, p. 53)

Acredito que é necessário resgatar a subjetividade, mesmo que num romance ficcional, dos africanos sequestrados e trazidos para o Brasil, pois isso afasta a possibilidade de, no processo de retomar a violenta formação do Brasil, também enxergá-los apenas como números, mercadorias, corpos, pesos mortos. Principalmente quando os números são tão grandes e registrados por tanto tempo, configurando o que Munanga e Gomes consideram, “por sua amplitude e duração, (...) uma das maiores tragédias da humanidade” (Munanga e Gomes, 2006, p. 18). Segundo Alencastro:

O tráfico transatlântico de escravos africanos tomou no Brasil uma dimensão inédita no Novo Mundo. Do século XVI até 1850, no período colonial e no imperial, o país foi o maior importador de escravos africanos das Américas. Foi ainda a única nação independente que praticou maciçamente o tráfico negreiro, transformando o território nacional no maior agregado político escravista americano. (Alencastro, 2018, p. 57)

A dinâmica escravista foi, durante três séculos, eixo basilar na economia do Brasil. O trabalho de escravizados na produção cafeeira, por exemplo, enriqueceu latifundiários⁷ do eixo Rio de Janeiro – São Paulo. O café da região do Vale do Paraíba atingiu o topo da lista de produtos mais exportados no país na década de 1830, com 43,8% (SALLES, 2018, p. 123), se tornando o principal produto da economia brasileira. Mais a oeste, nas terras do atual estado de Minas Gerais, a força de trabalho negra escravizada também financiou o enriquecimento de traficantes⁸ e pecuaristas e sustentou a mineração do solo na região. Libby (2018) destaca o grande volume de escravizados (tanto africanos, quanto nascidos em solo brasileiro) em Minas Gerais:

⁷ Segundo o historiador Ricardo Salles, a abolição da escravatura em 1888 foi fatal economicamente para algumas regiões do eixo Rio-São Paulo. Ele cita alguns exemplos: Bananal, Resende, Barra Mansa, São João do Príncipe, Pirai, Valença, Vassouras e Paraíba do Sul se viram completamente esvaziadas de sua produção econômica com o processo de liberdade da mão-de-obra escravizada.

⁸ Segundo o historiador Douglas Libby, o eixo Salvador – Minas Gerais se tornou, na época, o maior receptor de escravizados africanos na América.

Para a década de 1710 e início de 1720, contagens elaboradas para calcular o quinto real em cada uma das oito vilas existentes apontam para um total de cerca de 31.500 escravos. Já por volta de 1728, os dados sugerem a presença de 52.,400 escravos, ou seja, um aumento de 60%. (LIBBY, 2018, p. 316)

O historiador também destaca toda a atividade comercial que girava em torno dos garimpos.

Os centros urbanos de Minas colonial surgiram, em especial, com a função de abrigar os múltiplos serviços de que dependiam a mineração e os mineradores. (...) O setor comercial abrigava desde os grandes negociantes vinculados aos seus pares em Salvador, no Rio de Janeiro, em Lisboa e mais além, até as negras de tabuleiro, escravas que vendiam comidas e bebidas e, sobretudo os escravos garimpeiros que se espalhavam ao longo dos riachos e rios. (LIBBY, 2018, 317)

Mais ao sul, o charque e o couro eram os produtos que movimentavam a economia. O desenvolvimento da província do Rio Grande do Sul, por meio do aumento das exportações dos produtos, foi simultâneo ao aumento do fluxo de escravizados levados ao extremo sul do Brasil. (MOREIRA E VARGAS, 2018)

Foi a criação e o corte da carne de gado, feita por mão-de-obra negra escravizada, que viabilizou a constituição de grandes complexos charqueadores e, conseqüentemente, a concentração de riquezas, a exemplo a cidade de Pelotas, que, segundo Moreira e Vargas (2018), em meados do século XIX, era responsável “por mais de 80% do charque exportado do Rio Grande do Sul”. (MOREIRA e VARGAS, 2018, p.151)

Considero importante elencar esses exemplos por eles explicitarem a determinância da mão-de-obra negra escravizada no desenvolvimento do Brasil, tanto no período colonial, quanto no imperial. Desenvolvimento que só foi possível por ser embasado por uma noção de que a população negra, nativa ou sequestrada de África, era apenas um corpo. Selvagens, cuja existência avizinhou-se à existência de animais e cujos ritos eram taxados como bárbaros.

Num outro sentido, também é importante destacar que essa percepção se faz presente mesmo quando a discussão é deslocada da questão puramente econômica. Mesmo lidando com uma quebra violenta de vínculo da sua terra, da sua língua, da sua história e humanidade, os africanos carregaram consigo, Atlântico adentro, as suas crenças, as suas línguas, e as suas tradições e inseriram na dinâmica de um território que se fazia “novo” por meio da violência e da mistura compulsória de povos, todos esses aspectos, demarcando território na religiosidade brasileira, na língua brasileira, na cultura brasileira como um todo. Porém, essa influência é ou invisibilizada – “muitas palavras das línguas africanas são cotidianamente utilizadas pelos brasileiros, sem consciência de que são palavras africanas aportuguesadas” (MUNANGA e

GOMES, 2006, p. 21) – ou depreciadas e estigmatizadas, a exemplo das religiões de matriz africana como o candomblé e a umbanda.

2.2.2 O Catorze de Maio

A Lei Áurea, nome dado à Lei que pôs um fim institucional à escravização da população negra em terras brasileiras, foi assinada em 13 de maio de 1888. A promulgação da Lei se deu num contexto de forte tensionamento do modelo escravagista por parte do movimento abolicionista, que agia em diferentes frentes⁹ para militar em favor do fim da escravização negra.

Os escravizados também cada vez mais se rebelavam contra o sistema que os taxava como mercadoria. “(...) crescentes fugas, individuais e coletivas, rebeliões, atos de desobediência e mesmo de agressão, e assassinatos de senhores e seus prepostos por escravos. (SALLES, 2018, p. 124).

A promulgação da Lei foi também “diretamente ligada a mudanças econômicas ocorridas no mundo ocidental – que se manifestariam em pressões diretas e indiretas de nações como a Inglaterra sobre a política interna do país.” (HOFBAUER, 2006, p. 180) Àquela altura, o Estados Unidos já havia abolido o sistema escravagista e o mesmo acontecia, gradativamente em Cuba (ALONSO, 2018) “O Brasil caminhava para único país escravista das Américas” (ALONSO, 2018, p. 358).

Mas foram as mudanças na dinâmica econômica do Brasil que deram um verniz de urgência, na percepção da elite, para a promulgação da abolição. Segundo Maringoni (2011), o avanço do capitalismo nas atividades econômicas brasileiras teve um impacto tanto no plano mais objetivo do investimento e lucro, quanto no plano do imaginário de uma nova elite que se formava:

A implantação de uma dinâmica capitalista – materializada nos negócios ligados à exportação de café, como casas bancárias, estradas de ferro, bolsa de valores etc. – vai se irradiando pela base produtiva. Isso faz com que parte da oligarquia agrária se transforme numa florescente burguesia, estabelecendo novas relações sociais e mudando desde as características do mercado de trabalho até o funcionamento do Estado.

⁹ Angela Alonso (2018) fala do uso do espaço público, instituições políticas, ações clandestinas. Ela também traz a atuação de homens negros no processo de mobilizatório abolicionista. "o engenheiro e empresário André Rebouças, o advogado Luís Gama e o pedagogo Abílio César Borges, criaram estilos de atividades: ações judiciais, de liberdade, lobby junto a autoridades, panfletos e jornais, alianças com abolicionistas estrangeiros, e conferências político-artísticas de propaganda" (ALONSO, 2018, p. 359)

Para essa economia, o negro cativo era uma peça obsoleta. Além de seu preço ter aumentado após o fim do tráfico, em 1850, o trabalho forçado mostrava-se mais caro que o assalariado. (MARINGONI, 2011, *online*¹⁰)

Por trabalho assalariado, na época, entende-se a mão-de-obra imigrante (principalmente europeia), vinda para o Brasil por volta de 1870 (MARINGONI, *online*¹¹). A abolição, portanto, foi mais “uma necessidade premente da inserção do Brasil na economia mundial, que já abandonara [*a escravidão*] em favor do trabalho assalariado, mais barato e eficiente” do que, pela percepção das elites que detinham os mecanismos do poder, uma “demanda por justiça social.” (MARINGONI, *online*¹²)

O dia que precedeu o 13 de maio de 1888 sinalizou o que seria a realidade do negro, agora ex-escravizado, na realidade social e econômica do Brasil. Diante da inserção da força de trabalho imigrante – mais barata e bancada pelo poder público – os ex-escravizados se viram sem oportunidade de viabilizar uma vida minimamente cidadã. O ferro frio das correntes reais foi substituído pelas correntes invisíveis que os aprisionavam, dessa vez sem os abusos puramente físicos, mas com a violência de uma estrutura de sociedade que se fazia ainda mais abismal e que se manifestava por meio da repressão do Estado às atividades ditas “africanizadas” – o candomblé, o samba, a capoeira – o que “reforçou as barreiras raciais que dificultavam o acesso a melhores condições de vida e a ampliação dos direitos de cidadania (FRAGA, 2018, p. 357).

Além disso, “a repressão à vadiagem” (FRAGA, 2018) foi um argumento que contribuiu para que os negros ex-escravizados fossem expulsos de determinadas localidades. “Essa era também uma tentativa de controlar e limitar a liberdade dos egressos da escravidão de escolher onde e quando trabalhar, e de circular em busca de alternativas de sobrevivência” (FRAGA, 2018, 356)

Nesse contexto de um abismo social que se tornava cada vez mais profundo (e preciso apontar que a desigualdade no Brasil já iniciou de maneira abismal e, com o tempo, só se dispôs a aumentar), em que os ex-escravizados se viram livres institucionalmente, mas não no imaginário da população, volto meu olhar ao homem negro.

¹⁰

Acesso:

http://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com_content&id=2673%3Acatid%3D28&Itemid=23

Acessado em 12 de setembro de 2019.

¹¹ Acesso:

http://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com_content&id=2673%3Acatid%3D28&Itemid=23

Acessado em 12 de setembro de 2019.

¹² Acesso:

http://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com_content&id=2673%3Acatid%3D28&Itemid=23

Acessado em 12 de setembro de 2019.

Como já mencionado, esse trabalho parte do princípio de que pensar a masculinidade negra é pensar a formação histórica do Brasil e o lugar reservado ao homem negro nessa formação. A escravização de africanos e de negros nascidos no Brasil foi um processo complexo, que não pode ser visto sob uma lupa de dualismos – o negro como cativo, inerte, corpo; o branco como dominante, ativo, senhor. A narrativa historiográfica do Brasil escravagista é demarcada por parágrafos de resistências, individuais e coletivas, da população negra. E o mesmo aconteceu – e ainda acontece – no período posterior à abolição, o qual eu denomino Catorze de Maio, o dia que, segundo o movimento negro, ainda não acabou. Ainda assim, o corpo negro, a grosso modo, foi apenas corpo. E, ao pensar o homem negro, no Catorze de Maio percebe-se um pesado estigma sobre a sua figura. Segundo Faustino,

no período pós-abolição, em que o ex-escravizado passa a ser visto pelas elites racistas como trabalhador indesejável, os homens negros terão ainda mais dificuldades de corresponder aos ideais hegemônicos de masculinidade e sua sina frequentemente oferecerá aparente comprovação à tese lombrosiana de que é *naturalmente* vagabundo, degenerado e vadio. (FAUSTINO, 2014, p. 86)

O Brasil vive um momento historicamente próximo ao período da escravização (faz 131 anos da abolição, portanto menos da metade de toda a duração do período escravagista), portanto ainda é possível colher os frutos estranhos dessa árvore de violência e dor. Segundo Faustino, numa sociedade racista como a sociedade brasileira, “o homem negro traz a escravidão impressa em seu corpo e com ela os diversos atributos associados aos criados supermasculinos” (FAUSTINO, 2014, p. 81). Construir-se homem negro, nas trocas homossociais, na relação com familiares, na relação com parceiros românticos, portanto, é um processo complexo, pois carrega junto de si todo um contexto que se confunde com a própria história do Brasil. Frantz Fanon (2008), que via as relações sociais sob a ótica do contexto de herança do período colonial, diz que

O homem só é humano na medida em que ele quer se impor a um outro homem, a fim de ser reconhecido. Enquanto ele não é efetivamente reconhecido pelo outro, é este outro que permanece tema de sua ação. É desde outro, do reconhecimento por este outro que dependem seu valor e sua realidade humana. É neste outro que se condensa o sentido de sua vida. (FANON, 2008, p. 180)

Como colocar um sentido na própria vida quando não se é reconhecido pelo outro? Esse outro que não é, de fato, *o outro*, mas aquele que é generalizado como humano e não “aquele que pode ser especificado” (FAUSTINO, 2014, p. 83), como é, por exemplo, o negro. E, mesmo se for realizado o caminho contrário - para Faustino e Ribeiro (2017) para ser reconhecido, é preciso reconhecer-se - como fazer isso quando o contexto subjetivo é marcado por uma negação de si mesmo? Segundo Faustino e Ribeiro:

Nessas condições, a busca para fazer-se homem é ao mesmo tempo atividade de (auto) negação: um “constante vigiar e punir a própria aparição.”, que resulta em “um jeito de ser ou existir no mundo, em que o negro, não importa o quanto se pinte, mutile ou se esconda em uma máscara branca, jamais alcançará. (FAUSTINO, 2014, p. 81 p. *apud* FAUSTINO e RIBEIRO, 2017, p. 167)

A masculinidade negra, subalternizada quando pensada em relação aos demarcadores identitários de raça e classe, se constrói em um contexto de depreciação, auto-depreciação, num desmonte de si mesmo e da própria autoestima com a influência central de estereótipos. O corpo para o sexo, o corpo para o samba, o corpo superdotado de características físicas avantajadas. O homem negro é o pênis grande, é a malemolência, o corpo apto para o esporte, o corpo insaciável. Como assim, é negro e não sabe sambar? Como assim é negro e não é o novo Pelé? 500 anos depois dos primeiros africanos forçados a vir para o Brasil na condição meramente de um corpo, o homem negro ainda é apenas um corpo.

E essa percepção, consolidada por meio de estereótipos, se dá em um duplo sentido: primeiro, “elogioso”, exaltando as grandes habilidades no negro e as infinitas possibilidades para seu corpo - para deleite alheio. Faustino destaca que “a crença na superioridade corporal do negro é irmã gêmea da crença em sua inferioridade intelectual (FAUSTINO, 2014, p. 85); e segundo, estigmatizado, distanciado geograficamente (consequência de um distanciamento social), visto então como a ameaça, o corpo violento.

Quando Sandro do Nascimento sequestrou um ônibus da linha 174, numa manhã de junho de 2000, no Rio de Janeiro¹³ o que o Brasil assistia era um corpo negro como ameaça. Não era vista ali uma expressão dura e tristemente real da violência a qual são submetidos os jovens negros, tanto por meios simbólicos quanto por meios objetivos – estes representados pelo aparelho repressor do Estado.

Ali, por trás da camada do sequestrador, havia um menino cuja masculinidade foi construída com um atravessamento profundo da violência. Um homem negro, destituído de humanidade, preso por correntes invisíveis – um homem “incompleto” por ser pobre e negro em uma sociedade racista e desigual.

As experiências vividas pelos Nascimento, Leonardo e Sandro, distantes fisicamente, mas histórica e socialmente próximas, ajudam a visualizar o que está posto para o homem negro, o jovem negro, o menino negro que se forma como homem no contexto brasileiro.

¹³ Sequestro do Ônibus 174 no Jornal Nacional. <https://globoplay.globo.com/v/1057596/> Acessado em 10 de novembro de 2019.

Duas vidas vistas como corpos, corpos que “tem que bater, tem que matar”¹⁴ que devem ser enviados de volta “pra favela, ou pra Benguela ou pra Guiné”¹⁵.

Mas há, nesse olhar que divide as masculinidades em hegemônicas e subalternas, o risco de, ao se apontar as violências praticadas estruturalmente contra o homem negro, relativizar discursivamente a posição de poder que sim, o homem negro, ocupa, tanto em relação às mulheres – e em especial às mulheres negras – quanto em relação a outros homens negros. As masculinidades são, como um todo, construídas com os tijolos da virilidade, que são tijolos cheios de violência, e a sua construção se dá sob a sinfonia de uma dominação masculina e heterossexista, que não deve, jamais, ser relativizada. O homem completo é o macho heterossexual rico, e o contexto de auto-depreciação conduz o homem negro na direção desse ideal. Portanto, é importante demarcar a pluralidade desse homem negro. Homens negros, masculinidades negras, no plural. Tensionar as diferentes formas de masculinidades pode ajudar a descortinar as violências e também livrar o homem racializado do estereótipo fetichizante e violento. Não mais um corpo. Faustino (2014) alerta:

urge chamar a atenção para o caráter colonial das masculinidades hegemônicas, tanto para compreender as *outras* masculinidades invisíveis em sua generalização abstrata, quanto as próprias masculinidades hegemônicas em suas intersecções de poder sobre as mulheres e *outros* homens. Isso não significa ignorar os privilégios de gênero vividos pelos homens negros, mas, sobretudo, contextualizá-los na complexidade dos jogos de poder. (FAUSTINO, 2014, p. 103)

Para tal, é necessário trazer à tona os demarcadores identitários. Sexualidade, classe, idade, territorialidade devem ser olhados juntos com o contexto de formação de cada um. Cada vez mais se faz necessário um olhar global sobre o que é ser homem e o que é ser homem negro. No contexto da terra brasilis, é imprescindível trazer todas as questões que fazem do homem negro apenas um corpo. Mas também é necessário desarticular esse homem negro, que sofre violências diferentes de acordo com as experiências que viveu. Não mais um corpo e não mais uma mononarrativa. O homem negro deve ser destituído do seu véu monolítico, deve ter sua a sua humanidade – que é plural, complexa, transversal – devolvida.

O meio social é complexo, e as relações que nele se dão são igualmente complexas, e é nesse contexto que o debate interseccional se faz tão importante.

¹⁴ Trecho da música “As Caravanas”, interpretada e composta por Chico Buarque.

¹⁵ Trecho da música “As Caravanas”, interpretada e composta por Chico Buarque.

2.3 Interseccionalidade

Segundo a pesquisadora Carla Akotirene, “é da mulher negra o coração do conceito de ‘interseccionalidade’” (AKOTIRENE, 2018, p. 24). Ao dizer isso, ela não se refere apenas à pesquisadora e jurista estadunidense Kimberlé Crenshaw, que, em 1989, cunhou o termo *interseccionalidade*, definindo assim o pensamento interseccional como um “conceito da teoria crítica da raça” (AKOTIRENE, 2018, p. 18). Ela se refere também à própria percepção da mulher negra da necessidade de se ter um olhar amplo para o impacto social das opressões e desigualdades sobre os indivíduos. Essa percepção nasceu da ineficiência do feminismo hegemônico em tratar as questões de raça e do movimento negro – sexista e demarcado por uma “sinistra solidariedade machista entre homens negros e brancos, o que aumenta a exploração sobre as mulheres negras” (BERNARDINO, 2016, p. 20) – em tratar as questões de gênero. Esses fatores se revelaram barreiras que impediam as mulheres negras de se sentirem contempladas nas discussões que abordavam duas questões muito importantes para a reflexão de suas identidades – gênero e raça – e que são, na matriz das vivências e experiências, indissociáveis. A interseccionalidade é então uma categoria teórica que abarca os múltiplos sistemas de opressão presentes na sociedade, articulando aspectos como raça, classe e gênero, permitindo “enxergar a colisão das estruturas, a interação simultânea das avenidas identitárias” (AKOTIRENE, 2018, p. 19)

Segundo Bernardino (2016), a realidade da mulher negra nos movimentos sociais – feminista e negro – é pautada por uma dificuldade de mão dupla: "primeiro, a dificuldade de incluir aos estudos e às pautas antirracistas a questão de gênero; segundo, a dificuldade de incluir aos estudos de gênero a questão racial". (BERNARDINO, 2016, p. 18).

Marcadas, portanto, pela experimentação simultânea de opressões que são impossíveis de hierarquizar como mais ou menos determinantes e violentas, as mulheres negras se viram na necessidade de ignorar uma perspectiva analítica que se debruçava sobre recortes. A interseccionalidade, portanto, ignorando essa perspectiva unidirecional, estimula o “pensamento complexo, a criatividade e evita a produção de novos essencialismos” (AKOTIRENE, 2018, p. 45).

A potencialidade do pensamento interseccional, porém, não é algo recente. Quando a abolicionista estadunidense e ex-escravizada Sojourner Truth proferiu um discurso durante a Convenção dos Direitos das Mulheres de Ohio, na cidade de Akron, em 1851 – antes mesmo da escravidão ser abolida nos Estados Unidos – ela já lançava ao solo as sementes do discurso

que levava em conta os atravessamentos e a complexidade das experiências pessoais vivenciadas pelas mulheres negras.

Aquele homem lá diz que uma mulher precisa ser ajudada ao entrar em carruagens, e levantada sobre valas, e ficar nos melhores lugares onde quer que vá. Ninguém me ajuda em lugar nenhum! E eu não sou uma mulher? Olhem pra mim! Olhem para o meu braço. Eu arei, eu plantei e eu recolhi tudo para os celeiros. E nenhum homem pode me auxiliar. E eu não sou uma mulher? (...) Eu dei à luz a crianças e vi a maior parte delas ser vendida como escravas. E quando eu chorei com o sofrimento de uma mãe, ninguém além de Jesus me ouviu. E eu não sou uma mulher? (TRUTH *apud* HENNING, 2015, p. 104-105)

Intitulado posteriormente como “Eu não sou uma mulher?” (“Ain’t I A Woman?”), no original), o discurso é visto como um dos marcos simbólicos do pensamento interseccional.

Nestes fragmentos, a intelectual pioneiramente articula raça, classe e gênero, questionando a categoria mulher universal, mostrando que se a maternagem obrigatória revela um destino biológico para todas as mulheres, seria apropriado ressaltar que os filhos e as filhas das africanas eram vendidos e escravizados. (AKOTIRENE, 2018, p. 25)

Henning (2015), por sua vez, apresenta como outro marco simbólico o manifesto do Coletivo Combahee River, formado por feministas negras e lésbicas, lançado em 1977. No manifesto, as integrantes do Coletivo defendem “uma luta articulada não apenas contra a opressão sexual às mulheres, mas também contra outras formas de dominação e de desigualdades baseadas em racismos, heterossexismos e exploração por classe social.” (HENNING, 2015, p. 102).

No contexto nacional, antes mesmo das discussões suscitadas por Crenshaw, a antropóloga e filósofa brasileira Lélia González, autora de obras como *Lugar de Preto* (1982) e *Festas Populares no Brasil* (1987), já ensaiava o pensamento interseccional ao trazer essas questões, observando gênero e raça como dois aspectos imbricados. O mesmo fez Sueli Carneiro, em seu artigo *Gênero, raça e ascensão social* publicado na Revista Estudos Feministas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) em 1995.

A interseccionalidade é, portanto, uma articulação metodológica que ignora raça, gênero e classe como pontos analíticos isolados e hierarquizáveis. Partindo do princípio de que as relações de gênero e raça – marcadas por violências e desigualdades – são dois pilares fundamentais nas estruturas da sociedade, é preciso adotar um olhar amplo. Assim, é possível observar e entender situações, indivíduos e contextos destacando o papel de cada aspecto identitário no funcionamento do estado das coisas. Isso é imprescindível para entender como o sistema funciona, como as desigualdades se tornam ainda mais profundas e como os privilégios permanecem intactos.

Na perspectiva interseccional não há recorte. Ignora-se o recorte de raça, de gênero, de sexualidade, de classe. A interseccionalidade age como uma linha que costura todos esses recortes, de maneira a enxergarmos todas essas questões em um único tecido, no qual elas se colidem, andam simultaneamente, se distanciam para mais uma vez se colidir. É uma perspectiva humanizada que não se vincula a olhares essencialistas que, muitas vezes, colaboram para perpetuar estigmas e concepções errôneas a respeito de determinadas identidades.

Avtar Brah (2006) diz que

As identidades são marcadas pela multiplicidade de posições de sujeito que constituem o sujeito. Portanto a identidade não é fixa nem singular; ela é uma multiplicidade relacional em constante mudança. (BRAH, 2006, p. 371)

Dáí a importância de um olhar mais complexo para os processos sociais, para as discussões sobre opressões e privilégios. Ao voltar um olhar interseccional para o homem negro, foco desta pesquisa, procuro pluralizar as suas experiências, expandir a sua posição – posições – na sociedade brasileira, olhando-o como uma figura complexa que age em um meio complexo. Retomando Brah (2006):

Enquanto as identidades pessoais sempre se articulam com a experiência coletiva de um grupo, a especificidade da experiência de vida de uma pessoa esboçada nas minúcias diárias de relações sociais vividas produz trajetórias que não simplesmente espelham a experiência do grupo. (BRAH, 2006, p. 371)

O homem negro, assim como a mulher negra, trafega por uma via atravessada por outras tantas; vias que ele não pode ultrapassar sem ser tensionado. A possibilidade do desvio é inexistente. A interseccionalidade visa justamente ver e entender como o fluxo de uma via altera outra, como determinado caminho é alterado por outro. É nesse caminho coletivo e individual das experiências de vida pessoais que está o cerne do que se é, de como se é visto, como se é tratado na sociedade.

Quando penso no homem negro, o primeiro aspecto notadamente essencialista que vem à tona é a raça. Portanto, é necessário entender como o homem negro se insere, como homem negro, nas relações afetivas, por exemplo. Debates como a inter-racialidade das relações românticas são temas muito caros a homens e mulheres negras por estarem vinculados ao exercício e busca por poder simbólico no meio social. Segundo Fasutino (2014):

Enquanto "o negro não for um homem" (e sim um homem negro), e os brancos forem a expressão universal da humanidade, a atração incontornável pela mulher branca não será apenas reflexo de um padrão estético de beleza embranquecido e ocidentalizado, mas antes de qualquer coisa representa o acesso VIP ao *mundo dos homens* (FASUTINO, 2014, p. 88)

Só nessa questão percebemos o choque de raça, sexualidade e gênero e como esse impacto gera uma discussão complexa sobre a solidão da mulher negra, sobre a dominação masculina, sobre fetichização dos corpos negros.

Ainda fazendo uso das reflexões de Deivison Fasutino, penso nos homens negros gays, também tensionados, de ambos os lados, por essas questões. Esses homens, incompletos por serem negros e ainda mais incompletos por serem gays, se veem ao mesmo tempo na mira do estereótipo fetichizante e do preterimento em relação aos outros homens gays – brancos. Ser homem é ser bruto, ser homem e negro exige, portanto, uma bruteza ainda maior – o mais próximo possível do animalesco, diz o discurso. Portanto, o

negro que não conseguir exibir algum dos atributos desta hipervirilidade supermasculina estará traindo/frustrando sua raça e sua masculinidade. Se este homem negro e *gay* (...) tem o pênis menor do que o exibido exaustivamente na categoria negro dos filmes pornô, ou simplesmente não corresponde ao estereótipo supermasculino do negrão, este indivíduo será *pior que o nada*.” (FAUSTINO, 2014, p. 91)

São análises que não podem ser feitas isoladamente – se o são, acabam por esvaziarem-se em superficialidade – pois cada aspecto vem junto de uma carga muito potente de significados que dialogam entre si e costuram a trama das trocas, vivências, convivências e narrativas executadas no meio social.

No próximo capítulo, abordarei o conceito de representações culturais, sob a ótica de Stuart Hall e como as representações têm sido ao longo da história, determinantes para a manutenção de estereótipos e, com isso, dos espaços de subalternidade e hegemonia. Também abordo as formas representativas da população negra no Brasil e como essa representação também é potente na reiteração do estado das coisas na sociedade brasileira.

3. O HOMEM REPRESENTADO

No capítulo anterior, abordei a construção do ser masculino por meio de discursos introjetados na sociedade e também como se deu a construção social da masculinidade negra no contexto brasileiro – numa posição de subalternidade baseada na corporificação e biologização da existência num contexto estrutural e constitucional de violência, a escravização. Pretendendo observar a questão das masculinidades negras com um olhar amplo, finalizei o capítulo apresentando o conceito de interseccionalidade, utilizado como aporte teórico neste trabalho para evitar uma abordagem essencialista e singular sobre os homens negros e suas respectivas formas de atuação no meio social. Neste terceiro capítulo, apresento o conceito de representações e abordo como se dá a produção de sentidos nos processos tanto internos e individuais, quanto externos e coletivos do indivíduo no meio social.

3.1 A construção visual da realidade

O que é representar? Como que se dá o processo que “ensina” às pessoas que as coisas são o que elas são? O que significa a representação num âmbito individual, íntimo? E num âmbito coletivo, externo? Os teóricos e pesquisadores que se fazem essas indagações ao estudar as representações recorrem costumeiramente aos dicionários. Stuart Hall (2016), recorrendo ao dicionário Oxford encontra significados como “retratar”, “descrever”, “trazer à tona”; já o pesquisador brasileiro João Freire Filho (2005), ao consultar o dicionário Aurélio, descobre que “o termo designa, também, o uso dos variados sistemas significantes disponíveis (textos, imagens, sons) para “falar por” ou “falar sobre” categorias ou grupos sociais, no campo de batalha simbólico das artes e das indústrias da cultura.” (FREIRE FILHO, 2005, p. 18) Um significado mais recortado que tomo emprestado para este trabalho.

Imagine a cena de um filme: um casal de empregados se relaciona sexualmente dentro de uma casa vazia, os donos estão ausentes. A preocupação da câmera que apresenta a cena ao espectador em um dado momento deixa de ser o casal e, se deslocando, foca no recorte da porta do quarto onde está o casal. Um recorte vazio que, de repente, não estará mais vazio, mas preenchido pela silhueta magra de um menino negro que passa correndo despercebido pelo casal, mas percebido pela câmera e pelo espectador.

Imagine agora outra cena, de um outro filme: é noite, e também uma casa vazia. Sob cores azuis, uma empregada doméstica circula pela casa, lava louça, e então caminha por um corredor da casa, na direção da câmera e do espectador. Até ali, essa empregada doméstica não tem rosto, só se sabe que ela é negra. E que é, de certa forma, assim como o menino da cena anterior, uma ameaça.

As duas cenas integram, respectivamente, os filmes *O Som ao Redor* (2012) e *Aquarius* (2016), ambos do cineasta pernambucano Kléber Mendonça Filho. Independente da leitura que pode ser feita das cenas – é uma crítica? É apenas uma exposição? – é possível vinculá-la ao que foi abordado no segundo capítulo do trabalho: a construção do corpo negro como uma ameaça, como algo a se temer, um *jump scare* social e racial em plena vida real. Essa leitura, essa forma de ver o mundo tendo em vista esse aspecto específico – o racial – é um dos muitos aspectos com os quais um indivíduo entra em contato ao longo da vida. Esses aspectos são fundamentais para a construção de conceitos – em especial na infância, no complexo processo de formação do indivíduo – que serão, posteriormente, vinculados a pessoas, acontecimentos, objetos, ideias. Quando “postos” no mundo através da linguagem, esses significados (frutos da junção dos conceitos mentais apreendidos pelo indivíduo com “coisas” do mundo “real”), se dá então a *representação* das coisas, das pessoas, dos acontecimentos, das ideias. “A representação conecta o sentido e a linguagem à cultura” (HALL, 2016, p. 31)

Os indivíduos crescem e se formam numa sociedade marcada pela onipresença das imagens. Foi essa “política da imagem” (ITUASSU, 2016) que suscitou questionamentos no sociólogo jamaicano Stuart Hall, que passou a se perguntar

como as imagens que vemos constantemente a nossa volta nos ajudam a entender como funciona o mundo em que vivemos, como essas imagens apresentam realidades, valores, identidades, e o que podem acarretar, isto é, quem ganha e quem perde com elas, quem ascende, quem descende, quem é incluído e quem é excluído (ITUASSU, 2016, p. 10)

A partir desses questionamentos, Hall posicionou a questão da representação num espaço de destaque no circuito cultural e na própria produção da cultura, salientando a mídia como uma costura importante no tecido social, detentora de um poder de administração de visibilidade e respaldo, e pensando a representação como uma força ativa, constitutiva: o “real” como uma “construção social”. (ITUASSU, 2016, p. 11)

Como se constrói esse real? Como se dá o processo de representação, de estabelecer vínculos entre pensamentos e as coisas reais (ou mesmo imaginárias) do mundo que rodeia os indivíduos? Stuart Hall (2016) define dois processos iniciais na ação de representar, os quais ele chama de *sistemas de representação*.

O *primeiro sistema de representação* se refere a um processo no qual “toda ordem de objetos, sujeitos e acontecimentos é correlacionada a um conjunto de conceitos ou *representações mentais* que nós carregamos” (HALL, 2016, p. 34). Embora seja íntimo e particular por acontecer dentro da mente de cada um, esse primeiro “sistema” estabelece

relações complexas entre os conceitos, que são justamente os aspectos que, durante a sua formação, o indivíduo apreende: como se portar, como não se portar; o que achar de determinada coisa, o que ver como seguro e o que ver como perigoso; o que é aquilo e o que não é aquilo. Através desse sistema, é possível apontar, fazer referência a coisas que estão tanto dentro da mente humana, na condição de pensamentos e conceitos, quanto fora, na condição de coisas concretas da realidade.

Todo esse processo mental “permite dar sentido ao mundo por meio da construção de um conjunto de correspondências, ou de uma cadeia de equivalências” (HALL, 2016, p. 38) entre a realidade observada no meio social e o sistema privado de pensamentos (conceitos) que Hall denomina de “mapas conceituais” (2016).

O *segundo sistema de representação*, portanto, insere esses significados construídos pelo indivíduo por meio de relações e equivalências na realidade, nas relações dos seres humanos com outros seres humanos e com o mundo que os cerca. Esse segundo sistema, por meio do qual se dá essa inserção, é a linguagem.

Nosso mapa [*conceitual*] precisa ser traduzido em uma linguagem comum, para que assim correlacionemos nossos conceitos e ideias com certas palavras escritas, sons pronunciados ou imagens visuais. (HALL, 2016, p. 37)

A linguagem, portanto, é o meio através do qual os indivíduos dão significado. Hall destaca alguns pontos. O primeiro é a respeito do próprio termo “linguagem”:

(...) o termo “linguagem” é usado aqui de forma bem ampla e inclusiva. O sistema escrito ou o sistema falado de uma língua em particular são ambos, obviamente, considerados “linguagens”. Mas igualmente o são as imagens visuais, sejam elas produzidas pela via manual, mecânica, eletrônica, digital ou por outros meios, quando usadas para expressar sentido. (HALL, 2016, p. 37)

Outro ponto que Hall chama a atenção é o caráter coletivo desses dois sistemas na própria cultura, pois eles se sustentam na troca: mesmo os mapas conceituais, que os indivíduos elaboram internamente, num processo íntimo de pensamento, se constroem por meio da apreensão durante o aprendizado, que se dá no meio social. Isso possibilita que as pessoas se comuniquem, interpretem e deem sentido ao mundo de forma semelhante. O mesmo acontece com a linguagem, que, quando compartilhada de forma comum, “nos possibilita traduzir nossos pensamentos em palavras, sons ou imagens (...) para expressar sentidos e comunicar pensamentos a outras pessoas” (HALL, 2016, p. 37) Esse é, portanto, o processo de representação.

Em parte, damos significados aos objetos, pessoas e eventos através de estrutura de interpretação que trazemos [*primeiro sistema de representação*]. E, em parte, damos

significado através da forma como as utilizamos, ou as integramos em nossas práticas no cotidiano [*por meio da linguagem, o segundo sistema de representação*] (SANTI & SANTI, 2009, p. 2)

Stuart Hall acreditava na capacidade da representação construir a realidade social. Dessa maneira, não são os objetos, os corpos, os acontecimentos, os eventos fictícios que são dotados de significado: ao representar, ao articular conceitos desenvolvidos na mente com a troca que ocorre por meio da linguagem, é o indivíduo que preenche todas essas coisas de significado, de sentido. Portanto,

O sentido *não* está no objeto, na pessoa, ou na coisa, e muito menos *na* palavra. Somos nós quem fixamos o sentido tão firmemente que, depois de um tempo, ele parece natural e inevitável. *O sentido é construído pelo sistema de representação.* (HALL, 2016, p. 41-42 grifo no original)

Essa é a percepção construtivista do sociólogo: a representação é um mecanismo ativo, capaz de construir, de moldar, atuando não só no plano subjetivo do pensamento, mas também no plano prático das trocas sociais.

Muito além de existirem em si mesmos, os objetos, pessoas e eventos só adquirem significado mediante uma representação mental que lhes atribui um determinado sentido sociocultural. Esse é um processo, portanto, não somente no plano do pensamento, mas como reitera Hall, atua sobre a regulação das relações e sobre a própria prática social. (SANTI & SANTI, 2009, p. 3)

Essa capacidade ativa de regulação por parte da representação é a base de uma das três abordagens, ou enfoques, levantadas por Stuart Hall para explicar como se dá a representação de sentidos por meio da linguagem: a abordagem *reflexiva*, a abordagem *intencional* e a abordagem *construtivista*.

Enquanto a primeira se refere à linguagem como algo que age como um espelho, “para *refletir* o sentido verdadeiro como ele já existe no mundo” (HALL, 2016, p. 47); e a segunda vê a linguagem como um mecanismo de significação condicionado ao seu interlocutor – autor, pintor, ator, escritor, indivíduo – sendo, portanto, o significado puramente aquilo que o enunciante quer que signifique; na terceira abordagem, sobre a qual Stuart Hall depositou a sua crença na potência das representações, é imperativa a percepção de que a linguagem não só existe, como *age* no meio social. Segundo ele,

A terceira abordagem reconhece esse caráter público e social da linguagem. Ela atesta que nem as coisas nelas mesmas, nem os usuários individuais podem fixar os significados na linguagem. As coisas não *significam*: nós *construímos* sentido, usando sistemas representacionais – conceitos e signos. (HALL, 2016, p. 48)

Portanto, o menino negro de *O som ao redor* e a empregada doméstica também negra de *Aquarius* não estão envolvidos pelo invólucro da ameaça, delineados em silhuetas sorradeiras e perigosos por si só. Como argumentado no primeiro capítulo, esses corpos foram vinculados historicamente a um status de inferioridade, subalternidade e violência. Não sendo o indivíduo um ser simplesmente biológico, mas sim um ator social, um sujeito cultural (Hall, 2016) influenciado e tensionado por um conjunto de convenções sociais, lhes é inculcado que esses “corpos outros”, esses indivíduos racializados – negros – são envolvidos por essa camada de tensão, erro e perigo. A mente constrói e a linguagem concretiza.

As discussões de Stuart Hall a respeito das representações são voltadas com potencialidade para a questão racial. Mirando este ponto, ele foca, com seu viés construtivista, a prática representacional da *estereotipagem*. Antes, contudo, o autor estabelece uma diferença entre *tipificação* e *estereotipagem*, entre *tipos* e *estereótipos*.

Segundo Hall, a *tipificação* é a maneira do ser humano dar sentido às coisas e assim decodificar o mundo que o rodeia. Ela é baseada em um “regime geral de classificação” (HALL, 2016 p. 190), que encaixa determinados sentidos a determinados objetos etc. O autor utiliza como exemplo básico a mesa:

nós “decodificamos” um objeto plano com pernas sobre o qual colocamos coisas como uma “mesa”. Talvez nunca tenhamos visto certo tipo de “mesa”, mas temos um conceito geral ou categoria de “mesa” em nossa cabeça e, nele, fazemos “caber” os objetos particulares que encontramos e percebemos. (HALL, 2016, p. 190)

O mesmo processo se dá quando se produz sentido a respeito de outros indivíduos. Os acordos tácitos aos quais as pessoas são submetidas em sua formação estabelecem um leque de personalidades aos quais as pessoas podem ser relacionadas. Além disso, há também um processo de associação que “decodifica” e “dá sentido” a um indivíduo de acordo com o papel que ele executa no meio social, o que permite também saber previamente sobre uma pessoa mesmo que ela não seja, de fato, conhecida. Por exemplo, se uma mulher é mãe, logo subentende-se algo sobre ela; o mesmo acontece com uma pessoa que *trabalha* e com outra que já está *aposentada*; com alguém que habita o meio *rural* e com outro alguém que habita o *meio urbano*;

Atribuímos-lhe a *associação* a diferentes grupos, de acordo com a classe, sexo, grupo étnico, nacionalidade, “raça”, grupo linguístico, preferência sexual e assim por diante. (...) Nossa imagem do que a pessoa “é” constrói-se por meio das informações que acumulamos ao posicioná-las dentro dessas diferentes ordens de tipificação. (HALL, 2016, p. 190-191, grifos no original)

A tipificação “vira” estereotipagem quando essas informações simples, rapidamente acionadas e amplamente conhecidas e aceitas que classificam os indivíduos acabam por reduzi-los a isso e somente isso. A mulher que é mãe é isso e nada além; o idoso aposentado é inutilizado e apenas isso; o morador da periferia é perigoso e fim. O indivíduo tem toda a sua complexidade subtraída e vira um único traço, um traço exagerado e imutável. Borra-se toda a experiência individual e coletiva, todas as trocas, discursos, tensionamentos e conflitos que o formaram, reduzindo toda a existência de um indivíduo a uma construção feita por outros.

Para além dessa simplificação borrada, os estereótipos também naturalizam essa percepção externa dos sujeitos: eles *nascem* assim e *serão* assim independentemente do meio no qual estiverem inseridos. Como exemplo, trago o próprio binarismo *branco x negro* apontado por Stuart Hall ao abordar o discurso racializado da diferença nos Estados Unidos escravocrata. Segundo o autor,

A lógica por trás da naturalização é simples. Se as diferenças entre negros e brancos são “culturais”, então elas podem ser modificadas e alteradas. No entanto, se elas são “naturais” – como acreditavam os proprietários de escravos – estão além da história, são fixas e permanentes. A “naturalização” é, portanto, uma estratégia representacional, que visa *fixar* a “diferença” e, assim, *ancorá-la* para sempre. É uma tentativa de deter o inevitável “deslizar” do significado para assegurar o “fechamento” discursivo ou ideológico. (HALL, 2016, p. 171)

A discussão de Hall ajuda a ilustrar o confinamento da existência dos indivíduos – no caso, indivíduos negros – nessas “solitárias sociais” das representações que são os estereótipos; espaços mal iluminados, que não permitem ver nada além do simplismo; espaços onde o ar não circula, impedindo todo e qualquer deslocamento de ideias, de percepções. Embora sejam simples, estereótipos são rígidos. Eles demarcam as fronteiras de maneira muito profundas. Ao essencializar e naturalizar o que é discursivamente dito, o que é culturalmente apreendido, eles não só dizem como *afirmam* e, nesse processo, escavam ainda mais o fosso da diferença, potencializando a distância entre “nós” e “eles” entre “nós” e os “Outros”. Eles são, dessa maneira, um mecanismo de manutenção da norma, de reiteração do poder.

Em seu célebre discurso “*O perigo da história única*”, ao falar do olhar estereotipado, naturalizante e essencializante lançado aos povos africanos, a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie determina que essa história única é uma história sobre poder:

Então é assim que se cria uma única história. Mostre um povo como uma única coisa, como somente uma coisa, repetidamente, e será o que eles se tornarão. É impossível falar sobre história única sem falar sobre poder. (...) Como são contadas, quem as conta, quando e quantas histórias são contadas, tudo depende realmente de poder.

Poder é a habilidade de não só contar a história de uma outra pessoa, mas de fazê-la a história definitiva daquela pessoa. (ADICHIE, 2019)¹⁶

A quem interessa essa distorção da forma de apreender e decodificar o mundo que é a tipificação em algo fechado, borrado, concreto que é o estereótipo? São os grupos hegemônicos, as figuras sem gênero e sem raça, aqueles que detêm “naturalmente” o domínio dos espaços e dos discursos se beneficiam com a manutenção das fronteiras entre os indivíduos.

Para Stuart Hall (2016), é nos espaços marcados pela desigualdade e pela concentração de poder que a estereotipagem ocorre. Ecoando Chimamanda Adichie, o professor João Freire Filho diz que

os estereótipos, a exemplo de outras categorias, atuam como uma forma de impor um sentido de organização ao mundo social (...) em prol da manutenção e da reprodução das relações de poder, desigualdade e exploração; da justificação e da racionalização de comportamentos hostis e, *in extremis*, letais. (FREIRE FILHO, 2005, p. 22)

Os muros (literais ou não) erguidos entre os “eles” e os “nós”, têm como base a ideia da inexistência da complexidade, uma ideia radicada no cerne do senso comum. Todo esse discurso, ancorado nos estereótipos, estabelece as posições dicotômicas ocupadas pelos atores sociais e, indo além, afirma aqueles marcados pelo estereótipo como os desviantes. “O ‘normal’ e o ‘pervertido’, o ‘normal’ e o ‘patológico’, o ‘aceitável’ e o ‘inaceitável’” (HALL, 2016, p. 192). Os *insiderse os outsiders*. Os “Outros”, contrários à norma, desviados do caminho “certo”.

Nessa realidade, a linguagem tem papel fundamental. Portanto, pensando na linguagem que este trabalho toma como foco, é possível afirmar que o cinema está atravessado pela sociedade da mesma forma que a atravessa. Como relembra Correa (2018)

O cinema é um artefato cultural desenvolvido da consequência de inúmeras tentativas do homem de capturar o real no decorrer da história. (...) sua potência do falso afeta de tal maneira nossos subscientes que às vezes nem percebemos que somos influenciados, e também muitas emoções subjetivas são trazidas à tona por suas imagens, narrativas e sons. (CORREA, 2018, p. 78)

Segundo o ensaísta e crítico de cinema Jean-Claude Bernadet (1985),

O cinema dá a impressão de que é a própria vida que vemos na tela, brigas verdadeiras, amores verdadeiros. Mesmo quando se trata de algo que sabemos não ser verdade, como o (...) *O Mágico de Oz*, ou um filme de ficção científica como *2001* ou *Contatos Imediatos de Terceiro Grau*, a imagem cinematográfica permite-

¹⁶ ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **The danger of a single story**. Disponível em: <https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story> Acessado em: 28 de setembro de 2019

nos assistir a essas fantasias como se fossem verdadeiras; ela confere realidade a essas fantasias. (BERNADET, 1985, p. 13)

O cinema, portanto, carrega em si uma potência de construção que afeta a forma do espectador de ver o mundo ao passo que, por si só, já é um artefato afetado pela forma de ver o mundo. Uma forma hegemônica, deve-se destacar.

Hall (2016) e Correa (2018) trazem como exemplo o filme *O Nascimento de uma Nação* (1915), obra que aprimorou a forma de se contar uma história com imagens. A edição e o percurso narrativo claro e delimitado do filme transformaram o ato de projetar imagens numa tela muito mais do que uma “máquina de austeros cientistas” (BERNADET, 1985, p. 11), mas sim numa forma mergulhada em fascínio e encanto de se contar uma história, pavimentando o caminho dos Estados Unidos e da sua Hollywood, como a terra do cinema, a fábrica de sonhos do mundo.

Os filmes norte-americanos tinham duas ou três bobinas, com *takes* de no máximo 10 ou 15 minutos, filmados casualmente e de forma grosseira. *O nascimento de uma nação*, contudo, foi ensaiado durante seis semanas, filmado em nove, editado em três meses e finalmente lançado como um espetáculo de US\$ 100 mil, 12 rolos e mais de três horas de duração. Ele alterou todo o conceito do cinema norte-americano, desenvolveu o *close-up*, as tomadas transversais (ou edição paralela), cortes rápidos (*rapidfireediting*), a íris, a tomada com tela dividida e iluminação realista e impressionista. Criando sequências e imagens nunca vistas, a magnitude e grandeza épica do filme deixaram o público boquiaberto. (BOGLE *apud* HALL, 2016, p. 178)

Mas para além da sua primazia técnica, a obra do cineasta D. W. Griffith também é potencialmente simbólica e validativa no que diz respeito à manutenção da “gramática básica da representação” (HALL, 2016, p. 177) do negro – e, em particular, do homem negro – nos Estados Unidos. Produzido e lançado no contexto do pós-Guerra da Secessão (1861-1865), o filme utilizou todo o avanço técnico para corroborar o discurso de limpeza e extermínio – físico e simbólico – do negro nos Estados Unidos. A nação que nascia no filme não comprava o discurso do negro como um ser humano e via nos capuzes brancos e nas cruces queimadas da Ku Klux Klan a esperança de um Sul estadunidense “puro”, livre da miscigenação e do “mal negro”.

O filme é um exemplo à altura do argumento da força do cinema e das representações visuais e como a “simples” projeção de imagens em uma superfície pode moldar as fronteiras e sedimentar os pensamentos de uma sociedade e da cultura.

3.2 Distorção e exclusão: o negro no cinema brasileiro

Sendo essa ferramenta de construção que alimenta e se alimenta do mundo “real” que tenta projetar nas telas, o cinema no Brasil também se apropriou do discurso racista que historicamente pavimentou as trocas nos meios sociais do país. Tal apropriação moldou o que o cineasta, pesquisador e crítico de cinema Joel Zito Araújo chama de “estética do branqueamento” (2019), que seria um traço basilar no cinema brasileiro.

Uma visão estreita, que ignora que a beleza ou a feiura não é privilégio de nenhuma raça ou etnia. E que o branco deve parar de ser celebrado como a melhor ou única representação do ser humano. E o negro deve parar de ser representado como o melhor exemplo da feiura, do atraso e da pobreza (ARAÚJO, 2019)¹⁷

Essa estética baseada numa “celebração da branquitude e de arianismo” (ARAÚJO, 2019), que mostra o que a elite brasileira historicamente quer ver – e também o que o Estado muitas vezes quis ver, num eco das políticas eugenistas que marcaram o período pós-abolição – reitera dois aspectos fundamentais nas discussões que vinculam, de forma direta, a raça negra e o cinema brasileiro: a primeira, a distorção por meio dos estereótipos; a segunda, o desaparecimento de negros e negras por meio de uma exclusão que, deliberadamente, não insere o negro como personagem de narrativas nacionais ou como autor dessas narrativas.

Assim como nos Estados Unidos, o cinema do Brasil também bebeu da fonte do processo escravagista para representar pessoas negras na tela grande. Em sua célebre obra *O negro brasileiro e o cinema* (1988) o crítico e pesquisador João Carlos Rodrigues traça treze diferentes arquétipos presentes no cinema brasileiro, muitos herdados do imaginário de uma sociedade duramente marcada pelo processo de escravização. Rodrigues (1988), portanto, listou: os *pretos velhos*, o *mártir*, o *negro de alma branca*, o *nobre selvagem*, o *negro revoltado*, o *negão*, o *malandro*, o *favelado*, o *crioulo doido*, a *mulata boa* e a *musa*.

Alguns desses arquétipos ficaram defasados com tempo, esmaecendo aos poucos à medida que a escravização constitucional era uma realidade que se distanciava na direção do passado e dos livros de história – com a devida alteração discursiva, relativista e romantizada. É o caso dos *pretos velhos*, do *nobre selvagem* e do *mártir*, figuras vinculadas diretamente ao processo de escravização.

Outros, porém – a maioria deles –, se viram fissurados, mas não esgotados; se adaptaram, maleáveis à medida que se mudava a forma de se falar, no meio social, sobre esses Outros que foram racializados. A figura do *favelado*, por exemplo, não tinha contornos

¹⁷ ARAÚJO, Joel Zito. **4º Ciclo - O negro no cinema brasileiro**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=4&v=ccGBWhErHJI> Acessado em: 02 de outubro de 2019)

nitidamente definidos à época da publicação do livro de Rodrigues (lançado no centenário da abolição da escravatura e das comemorações dos 90 anos do cinema brasileiro). Hoje, essa é uma figura social e geograficamente distante que encerra a marginalidade brasileira – seja por ser a grande parcela da população das favelas “reais”, seja por ter sido o cenário de narrativas cinematográficas contemporâneas populares centradas em personagens negros –, e que foi “recheada” por outros arquétipos listados por Rodrigues, como, por exemplo, o *negro revoltado* e o *negão*.

O primeiro, o *negro revoltado* é pautado por uma violência que incentiva o nado contra a maré – Rodrigues traz como exemplo personagens politicamente revoltados como os escravizados que fogem em *Sinhá-moça* (Tom Payne e Oswaldo Sampaio, 1953), o militante protagonista de *Barravento* (Glauber Rocha, 1962) e os ex-escravizados resistentes de *Quilombo* (Cacá Diegues, 1984). O segundo, o *negão*, também é envolto em violência e é o símbolo da ameaça sexual, “estuprador sanguinário, terror dos pais de família” (RODRIGUES, 1988, p. 20). No cinema brasileiro contemporâneo, essa violência e ameaça se diluíram nas figuras que seguram enormes fuzis na mão, soldados do tráfico de drogas sempre na mira dos batalhões de elite da polícia, como em *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007).

Mas ainda há algumas outras figuras que, assim como na época da publicação da primeira edição do livro de Rodrigues, continuam consolidadas, como o *malandro* e a *mulata boa*.

O outro aspecto fruto dessa estética branca que ainda marca o cinema brasileiro é justamente a ausência de figuras negras como centro das narrativas brasileiras, tanto à frente, quanto atrás das lentes. Essa ausência remete, mais uma vez, às políticas nacionais – discursivas e constitucionais – respaldadas pelo Estado e pelos primeiros teóricos que se dedicaram a pensar o Brasil, como Nina Rodrigues, Sílvio Romero e Oliveira Viana, para tornar o Brasil um país “menos negro”.

Em um artigo publicado em 1979, intitulado *Preto-e-branco ou colorido: o negro e o cinema brasileiro*, o cineasta Orlando Senna fez um panorama da presença do negro no cinema nacional até ali. Utilizando metáforas raciais, ele estabeleceu três fases para o cinema nacional até aquele momento. A primeira, chamado *cinema branco* (1898 – 1930), “foi caracterizado pelo etnocentrismo de um modelo branco europeu em que se evitou a representação do negro nos filmes” (SENNA *apud* CARVALHO & DOMINGUES, 2017, p. 385)

Data dessa primeira fase o artigo da Revista Cinearte¹⁸ lembrado pelo cineasta Joel Zito Araújo no 4º Ciclo da Academia Brasileira de Letras, realizado em 2019, e que se propôs discutir sobre o negro no cinema brasileiro, e que exemplifica muito bem esse posicionamento:

No final dos anos 20, o editor da revista Cinearte, indignado também com a imagem do Brasil veiculada nos filmes produzidos até então, escreveu: ‘Quando deixaremos dessa mania de mostrar índios, caboclos, bichos e outras ‘aves-raras’ desta infeliz terra, aos olhos do espectador cinematográfico? Vamos que por um acaso um destes filmes vá parar no estrangeiro? Além de não ter arte, não haver técnica nele, deixará o estrangeiro mais convencido do que ele pensa que nós somos, uma terra igual ou pior a Angola, ao Congo’ (...) E confirme ele, a solução seria: ‘Fazer um bom cinema no Brasil deve ser um ato de purificação de nossa realidade, através da seleção daquilo que merece ser projetado na tela: o nosso progresso, as obras de engenharia moderna, nossos brancos bonitos, nossa natureza. (ARAÚJO, 2019)¹⁹

Como “não se mostra realidade alguma, mas apenas se *constrói* a realidade (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 103), o posicionamento editorial da Cinearte expressa a necessidade na época da construção de um novo país – racialmente falando –, calcada na exclusão total da experiência negra do fazer cinematográfico – e, portanto, da própria expressão cultural e identidade brasileiras.

Na segunda fase, chamada por Senna de *cinema mulato* (pós–Revolução de 30 até a década de 1950), há a presença do negro sob a influência dos paradigmas raciais inaugurados na década de 1930, especialmente aqueles imaginados por Gilberto Freyre e seu *Casa-grande e senzala* (1933). Nessa fase, porém, a presença do negro se dá especialmente nas chanchadas do estúdio Atlântida, numa exploração da imagem do negro como exótico e cômico, “difundindo uma imagem colonial e estereotipada do negro – animal de carga ou objeto sexual” (SENNA *apud* CARVALHO & DOMINGUES, 2017, p. 385), aparições que reforçavam o teor pejorativo da palavra “mulato”, que tem origem na palavra mula.

A terceira fase, denominada *negro/povo*, data da década de 1950, quando o negro passa a ser focado pelas lentes do Cinema Novo. É curioso pensar no filme *Orfeu Negro* (Marcel Camus, 1959) como um ponto de inflexão nessa fase por ter sido criticado tanto por quem gostaria de ver o negro expulso do cinema brasileiro, quanto por quem cobrava uma representação mais respeitosa da população negra brasileira.

¹⁸ A Revista Cinearte foi uma publicação sobre cinema lançada no Rio de Janeiro em março de 1926 por Adhemar Gonzaga e Mário Behring. Produzida pela editora Sociedade Anônima O Malho, a publicação tinha o intuito não só de divulgar críticas fílmicas e informes sobre a exibição em si, como também se propunha a lutar por condições adequadas no circuito cinematográfico brasileiro que começava a se desenvolver. Tinha também uma preocupação com a forma que o Brasil era retratado nas produções. A publicação durou dezesseis anos, tendo as atividades encerradas em julho de 1942.

¹⁹ ARAÚJO, Joel Zito. **4º Ciclo - O negro no cinema brasileiro**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=4&v=ccGBWhErHJI> Acessado em: 02 de outubro de 2019)

Dirigida pelo cineasta francês Marcel Camus, a obra é fruto de uma co-produção entre França e Brasil e dono de uma “crise de nacionalidade”. Baseado numa obra de Vinícius de Moraes e rodado no Rio de Janeiro, o filme contou com uma equipe e elenco majoritariamente brasileiros. Ainda assim, a produção acabou sendo reconhecida e premiada – inclusive com o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 1960 – como francesa. Segundo Joel Zito Araújo:

O filme foi classificado na seleção francesa, por recusa dos diplomatas brasileiros em escrevê-lo como filme brasileiro. Os diplomatas do Itamaraty temiam que um filme com personagens negros incorporando as nossas favelas, reforçaria a má imagem do país no mundo. (ARAÚJO, 2019)²⁰

O filme também recebeu críticas por sustentar sua narrativa no uso de uma imagem carnalizada do Rio de Janeiro – e consequentemente do Brasil – onde os personagens “vivem num mundo irreal de felicidade no Morro da Mangueira” (RODRIGUES, 1988, p. 24). Para os entusiastas do Cinema Novo, que utilizariam o cinema como ferramenta de discussão da realidade nacional, *Orfeu Negro* apresentava o Brasil de forma desvinculada da realidade, uma macumba para estrangeiros, brasileiros para inglês ver.

A discussão sobre a representação do negro no cinema se mistura com a própria história do cinema brasileiro. Senna, ao propor essa divisão do cinema nacional, considera aspectos importantes da produção cinematográfica do Brasil, como as características representacionais de estúdios como o estúdio Atlântida e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, no qual o negro aparecia “de forma inconstante, se não estereotipada ou enquadrada pela ideologia da ‘democracia racial’” (CARVALHO & DOMINGUES, 2017, p. 388); e também de movimentos estéticos, como o Cinema Novo, que deu um novo sentido para a representação do negro no cinema nacional.

3.2.1 A fome: sobre estética e cosmética

A década de 1950, período de desenvolvimento e da construção visual de um Brasil que tentava se deslocar do status de subdesenvolvido, é um momento decisivo para o cinema brasileiro. Na época, a produção nacional se dava especialmente dentro dos estúdios. No Rio de Janeiro, o estúdio Atlântida, criado em 1941, estabeleceu um formato bem demarcado na história do cinema nacional: a chanchada, um cinema com apelo mais popular baseado em temas nacionais. Anos depois, em 1949, nasce dos anseios da elite paulista a criação de um

²⁰ ARAÚJO, Joel Zito. **4º Ciclo - O negro no cinema brasileiro**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=4&v=ccGBWhErHJI> Acessado em: 02 de outubro de 2019)

cinema brasileiro estética e tematicamente mais sério, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Segundo a pesquisadora Mônica Lima,

Os criadores (membros da classe dominante paulista) da Vera Cruz, inaugurada em 4 de novembro de 1949, desprezavam basicamente toda forma de cinema feito no país antes deles. Para os realizadores da Vera Cruz seus antecessores eram considerados amadores e acusados de fazer um mau cinema tanto no sentido estético, técnico como no tratamento dado ao conteúdo dos filmes. (LIMA, 2007, p. 99)

Esse pensamento levou o estúdio a produzir um cinema brasileiro nos moldes do cinema estadunidense. Anos depois, em 1954, seria essa visão que causaria a derrocada do estúdio. “Incapaz de articular produção, distribuição e exibição” (LIMA, 2007, p. 99) e não conseguindo se inserir no público da mesma maneira que as chanchadas, por exemplo, o estúdio foi à falência. Apesar desse “megalomaniaco empreendimento” (LIMA, 2007), a Vera Cruz foi imprescindível na mudança da forma de se fazer cinema no Brasil em dois sentidos. No primeiro, ao pensar na ausência de uma percepção de sistema industrial no fazer cinematográfico nacional como um problema, o estúdio – ao tentar implantar isso – formou profissionais brasileiros, colocando-os em contato com profissionais experientes de outras partes do mundo – especialmente Estados Unidos. No segundo, ao inserir no cinema nacional uma cultura cinematográfica que permitia pensar o próprio fazer cinema. Seria esse pensar o cinema nacional e pensar como o cinema nacional se inseria na realidade do Brasil que levaria à adoção de um modo de criação mais independente e crítico que percebia o cinema como uma ferramenta discursiva capaz de mudar a realidade.

Não foi, porém, um movimento de sentido único. Somando-se às críticas ao modelo da Vera Cruz veio a influência do fazer cinematográfico europeu, especialmente “as experiências formais da *Novelle Vague* francesa e (...) a reflexão política advinda do cinema neorrealista italiano” (CARVALHO & DOMINGUES, 2017, p. 378)

Segundo Lima,

A identificação [*com o cinema italiano*] se dava, acima de tudo, no fazer cinema em condições adversas e na ideia da busca nacional e popular. Uma questão central para os diretores latino-americanos era discutir as possibilidades de autonomia dos países do continente em relação aos séculos de colonização. E, obviamente, o papel do cinema nessa luta e na libertação das classes populares da dominação interna. (LIMA, 2007, p. 95)

Lançavam-se ao solo brasileiro as sementes do Cinema Novo. O movimento foi encabeçado por jovens cineastas que integravam uma geração de artistas que se percebia de forma política enquanto artistas. Vinculados ao Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) e afiliados ou entusiastas das ideias do Partido Comunista

Brasileiro (PCB), esses cineastas compartilhavam a ideia de que o cinema nacional poderia evocar um nacionalismo capaz de desvincular o Brasil e os brasileiros do seu senso de vira-latismo, além de criar uma estética cinematográfica brasileira calcada na realidade cultural do país e ecoar as pautas mais à esquerda que permeavam as discussões políticas do momento, como a reforma agrária, a distribuição de renda, o direito à educação e à moradia.

O Cinema Novo foi, portanto, um movimento que atravessou o fazer artístico com o fazer político e não só isso os cruzou, como os via como um só. Um movimento

artístico-cultural caracterizado pelo projeto de criar um “moderno” e “autêntico” cinema brasileiro, que descolonizasse a linguagem dos filmes e abordasse criticamente o subdesenvolvimento, as desigualdades sociais, a penúria dos segmentos subalternos, as contradições e outras mazelas do país. (CARVALHO & DOMINGUES, 2010, p. 377)

Importantes nomes do cinema brasileiro como Valter Lima Jr., Ruy Guerra, Leon Hirszman, Carlos Diegues e Paulo César Saraceni integraram esse movimento, divisor de águas no cinema nacional. Dois nomes, porém, se destacaram entre os cinemanovistas: Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha.

Diretor de *Rio, 40 graus* (1954), considerado o pontapé inicial do cinema independente no Brasil (Lima, 2007), Nelson Pereira dos Santos “foi o pioneiro na abordagem consciente do desnível social e no empenho declarado de colocar na tela o rosto do povo urbano” (FRANCO, 1979, p. 2 *apud* LIMA, 2007, p. 100) Ele via, por exemplo, na Companhia Cinematográfica Vera Cruz, um mercado rico para os profissionais brasileiros que também aumentava as possibilidades de se fazer cinema, mas também criticava a empresa, cujos cineastas ele acusava que “sustentavam uma visão desmoralizante e pessimista do povo e disseminavam na cultura ideias antinacionais, fatalistas, preparando um clima psicológico para a política imperialista de dominação” (LIMA, 2007, p. 100). Nelson incorporava o espírito de nadar contra a maré na época, vendo o cinema também como uma forma de integração da América Latina, estando em contato com cineastas uruguaios, chilenos e argentinos em congressos e encontros que visavam justamente articular o fazer cinematográfico com o fazer político de forma ampla no âmbito da América Latina.

Esse também era o espírito que regia Glauber Rocha, o cineasta, e Glauber Rocha, o ator político: a junção dos dois num só. Em 1965, durante o congresso *Terzo Mondo e Comunità Mondial*, realizado em Gênova, na Itália e que reuniu intelectuais da América Latina e da África, Glauber lançou o manifesto *Uma estética da fome*, que viraria, posteriormente, um símbolo e uma espécie de estatuto do Cinema Novo. No manifesto –

intitulado posteriormente de *Eztetyka da Fome* – o cineasta baiano se posicionou de forma veemente contra o olhar do “observador europeu” e do próprio observador brasileiro e latino.

(...) até hoje, somente mentiras elaboradas da verdade (os exotismos formais que vulgarizam problemas sociais) conseguiram se comunicar em termos quantitativos, provocando uma série de equívocos que não terminam nos limites da arte mas contaminam sobretudo o terreno geral do político. (ROCHA, 1965)

Para Glauber, estaria na ideia da *fome* a chave para a mudança dessa realidade subalternidade continental. Mas não a fome como *falta*, mas sim como *impulso*, *combustível* e *revolução*:

A fome latina (...) é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida. O Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras (ROCHA, 1965)²¹

Para ele, o Cinema Novo, ao adotar essa *fome*, ao adotar uma estética que trazia à tona a miséria, a marginalidade, a desigualdade – não de uma maneira eufemista ou caricata, mas crítica e consciente –, reagia com violência ao estado das coisas. A fome seria, portanto, esse ato de violência capaz de causar fissuras na estrutura desigual da sociedade:

uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo; foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino. (...) essa violência, contudo, não está incorporada ao ódio, como também não diríamos que está ligada ao velho humanismo colonizador. O amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a própria violência, porque não é um amor de complacência ou de contemplação, mas um amor de ação e transformação. (ROCHA, 1965)²²

É nesse contexto de um fazer cinematográfico social e politicamente consciente, “desalienante” e que via na fusão entre política e arte a razão de ser, que pela primeira vez “o negro constitui um objeto de preocupação da sétima arte no Brasil” (CARVALHO & DOMINGUES, 2007, p. 388).

No mesmo evento no qual Glauber Rocha apresentou a sua tese de estética da fome, o crítico de cinema David Neves, que acompanhou de perto o desenvolvimento do Cinema

²¹(ROCHA, Glauber. **Uma estética da fome**. Disponível em: <<http://www.vermelho.org.br/noticia/319175-1>> Acessado em: 04 de outubro de 2019)

²²ROCHA, Glauber. **Uma estética da fome**. Disponível em: <<http://www.vermelho.org.br/noticia/319175-1>> Acessado em: 04 de outubro de 2019)

Novo, apresentou a tese *O cinema de assunto e autor negros no Brasil*, que refletia, com base em cinco filmes – *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960), *Barravento* (Glauber Rocha, 1962), *Ganga Zumba* (Carlos Diegues, 1964), *Esse mundo é meu* (Sérgio Ricardo, 1964) e *Integração racial* (Paulo César Saraceni, 1964) – sobre a representação do negro no Cinema Novo até aquele momento.

Segundo Neves, citado por Carvalho e Domingues,

o Cinema Novo inaugura uma preocupação cinematográfica com a representação do negro, produzindo filmes com a missão de denunciar e combater a miséria, as injustiças de classe e a condição de alienação do povo brasileiro. (NEVES *apud* CARVALHO & DOMINGUES, 2017, p. 382)

Não relativizando o significado do Cinema Novo na representação do negro no cinema nacional, é necessário, porém, fazer a problematização do movimento. Com o olhar voltado especialmente para o sertão e para as favelas, o Cinema Novo focou os espaços estigmatizados e marcados pela desigualdade, mas não *olhou*, de fato, para os indivíduos que formavam aqueles espaços, impondo a eles um “limite ideológico” (CARVALHO E DOMINGUES, 2017), tornando-os uma massa uniforme atravessada pura e unicamente pela questão de classe. “Ou seja, a questão do negro ficaria diluída nas contradições sociais da nação, não assumindo, assim, primazia para os cineastas daquele movimento” (CARVALHO & DOMINGUES, 2017, p. 387)

Para o cineasta Joel Zito Araújo,

Essa geração tão criativa do Cinema Novo, que estava na linha de frente da reflexão sobre a realidade brasileira, na busca de uma identidade nacional autêntica do cinema e do homem brasileiro e à procura de sua revolução, não compreendeu com alcance necessário o que se passava no “mundo negro” nos anos 50 e 60. (ARAÚJO, 2019)²³

Essa forma de representação, que não descamba para a estereotipagem ou caricatura, mas que também não abraça a questão racial e a desigualdade racializada como fio narrativo, é um traço que expressa nitidamente o alinhamento do Cinema Novo e dos cinemanovistas aos projetos de uma esquerda ortodoxa, representada pelo Partido Comunista do Brasil (PCB) e que via na luta de classes a sua principal pauta, partindo da concepção de que outras discussões seriam secundárias ou ainda pontos capazes de tirar a atenção do ponto “mais importante” a ser discutido.

²³ ARAÚJO, Joel Zito. **4º Ciclo – O negro no cinema brasileiro**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=4&v=ccGBWhErHJI> Acessado em: 04 de outubro de 2019)

É um ponto de inflexão possível de observar ao comparar não só os movimentos de esquerda da época com os de agora, como também o próprio fazer cinematográfico brasileiro. Se na época as lutas identitárias eram vistas como desvios de foco, hoje são os discursos sobre gênero, raça, sexualidade e suas articulações entre si e com as discussões sobre classe que permeiam os ambientes e movimentos de esquerda. Da mesma maneira, a representação do povo, dos oprimidos, dos subalternizados, sofreu uma mudança: não mais um Outro explorado de forma massiva, mas sim em sua condição de negro, em sua condição de mulher, em sua condição de homossexual. Os meios – o sertão, a periferia dos grandes centros urbanos, as favelas – são habitados agora por indivíduos com identidades bem delineadas que por sua vez têm ações e reações muito particulares. Individuais, apesar de coletivas.

Porém, apesar dessa mudança de ver e de entender o povo brasileiro, e embora agora esse povo tenha uma cara, uma origem e um objetivo diferente, o cinema brasileiro ainda retrata a exclusão e a desigualdade do país como se as visse de “fora”. De acordo com a pesquisadora Miriam Rossini, o que era um discurso marcadamente político na voz dos cinemanovistas, acabou por se tornar

Puramente estético (ou marqueteiro) (...) esvaziado de seu conteúdo transformador. Se antes se falava, revolucionariamente, em uma estética da fome, hoje já se fala, pejorativamente, de uma cosmética da fome, entretanto é possível observar que tanto uma postura quanto outra se colocam de forma semelhante diante do que são o Brasil e o povo brasileiro. (ROSSINI, 2004, p. 4)

O termo *cosmética da fome* foi usado pela primeira vez pela pesquisadora Ivana Bentes em um artigo publicado em 2001, no qual ela reflete justamente sobre a forma que o cinema brasileiro contemporâneo tem representado esses atores sociais marginalizados na sociedade brasileira. Para Bentes, essa cosmética seria traço de um cinema desprovido da ânsia revolucionária de Glauber Rocha e de seus companheiros, com um exercício diferente da violência: não a violência como um *impulso*, mas como uma *expressão*, puramente cinematográfica, parte de um roteiro, convidada ilustre nos *set* de filmagens.

Segundo a pesquisadora,

Passamos da "estética" à "cosmética" da fome, da ideia na cabeça e da câmera na mão (um corpo-a-corpo com o real) ao *steadcam*, a câmera que surfa sobre a realidade, signo de um discurso que valoriza o "belo" e a "qualidade" da imagem, ou ainda, o domínio da técnica e da narrativa clássicas. Um cinema "internacional popular" ou "globalizado" cuja fórmula seria um tema local, histórico ou tradicional, e uma estética "internacional". Folclore-mundo. (BENTES, 2003, p. 88)

Embora a argumentação a respeito de uma “cosmética da fome” seja bastante discutível, é necessário trazer o aspecto relevante que essa discussão suscita: que é *quem* e

como se faz cinema no Brasil. Para refletir sobre isso, avanço alguns anos e vou para a década de 1990, o momento de maior desmonte da produção cinematográfica nacional.

Em 1990, o governo Collor extinguiria a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme S.A.) – principal fonte de recursos para a produção de cinema nacional – transformaria o Ministério da Cultura em uma secretaria de governo e, com um único decreto, poria fim às instituições públicas voltadas para o apoio ao cinema nacional (IKEDA, *online*²⁴). Com falta de apoio estatal, o cinema brasileiro se viu engolido pelo cinema estrangeiro dentro de seu próprio território. Segundo Ikeda (2012), em 1991 e 1992 a participação do Brasil dentro do campo cinematográfico interno foi inferior a 1%.

Após o *impeachment* de Collor, em 1992, e com a retomada, em governos posteriores, do apoio estatal à produção nacional de filmes, o cinema brasileiro despertou, aos poucos, do “coma induzido”. (IKEDA, 2012) É nesse contexto que surgem as representações que Bentes enxerga como “sofisticadas” da pobreza e da marginalidade, sustentadas por uma preocupação com a forma. Se no Cinema Novo a forma era em si, uma revolução, um incentivo a novas formas de narrar e da criação de uma proposta estética realmente brasileira, no período da retomada o vigor estético se dá no sentido tanto de construir uma produção plasticamente bela, como também de afirmação. “Era como se cada obra brasileira carregasse consigo o fardo da comprovação da necessidade de sobrevivência de todo um cinema brasileiro” (IKEDA, 2012²⁵)

Filmes como *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), *Eu, Tu, Eles* (Andrucha Waddington, 2000) e *Abril Despedaçado* (Walter Salles, 2001) apresentam um sertão miserável e seco, mas visual e esteticamente poderoso. O mesmo acontece no meio urbano, por onde desfilam os novos atores sociais do cinema brasileiro contemporâneo, o favelado, o traficante, o policial. *Carandiru* (Hector Babenco, 2003), *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007) e o objeto de análise deste trabalho, *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002) surgem como exemplos marcantes desse espetáculo plasticamente marcante da representação da realidade e da violência.

Nesses últimos exemplos, é notável a presença de figuras que ressaltem temas caros à população negra no Brasil. Especialmente por serem ambientados em um cenário desproporcionalmente habitados por pessoas negras, é possível acompanhar personagens tensionados pelo tráfico de drogas ou pelo cárcere e marcados pela desigualdade financeira pautada pelos subempregos. Mais do nunca antes em sua história, o cinema brasileiro

²⁴Acesso em: <https://journals.openedition.org/cinelatino/597>. Acessado em 12 de outubro de 2019.

²⁵Acesso em: <https://journals.openedition.org/cinelatino/597>. Acessado em 12 de outubro de 2019.

explicitou que “a carne mais barata do mercado é a carne negra”²⁶, o fazendo de forma crua, como um soco no estômago. Massacres, tiros nos pés e nas mãos, corpos queimados e fuzilados. Porém, uma violência dispersa. Na percepção de Ivana Bentes,

Nunca houve tanta circulação e consumo de imagens da pobreza e da violência, imagens dos excluídos, dos comportamentos ditos "desviantes" e "aberrantes". A violência e a denúncia de crimes se tornou quase um gênero jornalístico. O que seria interessante se essas imagens não viessem frequentemente descontextualizadas. A violência aparecendo como "geração espontânea" sem relação com a economia, as injustiças sociais, é tratada de forma espetacular, acontecimento sensacional, folhetim televisivo e teleshow da realidade que pode ser consumido com extremo prazer. (BENTES, 2003, p. 88)

Vejo, nessa discussão, uma explicitação do olhar externo, um olhar que visa tornar digerível o que é difícil de engolir. Digerir e processar para discutir. As produções citadas geram, até hoje, discussões e todas elas foram dirigidas por homens brancos de classes abastadas. Portanto, na ponta contrária daquilo que suas lentes captaram. O questionamento que se pode fazer é como essas representações “flutuantes”, alheias, distantes – apesar de serem, de fato, muito próximas – de indivíduos racializados, donos de uma origem, de um sotaque, proprietários de um gênero, sexualizados de diferentes formas, podem ter um impacto na realidade.

Segundo Rossini, “é com base nestas representações – que influenciam no concreto das sociedades – que os grupos irão escolher seus mitos, seus heróis, aqueles cujos conjuntos de qualidades servem para representar a nação como um todo” (ROSSINI, 2004, p. 2)

Retomo, então, Stuart Hall e sua concepção construtivista da representação. O cinema brasileiro, ao longo da sua história, tornou personagens, atores, indivíduos negros em figuras ou secundárias ou invisíveis, e se dedicou a fazer o contrário para distorcer, comicizar, estereotipar esses atores, personagens e indivíduos. Tendo como instrumento a máquina de fascínio e de construção de imaginários que é o cinema, os discursos nacionais foram reiterados. Desde a democracia racial e da inexistência de racismo na sociedade brasileira, até o discurso da violência inerente ao marginalizado – que é, em suma, nos produtos midiáticos, um negro – e da predisposição natural ao sexo. Tem sido historicamente, em ambos os sentidos e mais todos os outros que podem ser listados, uma representação inferiorizada e inferiorizante. Uma discussão que se faz, por exemplo, é sobre a forma como crianças negras se veem na televisão e mesmo no cinema e como isso pode impactar na forma de se ver, de se relacionar com a autoestima e, conseqüentemente, com o meio social. Kathryn Woodward diz que

²⁶Trecho da música “A Carne”, composta por Seu Jorge, Marcelo Fontes do Nascimento e Ulisses Capelleti e interpretada por Elza Soares.

É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentidos à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo que podemos nos tornar. A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? (WOODWARD, 2014, p. 18)

O relato que o cineasta Joel Zito Araújo traz sobre a saudosa atriz Ruth de Souza também é marcante no sentido de pensar como a representação das pessoas negras ao longo da história do cinema brasileiro tem sido violentamente racista e corrobora toda a narrativa racista brasileira. No seu relato, Ruth diz que “só percebeu que foi uma mulher jovem e uma mulher madura bonita, quando chegou à maturidade. No seu tempo de juventude, ela não encontrou nenhum espelho nos olhos dos brasileiros que a permitissem sentir assim” (ARAÚJO, 2019²⁷). O cineasta também traz o relato de Zezé Mota, a protagonista de *Xica da Silva* (Carlos Diegues, 1976) que, ao fazer par romântico com o ator Marcos Paulo na novela *Corpo a corpo* (1984), recebia ligações e mensagens sobre ser uma “negra suja e nojenta” (ARAÚJO, 2019) e não estar “à altura” do seu companheiro de cena.

O indivíduo é um ser cultural que se forma com o apoio dos discursos, do que ouve e do que vê. Sendo “os meios de comunicação de massa (...) a grande fonte de difusão e legitimação dos rótulos, colaborando decisivamente, deste modo, para a disseminação de pânicos morais” (FREIRE FILHO, 2005, p. 24) e estando o indivíduo moderno imerso numa realidade de imagens, é plausível que a representação como algo que constrói silenciosamente a realidade pode ser algo potencialmente violento na composição da sociedade.

O cinema brasileiro corrobora essa composição. Com inflexões, obviamente, e, cada vez mais, com narrativas que desafiam as vozes hegemônicas. Mas, ainda assim, percebe-se uma realidade majoritariamente branca que tem um impacto direto na formação da sociedade brasileira, tanto num sentido individual, quanto num sentido coletivo.

De acordo com Joel Zito Araújo (2000), mais de cem anos depois do movimento eugenista que tentou tornar o Brasil “menos negro” – portanto mais civilizado e mais afeito às suas “raízes europeias” – tanto os negros quando os indígenas continuam vivendo “as mesmas compulsões desagregadoras de uma auto-imagem depreciativa” (ARAÚJO, 2000, p. 25) promovida por uma identidade racial construída pela indústria cultural brasileira sobre

²⁷ ARAÚJO, Joel Zito. **4º Ciclo - O negro no cinema brasileiro**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=4&v=ccGBWhErHJ> Acessado em: 02 de outubro de 2019)

estereótipos, afirmando um posicionamento retrógrado, crente no ideal de branqueamento e da aproximação ideológica e cultural com a Europa e os Estados Unidos.

4. METODOLOGIA

Nos dois primeiros capítulos deste trabalho, abordei conceitos imprescindíveis para a resolução da pergunta que guia a pesquisa: *como se dá a representação das masculinidades negras no filme Cidade de Deus?* Num primeiro momento (capítulo 2, *O homem construído*), levantei as questões sobre masculinidades: sobre como o gênero tem sido historicamente um fator determinante nas relações sociais e também a principal peça na articulação das opressões e dos privilégios nas relações que se dão meio social.

Num segundo momento (capítulo 3, *O homem representado*), voltei o olhar para as representações culturais, ancorado principalmente nas reflexões de Stuart Hall sobre como se dá o processo de “pôr no mundo” os processos mentais que se dão, em parte intimamente, em parte coletivamente, na experiência de cada indivíduo após a apreensão de aspectos, de ideias, de conceitos do meio social. Nesse mesmo capítulo, abordei também como o negro foi historicamente representado no cinema nacional e como essa presença (ou ausência) é fruto, ao mesmo tempo que fundadora, das posições simbólicas e objetivas do negro na sociedade brasileira.

Seguindo diferentes filiações teóricas das reflexões sobre a experiência dos indivíduos no meio social, nesses dois momentos da pesquisa eu falei sobre *discurso*. Falei sobre a construção discursiva de ideias ao longo da história; sobre discursos que, mesmo “sem voz” se inscrevem de maneira potente e decisiva na realidade, nas relações sociais, nos posicionamentos políticos, nas visões de mundo. Ao homem, a dominação. À mulher, a subalternidade. Ao negro, a inferioridade. À mulher negra, a sexualização do seu corpo. Ao homem negro, a violência. Tudo isso é discurso. Discursos falados, vistos, lidos, que ganham materialidade na ordem concreta dos dias e na estrutura da sociedade: os espaços, os lugares de homem e de mulher, as regiões de negros e de brancos, a manutenção dessas fronteiras, tudo isso se dá, principalmente, pelo discurso.

Nesse sentido, para entender como se dá a representação dos personagens Bené, Mané Galinha, Zé Pequeno e Buscapé no filme “Cidade de Deus”, utilizarei como metodologia a Análise de Discurso, partindo do princípio, como já foi abordado anteriormente neste trabalho, que a linguagem cinematográfica se alimenta da realidade ao mesmo tempo que ajuda a construí-la, sendo portanto um mecanismo de representação fortemente influenciado e influenciador dos discursos presentes na sociedade.

Neste capítulo apresento os principais conceitos da Análise de Discurso mobilizados para este trabalho e também apresento, de maneira mais aprofundada, o objeto da pesquisa.

4.1 A linguagem gravada na história: a análise de discurso

Os estudos da Análise de Discurso (AD) se ancoram na percepção da linguagem como um elemento constitutivo na experiência humana. Para além dos estudos concentrados em aspectos específicos da linguagem, como a gramática e a linguística, a AD vê a língua como algo que, em movimento, movimenta o indivíduo, articula as relações sociais, constrói a experiência, pavimenta os caminhos percorridos nas vias sociais. Segundo Orlandi, a “Análise de Discurso concebe a linguagem como mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social” (ORLANDI, 2005, p. 15). Percebe-se aqui um diálogo com Stuart Hall (2016), que via na linguagem a segunda etapa do seu processo de representação e um mecanismo que firmava o indivíduo no seu meio, como integrante de uma cultura.

Embora a língua como produtora de sentidos e combustível para a experiência no meio social tenha sido o objeto de outros estudos, foi na França da efervescente década de 1960 que esse estudo tomou formas mais delineadas sob os pensamentos do filósofo Michel Pêcheux. Segundo Paul Henry (1997), “Pêcheux sempre teve como ambição abrir uma fissura teórica e científica no campo das ciências sociais” (HENRY, 1997, p. 14) e foi articulando Linguística, Marxismo e Psicanálise que o filósofo inaugurou uma nova forma de pesquisar e entender a linguagem.

Orlandi (2005) ressalta que a AD se apresentou como uma maneira de interpelar a Linguística e a colocar em confronto com aspectos que anteriormente os seus estudos e sua própria razão de ser não se deparavam. Com a Análise de Discurso, *sujeito* e *história* entraram na equação; um sujeito *afetado* pela história, constituído na relação com o simbólico, na produção de sentidos. A linguagem, portanto, ganha uma dimensão de exterioridade: tem os dois pés fincados na história e não está encerrada em si mesma.

Considerada não só um instrumento, mas um *acontecimento* na realidade de sujeitos confrontados e afetados pela história, a linguagem, na concepção da Análise de Discurso, é mobilizada com conhecimentos das Ciências Sociais e da Linguística, numa articulação que também se apresenta crítica ao refletir sobre como a linguagem está recheada de ideologia e como a ideologia se apresenta na relação sujeito–história.

Nesse sentido, o objeto sobre o qual a AD se debruça é o *discurso*, a mediação que “torna possível tanto a permanência e a continuidade quanto o deslocamento e a transformação do homem e da realidade em que ele vive” (ORLANDI, 2005, p. 15) Por isso que a Análise de Discurso observa e manuseia a linguagem como algo vivo, capaz de absorver e fomentar a realidade, realizada e concretizada na relação dos sujeitos falando, consigo e

entre si, significando, produzindo sentidos, representando, construindo, sedimentando e desconstruindo a realidade. A autora Eni Orlandi (2005), destaca a diferença entre o discurso observado pela AD – constitutivo, ideológico – e o esquema básico da comunicação, baseado na relação linear entre os indivíduos, emissor e receptor, separados pela transmissão, recepção e decodificação de mensagens.

Para a Análise de Discurso, não se trata apenas da transmissão de informação, nem há essa linearidade na disposição dos elementos da comunicação, como se a mensagem resultasse de um processo assim serializado (...) não se trata de transmissão de informação apenas, pois, no funcionamento da linguagem, que põe em relação sujeitos e sentidos afetados pela língua e pela história, temos um complexo processo de constituição desses sujeitos e produção de sentidos e não meramente transmissão de informação. (ORLANDI, 2005, p. 21)

A linguagem, portanto, quando posta na realidade na relação entre sujeitos, se vê imersa num processo complexo marcado pela identificação, pela disparidade, pela argumentação, pela subjetivação. O discurso é, portanto, essa troca profunda e complexa, produtora e efeito de sentidos pelos e para os sujeitos. E é justamente na troca que ele se constitui. Como ressalta Benetti, “o discurso não existe por si mesmo, ele só existe em um espaço *entre* sujeitos” (BENETTI, 2007, p. 108)

Outra questão que é cara à Análise de Discurso é a ideologia, sendo ela fundamental no processo de constituição dos sujeitos e dos sentidos em suas trocas.

Essa relação se complementa com o fato de que, como diz M. Pêcheux (1975), não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia: o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia e é assim que a linguagem faz sentido. Consequentemente, o discurso é o lugar em que se pode observar essa relação entre língua e ideologia, compreendendo-se como a língua produz sentidos por/para os sujeitos (ORLANDI, 2005, p. 17)

Não há neutralidade no falar. Há sempre uma visão que não é neutra, um direcionamento que aponta para um lado e não para outro. É a ideologia que separa, por exemplo, *ocupação de invasão*, é a ideologia que determina *o que mostrar e como mostrar*. Também não há neutralidade ao ouvir, ao ler, ao ver. Orlandi (2005), ao estabelecer uma diferença entre inteligibilidade, interpretação e compreensão, reitera que *interpretar* é uma ação embebida em ideologia que, sem ela, não seria possível a produção de sentidos.

O fato de que não há sentido sem interpretação, atesta a presença da ideologia. Não há sentido sem interpretação e, além disso, diante de qualquer objeto simbólico o homem é levado a interpretar, colocando-se diante da questão: o que isso quer dizer? (ORLANDI, 2005, p. 46)

A resposta a essa pergunta é uma resposta filtrada, capturada por uma lente moldada pela experiência humana, individual e coletiva, no meio social. Isso quer dizer *isso* e não

aquilo não deliberadamente, mas sim em razão de *isso* ter sido apreendido por determinado sujeito assujeitado por um determinado discurso, de uma determinada cultura, em um determinado momento da história. Por isso que o discurso é um processo complexo e não apenas uma troca que vai do emissor na direção de um receptor: cada interpretação leva em conta essa “estrutura-funcionamento”, como define Orlandi (2005, p. 46), que é a ideologia. Essa estrutura que não só direciona o ato de interpretar como também o desfoca, promovendo a sensação de que os sentidos produzidos são naturalizados, desprovidos da opacidade e espessura da história e também inéditos, fundando-se no indivíduo.

Aí entra um dos aspectos muito importantes levantados pelos estudiosos da Análise de Discurso: a memória – ou mesmo a falta de memória. O conceito de *esquecimento* no discurso, levantado por Michel Pêcheux e resgatado pela pesquisadora Eni Orlandi (2005), pode ser dividido em dois: o primeiro, um esquecimento “anterior”, também chamado “esquecimento ideológico”:

(...) ele é da instância do inconsciente e resulta do modo pelo qual somos afetados pela ideologia. Por esse esquecimento temos a ilusão de ser a origem do que dizemos quando, na realidade, retomamos sentidos pré-existentes. (ORLANDI, 2005, p. 35)

Dentro desse primeiro conceito de esquecimento é possível mobilizar outro conceito, o do *interdiscurso*, que trata justamente do apagamento das vozes que ditam, ao longo do processo histórico e das experiências humanas na cultura, os discursos repetidos pelos indivíduos, pelas culturas, pelos contextos.

O interdiscurso é todo o conjunto de formulações feitas e já esquecidas que determinam o que dizemos. Para que minhas palavras tenham sentido é preciso que elas já façam sentido. E isto é efeito do interdiscurso: é preciso que o que foi dito por um sujeito específico, em um momento particular se apague na memória para que, passando para o “anonimato”, possa fazer sentido em “minhas” palavras. No interdiscurso, diz Courtine (1984), fala uma voz sem nome. (ORLANDI, 2005, p. 33-34)

O segundo esquecimento possui, por sua vez, um teor imediato e enunciativo. Ele trata de *como* o indivíduo fala, da escolha dos termos – invasão ou ocupação? vândalo ou manifestante? criminoso ou jovem? – e, conseqüentemente, do seu posicionamento em determinado espaço discursivo. Quando posto, portanto, nessa realidade observada pelo indivíduo, o dizer é imbuído de uma impressão de concretude, de veracidade, de aplicabilidade no universo que cerca o indivíduo no qual ele está inserido.

Essa impressão, que é denominada ilusão referencial, nos faz acreditar que há uma relação direta entre o pensamento, a linguagem e o mundo, de tal modo que pensamos que o que dizemos só pode ser dito com aquelas palavras e não outras, que só pode ser assim. Ela estabelece uma relação “natural” entre palavra e coisa. (ORLANDI, 2005, p. 35)

Palavra e coisa. Pensar nessas duas formas de esquecimento ajuda a refletir também sobre como os discursos e a ideologia que, determinante, constitui sujeitos e sentidos, estruturam a realidade das relações sociais. Não tem nome o Emissor que disse que homens devem ganhar mais do que mulheres. Não possui dono a voz que disse que deve ser consultada uma paleta de cores ao definir os envolvidos com o tráfico de drogas: quanto mais retinta a pele, *traficante*; quando mais clara ela for, *jovem, estudante, morador da Zona Sul*. O esquecimento possui, portanto, um teor estruturante, que utiliza como materiais de trabalho a própria história e os sentidos produzidos nos discursos entre os sujeitos.

A partir desse viés construtivista, a linguagem, quando pensada discursivamente pela Análise de Discurso, é tensionada no discurso por dois processos: a *paráfrase* e a *polissemia*. No processo parafrástico, se faz presente o mesmo dizer: a reiteração da fala, a produção dos mesmos sentidos, o retorno ao dito e já repetido outras tantas vezes. “A paráfrase representa assim o retorno aos mesmos espaços de dizer. Produzem-se diferentes formulações do mesmo dizer sedimentado.” (ORLANDI, 2005, p. 36).

Já no processo polissêmico, se faz presente o tensionamento da estabilidade, a fissura dos espaços de dizer, deslocam-se os sentidos. Há outras vozes, dizendo outros dizeres, reiterando discursos outros.

Outro aspecto muito caro à Análise de Discurso é o sujeito que discursa e *de onde* ele discursa. Por exemplo, quando Elza Soares canta que “a carne mais barata do mercado é a carne negra”, mesmo que sua voz afirme, na materialidade da letra, que a carne negra “vai de graça para o presídio” e que “para debaixo do plástico²⁸”, ela tenta denunciar um discurso dito e repetido na história do Brasil. A linguagem trabalhando de forma parafrástica, construindo sentidos sobre o ser negro no contexto brasileiro.

Já quando Elza canta que a “carne mais barata do mercado não tá mais de graça”, embora a materialidade da letra música diga o contrário do afirmado na primeira, ela permanece num âmbito combativo. Relembrando que “o que não valia nada agora vale uma tonelada²⁹”, Elza reitera, com outras palavras, seu discurso de resistência, renegando os discursos sedimentados sobre o negro na sociedade brasileira.

O não-deslocamento da figura de Elza nesse âmbito discursivo combativo, mesmo com a mudança da literalidade do texto da música, interessa muito à AD. Cantada por outra voz, enunciados por outro sujeito, os mesmos versos poderiam adquirir um sentido contrário

²⁸Trechos da música “A Carne”, composta por Seu Jorge, Marcelo Fontes do Nascimento e Ulisses Capelleti e interpretada por Elza Soares.

²⁹Trecho da música “Não tá mais de graça”, composta e interpretada por Elza Soares.

ao sentido percebido quando cantados na voz da cantora. Não a Elza Soares em si, concreta em seu corpo e história, mas o sujeito discursivo que ela é, a Elza Soares que interessa à Análise de Discurso, inserida numa formação discursiva que pode ser vista como “música combativa”.

O conceito de *formação discursiva* (FD), inicialmente desenvolvido por Foucault, é outro conceito basilar para os estudos da AD. São nesses espaços simbólicos, esses lugares discursivos, que os sujeitos falam, demarcados por sistemáticas específicas, por falas características de cada uma dessas formações. Resgatando Pêcheux, Benetti diz que (2007, p.112, grifo da autora), “uma FD é uma espécie de *região de sentidos*, circunscrita por um limite interpretativo”. Essas “bolhas discursivas” levam em consideração o espaço, a história, e, obviamente, a ideologia. Os sujeitos podem falar da formação discursiva do jornalismo, da Igreja Católica, do esporte, da ciência e de tantas outras, atuando e falando de forma inconsciente e heterogênea dentro dessas formações. “Por isso conceitua-se uma formação discursiva como *aquilo que pode e deve ser dito, em oposição ao que não pode e não deve ser dito*” (BENETTI, 2007, p. 112, grifo da autora). Pêcheux e Fuchs (1975) utilizaram a noção de FD de Foucault, mas passaram a considerar que toda a FD estará ligada a uma formação ideológica específica, o que determinará os sentidos do discurso nelas circunscrito.

Uma FD é uma unidade heterogênea, sempre invadida por elementos que vêm de outras FDs. Os sujeitos ocupam, portanto, dentro dessas formações, uma posição, a *posição-sujeito*, que é de fato a posição discursiva, o lugar de onde cada sujeito irá falar, enunciar o seu discurso, se inscrever na história através da linguagem. Porém, apesar dessa posição discursiva ser viabilizada por um discurso que não é próprio e individual do sujeito, mas sim regido pela batuta da memória discursiva, do que aquela formação discursiva permitiu e determinou que seus sujeitos falassem, Santos & Silva ressaltam que é necessário pontuar que esse sujeito *pode* mudar de posição:

(...) o sujeito pode assumir diferentes posições dentro de um determinado lugar discursivo. Em dados momentos, adere a um discurso; noutros, a outros discursos. Relevante ressaltar que são movimentos feitos sem que o sujeito tenha plena consciência disso.

É importante percebermos que parece contraditória essa liberdade de que o sujeito dispõe, visto que ele é determinado por uma certa Formação Discursiva. Mas temos de pensar a questão, considerando que o discurso não é uno, homogêneo, mas heterogêneo. (SANTOS & SILVA, 2014, p. 62)

A posição-sujeito é, portanto, marcada por esse caráter “móvel”, que permite o sujeito articular-se com discursos mais ao centro ou mais às margens da sua formação discursiva. Porém, sempre dentro dos seus limites, sempre por trás das fronteiras da ideologia de sua FD.

Essa posição-sujeito está inserida numa “forma-sujeito” que, como diz Furtado (2000), ao resgatar Pêcheux, é o “sujeito histórico de uma FD” (FURTADO, 2000, p. 29). Esse sujeito do saber que é a forma-sujeito seria o discurso basilar repetido e reiterado por determinada FD.

4.2 O cinema e o discurso

Como abordado no terceiro capítulo deste trabalho, o cinema se apresenta, ao mesmo tempo, como uma arte constitutiva *da* e alimentada *pela* realidade. O discurso, portanto, lhe é intrínseco. Por trás de um filme há o olhar dos realizadores, suas experiências, suas ideologias. A lente, portanto, não é neutra: o que se vê projetado na tela, é uma sequência de escolhas em movimento. *Este* ângulo, não *aquele*. O *plongé* para *este* personagem, o *contra-plongé* para aquele *outro*. Esta cor para aquele momento, aquela outra para este momento. O uso ou não da trilha sonora, o corte seco ou o *dissolve*, o diálogo ou o silêncio. Um filme é uma confluência de decisões técnicas que evidenciam não só a experiência estritamente profissional dos indivíduos, mas também seus locais discursivos, de onde falam como sujeitos.

Partindo do pressuposto de que as imagens também *falam* – desvinculado do senso comum de que “uma imagem vale mais que mil palavras” – e de que a discursividade não se assenta somente sobre a materialidade do texto, a Análise de Discurso também se volta para a reflexão acerca da discursividade das imagens. Silva (2012) cita Neckel (2004) para reiterar que o discurso não possui um vínculo restrito à textualidade verbal:

Para haver discurso não se faz necessário que haja um texto verbal e sim, sentidos postos. Então, se algo é ou está posto, há possibilidade de análise, pois existem condições de produção desses sentidos, formação discursiva, história e ideologia; portanto, um corpus para análise (NECKEL, 2004, p. 17 *apud* SILVA, 2012, p. 92)

A autora Eni Orlandi, em seu texto *Efeitos do verbal sobre o não-verbal* (2005) – apontado por Silva (2012) como o “marco inaugural desse interesse com materialidades além do verbal” (SILVA, 2012, p. 92) – diz que:

A Análise de Discurso (...) restitui ao fato de linguagem sua complexidade e sua multiplicidade (aceita a existência de diferentes linguagens) e busca explicitar os caracteres que o definem em sua especificidade, procurando entender seu funcionamento. (...) A AD trabalha não só com as formas abstratas mas com as formas materiais da linguagem. E todo processo de produção de sentidos se constitui em uma materialidade que lhe é própria. (ORLANDI, 2005, p. 35)

É importante pensar também na discursividade para além do cinema. Numa cultura marcada pela onipresença do visual, é importante pensar o que essas imagens falam e de onde elas falam. Segundo Souza (2018),

as imagens não são visíveis, tornam-se visíveis a partir da possibilidade de cada um projetar as imagens possíveis que necessariamente não compõem a estrutura visual

do texto não-verbal em si, mas que compõem a rede de imagens mostradas, indiciadas, implícitas, metaforizadas ou silenciadas (SOUZA, 2018, p. 23)

A professora e pesquisadora Tania Souza, que se dedica a estudar a discursividade não-verbal em objetos cinematográficos, chegou nessa conclusão ao delinear o conceito de *policromia*, que seria uma forma de analisar discursivamente as imagens em seu caráter não-verbal, fugindo de análises puramente descritivas apoiadas no reducionismo do não-verbal ao verbal. Na Análise de Discurso, portanto, a imagem interessa em sua interpretação dada pelos sentidos advindos da relação entre os olhares do sujeito-espectador e do sujeito-autor e não em sua formalidade, em seus traços objetivos, estruturais. Nesse processo, busca-se o apagamento da dualidade verbal/não-verbal, pois é “a visibilidade que permite a existência, a forma material da imagem e não a sua co-relação com o verbal” (SOUZA, 1997)

A *policromia*, portanto, faz uso dos traços característicos da imagem como operadores discursivos capazes de articular relações entre as imagens e, dessa maneira, produzir sentidos; permitem, de maneira heterogênea, a sua interpretação:

Essa co-relação[*entre imagens*] se faz através de operadores discursivos não-verbais: a cor, o detalhe, o ângulo da câmara, um elemento da paisagem, luz e sombra, etc, os quais não só trabalham a textualidade da imagem, como instauram a produção de outros textos, todos não-verbais. (SOUZA, 2018, p. 23)

Ainda segundo Souza (1997):

O jogo de formas, cores, imagens, luz, sombra etc nos remete à semelhança das vozes no texto, a diferentes perspectivas instauradas pelo *eu* e pela imagem, o que favorece não só a percepção dos movimentos do plano do sinestésico, bem como a apreensão de diferentes sentidos no plano discursivo-ideológico, quando se tem a possibilidade de se interpretar uma imagem através de outra. (SOUZA, 1997, p. 6)

O trabalho com o conceito de *policromia* revela as possibilidades de alcance político e ideológico na imagem. Se concretiza aí, por exemplo, a potência do cinema como uma arte constitutiva da realidade ao mesmo tempo que dependente dela. Levanto essa questão para evidenciar a potencialidade da imagem – e conseqüentemente do cinema – e as múltiplas possibilidades que existem de analisá-la. Porém, para chegar ao resultado desta pesquisa, faço uso dos conceitos da AD vinculados fortemente à textualidade por acreditar que o discurso verbal observado no objeto de análise é extremamente forte e significativo visto que parte de personagens negros interpretados por homens negros (até então) não-atores que vivem uma realidade muito semelhante à ficcionalizada. Reside aqui a importância da opção pela utilização da Análise de Discurso como aporte metodológico deste trabalho. Perceber o discurso presente na linguagem – no caso, linguagem cinematográfica – é bastante importante

quando se confrontam *cinema, raça e Brasil*. Portanto, para além do que é *visto*, é preciso entender o que é *dito* e o que é *interpretado* e como essa interpretação advém de um posicionamento de sujeito vinculado à história, como essa interpretação é embebida em ideologia. Por fim, analisar o discurso confirma a certeza de que o texto não é transparente, mas sim dotado de uma espessura histórico–ideológica.

4.3 O Objeto

“Dadinho é o caralho, meu nome agora é Zé Pequeno, porra!”

A fala de Zé Pequeno, um dos personagens centrais do filme “Cidade de Deus” (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002), é um reflexo da grandiosidade que o longa-metragem passou a ocupar na cinematografia brasileira. Dita, repetida e reconhecida por público e crítica, a fala é a ponta do iceberg de um filme que extrapolou as fronteiras do cinema nacional para ser comentado e celebrado ao redor do mundo todo.

“Cidade de Deus” é um filme que nasce do tensionamento. Se nas décadas de 1950 e 1960 o cinema brasileiro experimentava uma realidade de representação de um Brasil (branco) que não refletia a realidade brasileira e que mesmo os movimentos críticos a isso não se debruçavam, de fato, sobre a questão racial que existia fora das telas, em “Cidade de Deus” as margens (negras) vêm para o centro do plano. Elas ocuparam as salas de cinema, as salas das casas e o imaginário da cultura nacional. Uma narrativa que, se não provocou uma fissura na forma como o Brasil se via e via a sua desigualdade na tela, ao menos causou um desconforto e cutucou a apatia brasileira ao ver e pensar as favelas e os problemas que atravessam esses espaços. Em entrevista à revista virtual Trópico, do site UOL, realizada pelo jornalista Alessandro Giannini em 2003, o roteirista do filme, Bráulio Mantovani, relata as impressões a respeito do filme quando “Cidade de Deus” era apenas um projeto embrionário.

(...) quando comentávamos com as pessoas que íamos adaptar o livro do Paulo Lins, as pessoas diziam: “Ah, mas vocês vão falar desse tema, esse tema é desagradável. Para quê? Falar de favela?”. Eu ouvi isso várias vezes: “Tanto tema para fazer. Vão falar dessa coisa de violência, de tiro”³⁰.

Em “Cidade de Deus”, a favela *existe*, ela vai para além das matérias jornalísticas, ela é real, complexa e – talvez o aspecto que mais vincula o filme à realidade – crua.

A crueza de “Cidade de Deus” é um dos aspectos que sobreviveram ao exaustivo trabalho de adaptação realizado por Mantovani. Ao todo, foram quinze versões do roteiro que transformou a obra homônima do escritor Paulo Lins, lançada em 1997, em filme. A empreitada começou apenas um ano após o lançamento do livro, em 1998, e terminou só em

³⁰Acesso em <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1399,1.shl>. Acessado em 10 de novembro de 2019.

2001, se dando de uma forma curiosamente “esponjosa”: o roteiro foi sendo modificado à medida que a pré-produção do filme avançava, sendo influenciado pela escolha do elenco e pelo processo de montagem da produção. O processo foi relatado pelo diretor do filme, Fernando Meirelles, em entrevista realizada pela cineasta Tata Amaral, também para a revista digital *Trópico*, em 2003.

O Bráulio fez um trabalho atípico de roteirista. Ele começou em 98 escrevendo, adaptando. Depois acompanhou esse processo de ensaio [*do elenco*]. Durante a filmagem eu mexia em algumas coisas e ele chegou a ir ao set (...). O Bráulio também acompanhou a montagem e quando chegamos à primeira versão resolvi reescrever a narração porque estava muito artificial. Aí o Bráulio entrou de novo, reescreveu este texto e me ajudou a remontar o filme com estas novas narrações. Mexemos muito na estrutura do filme durante a montagem, o Daniel Rezende, o montador, Bráulio e eu. E na hora em que acabamos este processo ele ainda voltou a reescrever as narrações mais duas ou três vezes.³¹

De acordo com Bráulio Mantovani, em todo esse processo de adaptação, uma das principais preocupações era transpor para o filme a atmosfera de “olhar-de-dentro” da narrativa de Paulo Lins. Morador da Cidade de Deus, o escritor inscreveu em suas páginas figuras reais que protagonizaram eventos reais e com as quais ele teve contato ao longo da vida. E, ao pensar “Cidade de Deus”, livro e filme, é de grande importância que seja esse olhar de dentro que conduza a história.

Ele [*Paulo Lins, o autor*] cresceu ali e, por ser um grande artista, também conseguiu, com esse tratamento ficcional, dar uma grandeza para essa história. Ele conta a história de um lugar, mas a história que conta é maior que aquele lugar. Cidade de Deus é o Terceiro Mundo. Não é nem só o Brasil. É o painel de uma situação que é mundial. E o que a gente tentou é isso. Mantendo o ponto de vista do Paulo, a fragmentação de muitas histórias, muitos personagens, chegar próximo do efeito que o livro produziu na gente, uma porrada. Basicamente, é uma porrada.³²

O aspecto fragmentado do livro foi uma característica narrativa que resistiu às várias mudanças no roteiro. Curiosamente, é nesse ponto que foi feita a grande adaptação do livro para o formato cinematográfico. A missão de Mantovani era tornar um livro cuja narrativa aborda um universo complexo e rico em detalhes por onde circulam cerca de 250 personagens palatável para a linguagem cinematográfica. Segundo Fernando Meirelles, o roteiro foi, de fato, finalizado na ilha de edição do longa, num processo que se baseou muito na ideia da seleção.

Todos os personagens e tramas do livro foram resumidos em três linhas. (...) Depois, [*Bráulio Mantovani, o roteirista*] preparou uma lista do que lhe parecia mais interessante. Eu preparei a minha. Chegamos a uns 30 personagens e umas 25 cenas boas. Começamos a juntar personagens: 3 em 1, 2 em 1 e finalmente descartamos o excedente. Ficamos com uns 7 ou 8 personagens principais e uma lista de cenas que queríamos incluir de qualquer maneira. Foi esse o processo. Muito mais de seleção

³¹ Acesso em <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1605,1.shl> Acessado em 08 de novembro de 2019.

³² Acesso em <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1399,1.shl> Acessado em 10 de novembro de 2019.

do que de criação. Eu queria fazer um filme muito didático, que explicasse aquele universo.³³

O próprio protagonista do filme é um fruto desse processo de seleção: enquanto no livro Buscapé é um personagem secundário, no filme ele é enriquecido de detalhes que lhe dão o aval de narrador. Ele ganha o parentesco com Marreco, um dos integrantes do Trio Ternura, o grupo quase revela a raiz da prática criminosa dentro da Cidade de Deus. Também ganha uma aspiração: quer ser fotógrafo, o que, futuramente, o coloca na linha de encontro com Zé Pequeno. Dessa forma, Buscapé narra a história da formação da Cidade de Deus de um lugar privilegiado, mas sem nunca, de fato, intervir nela. Fernando Meirelles explica os ajustes feitos em Buscapé.

Fizemos ele [*Buscapé*] perder uma mulher para o Bené, ou conseguir tirar a foto do Zé Pequeno. Com essas pequenas conexões o Buscapé amarra o filme. Na verdade, a gente sabia que estava correndo um certo risco porque, tradicionalmente, um protagonista é sempre o cara que move a ação, isso é uma regrinha básica no cinema americano. Nosso protagonista apenas esbarra na ação. Ele só olha aquilo passivamente e conta o que está vendo. Não interfere, fica o tempo inteiro só narrando de longe.³⁴

Essa condição de “tropeços” de Buscapé na história é outra característica narrativa também resgatada do livro, que é povoado de personagens que vêm e vão, não sendo, de fato, aprofundados. Para Mantovani, esse não aprofundamento se fazia ainda mais necessário no filme:

Esse filme é um épico. E essa condição de épico inviabiliza o tratamento mais psicologizante. Não dá para contar essa história, com aprofundamentos psicológicos, nesse espaço de tempo. Para manter a coerência interna desse roteiro, eu precisei sacrificar a psicologia dos meus personagens. (...) Essa característica não me incomoda, essa pouca profundidade psicológica. Foi um sacrifício necessário para que o filme pudesse ter mais poder de comunicação.³⁵

Porém, o sacrifício da complexidade psicológica da grande maioria dos personagens é uma das principais críticas feitas ao filme. Essa aridez de profundidade conversa com a discussão que Bentes (2002) faz sobre a sensação que o filme passa de que aqueles personagens estão imersos apenas *naquele* espaço, entendendo o funcionamento apenas *daquele* espaço.

A favela é mostrada de forma totalmente isolada do resto da cidade, como um território autônomo. Em momento algum se pode supor que o tráfico de drogas se sustenta e desenvolve (arma, dinheiro, proteção policial) porque tem uma base fora da favela. Esse fora não existe no filme. (BENTES, 2003, p. 93)

³³ Acesso em <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1605,1.shl> Acessado em 08 de novembro de 2019.

³⁴ Acesso em <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1605,1.shl>. Acessado em 08 de novembro de 2019.

³⁵ Acesso em <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1399,1.shl>. Acessado em 10 de novembro de 2019.

Mas se falta profundidade psicológica aos personagens, sobra vigor estético no filme. “Cidade de Deus” é potencialmente criativo na utilização das cores, dos sons, da montagem. Tudo feito de maneira a tornar mais palatável aquele universo e tornar a complexa história do livro em algo dinâmico e fluído.

Um exemplo é a transição de Dadinho criança em Dadinho adulto. Entre um tiro e outro, ele cresce – não só fisicamente, mas também hierarquicamente no contexto do crime organizado dentro da Cidade de Deus. A montagem, a cargo de Daniel Rezende, indicado ao Oscar pelo filme, costura rapidamente cada recorte do espaço temporal por meio dos disparos: ao puxar o gatilho, tem-se Dadinho criança numa Cidade de Deus suada e amarela da década de 60; ao largar, tem-se um Dadinho adulto, numa Cidade de Deus mais escura da década de 70. Destaca-se aí também o trabalho do diretor de fotografia César Charlone. Também indicado ao Oscar, ele cria uma estética que fala por si só, não servindo apenas como um mecanismo acessório.

A fotografia e a edição do filme são, elas mesmas, duas importantes personagens, que ajudam a conduzir a narrativa e criar a atmosfera daquele espaço. Se logo no início do filme o espectador se depara com um azul sufocante oitocentista, quando a narrativa retorna no tempo para contar as origens da Cidade de Deus, ele se depara com um amarelo poeirento que evoca a distância, o isolamento, o vazio e a própria ideia do sertão - muito discutido também no âmbito das discussões sobre a espetacularização da violência e da desigualdade. Da mesma forma, a edição torna o filme ágil ao apresentar a longa cronologia da violência na comunidade com uma linguagem que não só foge ao convencional como também inova. Por exemplo, quando da narração de Buscapé sobre a história da Boca dos Apês: com uma câmera parada, o telespectador vê dissolver diante dos seus olhos toda a história do espaço, desde suas origens, com Dona Zélia, até Neguinho, que perde o controle da boca de fumo justamente na cena em que a Boca dos Apês é apresentada ao espectador.

O vai-e-vem cronológico, a fotografia deslumbrante, as criativas escolhas na edição, a narração em *off*, os *freeze frame*, tudo isso transforma o real – desigual, cru, real e, portanto, desagradável - em algo mais palatável, fácil de digerir na sala de cinema ou na sala de casa. Talvez tenha sido esse dinamismo que tornou “Cidade de Deus” tão bem recebido tanto pelo público quanto pela crítica. E é ele que também gera críticas ao filme, sobre *o que* foi mostrado e *como* foi mostrado.

O roteirista do filme, Bráulio Mantovani, sempre foi enfático ao falar que a adaptação do livro nunca foi guiada pela motivação de resolver o problema da violência e da desigualdade social brasileira.

Eu acho que o tema existe e você trata ele como artista. A nossa opção foi: sermos fiéis, no nosso entendimento, ao livro. Não foi fazer a sociologia da violência. Isso nunca passou pela nossa cabeça. Não estou dizendo que eu seja contra quem faz isso. Só que não é o caso desse filme. E não sei se o livro do Paulo Lins seria uma boa fonte para esse tipo de abordagem. Uma abordagem mais sociológica, talvez até mais totalizadora. Mas tentar entender as causas mais profundas e discutir... Seria um outro filme, e não sei se o livro do Paulo Lins poderia fornecer um bom material de pesquisa.³⁶

O discurso de Lins, porém, segue na direção contrária. Em entrevista ao canal Itaú Cultural, realizada no ano de 2017 em comemoração aos 20 anos da publicação de “Cidade de Deus”, o autor é enfático ao dizer que escreveu o livro pensando nele como uma ferramenta que contribuísse para a diminuição da violência.

A minha ideia de fazer esse livro era diminuir a violência nas favelas, diminuir a violência dos policiais nessa matança que a polícia faz com os negros, com os pobres. Eu fiz o livro pros estudantes de Sociologia, de História... de Literatura nem tanto. E pro pessoal da Secretaria de Segurança, pros juízes, policiais numa tentativa de dar um trabalho científico (...), um livro feito em laboratório, com pesquisa... A minha intenção era do livro diminuir um pouco a violência.³⁷

É interessante comparar os olhares dos autores das diferentes inserções do universo de “Cidade de Deus” nos produtos culturais e ver como esses olhares acusam não só de *onde* vem o discurso, mas também - e principalmente - *quem* faz o discurso. Esse ponto em particular também é bastante significativo quando se pensa uma característica bem peculiar do “Cidade de Deus” filme: a quase que exclusiva utilização de atores não-profissionais para o filme. Segundo o diretor Fernando Meirelles, a utilização de jovens de comunidades cariocas no filme teve o intuito de trazer um realismo ainda maior para a produção, tornando assim a obra ainda mais crua e também potencializando o sentido de “olhar-de-dentro”, marca do livro cujo resgate era muito caro a Meirelles e Mantovani. De acordo com Meirelles:

(...) o que me fascinou no livro do Paulo Lins foi o ponto de vista de dentro para fora. Queria fazer o filme com a mesma pegada. Sabia que um ator que mora em Ipanema, dificilmente iria conseguir me dar isso. Eu precisava do humor das comunidades, das expressões, do acento, do olhar. Além do mais, eu acredito em atores de nascença, como músicos ou desenhistas. Carisma ou atuação não se ensina, uma fatia da população nasce com estes dons. É só dar uma lapidada.³⁸

Quem são esses jovens, todos “negros ou mulatos, desconhecidos, da mesma idade, com o mesmo cabelo³⁹”, como disse o próprio Meirelles na entrevista à Tata Amaral, que dão vida a outros jovens negros que habitam o mundo de uma ficção que de ficcional não possui

³⁶ Acesso em <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1399,2.shl>. Acessado em 10 de novembro de 2019.

³⁷ Acesso em <https://www.youtube.com/watch?v=ZS8ldK8EkaI>. Acessado em 08 de novembro de 2019.

³⁸ Acesso em <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1605,1.shl>. Acessado em 08 de novembro de 2019.

³⁹ Acesso em <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1605,1.shl>. Acessado em 08 de novembro de 2019.

nada? Pensar nesses aspectos, no olhar e no discurso dos sujeitos, nas condições de produção e no resultado final de tudo isso, como o extra-fílmico pesa no fílmico, e vice-versa, é de extrema importância ao discutir “Cidade de Deus”. No âmbito da discussão sobre masculinidades negras, sobre o que é ser homem negro no Brasil essa discussão se torna ainda mais urgente.

No próximo capítulo, realizo a análise da representação das masculinidades negras em “Cidade de Deus”. Fazendo uso dos conceitos mobilizados até aqui, pretendo entender como o homem negro aparece na película, e como ele é tensionado pela realidade que existe para além do filme.

5. ANÁLISE

Em uma das cenas mais reconhecidas de “Cidade de Deus”, o menino Filé-Com-Fritas (Darlan Cunha) é desafiado pelo traficante Zé Pequeno (Leandro Firmino): entre dois meninos integrantes da Caixa Baixa – um grupo de meninos que desafiava o poder dos traficantes na comunidade ao realizar assaltos em estabelecimentos dentro da favela –, ele deve escolher um para executar. É no apertar do gatilho, portanto, que Filé-Com-Fritas, atônito, marca seu espaço na hierarquia do tráfico. É ancorado na violência que ele se torna o sujeito. A partir dali, é com pólvora que ele vai discursar.

Cenas depois, quando interpelado por Mané Galinha (Seu Jorge) sobre estar inserido no universo do tráfico de drogas tão jovem, Filé-Com-Fritas responde prontamente: “Eu fumo, eu cheiro, já matei e já roubei. Sou sujeito-homem!”.

O sujeito-homem a que Filé-Com-Fritas se refere é, portanto, na Cidade de Deus, a figura modelo que, para ser alcançada, precisa fumar e cheirar, matar e roubar; é o sujeito que é homem e que se faz presente por meio da violência. E é justamente essa violência que separa os meninos dos homens.

O objetivo desta pesquisa é entender como as questões de raça e masculinidades na sociedade brasileira são representadas no filme “Cidade de Deus”. Para isso, utilizo como método a Análise de Discurso (AD), de maneira a mapear os sentidos acionados pelo discurso de quatro personagens do filme: Bené, Mané Galinha, Zé Pequeno e Buscapé. Optei por esses personagens por eles serem os personagens centrais da narrativa.

Para a realização da análise, mesmo sabendo que se trata de um discurso ficcional, defino a ideia de masculinidade que paira sobre o universo do filme “Cidade de Deus” como uma formação discursiva (FD). Até porque o filme se baseia em um livro que trata da Cidade de Deus real.

Retorno então a Filé-Com-Fritas para justificar essa definição. Parto do princípio de que entre os personagens de “Cidade de Deus” existe um discurso sobre violência (apologia, exaltação, prática e redenção), poder, vaidade, vingança e mobilidade social. Chamo esse discurso, ou FD, de “Discurso dos homens negros de ‘Cidade de Deus’”, sendo portanto o universo do filme a região de sentidos sob a qual realizo a análise.

Segundo Benetti (2007),

A lógica da AD nos diz que um sentido sempre vem representar aquilo que poderia ser dito, naquela conjuntura específica, por aqueles sujeitos em particular, instados ideologicamente a dizer uma coisa, e não outra. Por isso conceitua-se uma formação discursiva como *aquilo que pode e deve ser dito, em oposição ao que não pode e não deve ser dito*. (BENETTI, 2007, p. 112, grifo do original)

“Cidade de Deus” é, segundo o roteirista Bráulio Mantovani⁴⁰, uma história sobre a perda de controle. Nesse descontrole inflamado principalmente pela violência, mas também pelos aspectos que trago como fundamentais na FD do filme (Discurso dos homens negros de “Cidade de Deus”), o sujeito-homem trazido por Filé-Com-Fritas surge como a figura central: temida, idolatrada, mandante, aquele que *pode* tudo. Ao analisar esse universo de violência do filme como formação discursiva, vejo esse sujeito-homem como a sua forma-sujeito. E é nessa formação discursiva que se posicionam os personagens (sujeitos) a serem analisados. Cada um ocupando posições-sujeito diferentes, ora mais próximas a essa forma-sujeito, ora mais distantes.

Benetti destaca que “o dizer produz um *efeito de literalidade* (...) a impressão de algo que ‘natural, óbvia e evidentemente só poderia significar *isto*’” (BENETTI, 2007, p. 108, grifos da autora) Portanto, esse ser sujeito-homem não possui um significado apenas para Filé-Com-Fritas, ele representa também uma formação ideológica, algo não-dito porém dito, que é intrínseco naquele ambiente e que se forma na intersubjetividade, na relação entre os sujeitos.

Para chegar aos sentidos acionados sob esse escopo e, com isso, responder ao questionamento central do trabalho, realizo inicialmente o mapeamento de sentidos acionados pelos personagens nas sequências em que eles, em diferentes posições-sujeito, aparecem falando ao longo do filme - para analisar Buscapé, levo em conta também a sua narração, mas apenas os recortes em que ele fala sobre si próprio. O *corpus* de análise, portanto, serão todas falas dos personagens em sequências cinematográficas demarcadas pelos sentidos por mim percebidos relacionados com a temática desta pesquisa acionados pelos personagens. Para definir sequência, Suppia (2015) resgata os conceitos de Mehring (1989) e Field (1995). Para Mehring (1989),

[s]equências são definidas como uma série de cenas amarradas por uma única idéia unificadora que lida com um grande evento dramático. Cada sequência representa um grande movimento – um pulso forte – na luta do protagonista para realizar seu objetivo (MEHRING, 1989, p. 58 *apud* SUPPIA, 2015, p. 61)

O conceito proposto por Mehring não se distancia do proposto por Field (1995). Para o autor, uma sequência é “uma unidade, ou bloco, de ação dramática unificada por uma única ideia” (FIELD, 1995, p. 80 *apud* SUPPIA, 2015, p. 61). O autor ainda leva em consideração a importância da *cena* na conceituação. Para ele, cena é

⁴⁰Acesso em <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1399,2.shl>. Acessado em 10 de novembro de 2019.

o elemento isolado mais importante de seu roteiro. É onde algo acontece – onde algo específico acontece. É uma unidade específica de ação – e o lugar em que você conta sua história (FIELD, 1995, p. 112 *apud* SUPPIA, 2015, p. 61)

Portanto, para os autores, *sequência* é um encadeamento, é quando uma temática é levantada e abordada; quando “encerrado” o tema, encerrada a sequência. Não é, portanto, uma conceituação fechada. Muito se discute sobre as diferenças entre cena e sequência. Field (1995), por exemplo, diz que uma sequência pode contar *uma ou mais* cenas, desde que o fio narrativo, a ideia central levantada naquele momento, não mude. Para a realização da análise, utilizo o termo “sequência cinematográfica” e levo em conta a reflexão de Field, ao considerar que algumas sequências analisadas são formadas por apenas uma cena e outras são formadas por mais de uma. Nem todas as sequências cinematográficas do filme foram analisadas em razão de muitas delas não serem centradas nos personagens analisados - algumas ao menos mostram esses personagens - e outras pela fala dos personagens não estarem relacionadas com os sentidos que interessam a esta pesquisa.

Outro aspecto da análise a ser apontado é o texto analisado, propriamente dito. Em razão das diferenças entre o roteiro de Mantovani e o que de fato foi dito pelos atores ao longo das gravações do filme, opto por uma transcrição do que é exatamente dito no filme, de maneira a analisar de forma fiel os sentidos acionados pelos personagens.

A seguir, organizo a análise a partir de cada personagem. Para cada um, apresento primeiro quais os sentidos identificados, ou seja, quais os sentidos que se relacionam com as posições-sujeito que esses personagens ocupam com suas falas dentro da FD “Discurso dos homens negros de ‘Cidade de Deus’”. Em seguida, digo em quantas sequências cinematográficas aparecem falas com cada sentido percebido. Depois, para exemplificar, destaco e mostro trechos de uma ou duas sequências cinematográficas.

Para que o sentido identificado fique bem perceptível, optei por reproduzir os diálogos entre personagens nessas sequências cinematográficas destacadas. Ou seja, todas as falas do trecho escolhido de uma sequência cinematográfica vão ser mostradas, pois é na interação entre os personagens que se pode notar os sentidos aqui identificados. Dentro desses diálogos, destaco e numero, na ordem que aparecem, as sequências discursivas (SDs) - próprias da AD - ditas pelo personagem que exemplificam o sentido que está sendo analisado. De acordo com Benetti (2007, p.113), uma sequência discursiva é “o trecho que arbitrariamente recortamos para a análise”. Elas carregam os sentidos que o analista quer demonstrar.

Portanto, depois de assistir ao filme e diversas vezes e transcrever os diálogos dos personagens, fui percebendo sentidos em suas falas. Dessa forma, consegui agrupar falas que

correspondiam aos mesmos sentidos, definindo diferentes posições-sujeitos ocupadas pelos personagens. Cabe ressaltar que me restringi às falas, desconsiderando assim possíveis sentidos que pudessem emergir das imagens. Considerei, como recorte para a análise, apenas o texto falado pelos quatro personagens estudados. Quanto à denominação dada às posições-sujeitos ocupadas pelos personagens, escolhi termos que ancorassem os sentidos dessas posições e dos movimentos dos personagens na narrativa e na formação discursiva.

5.1 Bené

No personagem Bené (Phelipe Haagensen), foram identificados dois sentidos representando duas posições-sujeito: o *homem negro pacificador* (dez sequências discursivas em quatro sequências cinematográficas) e o *homem negro deslocável* (cinco sequências discursivas em duas sequências cinematográficas).

5.1.1 O homem negro pacificador

A posição-sujeito do homem negro pacificador é o principal traço da personalidade do personagem no filme. Nessa posição, Bené se aproxima da forma sujeito da formação discursiva por estar no círculo do poder ao ser o braço-direito de Zé Pequeno. Portanto, ele tem o *status*, é respeitado pela comunidade, tem dinheiro. No entanto, ele não se vincula diretamente à violência ou a um discurso violento, sempre optando por interpelar atos violentos e adotando uma postura de que esses atos não são, segundo ele, necessários. Segundo Faustino (2014),

os homens colonizados, em reação à vigília constante a que são submetidos e, ao mesmo tempo, em resposta ao fato de não poderem extravasar as tensões acumuladas em uma vivência extremamente dura contra “seus superiores”, voltam-se contra os seus pares de maneira violenta. Essa agressividade está presente tanto nas brincadeiras quanto no momento de resolução de conflitos. (FAUSTINO, 2014, p. 97)

Bené não extravasa essa violência, mesmo estando numa posição de poder num lugar onde o poder se dá por meio da violência explícita e por uma sociabilidade violenta. É esse traço de distanciamento da violência que afasta Bené significativamente da forma sujeito.

Esse sentido aparece de forma mais destacada, por meio da fala de Bené, em quatro momentos do filme: na sequência cinematográfica em que Zé Pequeno toma a Boca dos Apês de Neginho (46:06); na sequência cinematográfica do baile onde Bené conhece Angélica

(55:03); na sequência cinematográfica em que Zé Pequeno expulsa Neguinho da boca de fumo após ele assassinar uma ex-namorada (01:09:13) e na sequência cinematográfica do segundo baile, quando Bené é assassinado (01:11:54). Abaixo, para exemplificar, segue a sequência discursiva da sequência cinematográfica em que Neguinho é expulso da favela.

ZÉ PEQUENO

Tu é um corno tu é um filho
da puta, rapá!

NEGUINHO

Ai, ai, ai

ZÉ PEQUENO

Tinha que ter passado essa mulher
logo dentro da favela rapá? Agora
tá cheio de polícia aí, por causa
de você!

NEGUINHO

Qual é, Zé Pequeno?

ZÉ PEQUENO

Qual é o caralho, Neguinho!

NEGUINHO

Foi lavação de honra, cumpadi. A
família dela já me caguetou essa
bronca não vai pegar pra você.
Qual é, Zé Pequeno?

ZÉ PEQUENO

Favela tá cheia de polícia por
causa de você, Neguinho. Tu vai
cair, seu filho da puta!

BENÉ

**Calma aí, Zé. Já castigou o cara,
parceiro. (SD1)**

ZÉ PEQUENO

Qual é, Bené? Conhece a lei meu
cumpadi. Quem mata na favela do Zé
tem que morrer pra dar o exemplo,
morô?

BENÉ

**Esse mané aí fez uma parada que é
do contexto dele mesmo, Zé. Ele e a
mulher dele. Vem cá filho da puta,**

sai fora da favela. Faltou com o respeito com a gente, tá escutando ô filha da puta?(SD2)

ZÉ PEQUENO

Sabe qual é, Bené? Tué muito bonzinho meu cumpadi. Quem cria cobra amanhece picado, morô?

BENÉ

Que nada, parceiro. Isso aí não vale nada. (SD3) Aí, vou dar um rolê com a minha cocota, valeu?

ZÉ PEQUENO

Ali ó, vai lá mas não demora Bené. Vou te dar uma carta resposta: quando a área tiver mais tranquila a gente vai dar um ataque lá na boca do Cenoura, valeu?

BENÉ

Tá precisando duma namorada, Zé. (SD4)

É importante destacar que esse sentido acionado por Bené aparece, nas quatro sequências cinematográficas citadas, sempre em oposição aos sentidos acionados por Zé Pequeno. Nesta sequência cinematográfica especificamente, aparecem quatro sequências discursivas com o sentido de “homem negro pacificador”, como pôde ser visto. O discurso do personagem - e o próprio personagem em si - é potencializado pelo discurso de Zé Pequeno, fazendo com que ele vá na direção contrária dos sentidos fortemente relacionados à violência, num movimento que o distancia do sujeito-homem, ou da forma sujeito, da formação discursiva. Portanto, mesmo que atire, agrida e xingue, Bené nunca passa de fato uma ideia de ameaça ou mesmo de medo. Ainda assim, ele permanece pertencente àquela FD por estar atrelado à ideia do poder financeiro e do respeito pela comunidade.

5.1.2 O homem negro deslocável

Ao acionar esse sentido, Bené se afasta significativamente da forma sujeito da sua formação discursiva. O homem negro deslocável é identificado em dois momentos do filme: na sequência cinematográfica em que Bené pinta o cabelo e passa a se vestir de maneira diferente (53:20) e na sequência cinematográfica de sua despedida, no segundo baile (01:11:54).

Esse sentido é marcado pelo atravessamento dos aspectos *raça* e *classe*, ambos vistos de forma imbricada. Mesmo que tenha dinheiro, Bené *ainda* é negro, e é na apropriação de elementos externos à favela que o “problema” da raça será resolvido. O distanciamento da forma sujeito da FD, ao “comprar” um discurso de fora, “branco”, é o que marca especialmente o sentido do homem negro deslocável. Abaixo, para exemplificar, apresento a sequência cinematográfica da despedida de Bené na qual ele é assassinado por Neguinho.

ZÉ PEQUENO

Qual é meu cumpadi? Chega aí que eu quero falar com você. Aí, tu não pode ir embora com essa mulher não rapá.

BENÉ

Porque? Vô mora num sítio, fuma maconha o dia inteiro, tá ligado? Escutar Raul Seixas, mano. (SD5)

ZÉ PEQUENO

Tu vai jogar tudo que nós conquistamos juntos por causa dessa piranha, mermão?

BENÉ

Não é piranha não, Zé. É minha mulher, mano.

ZÉ PEQUENO

Amanhã a gente vai tomar a boca do Cenoura e a boca vai ser tua, véio.

BENÉ

Esquece o Cenoura, Cenoura é sangue bom pra caralho!

ZÉ PEQUENO

Cenoura é mó filha da puta!

BENÉ

Tá vendo aí todo mundo pra tu é filha da puta. **Por isso que eu tô indo embora. (SD6)** Aí me amarro na tua não vou entrar em contradição contigo não, mano. Sou teu amigo pra caralho, **bota na tua cabeça que eu tô indo embora Zé. (SD6)** Gosto de tu pra caralho, Zé. **Mas não dá mais pra mim não, parceiro. (SD7)**

O homem deslocável aciona sentidos de deslocamento: é uma posição-sujeito que se move na formação discursiva, passando para uma outra região de sentido, que está na margem de outra formação ideológica. Ao falar que “*vai fuma maconha o dia inteiro*” (SD5) e “*ouvir Raul Seixas*” (SD5), Bené abre mão da manutenção de um status de poder e de dominação (e mais uma vez aponto para o distanciamento de Bené do exercício da violência) que é imprescindível na FD da qual ele faz parte. As quatro SDs identificadas nessa sequência cinematográfica mostram esse “homem negro deslocável”.

É interessante apontar também *como* se dá esse deslocamento de posição-sujeito. Percebo nesse movimento um tensionamento de raça, gênero e classe. Na sequência cinematográfica em que Bené passa a se relacionar com Thiago (personagem branco), o sentido dessa posição-sujeito é acionado de maneira muito interessante: com apenas uma sequência discursiva que engloba todo o simbolismo desse sentido de deslocamento.

BENÉ

Virei playboy. (SD8)

ZÉ PEQUENO

Aí bandidagem, eu tenho um recado urgente pra dar pra vocês. Tomem cuidado hein. Cocota bota ovo quando balança a bundinha no baile.

Ao dizer “*Virei playboy*” (SD8), ele destaca que não é mais aquilo que era antes, um traficante negro da favela. Ao pintar o cabelo e mudar as roupas, ele se vincula a um outro discurso, a outros espaços, a uma forma distanciada de *estar* na favela. Agora ele é playboy, utiliza as mesmas roupas de Thiago, o menino branco, vai à praia e tem o cabelo loiro. É quase um morador da zona sul do Rio de Janeiro.

Ao adicionar gênero na equação, têm-se mais um impulso que afasta a posição-sujeito da FD: o relacionamento entre Bené e Angélica. Como já mencionado, apesar de se deslocar, Bené continua levando consigo a sua raça e é se relacionando com Angélica (tratada pelos personagens como “cocota”) que ele torna efetivo o seu deslocamento. Fanon (2008), em sua obra *Pele negra, máscaras brancas* dá conta desse “querer embranquecer” por meio do relacionamento com a mulher branca:

Não quero ser reconhecido como *negro*, e sim como *branco*. Ora (...) quem pode proporcioná-lo senão a branca? Amando-me ela me prova que sou digno de um amor branco. Sou amado como um branco. Sou um branco. (...) Esposo a cultura branca, a beleza branca, a brancura branca. Nestes seios brancos que minhas mãos

onipresentes acariciam, é da civilização branca, da dignidade branca que me apropriou. (FANON, 2008, p. 69)

Sueli Carneiro, no texto em *Gênero, raça e ascensão social* de 1995, diz que:

Para este homem negro, deixar de ser um pé-rapado e “adquirir” uma mulher branca significaria libertar-se da condição social de negro e colocar-se em igualdade em relação ao homem branco. (CARNEIRO, 1995, p. 547)

Citando a pesquisadora Edith Piza, ela ainda reitera:

(...) a construção da identidade é um processo que se dá tanto pela aproximação com outro (aquele com quem desejamos nos assemelhar e que é qualificado positivamente), como pelo afastamento do outro (de quem nos julgamos diferentes e qualificamos negativamente). Na tentativa de diminuir o medo e a ansiedade causados pela possível semelhança ou dessemelhança entre eu e outro, reproduzo imagens que me aproximem do positivo e me afastem do negativo. (PIZA, 1995, P. 56 *apud* CARNEIRO, 1995, p. 547)

Esse deslocamento de Bené levanta a reflexão sobre o formar-se homem negro num contexto de subalternização, em que importantes traços identitários funcionam como articulação de distanciamento do modo hegemônico de ser homem, do ser um “homem completo”. No ambiente da favela, entre outros jovens negros, Bené, ao ser o braço direito de Zé Pequeno, detém o poder. Adorado tanto por Pequeno, quanto pelo outro chefe do tráfico, o Cenoura, ele se posiciona num lugar de destaque na hierarquia da Cidade de Deus. Porém, fora da comunidade, Bené perde esse status de destaque; longe da sua formação discursiva, longe das fronteiras ideológicas da sua realidade e sob a ótica de uma estrutura que constrói um perfil hegemônico sobre um perfil subalternizado – que é o de Bené – ele não é um sujeito-homem, é um homem incompleto. Acontece aí o deslocamento: ao se relacionar com Angélica e ao vestir as mesmas roupas de Thiago, ao se municiar desses elementos simbólicos, Bené se afasta para a borda de sua formação discursiva e diz *outras* coisas, coisas *que não poderiam e não deveriam ser ditas* dentro daquela formação discursiva da Cidade de Deus.

É interessante apontar que em ambos os sentidos identificados Bené adota um discurso polissêmico, fazendo o processo inverso ao processo de sedimentação de ideias ao, no primeiro sentido, abrir mão da prática violenta e, no segundo, abrir mão da própria experiência na favela e, conseqüentemente, sua ideologia e seus sentidos.

5.2 Mané Galinha

Ao analisar as falas de Mané Galinha (interpretado por Seu Jorge), identifiquei três posições-sujeito: o *homem negro dissonante* (sete seqüências discursivas em duas seqüências cinematográficas), o *homem negro cambiante* (quinze seqüências discursivas em quatro

sequências cinematográficas) e o *homem negro mais velho* (nove sequências discursivas em três sequências cinematográficas).

5.2.1 O homem negro dissonante

Levando em conta o discurso autorizado e a ideologia da formação discursiva percebida, ao assumir essa posição-sujeito, Mané Galinha aciona sentidos que se posicionam distantes e até de tentativa de negação da forma-sujeito. Essa posição-sujeito é demarcada o tempo todo pelo personagem, sendo inclusive parte importante dos outros sentidos identificados no personagem.

Esse sentido de dissidência foi identificado em duas sequências cinematográficas: a apresentação de Mané Galinha, quando Buscapé decide assaltar um ônibus para conseguir mais dinheiro (01:04:34) e a associação de Mané Galinha com Cenoura após ter a família atacada pelo bando de Zé Pequeno (01:30:38). Abaixo, segue a primeira sequência cinematográfica citada.

MANÉ GALINHA

E aí irmão, cês são ali da Cidade de Deus?

BARBANTINHO

É a gente mora lá.

MANÉ GALINHA

Aí passa aí, passa aí. Vai por baixo aí, o outro paga a passagem. **Aí cês tem que sair de lá. Tem que estudar, sair daquela comunidade lá, cara. (SD9) Lá na favela... muita polícia, muito bandido. (SD10)**

BUSCAPÉ

Tu estudou?

MANÉ GALINHA

Estudei. Fiz colegial, servi o quartel. (SD11) Fui o melhor combatente, atirador combatente da minha unidade. Agora eu tô nesse emprego aqui por falta de coisa melhor. **Mas eu sei lutar karatê. (SD12)** Se eu descolar aí uma academia, com certeza eu vou sair da favela. (SD9)

BARBANTINHO

Então cê é bom de briga?

MANÉ GALINHA

Não, não sou bom de briga, sou bom de paz. Paz e amor. (SD13)

É significativo que em sua primeira aparição no filme o discurso de Mané Galinha apareça de forma tão destacada, já que no restante do filme ele será reiterado diversas vezes. Esse homem dissonante, portanto, se afasta completamente da forma-sujeito da FD: não mata, não rouba, não fuma, e vislumbra na prática profissional a principal alternativa para a mobilidade socioeconômica, como pode ser percebido na SD9. Ele destoa dos sentidos acionados por Bené, por exemplo, por ser totalmente avesso à ideia do vínculo com a prática violenta e criminosa (SD10 e SD13). Mesmo agindo como uma força contrária, Bené está estabelecido naquela realidade, e quando faz o seu deslocamento, o faz sem problematizar a forma como se desloca. Mané Galinha, por sua vez, problematiza isso e enfatiza, ao ocupar essa posição-sujeito, que é necessário se deslocar, mas por outras vias que não a via do tráfico e da violência.

Esse distanciamento da prática criminosa, que opõe totalmente Mané Galinha à forma-sujeito da FD, fica também claro na segunda sequência cinematográfica em que o sentido aparece, quando ele se associa com Cenoura, mas rechaça a ideia de se inserir na dinâmica do tráfico de drogas, reiterando que só está fazendo aquilo - se associando a Cenoura - por um motivo estritamente pessoal.

MANÉ GALINHA

Tem uma pistola aí?

CENOURA

Não, mas se tu quiser a gente pode meter uma loja de arma aí é moleza... Pistola é mole, pistola é mole.

MANÉ GALINHA

Cara eu não vou assaltar nada não. (SD14) Não tá entendendo, não sou bandido. (SD14) Eu só tô nessa aqui por causa desse cara. É pessoal a parada com ele, entendeu? (SD15) Não sou bandido. (SD14)

CENOURA

O cara estuprou tua mina, matou teu tio, matou teu irmão, metralhou tua

casa e tu ainda passou o teleguiado dele. Aí Galinha, se tu não é bandido. Rapa fora.

Portanto, mesmo inserido nas *práticas* daquele meio (e daquela FD), mesmo dançando sob a melodia daquela ideologia, Mané Galinha soa como um acorde dissonante. O seu discurso não se assenta naquela FD. Mesmo estando ali, ele enfatiza que *não é um bandido* (SD14). Isso qualifica o personagem como o personagem com o discurso mais polissêmico entre os analisados. Seu discurso não só é ideologicamente distante do discurso da FD como tenta ser anulativo deste: ou existe um, ou existe o outro.

5.2.2 O homem negro cambiante

O sentido de dissonância de Mané Galinha se faz presente, também, até mesmo na segunda posição-sujeito identificada, o homem negro cambiante. Porém, aqui ele se apresenta de maneira diferente: ele está tensionado pela adesão de Mané Galinha à prática criminosa. Como o sentido de dissonância da posição-sujeito anterior separa, de forma estanque, o que é o certo - o ambiente *externo* ao tráfico - e o que é errado - *o tráfico* - ao se inserir no ambiente “errado”, Mané Galinha se estabelece numa posição que ora pende para um lado, ora pende para outro. Esse sentido, portanto, nasce dessa inflexão, do *estar* mas *não estar* por completo de Mané Galinha; um *estar* consciente da formação ideológica “original” do personagem, da sua verdadeira posição dentro daquela formação. Esse sentido foi identificado em quatro sequências cinematográficas: novamente a sequência da associação com Cenoura (01:30:14); a sequência que mostra a gradual evolução de Mané Galinha na prática criminosa (01:31:30); a sequência em que Otto entra para a quadrilha de Cenoura (01:36:58) e uma das sequências finais, quando o bando de Cenoura ataca o bando de Zé Pequeno e, durante o confronto, Mané Galinha é assassinado por Otto (01:56:01). Abaixo, a primeira sequência citada.

MANÉ GALINHA

Tá certo, vou fechar com vocês. (SD15)

CENOURA

Vai lá e fala pro teu macho que quem manda aqui agora é Mané Galinha e Sandro Cenoura, vai lá.

MANÉ GALINHA

Só tem uma coisa. **Tem que ser do meu jeito. (SD16) Eu não concordo**

**com esse negócio de matar inocente,
cara. Não assino embaixo, eu tô
fora, entendeu, nem começo. (SD17)**

CENOURA

Sem matar inocente.

Portanto, mesmo *fechando* com o bando do Cenoura (SD15), as coisas serão do *jeito* – dissonante – *dele* (SD16) – embora aqui ele chegue a concordar com a violência, desde que a partir da sua lógica. A narração de Buscapé também reforça esse sentido. Ao relatar a inserção de Mané Galinha em assaltos, esse sentido se apresenta de forma bem evidente: mesmo que esteja se aproximando da forma-sujeito da FD por reiterar as práticas e discursos dela, Galinha é sempre “puxado de volta”. Ele nunca adere, de fato e completamente, à ideologia da violência. E mesmo que no final da sequência Buscapé sentencie que a exceção virou regra - ao se referir à prática de matar inocentes - esse sentido tensionado aparecerá ao menos duas vezes no restante do filme.

É interessante pensar nesse impasse do personagem de maneira subjetiva. Sempre que se distancia da figura dissidente que é num primeiro momento, há um movimento contrário que o puxa de volta. É como se o personagem estivesse em um embate contra a própria ideia do estereótipo em si, que o essencializa e o reduz, na condição de um homem negro da periferia, a uma série de aspectos determinantes. Como diz Freire Filho (2005), estereótipos reduzem

toda a variedade de características de um povo, uma raça, um gênero, uma classe social ou um “grupo desviante” a alguns poucos atributos essenciais (traços de personalidade, indumentária, linguagem verbal e corporal, comprometimento com certos objetivos etc.), supostamente fixados pela Natureza. Encoraja, assim, um conhecimento intuitivo sobre o Outro, desempenhando papel central na organização do discurso do senso comum. (FREIRE FILHO, 2005, p.23)

Ao não ceder totalmente ao discurso da FD, que, segundo o filme, é um discurso de homens negros que vivem na periferia como bandidos, Galinha age como um agente disruptivo, não sedimentando esse conhecimento intuitivo a respeito do que é ser um homem negro na periferia.

5.2.3 O homem negro mais velho

Os sentidos acionados pela posição-sujeito de homem negro mais velho foram identificados em três sequências cinematográficas: novamente a sequência cinematográfica de apresentação de Mané Galinha (01:04:34), o diálogo entre Mané Galinha e Filé-Com-Fritas na boca de Cenoura (01:29:28) e a sequência cinematográfica do assassinato de Mané Galinha

(01:56:01). Abaixo, a sequência discursiva da sequência cinematográfica em que Mané Galinha dialoga com Filé-Com-Fritas, onde o sentido dessa posição-sujeito fica evidente.

MANÉ GALINHA

Que cê tem na cabeça? **Não tá vendo que você tá fazendo bobagem com a sua vida, cara? (SD18) Andando com aquele maníaco, aquele tarado lá pra cima e pra baixo. (SD19)** Um montão de cara armado. Cê tá maluco rapaz? **Cê é uma criança rapaz! (SD20)**

FILE-Com-FRITAS

Que criança? Eu fumo, eu cheiro. Já matei e já roubei, sou sujeito-homem!

A sequência cinematográfica da morte de Mané Galinha também evidencia o sentido desta posição-sujeito. Ao amparar Otto, ferido no confronto com o bando de Zé Pequeno, Mané Galinha ocupa essa região discursiva.

OTTO

Ai, ai... tá doendo, cara

MANÉ GALINHA

Calma, calma moleque. Porra! Só sabe fazer merda. **Porra, porque você foi se meter nessa porra dessa guerra? (SD21)**

CENOURA

Aí Mané, Pequeno se fudeu. Vem, vem!

MANÉ GALINHA

Segura essa tua porra dessa tua onda aí. Segura tua peteca.

Essa posição-sujeito de Mané Galinha é muito interessante de observar por, mais uma vez, possuir sentidos que são acionados juntamente com os sentidos da posição-sujeito de homem negro dissonante. A crença de que o vínculo àquela lógica de violência não deve ser uma opção (SD18 e SD21), e que, por ser uma criança (SD20), Filé-Com-Fritas tem um outro papel a desempenhar que não aquele, são regidas pela posição-sujeito dissonante de Galinha. Ela se difere, porém, por se relacionar de maneira específica com a postura de

Galinha de se colocar como um homem mais velho que entende da vida e que tem conhecimentos - dissonantes - a passar aos mais jovens. Essa postura remete à figura do homem mais velho trazida por Welzer-Lang (2001), que conduz os meninos pela “casa-dos-homens”, em seu processo de amadurecimento. Porém, nesse caso, nessa região de sentidos específicos que é a Cidade de Deus, Mané Galinha funciona como uma força reativa: é como se ele conduzisse esses meninos para *fora* dessa “casa-dos-homens” e, portanto, para longe da hipervirilidade que se constrói sobre a afirmação e exaltação da violência e das atitudes daquilo que é entendido como sujeito-homem. E é muito simbólico que em boa parte dos momentos em que esse discurso vem à tona em Mané Galinha, ele seja rebatido de forma reativa, tanto pelos meninos (no diálogo com Filé-Com-Fritas), quanto pelos outros homens ao redor (como na cena em que Cenoura entrega uma arma a Otto).

5.3 Zé Pequeno

Dos personagens analisados, Zé Pequeno foi o que mais teve posições-sujeito identificadas: quatro ao todo. Ao longo do filme ele se desloca entre o *homem negro poderoso* (vinte e quatro sequências discursivas em seis sequências cinematográficas), o *homem negro mais velho* (cinco sequências discursivas em duas sequências cinematográficas), o *homem negro machista* (quatro sequências discursivas em uma única sequência cinematográfica) e o *homem negro vaidoso* (três sequências discursivas em duas sequências cinematográficas).

5.3.1 O homem negro poderoso

Essa posição-sujeito é a mais recorrente em Zé Pequeno e seus sentidos são os mais definidores das características do personagem. Essa posição-sujeito foi identificada em seis sequências cinematográficas do filme: a sequência cinematográfica de apresentação de Zé Pequeno, quando ele invade a Boca dos Apês e a toma de Neguinho (40:15); a sequência cinematográfica do primeiro baile do filme, quando ele discute com Cenoura (55:18); a sequência cinematográfica em que ele obriga Filé-Com-Fritas a executar um dos meninos da Caixa Baixa (01:00:38); a sequência cinematográfica em que ele agride Neguinho após ele executar uma ex-namorada dentro da favela (01:09:27); a sequência cinematográfica do segundo baile, quando Bené é assassinado por Neguinho (01:13:45) e a sequência cinematográfica em que Zé Pequeno violenta sexualmente a namorada de Mané Galinha (01:21:40). Abaixo, a primeira sequência cinematográfica citada, quando Zé Pequeno toma a Boca dos Apês.

NEGUINHO

Quem é? Quem é mano?

ZÉ PEQUENO

Então, Neguinho...

NEGUINHO

Porra, Dadinho. Como tu chega assim na minha boca?

ZÉ PEQUENO

Quem falou que a boca é tua rapá? (SD22)

NEGUINHO

Qual é, Dadinho?

ZÉ PEQUENO

Dadinho é o caralho, meu nome agora é Zé Pequeno, porra! (SD23) E tu vai cair filha da puta! (SD24)

BENÉ

Mata não que ele já entendeu. Não é não, Neguinho?

NEGUINHO

Pode ficar com a boca aí que eu não quero nada não. Vou sair saindo que eu não quero arengação, valeu? Vou sair saindo na moral...

ZÉ PEQUENO

Tu vai ficar vivo, Neguinho. Mas vai ficar vivo aqui, trabalhando pra nós. (SD25) Tá escutando?Ô, ô vai aonde muleque? Qual é o seu nome, muleque?

BUSCAPÉ

Buscapé.

BENÉ

Buscapé... irmão do Marreco.

ZÉ PEQUENO

Marreco?

BENÉ

Falecido Marreco.

ZÉ PEQUENO

Vai lá, muleque se adianta. Aí muleque **diz pra todo mundo agora que a Boca dos Apês pertence ao Zé Pequeno e a gente vai começar a vender pó.** (SD26) Tá escutando?

Essa sequência cinematográfica é importante de se analisar pois ela produz o sentido do homem negro poderoso sob diferentes perspectivas. Primeiramente, é interessante notar como Zé Pequeno *crece* ao falar. Momentos antes, em sua narração em *off*, Buscapé informa ao espectador que Zé Pequeno tem 18 anos. Portanto, quase a mesma idade dele, de Bené e de Neguinho, ex-colega de Buscapé. Ainda assim, naquele recinto ocupado somente por homens, todos jovens, todos negros, ao dizer “*meu nome agora é Zé Pequeno*” (SD23), ele deixa registrado em alto e bom som que a sua relação com o poder mudou, assumindo assim uma postura de figura superior e de maior peso em relação à figura dos outros. Não mais o menino Dadinho, mas sim o homem Zé Pequeno - pois mesmo que a palavra “pequeno” pudesse se relacionar com algo menor, não é esse o sentido que seu novo nome carrega. Não mais o assaltante, mas sim o traficante. Essa mudança de chave é importante pois, como citado anteriormente, o sentido de poder é o mais determinante para a construção e apresentação de Zé Pequeno. Ele é apresentado pela voz de Buscapé como o homem que “*sempre quis ser o dono da Cidade de Deus*” e que, para chegar a esse posto, vai reiterar, repetidamente, que tem o poder. Poder esse pautado principalmente pela determinância do poder econômico. Naquele ambiente fortemente marcado pela desigualdade, o que separa os *pobres* dos *mais pobres* e estes daquele *que tem o poder* é a possibilidade financeira de se adquirir um cordão de ouro, um carro, uma motocicleta.

Outra perspectiva a se analisar nessa sequência é a potencialização dos sentidos na relação Bené-Zé Pequeno. Se Bené ocupa posições-sujeito que se afastam da forma-sujeito da FD é porque esse afastamento é fruto muito em razão do próprio tensionamento com a posição-sujeito de Zé Pequeno. Portanto, em parte, um é *porque* o outro é, um tem o sentido potencializado pelo outro. Novamente, trago a sequência em que Neguinho é expulso da favela após assassinar uma ex-namorada. Desta vez, com o olhar voltado para os sentidos acionados por Zé Pequeno.

ZÉ PEQUENO

Tu é um corno tu é um filho da puta, rapá!

NEGUINHO

Ai, ai, ai

ZÉ PEQUENO

Tinha que ter passado essa mulher logo dentro da favela rapá? Agora tá cheio de polícia aí, por causa de você!

NEGUINHO

Qual é, Zé Pequeno?

ZÉ PEQUENO

Qual é o caralho, Neguinho!

NEGUINHO

Foi lavação de honra, cumpadi. A família dela já me caguetou essa bronca não vai pegar pra você. Qual é, Zé Pequeno?

ZÉ PEQUENO

Favela tá cheia de polícia por causa de você, Neguinho. **Tu vai cair, seu filho da puta!** (SD24)

BENÉ

Calma aí, Zé. Já castigou o cara, parceiro.

ZÉ PEQUENO

Qual é, Bené? **Conhece a lei meu cumpadi. (SD27) Quem mata na favela do Zé tem que morrer pra dar o exemplo, morô? (SD27)**

BENÉ

Esse mané aí fez uma parada que é do contexto dele mesmo, Zé. Ele e a mulher dele. Vem cá filho da puta, sai fora da favela. Faltou com o respeito com a gente, tá escutando ô filha da puta?

ZÉ PEQUENO

Sabe qual é, Bené? **Tu é muito bonzinho meu cumpadi. Quem cria cobra amanhece picado, morô? (SD28)**

BENÉ

Que nada, parceiro. Isso aí não vale nada. Aí, vou dar um rolê com a minha cocota, valeu?

ZÉ PEQUENO

Ali ó, vai lá mas não demora Bené.
**Vou te dar uma carta resposta:
 quando a área tiver mais tranquila
 a gente vai dar um ataque lá na
 boca do Cenoura, valeu? (SD29)**

BENÉ

Tá precisando duma namorada, Zé.

Grifo a sequência discursiva “*Tu vai cair, seu filha da puta*” (SD24) de maneira diferente por ela se apresentar de forma parafrástica nas sequências cinematográficas da invasão da Boca dos Apês e da expulsão de Neguinho da favela, respectivamente. Ao repetir a sequência discursiva, em ambas as sequências cinematográficas Zé Pequeno demarca sua posição de poder ao levantar a possibilidade de tirar a vida de Neguinho. E em ambas as sequências cinematográficas essa posição é estancada pela posição de Bené, que age como uma força reativa, não fazendo da expressão de uma violenta virilidade uma forma de demarcar poder.

Ainda assim, mesmo “limitado” por Bené, ao assumir a posição de homem negro poderoso, Zé Pequeno é a figura que mais reproduz os sentidos condizentes com a ideologia da formação discursiva, sendo assujeitado quase por completo. Ele é respeitado, temido e é por meio da violência que realiza a manutenção dessa posição. Porém, é interessante notar que só esse exercício da violência não o posiciona no “núcleo discursivo” da FD, pois é no poder material que ele possui que reside a concretude de todo o resto: do respeito, do medo, da admiração e até mesmo da possibilidade de exercer essa violência. É o poder material e econômico que estabelece ele como um sujeito-homem de fato. De maneira que, no final do filme, ao tentar dar ordens aos meninos da Caixa Baixa depois de se ver sem dinheiro, ele encontra uma força reativa baseada na descrença de que aquela figura é temível, visto que se fazia ali, presente, sem uma arma na mão e sem dinheiro no bolso.

Mas é muito importante destacar que, mesmo sendo um aspecto “acessório” para que Zé Pequeno assuma sua posição central nessa formação discursiva, a violência é muito cara não só a ele mas à própria ideologia da FD e a própria forma como estão presentes todos aqueles jovens negros no filme. Penso a violência nesse e desses jovens no filme sob dois aspectos.

Primeiramente, na própria questão da sociabilidade violenta na qual se dá a formação desses jovens. E, ao me referir a “esses jovens”, me refiro também aos jovens que no plano externo ao da ficção têm que levar em conta a violência como uma variável concreta e constante. Faustino (2014), ao falar sobre essa sociabilidade violenta, diz que

Nesse contexto, forja-se uma agência que tem na virilidade a sua maior expressão: elas nos permitem compreender que tomar a virilidade como fator explicativo da masculinidade negra implica considerar o efeito causado pelo sistema de supremacia branca patriarcal capitalista. A virilidade do homem negro não pode ser tida, nesse caso, como um valor masculino em si, mas sim como um efeito reativo a uma condição de subalternização racial inerente a sociedades ex-escravistas, nas quais o modelo hegemônico que deve ser alcançado é o do patriarcado, o poder viril exercido plenamente pelo homem branco (FAUSTINO, 2014, p. 97)

Trazendo essa reflexão não pretendo relativizar ou justificar a violência e suas consequências, mas sim destacar como o racismo opera, juntamente com a desigualdade social, na formação de meninos negros. Numa realidade marcada pelo imbricamento entre raça e classe, os meninos negros crescem mirando uma idealização que pouco ou nada conversa com as suas experiências, o seu território, o seu reflexo no espelho. A presença constante do aparato do Estado, na forma das polícias, que revela não um “despreparo, mas expressão sistêmica de uma instituição preparada e socialmente autorizada a violentar e matar seletivamente” (FAUSTINO, 2014, p. 99), bem como do “poder paralelo” das facções criminosas e das milícias, insere a violência de maneira potente e rotineira nessa dinâmica de formação. Paralelo a isso, a automutilação puramente subjetiva, no processo de desconstrução da autoestima e de construção de uma masculinidade que esvazia sentimentos e qualquer outra coisa que ameace o ideal masculino – heterossexual – de virilidade.

Faustino (2014) vê, portanto, o “enfrentamento violento à sociedade hostil” como uma consequência pungente desse processo: “Este enfrentamento é violento não apenas porque se deseja a violência como compensação vingativa, mas porque não se visualiza outra forma de agenciamento.” (FAUSTINO, 2014, p. 97)

Ao investigar a trajetória de Sandro do Nascimento antes de virar o “sequestrador da linha 174”, o documentário *Ônibus 174* (José Padilha, 2002), lançado no mesmo ano de “Cidade de Deus”, também se dispôs a refletir sobre essa sociabilidade violenta à qual muitas vezes são submetidos os jovens negros. Segundo o antropólogo Luiz Eduardo Soares, um dos entrevistados pelo documentário:

Esse Sandro é um exemplo dos meninos invisíveis que eventualmente emergem e tomam a cena e nos confrontam com a sua violência que é um grito desesperado, um grito impotente. A nossa incapacidade de lidar com nossos dramas, com a exclusão social, com o racismo, com as estigmatizações todas, esses problemas todos. Nós convivemos, aprendemos a conviver tranquilamente com os Sandros, com as tragédias, com os filhos das tragédias, as extensões das tragédias. Isso se converteu

em parte do nosso cotidiano. A grande luta desses meninos é contra a invisibilidade. Nós não somos ninguém e nada se alguém não nos olha, não reconhece o nosso valor, não preza a nossa existência e não diz a nós que nós temos algum valor, não devolve a nós a nossa imagem ungida de algum brilho, de alguma vitalidade de algum reconhecimento. Esses meninos estão famintos de existência social. Famintos de reconhecimento. O menino negro pobre (...) das grandes cidades brasileiras transita pelas ruas invisível. Há duas maneiras de se produzir invisibilidade: esse menino é invisível porque nós não o vemos, porque nós negligenciamos a sua presença, nós o desdenhamos ou porque projetamos sobre ele um estigma, uma caricatura, um preconceito.

Num segundo momento, penso na forma como essa violência reativa aparece em “Cidade de Deus” quando Zé Pequeno é pensado. Ao falar sobre a diferença no âmbito das representações, Stuart Hall diz que

(...) é comum que as pessoas significativamente diferentes da maioria em algum aspecto - “eles” em vez de “nós” - fiquem expostas a esta forma binária de representação. Elas parecem ser representadas por meio de extremos acentuadamente opostos, polarizados e binários - bom/mau, civilizado/primitivo, feio/excessivamente atraente, repelente por ser diferente/cativante por ser estranho e exótico. (HALL, 2016, p. 145)

Levando em conta que os negros são, na dinâmica racista do Brasil, “os diferentes”, é perceptível que Zé Pequeno é pautado por esse binarismo e também por outro aspecto abordado por Hall, trazido neste trabalho, a respeito da naturalização dessas diferenças. Portanto, se Zé Pequeno é mau, ele é *naturalmente* mau. E a matriz da violência de Zé Pequeno, na sequência em que ele, ainda a criança Dadinho, executa várias pessoas após o assalto do Trio Ternura a um motel, evidencia isso. Ele é mau, por ser *naturalmente* mau. Se ele age de forma primitiva, é porque *nasceu* assim. Se ele cresce, é entre um tiro e outro. E se ele é feio, ele é o “*feioso do mal*”, como diz Buscapé ao compará-lo com Mané Galinha - que, por sua vez, é o “*bonitão do bem*”, o bom, o civilizado, também ancorado no binarismo da diferença.

Obviamente, devo levar em consideração a forma de construção narrativa do roteiro, que (como foi discutido no capítulo 4, sobre a metodologia desta pesquisa), segundo o roteirista Bráulio Mantovani, não tinha o intuito de entender essa violência, tampouco explicá-la. Portanto, não cabe nessa narrativa uma reflexão embutida no próprio filme. A possibilidade que se levanta é a discussão pós-filme, o que também é bastante rico e o que enverniza a grandeza de “Cidade de Deus” até hoje. Porém, é necessário apontar que não deixa de ser potencialmente simbólico que o personagem que produz um mesmo sentido por mais vezes no filme e que trava quase um embate pelo protagonismo da história com Buscapé seja notadamente marcado por essa violência que parece ser, quando veiculada por ele, intrínseca, banal e natural.

5.3.2 O homem negro mais velho

Zé Pequeno ocupa a posição de homem negro mais velho em duas sequências cinematográficas do filme: a sequência cinematográfica em que ele obriga Filé-Com-Fritas a executar um dos meninos da Caixa Baixa (01:00:38) e a sequência cinematográfica em que ele arma os meninos da Caixa Baixa para, ao lado dele, enfrentar o bando do Cenoura (01:51:35). Abaixo, a primeira sequência cinematográfica citada. Para analisá-la, desconsidero, num primeiro momento, as falas secundárias e foco apenas nas de Zé Pequeno.

ZÉ PEQUENO

Aí Filé-Com-Fritas, **vamo vê você é do conceito agora. (SD30)** Escolhe um dos dois ali, ó. Senta o dedo.
 [...]
 Bora, Filé! Bora, Filé não tenho o dito todo mermão
 [...]
 Bora, Filé **quero ver se você é do conceito agora. (SD30)**

Diferentemente da forma que Mané Galinha, com seu sentido dissonante, ocupa essa posição-sujeito, Zé Pequeno a ocupa ao conduzir Filé-Com-Fritas na direção do sentido ideológico da FD e não ao contrário, como Mané Galinha fazia. Aqui, portanto, ele dá a própria arma para o menino, e ao pé do ouvido dele, diz - e repete - *o que deve ser dito* naquela formação discursiva, que, *para ser do conceito* (SD30), Filé precisa executar um dos meninos à sua frente. Retomando Welzer-Lang (2001):

O pequeno homem deve aprender a aceitar o sofrimento - sem dizer uma palavra e sem “amaldiçoar” - para integrar o círculo restrito dos homens. Nesses grupos monossexuados se incorporam gestos, movimentos, reações masculinas, todo o capital hierárquico que contribuirão para se tornar um homem. (WELZER-LANG, 2001, p. 463)

É nesse momento que, conduzido por Zé Pequeno, Filé-Com-Fritas, em absoluto silêncio, vira um sujeito-homem. Dessa maneira, Pequeno reitera e sedimenta significados, num movimento de paráfrase que é celebrado pelo grupo que, em gritos, afirma que, agora que matou, Filé-Com-Fritas é do conceito.

5.3.3 O homem negro machista

Essa posição-sujeito ocupada por Zé Pequeno é evidente apenas na sequência cinematográfica da despedida de Bené, quando Zé Pequeno o questiona sobre a decisão de sair da favela.

ZÉ PEQUENO

Qual é meu cumpadi? Chega aí que eu quero falar com você. **Aí, tu não pode ir embora com essa mulher não rapá. (SD31)**

BENÉ

Porque? Vê mora num sítio, fuma maconha o dia inteiro, tá ligado? Escutar Raul Seixas, mano.

ZÉ PEQUENO

Tuvai jogar tudo que nós conquistamos juntos por causa dessa piranha, mermão? (SD32)

BENÉ

Não é piranha não, Zé. É minha mulher, mano.

ZÉ PEQUENO

Amanhã a gente vai tomar a boca do Cenoura e a boca vai ser tua, véio.

BENÉ

Esquece o Cenoura, Cenoura é sangue bom pra caralho!

ZÉ PEQUENO

Cenoura é mó filha da puta!

BENÉ

Tá vendo aí todo mundo pra tu é filha da puta. Por isso que eu tô indo embora. Aí me amarro na tua não vou entrar em contradição contigo não, mano. Sou teu amigo pra caralho, bota na tua cabeça que eu tô indo embora Zé. Gosto de tu pra caralho, Zé. Mas não dá mais pra mim não, parceiro.

Após o diálogo entre Bené e Zé Pequeno, a ação da sequência cinematográfica se divide em duas: de um lado, Bené presentia Buscapé com uma câmera fotográfica no meio do baile; do outro, Zé Pequeno e seu bando obrigam Mané Galinha a ficar nu no meio do

baile, com o intuito de humilhá-lo perante a comunidade. As duas ações são costuradas pelo trajeto de Neguinho, que chega ao baile com o intuito de matar Zé Pequeno, e elas viram uma só quando Zé Pequeno, ao ver Bené presenteando Buscapé, tenta pegar a câmera para si no meio do baile. Bené, porém, não deixa que ele leve a câmera, então os dois entram em confronto.

BENÉ

Solta essa porra!

ZÉ PEQUENO

Solto não!

[...]

BENÉ

Solta a máquina, Zé! Cê tá ficando maluco?

ZÉ PEQUENO

Tô ficando maluco mesmo! **Tu é muito guampudo! (SD33)**

BENÉ

Sou o caralho a câmera é minha!

[...]

ZÉ PEQUENO

Aquela piranha! (SD34)

BENÉ

É minha mulher caralho!

A sequência cinematográfica se encerra com os disparos que, na confusão entre Bené e Zé Pequeno, acabam por atingir Bené. Ao final da sequência, com o baile já vazio, Angélica e Zé Pequeno choram sobre o corpo de Bené.

ZÉ PEQUENO

Chama a ambulância! Chama a ambulância, porra! Morreu é o caralho, porra! **Sai daqui sua piranha, a culpa é tua, porra! Sai daqui! (SD35)**

ANGÉLICA

Filho da puta!

Essas sequências discursivas evidenciam um aspecto muito demarcado na construção de Zé Pequeno e na manutenção do seu discurso na formação discursiva: ele transita por ambientes monossexuados, ocupados por jovens que também não aparecem em contato com outras figuras que não sejam masculinas. Ao longo do filme, Zé Pequeno entra em contato com mulheres em apenas três momentos: na sequência cinematográfica citada acima acontecem dois desses contatos (com Angélica e a namorada de Mané Galinha); e, numa sequência cinematográfica posterior, quando ele violenta sexualmente a namorada de Mané Galinha. A narração de Buscapé na sequência cinematográfica também ajuda a reforçar essa ideia. Quando ele diz que *“o Zé Pequeno só conseguia mulher pagando ou usando a força”*, quando Zé Pequeno violenta a namorada de Mané Galinha, ele concretiza esse sentido de distanciamento que o personagem tem das mulheres. E é muito simbólico esse distanciamento, pois ele evidencia não só os sentidos acionados por essa posição-sujeito de Pequeno como a própria formação ideológica: nesse universo de homens que é o do tráfico de drogas, as mulheres *não* aparecem (e quando aparecem, estão justamente vinculadas a personagens que se distanciam, como Mané Galinha, ou se deslocam, como Bené), deixando o espaço livre para que os homens exercitem livremente o seu tornar-se homem, tornar-se sujeito-homem. Digo “livremente” pois retomo as reflexões sobre a construção social da masculinidade, que estabelece como aspecto imperativo para o processo de virilização dos meninos o distanciamento polarizado da figura feminina. Novamente resgato Welzer-Lang (2001), que diz:

(...) na socialização masculina, para ser um homem é necessário não ser associado a uma mulher. O feminino se torna até o pólo de rejeição central, o inimigo interior a ser combatido sob pena de ser também assimilado a uma mulher a ser (mal) tratado como tal. (WELZER-LANG, 2001, p. 465)

Portanto, ao culpabilizar Angélica pela morte de Bené (SD35) e percebê-la como uma fissura em tudo o que ele construiu com Bené (SD32), Pequeno a vê não só como ameaça, mas como um verdadeiro agente destrutivo da relação com Bené. Essa relação que é a única relação de afeto que ele estabelece ao longo de toda a história e mesmo de todo o universo (de homens) que ele estabeleceu ao seu redor para se autoproclamar o “dono da Cidade de Deus”. É notável também como a relação entre homens é basilar no descontrole que passa a tomar a narrativa após a morte de Bené. Quando ele é assassinado por Neguinho, de fato começa a guerra. Se Bené era o que estabelecia a “guerra fria” entre os bandos de Cenoura e Zé Pequeno, ao morrer, destituindo Pequeno do seu eixo afetivo e da sua figura (masculina) de referência, não existe mais o porquê de não declarar guerra à Cenoura. E é também na violência física sobre uma mulher - a namorada de Mané Galinha -, portanto, sobre o

exercício da sua dominação como traficante, dono da favela e homem, que ele pavimenta esse caminho. Pois é após esse evento e as suas consequências, que Mané Galinha decide se associar a Cenoura.

5.3.4 O homem negro vaidoso

A posição-sujeito de homem negro vaidoso não é recorrente no filme, ficando rapidamente evidente em sequências discursivas de duas sequências cinematográficas muito curtas: quando Zé Pequeno vê a foto de Mané Galinha em um jornal, após ele ser preso (01:39:55), e quando o próprio Zé Pequeno se vê estampado na capa do Jornal do Brasil, após ele e sua quadrilha serem fotografados por Buscapé (01:46:20). Abaixo, a primeira sequência cinematográfica citada.

ZÉ PEQUENO

Filha da puta! **Eu que mando nessa porra, a foto do arrombado é que sai no jornal. (SD36)** Acharam minha foto aí?

MEMBRO DA QUADRILHA

Até agora não, só do Mané Galinha.

ZÉ PEQUENO

Então continuem procurando. **Se tem a foto do Galinha pelo menos o meu nome tem que tá nessa porra. (SD37)**

Acho relevante citar essa posição-sujeito, mesmo que ela apareça de forma rápida, por ela mobilizar sentidos relacionados à posição de poder de Zé Pequeno. Num primeiro momento, na sequência cinematográfica citada, de relativização desse poder (SD36). O sentido dessa posição-sujeito é acionado, portanto, porque o discurso externo à FD (de outra formação discursiva representada pelo discurso do jornal) relativiza o discurso e a ideologia da formação discursiva dele. Num segundo momento, na outra sequência cinematográfica apontada, os sentidos são acionados em razão do que Zé Pequeno entende como um encontro dos discursos:

ZÉ PEQUENO

Aqui, branquelo. Dá uma olhada aqui branquelo. **Até que enfim os cara se tocaram que eu sou indigesto, mermão. (SD38)**

THIAGO

Caralho, mané.

ZÉ PEQUENO

Como que é o nome do seu amigo que tira as foto?

THIAGO

Buscapé.

ZÉ PEQUENO

Buscapé... moleque é bom. Vamo leva pra rapaziada vê.

Aqui, ao ver a sua foto estampada na capa do jornal, Zé Pequeno se envaidece, pois ali estavam impressos também o seu poderio bélico, o seu *ser* indigesto (SD38) e a sua força como “dono da Cidade de Deus”. Portanto, a sua posição de sujeito-homem recebia o aval de uma outra formação discursiva, de um outro espaço, de uma outra ideologia, num movimento que torna a sua posição de poder ainda mais sólida não só dentro da comunidade (e, portanto, dentro da sua formação discursiva) mas também fora dela.

5.4 Buscapé

Apresento a análise do protagonista Buscapé (interpretado por Alexandre Rodrigues) por último por ela se sustentar principalmente sobre a narração do personagem, o que acaba por influenciar decisivamente sobre os sentidos acionados pelo discurso da posição-sujeito de Buscapé. Nesse contexto, identifico sentidos de duas posições-sujeito: o *homem negro dissidente* (quatro sequências discursivas em duas sequências cinematográficas) e o *homem negro subjetivado* (cinco sequências discursivas em cinco sequências cinematográficas).

5.4.1 O homem negro dissidente

A posição-sujeito de homem negro dissidente é ocupada por Buscapé em duas sequências cinematográficas da primeira parte do filme, quando Buscapé ainda é criança. A primeira, a conversa entre Buscapé e Barbantinho em um riacho (08:59) e a segunda, uma conversa entre Buscapé e Marreco, após o pai dos meninos determinar que ambos vão trabalhar com ele vendendo peixe (20:25). Abaixo, seguem os exemplos:

BARBANTINHO

Cê acha que eu vou conseguir ser salva-vidas quando eu crescer?

BUSCAPÉ

Sei lá, cara.

BARBANTINHO

A vida de salva-vidas é bem melhor
que a vida de peixeiro

BUSCAPÉ

**Mas eu não vou ser peixeiro não,
cara. Peixeiro fede. (SD39)**

BARBANTINHO

Cê tá xingando seu pai?

BUSCAPÉ

Não.

BARBANTINHO

O que você vai ser quando você
crescer?

BUSCAPÉ

Ah, não sei não. **Mas eu não quero
ser nem bandido nem policial.
(SD40)**

BARBANTINHO

Ué, porque?

BUSCAPÉ

**Porque eu tenho medo de tomar tiro.
(SD41)**

As SDs 40 e 41 indicam, portanto, o afastamento de Buscapé da dinâmica de conflito observada na FD, simbolizada por ele na dualidade bandido-policial. Diferente do que é observado em Mané Galinha (dissonância com a formação discursiva), em Buscapé observa-se uma rejeição à ideologia da formação discursiva. Portanto ele não é nem o bandido que busca o poder (portanto o sujeito-homem, forma sujeito da FD) e também não é o homem que destoa dessa formação discursiva. Esse segundo aspecto fica evidente quando Buscapé fala que não quer ser peixeiro (SD39) e na sequência discursiva identificada na segunda sequência cinematográfica apontada, no diálogo entre ele e o irmão, Marreco.

MARRECO

Fica tranquilo. O pai só tá assim
porque tá nervoso comigo. Daqui a
pouco ele fica numa boa. Tu vai
ver. Me dá essa merda aqui,
Buscapé! Isso aqui não é pra tu

ficar metendo a mão não. Cê tem que estudar.

BUSCAPÉ

Cê não tem medo de tomar um tiro não?

MARRECO

Se eu tô nessa vida é porque eu sou burro. Você não, você é muito inteligente. Você tem mais é que estudar.

BUSCAPÉ

Eu só estudo porque não gosto de trabalhar fazendo força (SD42)

Portanto, se Buscapé não se apropria do discurso da formação discursiva, ele também não se apropria de um discurso dissonante da mesma. Apartado, ou num ínterim, Buscapé se vê distante tanto do exercício da violência (“*tenho medo de tomar tiro*” - SD41) quanto do seu não exercício (“*só estudo porque não gosto de trabalhar fazendo força*” - SD41).

Esse distanciamento é confirmado pela própria condição de narrador de Buscapé, que o posiciona em uma região neutra de sentidos. Essa neutralidade não se dá pela ausência de produção de sentidos, mas sim pela produção simultânea de sentidos: como observado na análise das posições-sujeito anteriores, Buscapé produz sentido tanto sobre os sujeitos e posições que reiteram os sentidos daquela FD, quanto sobre os que discursam de maneira polissêmica dentro dela.

5.4.2 O homem negro subjetivado

A posição-sujeito de homem negro subjetivado (assim como a de homem negro dissidente) posiciona Buscapé *longe da forma sujeito* da formação discursiva. É uma posição discursiva muito peculiar por ser estabelecida pela própria condição de narrador do personagem: ao falar de si, o personagem adota um discurso íntimo que destoa do restante da narrativa e dos discursos adotados pelos outros personagens. Os sentidos dessa posição-sujeito são perceptíveis em cinco sequências cinematográficas do filme: quando Buscapé narra o início do seu fascínio pela fotografia (33:00) (I); a sequência cinematográfica em que ele apresenta Angélica ao espectador (34:15) (II); a sequência cinematográfica em que Zé Pequeno toma a boca de fumo de Neguinho (46:34) (III); a sequência cinematográfica em que Buscapé narra a ascensão de Zé Pequeno no tráfico na Cidade de Deus (49:09) (IV) e a

sequência cinematográfica em que Buscapé começa a trabalhar em um mercado (01:02:42)
(V). Abaixo, de acordo com a numeração, as sequências cinematográficas citadas.

[I]

BUSCAPÉ [VOICE OVER]

Tudo o que eu me lembro do dia da morte do Cabeleira é uma confusão de gente e uma máquina fotográfica. **Eu cresci parado na ideia de ter uma máquina fotográfica. (SD43)**

[II]

BUSCAPÉ [VOICE OVER]

Ô Angélica, eu era louco por ela. (SD44) Além de linda, era a única cocota que transava. **Eu tavalouco pra perder a virgindade com ela. (SD44)**

[...]

Eu era capaz de fazer qualquer coisa negócio pra agradar aquela mina. (SD44) Comprar fumo, pó.

[III]

BUSCAPÉ [VOICE OVER]

O certo, era eu aproveitar aquela chance pra vingar a morte do meu irmão. Pensar é fácil. (SD45)

[IV]

BUSCAPÉ [VOICE OVER]

Se o tráfico fosse legal, o Pequeno seria o Homem do Ano. **Pra mim é que ficou ruim. Eu morria de medo do cara, pra onde eu ia, lá tava o Zé Pequeno. (SD46)**

[V]

BUSCAPÉ [VOICE OVER]

Enquanto o Zé Pequeno ganhava o respeito dos moradores. O Bené ganhou o coração da Angélica. E eu?

Bom: eu continuava virgem sem namorada e duro. (SD47)

A narração de Buscapé estabelece uma relação de proximidade entre ele e o espectador. Ao assumir essa posição-sujeito, ele discorre sobre si de forma subjetiva, fala sobre seu sonho de ser fotógrafo, fala sobre o seu desejo de vingança, sobre seu medo de Zé Pequeno, sobre sua atração por Angélica. Ele fala, portanto, sobre suas nuances íntimas, algo que não se repete com os outros personagens.

É interessante notar como, ao falar de si, Buscapé se distancia subjetivamente do espaço da Cidade de Deus. Enquanto o discurso dos outros personagens é fortemente calcado na materialidade do espaço (Mané Galinha é dissonante em relação ao espaço, Zé Pequeno é poderoso em relação ao espaço, Bené é pacificador em relação ao espaço), Buscapé lança um olhar mais abrangente sobre si mesmo e sobre as possibilidades de suas experiências (sexuais, profissionais, amorosas). Isso é potente, pois cria, em relação aos outros personagens, um senso de profundidade muito interessante. Ao dizer para o espectador, por exemplo, que continua “*virgem, sem namorada e duro*”, e que, pra mudar isso, ele sai à procura de emprego, Buscapé estabelece um sentido de continuidade na sua vida. Já Zé Pequeno e Bené, por exemplo, ao estarem vinculados ao tráfico de drogas, passam uma ideia contrária à continuidade de Buscapé: como dizem Rocha e Torres (2009), para eles

(...) o que se espera do amanhã é que ele seja uma repetição do hoje: novamente a pipa, novamente o pique ou, mesmo no caso de se trocar de brincadeira, novamente o tempo todo dedicado a uma atividade despreocupada. Uma relação com o tempo (e com a própria vida) pautada pela *imediatez*; o sentido do agora está sempre no agora. Não se faz nada hoje com base em planos para amanhã, no máximo, se fazem planos para o amanhã com base no hoje, algo do tipo: soltar pipa amanhã de novo já que hoje foi muito divertido. (ROCHA & TORRES, 2009, p. 214)

Acredito na relevância dessa observação por essa falta de encadeamento na vida desses personagens na narrativa ser um aspecto muito marcante na vivência de jovens negros das periferias brasileiras. E é simbólico pensar na pipa por ser essa brincadeira o principal instrumento dos aviõezinhos, apresentados por Buscapé como os peões da hierarquia do tráfico de drogas, meninos que furtados de uma estrutura que possibilite algo a mais, veem justamente nesse desencadeamento uma forma de *ser* ou *ter* algo, mesmo que de forma momentânea.

Além disso, é significativo que Buscapé apareça (ou fale) dessa maneira no filme. Ao acionar essa ideia de continuidade, de uma vida com um dia após o outro e não uma vida vivida a cada dia, como se todo dia fosse o único ou último, e apresentar seus sentimentos, o personagem se distancia das figuras estereotipadas apontadas por João Carlos Rodrigues na

sua obra *O negro brasileiro e o cinema* (1988), citada no capítulo 3 desta pesquisa. Das representações referentes ao homem negro levantadas pelo autor, a maioria delas se vê desprovida de qualquer nuance subjetiva.

5.5 Considerações sobre a análise

Tendo apresentado todas as posições-sujeito e seus sentidos identificados, faço agora algumas considerações sobre análise. Bené é marcado pelos sentidos de retenção e deslocamento. Em *dez* sequências discursivas espalhadas em quatro sequências cinematográficas, ele age como uma barreira para a violência desmedida de seu melhor amigo, Zé Pequeno, assumindo a posição-sujeito do *homem negro pacificador*. Parte dele também a iniciativa de se deslocar daquele espaço, da lógica do tráfico, ao assumir a posição-sujeito do *homem negro deslocável* em *cinco* sequências discursivas espalhadas em *duas* sequências cinematográficas.

Tabela 1 - As posições-sujeito e a recorrência dos sentidos de Bené

BENÉ		
POSIÇÃO-SUJEITO	SEQUÊNCIAS DISCURSIVAS	SEQUÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS
homem negro pacificador	10	04
homem negro deslocável	05	02

Fonte: autoria própria

Numa outra ponta, Mané Galinha se apresenta como um homem que se distancia da forma sujeito da formação discursiva ao ocupar a posição-sujeito do *homem negro dissonante* em *sete* sequências discursivas identificadas em *duas* sequências cinematográficas. E, mesmo quando se aproxima do discurso central da FD, ocupando a posição-sujeito do *homem negro cambiante* em *quinze* sequências discursivas identificadas em *quatro* sequências cinematográficas, o faz de maneira conflituosa, questionando o estado das coisas e apontando as possibilidades para além daquelas fronteiras discursivas, geográficas e sociais. O personagem ainda ocupa uma terceira posição-sujeito, a do *homem negro mais velho*, com *nove* sequências discursivas em *três* sequências cinematográficas.

Tabela 2 - As posições-sujeito e a recorrência dos sentidos de Mané Galinha

MANÉ GALINHA

POSIÇÃO-SUJEITO	SEQUÊNCIAS DISCURSIVAS	SEQUÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS
homem negro cambiante	15	04
homem negro mais velho	09	03
homem negro dissonante	07	02

Fonte: autoria própria

Zé Pequeno se encontra no núcleo da formação discursiva. A sua busca pelo poder dentro da Cidade de Deus pelo uso da violência tem sentidos demarcados por uma posição-sujeito solidificada em uma intensa paráfrase, a do *homem negro poderoso*: são vinte e quatro sequências discursivas ao longo de seis sequências cinematográficas. As outras posições-sujeito ocupadas pelo personagem - o *machista* (quatro sequências discursivas em uma única sequência cinematográfica) o *vaidoso* (três sequências discursivas em duas sequências cinematográficas) e *mais velho* (cinco sequências discursivas em duas sequências cinematográficas) - são também fortemente atravessadas pela violência. A grandeza de Zé Pequeno no filme é imensa e é inclusive a sua voz de comando a primeira voz que pode ser ouvida no filme.

Tabela 3 - As posições-sujeito e a recorrência dos sentidos de Zé Pequeno

ZÉ PEQUENO		
POSIÇÃO-SUJEITO	SEQUÊNCIAS DISCURSIVAS	SEQUÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS
homem negro poderoso	24	06
homem negro mais velho	05	02
homem negro machista	04	01
homem negro vaidoso	03	02

Fonte: autoria própria

Sobre tudo isso, pairando sobre a narrativa, tem-se Buscapé. As duas posições-sujeito ocupadas pelo personagem o localizam numa região discursiva distante dos outros personagens. Ao ocupar posição-sujeito do *homem negro dissidente*, em quatro sequências discursivas identificadas em duas sequências cinematográficas, se coloca numa posição de distanciamento da forma sujeito da formação discursiva, tanto dos discursos polissêmicos quanto dos parafrásticos. Já quando ocupa a posição-sujeito do *homem negro subjetivado*, em cinco sequências discursivas de cinco sequências cinematográficas, Buscapé apresenta suas

nuances, sonhos e desejos. Ele se descortina e revela, mesmo que de forma quase acessória numa narrativa que, segundo os próprios autores é sobre o descontrole, a possibilidade da subjetividade em um homem negro.

Tabela 4 - As posições-sujeito e a recorrência dos sentidos de Buscapé

BUSCAPÉ		
POSIÇÃO-SUJEITO	SEQUÊNCIAS DISCURSIVAS	SEQUÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS
homem negro subjetivado	05	05
homem negro dissidente	04	02

Fonte: autoria própria

Abaixo, para tornar evidentes os sentidos, segue uma tabela com as todas as posições-sujeito identificadas e o número de sequências discursivas em que elas foram identificadas no processo de análise:

Tabela 5 - A recorrência discursiva das posições-sujeito identificadas em “Cidade de Deus”

POSIÇÃO-SUJEITO	SEQUÊNCIAS DISCURSIVAS
Homem negro poderoso	24
Homem negro cambiante	15
Homem negro mais velho	14
Homem negro pacificador	10
Homem negro dissonante	07
Homem negro deslocável	05
Homem negro subjetivado	05
Homem negro dissidente	04
Homem negro machista	04
Homem negro vaidoso	03

Fonte: autoria própria

Os quatro personagens do filme ocupam, portanto, *dez* posições-sujeito diferentes no filme. A diferença entre os personagens analisados é nítida. Buscapé, Bené, Mané Galinha e Zé Pequeno falam de lugares diferentes. Embora falem em um mesmo lugar - que apresentei metodologicamente, como uma formação discursiva - todos eles falam coisas diferentes, de maneiras diferentes. Porém, é necessário destacar que, dentre as dez posições-sujeito

ocupadas, a que mais possui sequências discursivas - portanto, a que se faz mais presente - é a do homem negro poderoso, ocupada por Zé Pequeno. Sendo que esse poder é diretamente ligado à violência. Aliada às outras posições-sujeito ocupadas pelo personagem, e a dimensão dele na narrativa, a pluralidade percebida acaba ficando num segundo plano.

A segunda posição-sujeito que mais possui sequências discursivas é a posição de homem negro cambiante que é acionada, também, justamente em relação à violência. Essa posição estabelece em Mané Galinha um tensionamento que acompanha o personagem até o fim da narrativa. Esse tensionamento está, também, fortemente vinculado à violência: é na aproximação, e no distanciamento da prática da violência que se Mané Galinha perpetua os sentidos dessa posição. E é muito significativo essa posição ser uma das recorrentes por mostrar, de certa forma, um embate que é real num meio social tão desigual como é o meio social brasileiro extra-fílmico.

A terceira posição-sujeito que mais possui sequências discursivas é a do homem negro mais velho. De todas as posições-sujeito identificadas, ela é a única a ser ocupada por dois personagens diferentes: Mané Galinha e Zé Pequeno. Porém, ambos a ocupam de maneira diferente. Na análise, relacionei essa posição sujeito às reflexões de Welzer-Lang (2001) sobre a virilização dos meninos em seu processo de amadurecimento. Ao ocuparem essa posição, Mané Galinha e Zé Pequeno se estabelecem como figuras masculinas de referência quando em contato com meninos negros. Porém, enquanto Zé Pequeno “cumpre” esse papel tendo como agenda uma percepção hiperviolenta do ser homem, de “ser do conceito”, Mané Galinha faz o caminho contrário, tentando justamente mostrar que essa agenda (que é hegemônica) não é a melhor a ser seguida para tornar-se um homem. Mané Galinha e Zé Pequeno, portanto, ensinam os meninos a tornarem-se homens de maneiras diferentes. E, conseqüentemente, a serem homens diferentes.

Mais uma vez, se percebe a forte presença do aspecto da violência e, novamente, esse aspecto torna ainda mais espessa a atmosfera do filme. Quando ocupa esse posição-sujeito, Mané Galinha encontra uma postura duplamente reativa, tanto dos meninos, quanto dos outros homens adultos que cercam esses meninos. Já Zé Pequeno recebe o aval do meio em sequências discursivas e cinematográficas que são potencializadas justamente por um despedaçamento de subjetividade que é muito violento. Para ser do conceito, Filé-Com-Fritas precisa retirar a vida de um outro, precisa exterminar uma outra existência. É, talvez, a potencialização máxima de um processo de amadurecimento baseado numa hipervirilidade que se faz presente, também, como abordei nesse trabalho, na realidade do meio social.

Portanto, as masculinidades negras são representadas de forma plural em “Cidade de Deus”, mas sempre eclipsadas pela recorrente representação do homem negro como ameaçador e violento.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Escrever este trabalho foi, entre muitas coisas, um momento de sacudir as lembranças.

Lembrei daquela ansiedade que não raro me deixava angustiado e com medo nos dias de educação física, durante a minha adolescência. Pouco tinha a ver com o fato de ser sempre um dos últimos a ser escolhido para o time de futebol: era mais sobre o desconforto de estar naquele espaço em que não só precisávamos *ser* homens, como precisávamos também *mostrar* que éramos homens. Eu, muito sensível desde sempre, me via então na tensão de um auto-policimento. Limitando meus gestos, modulando a minha voz, silenciando o que eu era e evidenciando algo que eu não era e não queria ser.

Lembrei também de perceber, depois de completar meus dezoito anos e finalizada a experiência escolar, que seria fundamental, para que pudesse existir de uma maneira ao menos tranquila, me entender e me respeitar da maneira que eu - e até então só eu - me conhecia. Foi quando decidi dialogar com meus amigos e com minha família sobre a minha sexualidade e, conseqüentemente, a dialogar comigo mesmo sobre *quem* eu era e *qual o lugar* que eu ocupava no mundo que me cercava.

Lembrei ainda que foi somente depois dos vinte anos, que eu comecei a entender de fato que lugar era esse, e também quem eu era. Sempre entendi que a raça atravessava minha identidade de uma maneira muito definidora. Nascido numa família inteiramente negra e crescido num ambiente também majoritariamente negro, desde muito cedo eu passei a ter a noção do que significava ser negro. Isso de diversas maneiras, tanto nos discursos silenciosos e olhares desconfiados em diferentes espaços, até os próprios conselhos ditos em voz alta pela minha mãe, imbuídos de uma consciência racial estabelecida quase que naturalmente como uma espinha dorsal na rotina das famílias de pele preta. Até hoje eu me sinto desprovido de um pedaço de mim quando saio e deixo para trás a minha carteira de identidade, ignorando o seu conselho de estar sempre munido da possibilidade de dizer - e, mais do que isso, provar - quem eu sou. Com o tempo, e as leituras e as experiências, passei a entender que a minha identidade não se resumia ao demarcador raça: ele se relacionava, de forma imbricada, potencializado e potencializante, com outros demarcadores. Junto dela, o meu gênero falava muito sobre quem eu era, a minha classe social falava muito sobre quem eu era, a minha sexualidade falava muito sobre quem eu era. E todos eles juntos, diluídos com a minha raça na minha experiência de vida, falavam sobre como poderiam ter sido as minhas experiências e como não foram; sobre como foi a minha formação como indivíduo e como não foi, sobre as

possibilidades que eu poderia considerar, as barreiras que eu poderia esbarrar e mesmo os espaços que eu poderia, ou deveria ou, ainda, de maneira alguma conseguiria estar.

Essa percepção, hoje concretizada em mim como um pilar fundamental na minha experiência pessoal de vida, foi o combustível para a idealização e construção deste trabalho: explicitar como os demarcadores identitários, esses aspectos que mesmo os movimentos de esquerda criticam por sua potencialidade diferenciadora, fazem de nossas experiências muito mais do que “apenas” experiências pessoais, mas sim reflexos da própria história do meio em que vivemos, do tempo em que nos formamos, dos discursos que combatemos, dos discursos que exaltamos. Sob esse escopo, ao longo deste trabalho refleti sobre a experiência do homem negro no Brasil, que não é só minha - *a experiência* - é também a de meu irmão, de meus amigos, de meus tios, de meus primos, de meu avô - *as experiências*. Uma pluralidade de homens negros que é, justamente pelos demarcadores sociais - gênero, raça e classe - apagada, borrada e, numa realidade vigiada por um aparato opressor cujas práticas são enraizadas no regime militar brasileiro, literalmente morta.

Entender as desigualdades do Brasil como fruto de um violento contexto não apenas social, mas também - e, na minha percepção, principalmente - racial, é imprescindível. E, da minha posição como um homem negro, trazer a experiência das masculinidades negras no contexto brasileiro, com as devidas problematizações e fugindo de relativizações ou mesmo naturalizações que demarcaram muitos estudos de gênero e raça nas ciências sociais brasileiras é um movimento muito necessário.

Para construir esse estudo, falei primeiramente sobre como o gênero masculino também é uma construção social, fruto de um processo atravessado por violências simbólicas contra as mulheres e contra os próprios homens. Olhando para a construção da masculinidade negra, abordei como o processo de escravização foi fundamental para a manutenção da desigualdade social e racial na história do Brasil, bem como para a solidificação de um imaginário racista que se apresenta como um dos principais traços da sociedade brasileira.

Depois voltei o olhar para as representações culturais que, no processo histórico e individual, integra o indivíduo à sociedade e à cultura por meio da linguagem - e, portanto, da interação social que se dá entre os sujeitos. Pensando na relação entre representação, raça e cinema, investiguei brevemente a representação da população negra na história do cinema brasileiro e como movimentos e tendências estéticas abordaram questões como identidade e representação. Por fim, apresentei os conceitos da Análise de Discurso utilizados para investigar o discurso dos homens negros no filme “Cidade de Deus”, com o objetivo de compreender como as questões de raça e masculinidade são representadas no filme “Cidade

de Deus” através dos personagens Bené, Mané Galinha, Zé Pequeno e Buscapé. Realizada a pesquisa e a análise dos discursos dos personagens, cheguei à conclusão de que as masculinidades negras são apresentadas com pluralidade em “Cidade de Deus”, porém, com um sentido de violência que se sobressai diante dessa pluralidade.

Bené, Mané Galinha, Zé Pequeno e Buscapé são, portanto, quatro homens negros muito diferentes entre si. Ao olhar para o rosto e o discurso de cada um ao longo da narrativa, vejo quatro rostos e quatro discursos diferentes. Embora suas experiências se atravessem, embora seus discursos ecoem dentro de um mesmo espaço discursivo e geográfico, eles são diferentes. Nitidamente diferentes e plurais. E isso é muito relevante e significativo numa realidade que borra a cara de homens negros, desde uma maneira puramente subjetiva - igualmente violenta - os encobrindo por uma espessa camada de estereótipos e pré-conceitos, os reduzindo todos a uma condição sexualizada e violenta, até uma maneira puramente objetiva, colocando jovens negros sob a mira das suspeitas, das batidas policiais, dos agentes penitenciários e dos fuzis do Estado.

Porém, diante da pluralidade desses quatro homens, têm-se os sentidos acionados por Zé Pequeno no filme. Sentidos que instalam na obra uma atmosfera que relega essa pluralidade a um segundo plano. Zé Pequeno é o personagem que mais ocupa posições-sujeito no filme, são quatro ao todo. Ao ocupar essas quatro posições dentro da formação discursiva, ele também é o personagem que mais possui sequências discursivas que acionam sentidos: são trinta e seis ao todo. E desse total, vinte e quatro sequências discursivas acionam sentidos da posição-sujeito do *homem negro poderoso*, a espinha dorsal do personagem e, conseqüentemente, do filme.

A atmosfera de violência de “Cidade de Deus” se personifica em Zé Pequeno: todas as posições-sujeito que ele ocupa estão próximas da forma-sujeito da formação discursiva em razão do poder que ele exerce, um poder que se dá, não somente, mas muito pela violência. Como destaquei na Análise, a violência não é um ponto de chegada, mas sim um caminho. Ser violento não é o objetivo de Zé Pequeno, mas essa é a principal - e talvez a única - forma de chegar nele. Ser o “dono da Cidade de Deus”, ser o sujeito-homem daquele lugar, demanda um capital financeiro e simbólico. E, num espaço que está longe dos cartões postais da cidade que tem a “cara do Brasil”, para o qual foram destinados todos aqueles sufocados pela falta de oportunidade e pelo estigma, a forma de disputar o poder e o respeito é, muitas vezes, por meio da violência.

Zé Pequeno domina o filme. E é a figura desse personagem sem origem e sem casa, que nunca é visto fora da Cidade de Deus, que vive em um constante tom de ameaça que

acaba por simbolizar e mesmo personificar a Cidade de Deus, a periferia e o bandido. Que é, no imaginário nacional, um homem negro.

Num país onde, depois de 300 anos de escravização de uma parcela significativa da população, o argumento da democracia racial e inexistência do racismo ainda é fortemente defendido, é muito simbólico que seja o discurso de Zé Pequeno que mais se faça presente. Esse discurso que, de acordo com a Análise de Discurso, é vivo, constitutivo. Esse discurso materializado na linguagem, que é, segundo Stuart Hall, a forma de um indivíduo deixar de ser indivíduo e virar sujeito, membro de uma cultura, elemento do meio social. Contra a linguagem plural, ou minimamente diferente, de três homens negros, tem-se a quase onipresença de um personagem marcado por uma linguagem que o encerra em uma violência crua e - o pior - natural.

Eu não lembro ao certo quantos anos tinha quando vi, pela primeira vez, um homem sendo morto. Lembro, contudo, que era meio-dia, que o sol estava a pino e que eu almoçava um prato de comida que não consegui mais comer. Do outro lado da rua, eu via a morte pela primeira vez. Lembro também de minha prima batendo na janela do meu quarto, quando eu ainda o dividia com minha mãe e minha vó, cedo da manhã, avisando que o Rogério, um menino que morava ali perto de casa, tinha sido assassinado em um baile. Vingança, disseram. O irmão de Rogério tinha confusões com a gangue de um bairro vizinho. Numa manhã de domingo, a violência batia à minha janela.

Jovens negros não são naturalmente violentos. Não existe, dentro de nós, nenhuma tendência ou fascínio ou disposição para a violência e a criminalidade. O que existe realmente é uma sociedade profundamente desigual e apática, que ignora o fato que, enquanto algumas crianças nascem e crescem com acesso à educação regular, ao dentista, ao transporte escolar, ao curso de inglês, às aulas de judô, às leituras obrigatórias do vestibular, aos intercâmbios, às sessões de terapia, ao amor próprio, outras tantas nascem e crescem tendo a violência e todos os aspectos traumáticos vinculados a ela do outro lado da rua ou batendo na janela do quarto.

Homens negros não são naturalmente ameaçadores, raivosos, perigosos. Não existe dentro de nós nenhuma alavanca de fúria, de malandragem, de fetichismo. O que existe é a construção discursiva e social de uma virilidade que é violenta e desumanizadora. O que existe é idealização do homem branco e rico como um patamar a ser alcançado - ou pior, a nunca ser alcançado. O que existe é a pluralidade, a diferença, o espaço entre Bené, Buscapé, Mané Galinha e Zé Pequeno, o mesmo espaço que existe entre Clóvis, Juarez, Juanir e Cléber, os quatro homens negros que, na condição de meus tios, nunca me permitiram ao menos cogitar que os homens negros fossem todos iguais.

Num momento em que discursos de violência ganham um patamar constitucional e que o recrudescimento das políticas de repressão às camadas mais pobres da sociedade ganha não só o aval como também a exaltação da sociedade, mais do que nunca é necessário reforçar a condição plural das existências e dizer como elas são potencialmente afetadas pela estrutura da sociedade. Que é histórica e perene.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **The danger of a single story**. Disponível em: <https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story> Acessado em: 28 de setembro de 2019

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Editora Pólen, 2018.

ARAÚJO, Joel Zito. **4º Ciclo - O negro no cinema brasileiro**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=4&v=ccGBWhErHJI> Acessado em: 02 de outubro de 2019)

_____. **A negação do Brasil – o negro na telenovela brasileira**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2000.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. África, números do tráfico atlântico. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz e GOMES, Flávio dos Santos (Orgs.). **Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ALONSO, Angela. Processos políticos da escravidão. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz e GOMES, Flávio dos Santos (Orgs.). **Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BAUBÉROT, Arnaud. Não se nasce viril, torna-se viril. In: CORBIN, Jean-Jacques Courtin e VIGARELLO, Georges (Orgs.) Tradução de Noéli Correia de Mello Sobrinho e Thiago de Abreu e Lima Florêncio. **História da virilidade – volume 3**. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

BENETTI, Marcia. LAGO, Cláudia. **Metodologia da pesquisa em jornalismo**. Petrópolis: Vozes, 2007.

BENTES, Ivana. O copyright da miséria e os discursos sobre a exclusão. **Lugar comum**, n. 17, p. 88–95, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema?** São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

BERNARDINO, Jéssica Lorena Alves. **Luz, câmera, limpando: interseccionalidades e representações sociais em Domésticas, o filme (2001) e Doméstica (2012)**. 2016. 145f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

BORDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2003.

BOTTON, F. B. As masculinidades em questão: uma perspectiva de construção teórica. **Revista Vernáculo**, Paraná, n. 19 e 20, p. 109 –120, 2007.

BRAH, A. Diferença, diversidade, diferenciação. **Cadernos Pagu**, n. 26, p. 329-376, 4 abr. 2016.

CARVALHO, Noel dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro. **Estudos Avançados**, v. 31, n. 89, p. 377-394, 1 abr. 2017.

CONRADO, Mônica; RIBEIRO, Alan Augusto Moraes. Homem negro, negro homem: masculinidades e feminismo negro em debate. **Revista Estudos Feministas**. [online]. 2017, vol. 25, n.1, p. 73-97. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2017000100073&script=sci_abstract&tlng=pt> Acesso em 10 ago. 2019.

CORREA, Marco Aurélio da Conceição. Masculinidades Negras em Movimento – O cinema negro como prática decolonial na educação **Revista Aleph**, [S.l.], n. 31, dez. 2018. ISSN 18076211. Disponível em: <<http://www.revistaleph.uff.br/index.php/REVISTALEPH/article/view/801>>. Acesso em: 20 set. 2019.

FAUSTINO, Deivison. O pênis sem o falo: algumas reflexões sobre homens negros, masculinidades e racismo. In: BLAY, Eva Alterman. (Org.). **Feminismos e masculinidades: novos caminhos para enfrentar a violência contra a mulher**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FRAGA, Walter. Pós-abolição; o dia seguinte. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz e GOMES, Flávio dos Santos (Orgs.). **Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

FREIRE FILHO, João. Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas as minorias. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**, Porto Alegre, n. 28, p. 18–29, dez 2005.

FURTADO, Thais. **As lacunas de sentido no discurso jornalístico: do repórter ao editor da revista *Veja***. 2000. 133f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2000.

GYASI, Yaa. **O caminho de casa**. Tradução de Waldéa Barcellos. 1 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016.

HENNING, Carlos Eduardo. Interseccionalidades e pensamento feminista: As contribuições históricas e os debates contemporâneos acerca do entrelaçamento de marcadores sociais da diferença. **Revista Mediações**, Londrina, v. 20 n. 2, p. 97-128, jul-dez 2015.

HENRY, Paul. In PÊCHEUX, Michel. **Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação o óbvio**. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

HOFBAUER, Andreas. **Uma história do branqueamento ou o negro em questão**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

IKEDA, Marcelo. **O “novíssimo cinema brasileiro”**. **Sinais de uma renovação**. Disponível em <<https://journals.openedition.org/cinelatino/597>> Acessado em 12 de outubro de 2019.

ITUASSU, Arthur. Hall, comunicação e política do real. In: HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016.

KIMMEL, Michael. A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 4, n. 9, p. 103–117, out. 1998.

LIBBY, Douglas Cole. Mineração escravista. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz e GOMES, Flávio dos Santos (Orgs.). **Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

LIMA, Mônica. Anos 1950/1960: Sonhos de autonomia. **Revista Alceu**, ano 8, n. 15, p. 95–104, jul–out . 2007

MARINGONI, Gilberto. **O destino dos negros no após a Abolição**. Disponível em <http://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com_content&id=2673%3Acatid%3D28&Itemid=23> Acessado em 12 de setembro de 2019.

MUNANGA, Kabengele e GOMES, Nilma Lino. **O negro no Brasil de hoje**. São Paulo: Global, 2006.

ORLANDI, Eni. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 1999.

_____. Efeitos do verbal sobre o não-verbal. **RUA**, v. 1, n. 1, p. 35-47, 10 jun. 2005.

PINHO, Osmundo. Qual é a identidade do homem negro? **Democracia Viva**, n. 22, p. 64–69, 2004.

RIBEIRO, Alan Augusto Moraes; FAUSTINO, Deivison. Negro tema, negro vida, negro drama: estudos sobre masculinidades negras na diáspora. **Transversos: Revista de História**, Rio de Janeiro, ano 4, n. 10, p. 163–182, ago. 2017. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos>.

ROCHA, Glauber. **Uma estética da fome**. Disponível em: <http://www.vermelho.org.br/noticia/319175-1> <Acessado em: 04 de outubro de 2019>

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1988.

ROSSINI, Miriam. Imagens da exclusão no cinema nacional. **Caderno IHU Ideias**, ano 2, n. 24, p. 3–24, 2004.

SALLES, Ricardo. Café e escravidão. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz e GOMES, Flávio dos Santos (Orgs.). **Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SANTI, H.; SANTI, V. Stuart Hall e o trabalho das representações. **Anagrama**, v. 2, n. 1, p. 1-12, 19 mar. 2009.

SANTOS, E. P. J.; SILVA, F. F. **Análise de Discurso I**. São Cristóvão: Centro de Educação Superior à Distância, 2014.

SCHWARTZ, Stuart B. Escravidão indígena e o início da escravidão africana. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz e GOMES, Flávio dos Santos (Orgs.). **Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SELLIGMAN-SILVA, Márcio. Violência e cinema: um olhar sobre o caso brasileiro hoje. **Comunicação e cultura**, Lisboa, n. 5, p. 95–108, 2008.

SILVA, J. R. B. **Discurso e(m) imagem sobre o feminino: o sujeito nas telas**. 2012. 221f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2012.

SOUZA, Rolf Malungo Ribeiro de. As representações do homem negro e suas consequências. **Revista Fórum Identidades**, Aracaju, ano 3, n. 6, p. 97–115, jul–dez. 2009.

SOUZA, T. C. C. DE. Perspectivas da análise do (in)visível: a arquitetura discursiva do não verbal. **RUA**, v. 24, n. 1, p. 17-35, 4 maio 2018.

_____. **Discurso e imagem: perspectivas de análise do não-verbal**,

Conferência no 2º Colóquio de Analistas del Discurso, Universidad del Plata, Instituto de Lingüística da Universidad de Buenos Aires, La Plata e Buenos Aires, 1997

VARGAS, Jonas Moreira; MOREIRA, Paulo Roberto Staudt. Charqueada escravista. In: SCHWARCZ, Lília Moritz e GOMES, Flávio dos Santos (Orgs.). **Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

WELZER-LANG, Daniel. A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia. **Estudos Feministas**, v. 9, n.2, p.460-482. jul./dez. 2001. Disponível em: <<https://bit.ly/1dhdMIW>>. Acesso em: 5 set. 2019.

WOODWARD, Kathryn. HALL, Stuart. SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2014.

8. ANEXO – Lista de filmes citados

O som ao redor (2012), de Kléber Mendonça Filho

Aquarius (2016), de Kléber Mendonça Filho

O nascimento de uma nação (1915), de D. W. Griffith

Sinhá-moça (1953), de Tom Payne e Oswaldo Sampaio

Barravento (1962), de Glauber Rocha

Quilombo (1982), de Cacá Diegues

Tropa de Elite (2007), de José Padilha

Orfeu Negro (1959), de Marcel Camus

Aruanda (1960), de Linduarte Noronha

Ganga Zumba (1964), de Carlos Diegues

Esse mundo é seu (1964), de Sérgio Ricardo

Integração racial (1964), de Paulo César Saraceni

Xica da Silva (1976), de Carlos Diegues

Central do Brasil (1998), de Walter Salles

Eu, Tu, Eles (2000), de Andrucha Waddington

Carandiru (2003), de Hector Babenco

Ônibus 174 (2002), de José Padilha