

AS DIFERENÇAS CULTURAIS DO BRASILEIRO NOS DOCUMENTÁRIOS DO PROGRAMA RUMOS ITAÚ CULTURAL CINEMA E VÍDEO

Cultural differences in the documentary of the Programa Rumos Itaú Cultural Cinema e Vídeo

Mauricio Elisandro Martins Bicoski

Resumo:

Por meio deste trabalho, analisei de que forma são representadas as diferenças culturais brasileiras nos documentários do *Programa Rumos Itaú Cultural Cinema e Vídeo* de 2004. Como métodos, foram adotados a análise fílmica, a pesquisa documental e a pesquisa bibliográfica relacionada a temas como multiculturalismo, identidade, diferença cultural brasileira e cinema documentário. Os filmes analisados foram *Carrapateira não tem mais ciúmes da apolo 11* (Fabiano Marciel), *Garota zona sul* (Lucas Paiva Mello), *Sertão de acrílico azul piscina* (Karin Ainouz e Marcelo Gomes), *Aristocrata Clube* (Jasmim Pinho e Aza Pinho) e *Invisíveis prazeres cotidianos* (Jorame Castro). A pesquisa observa que os documentários mostram as várias diferenças culturais do brasileiro, não apenas os aspectos da região sudeste do Brasil.

Palavras-chave: Documentário; Diferenças Culturais; Cultura Brasileira.

Abstract:

Through this work I analyzed how are represented Brazilian cultural differences in documentaries Itaú Cultural Directions Program Film and Video 2004. As methods were adopted to film analysis, documentary research and literature related to issues such as multiculturalism, identity, Brazilian cultural difference and documentary cinema. The films were analyzed Carrickfergus no longer jealous of Apollo 11 (Fabiano Marciel), Girl southern area (Lucas Paiva Mello), blue pool acrylic Hinterland (Karin Ainouz and Marcelo Gomes), Aristocrat Club (Jasmine Pine and Aza Pinho) and Unseen everyday pleasures (Jorame Castro). The survey notes that the documentaries show the various cultural differences in Brazil, not only aspects of southeastern Brazil.

Keywords: Documentary; Cultural Differences; Brazilian Culture.

Introdução

Com a retomada do cinema brasileiro, em 1995, surgem vários estímulos públicos e privados à produção audiovisual no país, incentivando a representação das mais diversas manifestações culturais do país por meio do cinema. Entre os incentivos fiscais públicos para a produção de filmes destacam-se a Lei Rouanet (1995) e a Lei do Audiovisual (2001). Dentre à produção independente não-ficcional ressalta-se o Programa Rumos Itaú Cultural, fundado por Olavo Edadio Setubal em 1987, impulsionado pelo advento da lei 7505, Lei Sarney, que possibilitou que empresas do Terceiro Setor investissem em cultura brasileira.

Com a parceria do Estado e parte da não arrecadação de impostos feita pela união em empresas, Organizações Não Governamentais e pessoas físicas, o Terceiro Setor tem autonomia econômica para investir em bens voltados para a cultura. Segundo Antônio Estender e Nilza Siqueira (2007, p. 15) “o Terceiro Setor é o termo que vem encontrando maior aceitação para designar o conjunto de iniciativas provenientes da sociedade que estão voltadas a produção de bem público”. O Terceiro Setor investe em diversos programas voltados para o bem estar social da população, incluindo manifestações culturais, como faz o Programa Rumos Itaú Cultural que tem como foco principal o fomento ao audiovisual, pesquisa e produção artísticas culturais para valorizar o conceito de contraste social, cultural ou étnico da diversidade cultural brasileira.

O objetivo geral desse artigo é compreender a representação das diferenças culturais do brasileiro nos documentários do Programa Rumos Itaú Cultural Cinema e Vídeo. Procura-se avaliar de que forma esses documentários retratam a figura do brasileiro a partir de uma abordagem do tema das diferenças culturais dentro de um contexto religioso, geográfico e cultural brasileiro. Que brasileiro é este retratado nos documentários? Quais características das diferenças culturais brasileiras estão representadas nos filmes? Qual o conceito de “diversidade cultural” está expresso no Programa Rumos Itaú Cultural Cinema e Vídeo? Em que medida este conceito está refletido nas produções não ficcionais financiadas pelo programa? A representação dos personagens sociais nos documentários selecionados reforçam ou contrapõem estereótipos atribuídos ao povo brasileiro? São estes alguns dos aspectos analisados nos documentários selecionados para a pesquisa.

Segundo Bhabha (1998, p.63), a diversidade cultural é definida como uma categoria da ética, estética ou etnologia comparativa de um pensamento multiculturalista liberal baseado na transição de uma cultura comum ou homogênea para outras culturas, associado a pessoas ou sociedades que decidem pautar suas vidas por normas estabelecidas pela cultura da humanidade. Mas, por uma questão conceitual, preferimos utilizar a terminologia “diferença cultural”, pois, entendemos que através dessa terminologia as afirmações da cultura, como a linguagem, danças, vestuário e outras tradições, diferem uma da outra, como acontece nas realidades retratadas nos documentários, tendo como perspectiva teórica para análise os Estudos Culturais e as problemáticas das identidades e das diferenças culturais.

Para a análise, foram trabalhados os cinco documentários de curta-metragem premiados na edição 2003-2005 do Programa em função destes terem como fio condutor o tema investigado, como informado em seu site: Os cinco documentários premiados na edição 2003 do *Programa Rumos Itaú Cultural Cinema e Vídeo* revelam a diversidade cultural brasileira e suas particularidades. A reunião dos trabalhos, batizada de Brasil 3×4, tem como fio condutor o conceito de revelar as diferenças dos brasileiros.

Os documentários analisados são: 1) Carrapateira não tem mais ciúmes da Apolo 11, (2004) (Fabiano Maciel), conta a história da cidade de Carrapateira, Paraíba, considerada em 1969 uma das cidades mais carentes do Brasil, no mesmo ano em que a tripulação da Apolo 11 pisava o solo lunar pela primeira vez. Mais de 30 anos depois, o documentário mostra como vive o povo de Carrapateira e relaciona a conquista da Lua com sonhos de progresso e prosperidade no sertão nordestino. 2) Garota zona sul, (2004) (Luca Paiva Mello), contrasta diferentes realidades de duas garotas da mesma idade mas de classes sociais distintas. Uma é carioca, mora com os pais numa casa de classe média, no Leblon. A outra mora com a mãe e mais nove pessoas numa casa no bairro do Capão Redondo, periferia de São Paulo. 3) Sertão de acrílico azul piscina, (2004) (Karin Ainouz e Marcelo Gomes), conta a história do sertão brasileiro, mostra lugares remotos revelando tradições e costumes de uma paisagem brasileira que é ao mesmo tempo contemporânea, regional e globalizada. 4) Aristocrata Clube, (2004) (Jasmin Pinho e Aza Pinho) trata das memórias dos

frequentadores de um glamoroso clube recreativo fundado por um grupo de negros, na década de 1960, em São Paulo. Baseado em entrevistas, acervos de fotos e filmes das três gerações que frequentaram o Aristocrata, o documentário traça um panorama da resistência negra olhando para um passado não muito distante. 5) Invisíveis prazeres cotidianos, (2004) (Jorane Castro), lança um retrato de Belém, Pará, por meio dos relatos de jovens moradores que se expressam e se comunicam por meio de blogs.

Como método principal recorreremos à análise fílmica, a partir de autores como Laurent Jullier, Michel Marie, Vanoye Francis, Anne Goliot-Létè. Para os autores a análise fílmica significa desmontar um filme e entender o seu registro numa história, partindo de um movimento que se vincula a um contexto, em que o analista vai operando escolhas e organizando elementos fílmicos entre si, formando significados para que os espectadores possam entender o significado do filme. Além de estudos do método de análise fílmica, leituras no campo da linguagem cinematográfica fazem parte da pesquisa, em especial as obras de Jacques Aumont.

Analisar um filme não é tarefa das mais fáceis; o primeiro passo se dá na desconstrução dos elementos do filme, da composição fílmica que inclui planos, enquadramentos, linguagem verbal, linguagem escrita, visualidade, ruídos, trilha sonora etc. A segunda fase consiste em compreender como esses elementos se associam mutualmente para fazer surgir significados que possibilitem interpretações sobre a construção de personagens, o ponto de vista dos diretores. Para alcançar nosso objetivo, analisaremos as presenças dos personagens nos documentários, verificando como eles são caracterizados dentro ou fora de certos estereótipos da figura do brasileiro ou da imagem do nacional, como a do brasileiro preguiçoso, nação do futebol, cordialidade, beleza natural, miscigenação, samba e carnaval. Para dar corpo à análise recorreremos a uma pesquisa bibliográfica sobre teorias do Documentário (Nichos; Ramos), Identidade (Castels; Hall) e Cultura (Ortiz; Bhabha).

O estado na cultura brasileira

Um dos primeiros movimentos de intervenção do Estado brasileiro na sua cultura ocorreu após a Revolução de 1930, quando Getúlio Vargas procurou unir o país em torno do poder central,

120

construindo um sentimento de unidade nacional. Segundo Barbalho, “Há a tentativa de criar uma cultura de consenso em torno dos valores da elite brasileira, e o projeto de uma cultura nacional é o espaço para aproximar parcelas da intelectualidade, mesmo aquela não alinhada diretamente ao regime” (BARBALHO, 2007, p.3). Para a construção dessa ideia, o Estado, acompanhado de os intelectuais, seriam responsáveis por criar e unir o povo brasileiro em espaços físicos e simbólicos onde poderiam trabalhar para apresentar os elementos da cultura nacional aos brasileiros e aos povos das outras nações. Com a intervenção do Estado são criadas diversas instituições culturais como o Serviço de Teatro (SNI), o Instituto Nacional do Livro (INL), o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), e o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP).

Na Era Vargas, o Estado se aproveitou dos mais variados produtos e produtores culturais da época para decidir quem financiariam e o que financiariam nos projetos de construção da nação, produzindo um discurso de valorização do povo, incluindo o mestiço como elemento da nacionalidade. Depois do período do Estado Novo, outro momento em que o Estado brasileiro interferiu na produção e divulgação das manifestações culturais foi durante o regime Civil Militar, 1964-1985. Na época, a cultura foi percebida como elemento central na garantia da nacionalidade. Para Ortiz (1988), o golpe Civil Militar possui um duplo significado, por um lado se define por sua questão política, por outro aponta para transformações mais profundas que se realizaram no nível da economia.

Esse processo faz crescer o parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais, afirmação que pode parecer contraditória se levarmos em consideração o cenário de repressão e censura que a ditadura impunha ao Brasil, mas que, na visão de Ortiz, não são excludentes. Na época de 1960/70, a implantação de uma indústria cultural mais sólida no Brasil modifica o padrão de relacionamento com a cultura, uma vez que ela passa a ser vista definitivamente como um investimento comercial pelos vários movimentos culturais e artísticos da sociedade brasileira. Entre os movimentos desse período estão o Cinema Novo, a Tropicália, a Bossa Nova, a Jovem Guarda, festivais de música na TV entre outras manifestações.

Para Ortiz (1988, p.147), se até a década de 1950 as produções eram restritas por causa da falta de alfabetização e a tecnológica ainda não conter uma maior circulação no território nacional, duas décadas depois a produção e a distribuição da cultura no país são estimulados pelos conglomerados de comunicação que se consolidam explorando a cultura popular, principalmente a televisão que passa a ser mais popularizada do que elitista. Assim, em 1966 O regime Civil Militar criou o Conselho Federal de Cultura (CFC) com a função de elaborar a sua própria política cultural. Com a democratização do país e com a eleição de Fernando Collor de Mello (1990-1992), implementou-se uma política de terra arrasada para a cultura, extinguido-se o recém criado Ministério da Cultura (MinC), junto com diversos órgãos como a EMBRAFILME (Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima) e o SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional).

Com a crise econômica que o Estado brasileiro vivia, ocorre uma escassez de recursos financeiros aos incentivos fiscais relacionados a projetos para cultura. No entanto, Collor dá continuidade à política de incentivo fiscal para produção, por meio da lei de 1986, Lei Sarney. No Brasil, na década de 1990, com a crise do Estado e do crescente número de instituições que visam o interesse público a partir de projetos sociais, fortalece-se o Terceiro Setor, mesmo que em parceria com o Estado.

O que se vê é que parte da arrecadação dos impostos deixam de ser feita pela União, permitindo às instituições privadas destinarem parte do dinheiro à produção de bens culturais públicos. Ação que deve ser interpretada da seguinte maneira, segundo Siqueira e Estender “na medida em que permite que setores da sociedade se organizem em paralelo e atendam parte da demanda social que deveria ser atendida pelo Estado, o próprio Estado fica liberado para investir em outras “obras” de promoção social ou econômica” (SIQUEIRA; ESTENDER, 2007, p. 16-17). Para os autores, os gastos das empresas privadas com o Terceiro Setor não devem ser vistos como despesa, mas como investimento, como faz o Banco Itaú que apoia projetos sociais e culturais por meio do Instituto Itaú Cultural e do Programa Itaú Cultural.

O Itaú é um banco privado, sediado na cidade de São Paulo. Criado em 2 de janeiro de 1945, quando Alfredo Egydio de Souza Aranha fundou o Banco Central de Crédito. Com a criação do banco e aumento no corpo de funcionários e clientes, o Banco Itaú criou o Instituto Itaú Cultural em 23 de novembro de 1987, projeto concebido por Olavo Egydio Setúbal por meio da Lei Sarney (Siqueira; Estender, 2007, p. 20). O Instituto Itaú Cultural é uma entidade sem fins lucrativos que atua com políticas culturais destinadas a valorizar a diversidade brasileira, incentivando, promovendo e pesquisando linguagens artísticas e eventos culturais, bem como a preservação do patrimônio cultural do país.

“O objetivo do programa sempre foi valorizar a diversidade brasileira, estimular a criatividade e a reflexão sobre a cultura em nosso país e premiar artistas e pesquisadores de várias áreas”. Inicialmente o Instituto Itaú Cultural fomentou a pesquisa em artes visuais, cinema, dança, educação, jornalismo cultural, literatura e música. Entre as atividades destacam-se shows, exposições de arte e programas de apoio, denominados de Rumos Itaú Cultural.

O programa rumos Itaú cultural cinema e vídeo

Dentro do Programa Rumos Itaú Cultural, existe uma categoria voltada exclusivamente para produtos audiovisuais, denominada de Cinema e Vídeo, tendo como objetivo fomentar e difundir a cultura brasileira por meio de produtos audiovisuais contemporâneos. Na sua primeira edição, em 1998, foram criadas duas categorias. Desenvolvimento de projetos e Produção. O Instituto não abriu um edital público e a escolha se deu na qualidade dos projetos de cinema e vídeo que, com a retomada da produção audiovisual no Brasil, foram encaminhados ao Instituto em busca de apoio e parceria para sua realização.

Dentre as obras selecionadas naquele ano na categoria produção estão os documentários Hélices, (Carmela Gross) e Santo Forte (Eduardo Coutinho), o filme de ficção O Livro do Raul (Arthur Omar Squeff). Na categoria desenvolvimento de projetos, os cineastas Walter da Silva Silveira, Tamara Ka, Michael Favre, Lírio da Silva Ferreira Neto, Hilton Lacerda e Cláudio de Assis Ferreira tiveram seus projetos contemplados com incentivos para a conclusão dos produtos.

A partir da segunda edição, de 1999 a 2000, o Programa passou a contar com duas novas modalidades: jovens realizadores, destinado a projetos de cineastas com até 25 anos de idade e vínculo universitário; e finalização, para trabalhos que necessitavam de um financiamento para pós-produção e edição. A modalidade desenvolvimento de projetos foi mantida, permitindo ao realizador formatar seu projeto em pesquisa, roteiro, confecção de orçamento e cronograma, visando a execução do projeto e posteriormente sua divulgação. Nesta edição os participantes tiveram que se inscrever por meio de um edital. Foram feitas 449 inscrições de várias partes do Brasil, sendo 301 para a categoria desenvolvimento de projetos, 80 para jovens realizadores e 68 para finalizações.

Seguindo a estratégia da segunda edição, o Rumos Cinema e Vídeo 2001-2002 continuou com as três categorias: jovens realizadores, desenvolvimento de projetos e finalização. O salto quantitativo para os 540 trabalhos inscritos neste biênio deve-se, em parte, à realização, na etapa de recebimentos dos projetos, de palestra que anunciava o programa e sugeria modelos de propostas e formatações mais adequadas para os projetos. Alguns dos documentários produzidos nesta edição do programa tiveram grande repercussão de público e presença no circuito comercial, em festivais e amostras internacionais, como, por exemplo, *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (Paulo Sacramento) e 33 (Kiko Goifmam).

Na sua quarta edição, que ocorreu entre 2003 a 2005, o Programa Rumos Itaú Cultural Cinema e Vídeo adotou uma nova estratégia. Objetivando uma maior visibilidade dos documentários, a comissão de seleção composta por Carlos Nader, Renato Barbieri e Almir Labaski escolheu cinco documentários, com duração de 26 minutos, propondo mudanças de edição e novas filmagens. Todos os projetos teriam como objetivo revelar a diversidade cultural brasileira e suas particularidades tendo como fio condutor os contrastes sociais, culturais ou étnicos do país.

Os cinco documentários vencedores desta edição foram lançados em um DVD, denominado *Brasil 3x4*, e exibidos em rede nacional pela TV Cultura e em mostras itinerantes. A série também foi convidada a participar do *Audiovisual E-platform*, programa da Unesco para conteúdos criativos em meios audiovisuais. A partir de 2006, “O Itaú Cultural cada vez mais se consolida

como instituição que desempenha papel de articuladora de expressões e questões da cultura contemporânea brasileira” (ESTENDER; SIQUEIRA, 2007, p.20). Hoje o Programa Rumos Itaú Cultura Cinema e Vídeo se estabeleceu como um dos mais importantes programas de incentivo ao documentário brasileiro.

Documentário etnográfico no Brasil

Os filmes etnográficos estão ligados ao próprio nascimento do cinema. Para Marcius Freire (2005b, p.1), os filmes etnográficos são uma incógnita quanto ao seu surgimento, uns afirmam que foi em 1895 por Feliz Regnaut, que teria registrado uma mulher fabricando objetos de argila na exposição etnográfica da África ocidental na França; outros historiadores afirmam que foi em 1894, com T. A. Edison que teve o privilégio de registrar as imagens que constituem os sinais dos índios Sioux nos Estados Unidos. O que podemos perceber nesses dois casos são costumes dos povos das antigas colônias europeias e da África atraindo o interesse de um enorme público para descobrir o que era diferente de sua cultura. Os primeiros filmes etnográficos podem ser categorizados como os registros das imagens em viagens e relatos administrativos das colônias do século XIX, como se realizou no Brasil, com chegada das primeiras câmeras dos irmãos Lumière que começaram a registrar a Comissão de Linha Telegráficas e Estratégicas do Mato Grosso e do Amazonas.

Para José da Silva Ribeiro (2007), os filmes etnográficos abarcam uma grande variedade de estudos do homem na sua dimensão social e cultural. Os filmes etnográficos teriam duas conexões principais, a primeira seria a representação de um povo ou nação através de sua escrita, língua ou características próprias; a segunda seria o registro da cultura e da sociedade, como documento de interesse antropológico. Na visão do autor o cinema etnográfico era sobre tudo descritivo. As imagens funcionando como arquivos de uma enciclopédia sobre as sociedades não industriais, exóticas ou rurais, eram captadas segundo os programas da antropologia clássica (RIBEIRO, 2007. p. 10). Até 1948, os filmes etnográficos não tinham uma classificação definida.

Foi através de André Leroi Gourchan que este tipo de filme começou a ser considerado em três vertentes: 1) filme de pesquisa, que é apenas um meio de registro científico; 2) filme

documentário público ou filme exotismo que é um filme de viagem; 3) filme ambiente, rodado sem a interferência dos pesquisadores, mas que adquire um significado para a exportação como produto de divulgação da sua cultura. Para Freire, assim como para Leroi Gourhan, o caráter etnológico de um filme está mais na sua utilização do que nos propósitos que o seu realizador deseja. “Excetuando-se o filme de pesquisa que tem como objetivo intrínseco o registro científico, podemos, a rigor, considerar qualquer filme como potencialmente etnológico, pois praticamente todos, de alguma maneira, podem enquadrar-se naquela categoria que ele define como filme de ambiente” (FREIRE, 2007 b. p.4).

Nessa perceptiva de Freire, de que todo filme é potencialmente etnológico, vale destacar a contribuição dos documentários produzidos por Thomas Farkas, entre 1964 e 1969, sobre a cultura popular brasileira. Os filmes produzidos pela Caravana Farkas, segundo o autor, estão ligados ao documentário etnográfico, uma vez que os filmes tinham uma forma de revelar a cultura, sendo o diretor responsável por penetrar na vida sócio econômica de seus personagens sociais. Por outro lado, a Caravana Farkas foi responsável por criar as bases de um novo documentário brasileiro (1961-1964), conhecido pela fase de influência do Cinema Novo no Brasil. Segundo Ramos (2005, p. 738), a Carava Farkas aproximava-se do Cinema Novo, grupo de jovens cineastas que queriam a produção de um cinema mais barato, feito com o pensamento de uma câmera na mão e uma ideia na cabeça.

Os filmes seriam voltados à realidade brasileira, tendo uma linguagem adequada à situação social da época. Os temas mais abordados estariam fortemente ligados ao subdesenvolvimento do país relatados por personagens mais reais, falando sobre os problemas enfrentados por eles. A exasperação, a revolta, a agonia eram sentimentos comuns nos personagens populares retratados era comum nos filmes do período como conflitos, disputas, ressentimentos, irritação cercam as situações e ações do cinema brasileiro desta época e que encontra ressonância no documentário da Caravana Farkas (RAMOS, 2008. p. 9).

No Brasil, o Documentário Novo (1961-1965), conhecido como cinema direto, deixa para trás o contexto do documentário clássico e marca distância do cinema realista do pós-guerra, podendo

ser dividido em duas fases: a primeira negando as raízes de onde vem, e a outra já aberta para os dilemas da enunciação e da constituição da subjetividade no documentário. Na leitura de Ramos, “Futebol, candomblé e samba são as formas eleitas como privilegiadas para figurar a alienação, e aparecem assim na produção documentária com influência do cinema direto, seja no grupo do cinema novo, seja no grupo paulista de Farkas” (RAMOS, 2008, p. 350).

O discurso de alienação e a caracterização da cultura popular, além da situação política e social do país, ficam evidentes em toda a primeira produção do Cinema Novo e da Caravana Farkas, criando estereótipos da cultura brasileira, como sugere o autor. O documentário etnográfico na contemporaneidade se reeditou através de melhores condições técnicas cinematográficas, entrevistas, narrações em *off*, trilhas sonoras. Segundo Stam e Shohat (2006, p. 68-69), nos antigos filmes etnográficos, por exemplo, vozes confiantes e científicas falavam a verdade sobre povos nativos, impossibilitados de questionarem as representações que faziam dele.

Já as novas produções buscam uma prática participativa, uma antropologia dialógica, uma distância reflexiva e uma filmagem interativa. Essa nova modéstia por parte dos filmes experimentais descartam o antigo elitismo do modelo pedagógico e etnográfico em favor de uma aprovação pelo relativo, pelo plural experimentando uma saudável dúvida sobre sua capacidade de falar pelo outro. Ao promover interações entre povos distantes, os filmes etnográficos abordam uma série de imagens ao estudo do ser humano na sua dimensão social e cultural em seus mais variados aspectos. Os filmes são capazes de promoverem o sentido de comunidade e de filiações alternativas. É neste sentido que nos interessamos pelos documentários produzidos pelo Programa Rumos Itaú Cultural Cinema e Vídeo.

Identidade e cultura brasileira

No mundo moderno as culturas nacionais se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural. Segundo Hall, a identidade não é uma coisa com a qual as pessoas nascem, mas é formada e transformada no interior da representação. Em termos de identidade nacional, o autor afirma que “segue-se que a nação não é apenas uma identidade política mas algo que produz sentidos num sistema de representação cultural. As pessoas não são apenas cidadão/ãs legais de

uma nação; elas participam da ideia da nação tal como representada em sua cultura nacional” (HALL, 2006, p. 49).

Para o autor, em vez de falarmos em identidade, deveríamos usar a palavra identificação que, por sua vez, refere-se a um processo em andamento. Hall reconhece que os indivíduos estão passando por uma crise de identidade ao se confrontarem com tantas opções de identidade: sexual, de classe, raça, etnia. Partindo desse princípio, ele nos oferece uma análise das mudanças que vem ocorrendo no mundo através da comparação de três concepções de identidade: (1) o sujeito do Iluminismo a concepção de identidade do sujeito do Iluminismo estaria baseada na racionalidade, num ser humano unificado e centrado, (2) o sujeito sociológico por sua vez seria um caminho ao pós-moderno, refletindo a complexidade do mundo moderno, é no sociológico que a identidade passa a ser formada a partir da interação da sociedade com o eu. O indivíduo antes centrado e unificado passaria a ser fragmentado, composto por várias identidades que são transitórias e mutáveis. É a partir desse processo que, para Hall, nasce o (3) sujeito pós-moderno, desprovido de uma identidade fixa, a qual seria continuamente formada e transformada em diferentes períodos históricos. Assim “o sujeito [pós-moderno] assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades diferentes que não são unificadas ao redor de um eu coerente” (HALL, 2006, p. 13).

Para Castells (2006), ao longo da história, a construção social de identidade sempre ocorreu em um contexto marcado por relações de poder, em que a identidade é introduzida pelas instituições dominantes no intuito de expandir e racionalizar sua dominação em relação aos atores sociais. O autor entende por identidade “[...] o processo de construção de significado com base em um atributo cultural, ou ainda um conjunto de atributos culturais inter-relacionados, o(s) qual(ais) prevalece(m) sobre outras fontes de significado”(CASTELLS, 2006, p. 22).

É preciso pensar a questão da identidade ou das identidades a partir de um núcleo resistente à homogeneização, podendo este produzir mudanças socioculturais. Mas o autor insiste que existem vários tipos de manifestações identitárias. Todas estão marcadas pela história de cada grupo, assim como pelas instituições existentes, pelos aparatos de perda e pelas crenças religiosas. Nas

palavras de Castells “A construção de identidades vale-se da matéria-prima fornecida pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso” (CASTELLS, 1999, p. 23). Para o autor todos esses materiais são processados pelos indivíduos, grupos sociais e sociedades, que reorganizam seu significado em função de tendências sociais e projetos culturais enraizados em sua estrutura social as quais se antes se encontravam em fronteiras menos definidas, hoje provocam no sujeito uma crise de identidade.

Para Ella Shohat e Robert Stam, o “ocidente, portanto, é uma herança coletiva, uma mistura voraz de culturas que não apenas bebeu da influências europeias, mas que é de fato formada por elas” (2006. p. 39). Para os autores, o ocidente é uma construção baseada em mitos e fantasias do europeu onde a maioria dos países latino-americanos, independentemente de suas heranças étnicas, leva em conta a forma de vida, religião, cultura, idioma entre outros aspectos do Europeu. Stam e Shohat fazem conexões com o multiculturalismo e o fenômeno do colonialismo.

A discussão deve se basear em uma longa história de múltiplas opressões específicas, onde o discurso eurocêntrico, lembram os autores, é complexo, contraditório e historicamente instável, fruto de tendências ou operações intelectuais que se reforçam mutuamente e que purificam a história ocidental, enquanto tratam com condescendência, ou mesmo com horror, o não-ocidental. Já Homi Bhabha propõe uma discussão sobre o sujeito colonizado e o colonizador, levantando questões sobre como ocorre a construção do discurso de poder que garante a dominação e superioridade de um povo sobre o outro. Para Bhabha (1998, p. 260), a questão não é mais fortalecer a identidade da nação, mas se estabelecer no mundo em que a metrópole confronta com sua história pós-colonial, contada pelo fluxo de migrantes e refugiados dos pós-guerra, como uma narrativa indígena ou nativa interna a sua identidade nacional.

Para o autor, dois conceitos são fundamentais para entender colonizado e colonizador: o estereótipo e a mímica. Através de um discurso que exalta um povo, valores são repassados de geração em geração, enquanto tudo que não está presente nessa exaltação passa a ser desconsiderado. Com isso, teremos a criação de estereótipos que fixam uma ideia negativa a

respeito do outro, do que não está classificado dentro dos padrões sociais, enquanto a mímica é uma estratégia de conhecimento e identificação.

No Brasil, a ideia de cultura nacional não é apenas composta pelas instituições culturais, mas também por símbolos e representações. A cultura nacional produz sentidos sobre a nação, sentidos com os quais podemos nos identificar, nos sentir pertencer às histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam nosso presente com um passado e imagens que dele são construídas. Renato Ortiz (2006) ressalta que a problemática da cultura brasileira tem sido uma questão política ligada a uma reinterpretação do popular por grupos sociais e a própria construção do Estado brasileiro. “Não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidade, construída por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos” (ORTIZ, 2006, p.8).

A identidade nacional vai depender do reconhecimento de um passado comum, sustentado por tradições inventadas ou reaproveitadas que emergiram de mudanças sociais e políticas, associadas aos fenômenos como a burocracia, a secularização, a industrialização e a comunicação de massas no contexto da época moderna. No caso brasileiro, as teorias raciais do século XIX influenciaram as reflexões em torno da identidade brasileira. Para a intelectualidade do período, o Brasil era constituído através de três raças: o branco, o negro e o índio. Sendo que se atribuía ao branco uma posição de superioridade na construção da civilização brasileira, enquanto que o negro e o índio eram tratados como entraves ao processo civilizacional. Surge assim um problema teórico fundamental para os cientistas do período, como tratar a identidade nacional diante da disparidade racial. Os intelectuais encontram na figura do mestiço um ponto de equilíbrio para compreender e revelar nossa diferenciação nacional. Mais do que uma realidade, o mestiço representava uma categoria que exprimia uma necessidade social de elaboração de nossa identidade nacional. Nas palavras de Ortiz, a “temática da mestiçagem é neste sentido real e simbólica; concretamente se refere às condições sociais e históricas da amálgama étnica que transcorre no Brasil, simbolicamente conota as aspirações nacionalistas que se ligam à construção de uma nação brasileira” (ORTIZ, 2006, p. 21).

Segundo Bhabha, o discurso colonial como este em que predomina o pensamento da intelectualidade brasileira do século XIX, reconhece e repudia a diferença cultural, criando “povos-sujeitos” em que o estereótipo é um dos elementos que atua no sentido de reconhecer e de recusar a diferença. Ele impõe um enquadramento, uma classificação que não corresponde muitas vezes à realidade social, uma vez que “o estereótipo impede a circulação e a articulação do significante de raça a não ser em sua fixidez enquanto racismo” (BHABHA, 1998, p. 117).

O autor discorre sobre o conceito de diversidade cultural, preferindo o de diferença cultural para o tratamento das questões ligadas à cultura. A diversidade e a diferença se aproximam e se distanciam no campo das representações, que são construções dependentes de necessidades e interesses. Para Bhabha, a diversidade cultural é um objeto epistemológico e a cultura um objeto do conhecimento empírico, enquanto a diferença cultural é o processo da enunciação cultural como conhecível, legítimo, adequado à construção de sistemas de identificação cultural.

Se a diversidade é uma categoria da ética, estética ou tecnologia comparativas, “a diferença cultural é um processo de significação através do qual afirmações da cultura ou sobre a cultura diferenciam, discriminam e autorizam a produção de campos de força, referência, aplicabilidade e capacidade” (BHABHA, 1998, p.63). Sendo assim, entendemos que o cinema é primordial na mediação das representações, auxiliando na produção das identidades culturais de grupos, por isso a importância de se estudar os documentários do Programa Rumos Itaú Cultural Cinema e Vídeo sob a perspectiva da diferença cultural. As cenas, as tramas, as representações, ou seja, o conjunto de signos ali presentes contribuem para a construção de uma imagem do povo brasileiro.

Atores sociais na construção da diferença cultural

Tendo a diferença cultural como tema a ser perseguido, analisaremos como os personagens são construídos nos documentários. Os filmes são médias-metragens de 26 minutos cada, que foram acessados no *Youtube* e no *Viemo* para fins de análise. Em Carrapateira não tem mais ciúme da Apolo 11 é um filme do cineasta gaúcho, Fabiano Maciel, que aborda o cotidiano de uma das cidades mais pobres da Paraíba, Carrapateira. O brasileiro do filme é o típico nordestino que é

apresentado aos poucos, primeiro pelo sotaque, tipo das falas da região, depois pelos cenários áridos revelando o brasileiro sofrido, o brasileiro que mantém esperança no futuro.

A simplicidade é o elemento que está sempre presente: as pessoas pobres, os lugares vazios, os cenários de pessoas calejadas pelos vícios e desejos de um novo mundo, de uma nova vida. Características que compõem uma imagem de que ali não é qualquer região, mas o Nordeste, com suas particularidades que foram atribuídas pelo cinema ou mesmo pela história através dos tempos.

Dentre os gêneros de documentário, o filme *Carrapateira não tem mais ciúme*, da apolo 11, é classificado como modelo expositivo. Segundo Bill Nichos (2006), neste modo, os fragmentos do mundo histórico são contadas numa estrutura mais retórica e argumentativa. A perspectiva do filme é dada pelo comentário feito em voz *off* e as imagens limitam-se a confirmar a argumentação narrada, como podemos perceber com os personagens Heber, Rayanna e Mara, os adolescentes encarregados de descreverem como são as ruas da cidade.

Suas falas são cobertas por cenas de locais do município de Carrapateira em *travelling*. Nesse movimento percebem-se os detalhes do lugar e suas características de cidade pequena, como, por exemplo, pessoas sentadas na calçada contemplando a vida. Essas pessoas não se preocupam com obsessão do mundo, modos e estilos de vida urbana, como é mostrado no plano conjunto dos dois idosos apreciando a noite enquanto de fundo uma pessoa olha a televisão. A cena revela para o espectador uma cultura de contemplação do lugar e das histórias. A representação dos personagens no filme se baseia interinamente em mostrar a característica da pobreza da região, um estereótipo presente em outros filmes do cinema brasileiro desde 1960.

O filme mostra personagens de uma vida humilde e permeada por dificuldades, como o trabalho de Zé Caldinho, que cuida do seu sítio, e Zé Cosme, que em um plano geral descreve a preparação da terra para a plantação no solo seco e árido do sertão. A preocupação do personagem é com a chuva, a cena mostra uma panorâmica do horizonte com um céu cheios de nuvens, imagem que simboliza a esperança pela chuva e as dificuldades da escassez da mesma. O filme também mostra

dramas individuais dos personagens como das irmãs Damianas, cujos nomes são uma promessa da mãe ao Frei Damião. As irmãs buscam uma identidade fora dali, pois não conseguem se ver naquele lugar por que as marcas do sofrimento estão presentes ali onde elas moram.

A informalidade das pessoas, os cenários, a pobreza, e a fé são indicativos do Nordeste neste documentário, mas é preciso ressaltar que as identidades são pensadas enquanto processos e práticas socioculturais construídas. Tal construção se opera no âmbito da representação, ou seja, no documentário são os cenários operam representações, os símbolos e os rituais que funcionam como sendo exclusivos do nordeste brasileiro.

Em *Sertão acrílico azul piscina*, propomos analisar o personagem paisagem e não as pessoas; o que deve ser analisado é o tratamento dado à paisagem, como ela é transformada em personagem, já que está é a imagem que predomina no tratamento fílmico. O documentário dos diretores Karim Aionuz e Marcelo Gomes retrata o cotidiano das feiras populares dos Estados da Bahia, Ceará, Alagoas e Pernambuco. A paisagem nordestina brasileira é o personagem retratado no documentário. Para isso o diretor registra as paisagens não tendo uma preocupação técnica no tratamento estético da imagem, ou seja, não evita imagens trêmulas, desfocadas etc. Percebe-se no filme, em quase todos os planos, a presença da natureza que apresenta uma subjetividade a respeito do Nordeste. O abandono da montagem narrativa linear, haja vista grandes fragmentos de imagens, valorizam os planos e as impressões do sofrimento, calor, pobreza que são construídas a respeito da paisagem do sertão.

O documentário, por trabalhar a questão da imagem numa preocupação subjetiva, constitui o modo de documentário poético, retirando aquele aspecto do mundo histórico de sua matéria-prima, mas transformando o cenário do sertão de maneiras diferentes. O modo poético evidencia a subjetividade e se preocupa com a estética. Como revela Bill Nichols (2005, p. 123). À medida que as cenas vão passando através das paisagens percebemos que as imagens revelam coisas comuns na paisagem nordestina. Uma das cenas que melhor retrata isto é a que demonstra a religiosidade do povo nordestino, que no filme se dá em uma romaria na cidade de Juazeiro do Norte. Através de uma imagem panorâmica mostrando o cenário das salas de promessas e a

romaria em devoção ao Padre Cícero, temos depoimentos em *off* de pessoas que tiveram suas preces alcançadas.

O espectador não apenas observa uma paisagem, mas há um contato direto com a realidade de quem vive naquela região, um momento em que demonstram um pouco da sua fé. Nas imagens que seguem podemos perceber a magia, as superstições, a presença de amuletos, orações que compõem a religiosidade do nordestino. As representações das imagens repletas de delicadeza e cuidado com a estética, como o sorriso de um homem que se pendura no caminhão de romeiros ou de homens e mulheres que posam em frente à estátua de Padim Ciço, mostram homens simples que caminham nas ruas das cidades, transmitindo os seus costumes e a musicalidade das orações daquela região pobre.

A interpretação das paisagens sertanejas pelos diretores Ainouz e Gomes permite-nos afirmar que se trata da mera reprodução de imagens estereotipadas produzidas e veiculadas pelo cinema nacional sobre a região, contendo espaço desértico, gente paupérrima, baixa produtividade agrícola, etc. Na medida em que o filme vai reconstruindo a realidade das pequenas feiras da cidade, aparecem, diante do espectador diversos homens empurrando seus carrinhos na madrugada, erguendo barracas, dispendo as suas mercadorias e os visitantes começando a chegar e a lotarem os espaços desse comércio informal.

Uma das cenas que merece destaque no filme é uma dançarina de boate que fica perto da feira, pois é a única que ganha direito a uma voz em *off*, coberta por cenas dela em primeiríssimo plano, em câmera alta. A cena revela um certo enquadramento que atribui a sua figura um certo sentido de inferioridade. Vemos que o diretor retrata a personagem de uma outra maneira, o que fica ainda mais evidente na sequência em que ela aparece com suas amigas. Ela foge do estereótipo da mulher dona de casa, que vive em função do marido e que se realiza nos afazeres domésticos. O diretor faz uma diferenciação da personagem na sociedade, rompe com a imagem padrão da mulher estereotipada na sociedade patriarcal.

Segundo Hall (2006) a identidade significa demarcar fronteiras, fazer distinções entre quem pertence a nós e quem não pertence. Neste caso, o documentário mostrar as prostitutas das pequenas cidades, o caos da Feira de Caruaru, os romeiros do Padre Cícero em Juazeiro, Aïnouz e Gomes reconfiguram o espaço simbólico do Sertão à violência, à injustiça e à revolução social.

O gênero documentário observativo mostra, através de imagens, os fatos sem máscaras ou encenações, mantendo-se como mero observador dos fatos, como se fosse o próprio espectador. Segundo Nichols (2005. p. 148), o espectador fica mais atento, deixando ao público se engajar ou não no tema ou simplesmente se reconhecer nele como podemos perceber no filme *Garota Zona Sul* de Luciano de Paiva Mello. O filme apresenta duas garotas da mesma idade, mas de classes sociais distintas: uma delas é carioca, mora com os pais numa casa confortável de classe média, no Leblon e chama-se Joana; a outra personagem, Silvana, mora com sua mãe e mais nove pessoas numa casa simples no bairro do Capão Redondo, periferia de São Paulo.

O filme abre em plano médio com as personagens no quarto de Joana falando sobre violência, a imagem revela um quarto bem decorado de uma jovem de classe média. É neste quarto que a personagem Joana acompanhada de sua amiga de classe média revela o horror e o medo da violência urbana. Na sequência seguinte quando as duas caminham pela periferia de Capão Redondo, a jovem Joana ouve uma confissão de Silvana de que a violência da periferia matou seu pai. Nessa primeira impressão das personagens há um ponto em comum de identificação das duas, as personagens revelam certas vivências diferentes de violência.

As características de Silvana revelam preocupação em ser alguém no mundo, para isso ela sonha em fazer Relações Públicas, mas em seus depoimentos percebemos situações de medo e ao mesmo tempo coragem que forçam a adolescente a escolher um caminho. Diferentes de alguns jovens que querem sair da periferia e morar fora dali, Silvana refere-se à periferia como um lugar bom de viver; pretende se formar e continuar a viver ali. Há por parte da personagem um outro olhar sobre a periferia, como podemos perceber quando ela almoça com suas amigas e comentam com Joana sobre o futuro.

O que ela pensa da periferia não é a mesma coisa que o diretor pensa, pois quando Joana entra em um táxi e pergunta como é a zona sul de São Paulo, o taxista responde que é uma região tranquila? Então, fica claro que o diretor cria uma forma de estereotipar a periferia como sendo violenta, o que reforça na sequência quando o diretor traz matérias e fotos de jornais da região. Diferente de Silvana, Joana tem uma vida econômica mais resolvida, tem um emprego onde trabalha por que quer e faz faculdade de Jornalismo.

No entanto, o documentário procura retratar um outro aspecto de diferenciação entre as duas personagens. Joana, mesmo tendo uma condição financeira estável, tem pouca atenção dos pais. Quando as duas trocam de papel e vão passar um tempo uma na casa da outra, o que vemos é que na casa de Joana tem apenas o pai dela para receber Silvana, já na casa de Silvana toda a família se faz presente para receber Joana. A família que mora na periferia é retratada como aqueles que tem um calor mais humano, é mais acolhedora do que a família da classe média .

O filme mostra por meio de discussões e divergências das personagens os conflitos entre as duas. No simples fato de prepararem um molho para o macarrão no almoço a diferença cultural aparece, e o constrangimento entre as personagens são inevitáveis. Neste caso, as imagens das divergências são produtivas por que revelam as diferenças que existem de uma pessoa para outra, de uma classe para outra, tema que o documentário *Garota zona Sul* resolve enfrentar, mesmo que de forma tímida.

Invisíveis Prazeres Cotidianos é o documentário do cineasta paraense Jorane Castro. O filme se interessa pelo cotidiano da cidade de Belém, Pará. O diretor elege os blogs para compreender como os jovens se comunicam na cidade, revelando o seu dia a dia naquele lugar. O documentário gira em torno de 4 jovens que se comunicam a partir de um computador postando fotografias de chuva, rio, festa rave, prédio, imagens que revelam um novo jovem brasileiro que se comunica com sua comunidade através da tecnologia. Os contrastes entre eles e a cidade de Belém fazem dialogar o local e o global, o moderno e o arcaico.

Cada jovem representa um tipo de pessoa que simboliza as várias culturas que existem na cidade, não somente em Belém, mas no Brasil, como o jovem que gosta de fotografia, o adolescente roqueiro, o fanático pelo futebol e o jovem mais legal da Amazônia. Apesar deles terem modos de vida, classe social, etnia, geração, gênero diferentes, o que une esses personagens tão distintos é o fato de pertencerem a mesma cidade, uma cultura urbana. O filme retrata diversas realidades dentro de uma mesma Belém.

Pedro Henrique Paes Loureiro é o jovem estudante de direito que representa o apaixonado pelo futebol, fala dos costumes mais tradicionais do Pará no domingo, como assistir ao clássico entre Remo e Paysandu. O diretor coloca o futebol não somente como paixão nacional, mas como um lugar onde reuni famílias, crianças, não existindo ricos e pobres. Os personagens fazem parte da classe média de Belém, representam a cultura urbana da cidade. O filme não mostra a floresta, nem os rios da região que compõem frequentemente imagens de outros filmes.

Na verdade, as pessoas ali retratadas poderiam estar em qualquer cidade do planeta, pois são pessoas com hábitos e costumes de qualquer jovem urbano, como Rebeca Pereira, que revela ser, acompanhada de sua amiga, uma grande consumista. Ela conta em seu blog como é frequentar festas, jantares com a família e ir no *shopping* fazer compras, cena filmada em plano americano. O filme se preocupa com as formas de cibernsialidade, através dos blogs de jovens, no contexto da vida urbana, revelando uma inovação na narrativa de mesclar a linguagem documental e virtual.

Como acontece através dos personagens em relação a chuva que é constante na cidade, todo dia como podemos perceber na cena plano conjunto de alto de uma sacada que revela como a chuva atrapalha o trânsito, mas, mesmo assim, as pessoas se identificam com a chuva por que faz parte da cidade e da cultura. O modo de representação expositivo pode ser visto através dos personagens do filme, pois o documentário permite que o espectador observe as cenas orientadas pela vida doméstica dos personagens no seu cotidiano da cidade de Belém. Os documentários com essa característica predominante têm como marca diferencial a objetividade e procuram narrar um fato de maneira a manter a continuidade da argumentação (NICHOLS 2005. p. 143). Sendo assim,

Invisíveis Prazeres Cotianos é um documentário que contrapõem o que é o meio urbano da Amazônia, mostrado através dos personagens jovens e conectados à internet.

Desde o período colonial, através dos quilombos, das manifestações religiosas, das escolas de samba e de clubes, o negro vem encontrando instrumentos de defesa em relação à sociedade branca escravocrata e preconceituosa. Na década de 1960, os clubes de lazer adquiriram um caráter mais de entretenimento para os brancos, enquanto que para os negros os clubes na época ocupavam um lugar especial, um espaço alternativo ao racismo cotidiano como aparece no documentário Aristocrata Clube do diretor Jasmim Pinho. O clube surge do desejo dos negros em obterem ascensão social, principalmente daqueles que não compartilhavam o mesmo estilo de vida dos negros pobres, ao mesmo tempo em que não eram vistos como iguais pelo branco de classe média.

O brasileiro retratado no documentário não é o negro pobre popular, mas aquele que conseguiu se destacar no processo de ascensão social, como advogados, tesoureiros, oficial de justiça, pequeno empresário, etc. A primeira pessoa a falar no filme é um especialista da cultura negra, Genésio de Arruda. O ativista negro é encarregado de falar sobre os clubes em São Paulo, na década de 1960. A voz do especialista constrói posições ideológicas para direcionar o espectador a acreditar que aquilo que está sendo dito pelo documentário é verdade. No filme percebemos o predomínio do modo expositivo, que agrupa fragmentos do mundo histórico em uma perspectiva retórica e argumentativa com fotos e vídeos da época para falar do clube e do passado daqueles personagens.

Os documentários expositivos dependem de uma lógica informativa transmitida oralmente. As imagens desempenham um papel secundário, apenas ilustram o que é dito pelos personagens. Neste tipo de documentário as imagens servem como comprovação ou demonstração do que é dito, o que importa são os depoimentos como podemos perceber nas forma de apresentar os personagens do filme. Normalmente os negros são representados no cinema brasileiro como favelados, pobres, bandidos etc.; em *Aristocrata Clube*, temos a representação do negro instruído, alfabetizado, o de classe média como percebemos no depoimento de Ester Brasil em

primeiro plano, uma mulher que ganha prestígio e visibilidade por ser um das primeiras mulheres diretora do clube.

O estilo de vida das pessoas produz oposições que refletem as diferenças vinculadas à posição de classe. Como revela Hall, as diferenças entre grupos sociais podem ser determinadas pelos estilos de vida de cada pessoa. No filme isso aparece num simples gesto de fazer uma festa de debutantes. A festa de quinze anos de uma menina no período em 1960 representava a passagem de menina para mulher na sociedade, direito que ficava restrito apenas às mulheres brancas da época. Haydee Alexadren, personagem do filme que participou da festa de debutantes explica, que fazer um baile de debutante seria apenas um sonho restrito a poucas pessoas: “os quinze anos para nós era um marco enorme, era quando nós poderíamos passar da meia noite, era nosso primeiro baile, passar da meia noite era muito fantástico, então todos nós daquela geração tínhamos o sonho de debutar”.

Pessoas muito bem-educadas, bem-vestidas, de refinamento musical podem ser vistas no filme no registo de imagens do clube como baile de debutante. Participar do clube consistia em mais do que imitar brancos de classe média paulista; os negros em ascensão buscavam uma identidade própria que os diferenciasse dos brancos e dos negros pobres. Participar do grupo implicava em compartilhar um estilo de vida específico.

Considerações finais

O cinema é uma das formas que contribui para ampliar o debate sobre as diferenças sociais, culturais e históricas de um país. A partir do presente estudo procuramos observar como o Programa Rumos Itáu Cultural Cinema e Vídeo expressa as diferenças culturais, étnicas e de contraste social do povo brasileiro em documentários produzidos em 2004. Analisando os personagens destes filmes, podemos perceber certas semelhanças entre eles ao representar o brasileiro.

Em *Carrapateira não tem mais ciúme da Apolo 11* e *Sertão acrílico azul piscina*, temas como a pobreza, a vegetação árida, o sofrimento do povo, religiosidade são encontrados na representação destes personagens que, por sua vez, são evocados na tentativa de traduzir a realidade do sertão

157

brasileiro. Já nos filmes *Garota zona sul* e *Invisíveis prazeres cotidianos*, temos destaque para o jovem urbano, aquele que se relaciona com as grandes cidades.

Neste conjunto de documentários, o que se nota é a dicotomia do Brasil rural x Brasil urbano que tanto caracterizou e determinou o debate em torno da identidade brasileira. O primeiro explora o jovem que mora em Belém e que se permite a lançar olhares diferentes sobre a cidade, que dizem respeito às formas de socialidade juvenil. Já o segundo retrata as diferenças sociais e culturais de jovens de classes sociais distintas às percepções e vivência da violência de acordo com as diferenças de classe social.

Aristocrata clube já busca outro aspecto da diferenciação ao retratar como se deu a redefinição do negro na sociedade branca paulistana, por meio da ascensão social de uma classe média negra. *Aristocrata clube* contrapõem qualquer estereótipo criado socialmente ou historicamente, o diretor não aborda o negro popular e denegrado pela sociedade, mas o negro da elite e instruído.

O diferencial da proposta do Programa Rumos Itaú Cultural Cinema e Video 2004 tem sido, justamente, mostrar as diferenças do nacional, retratando o brasileiro com seus problemas econômicos, raciais, classes e diferenças, que constituem a identidade de um povo mestiço. Para Hall, não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça; uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma “família nacional”, como podemos perceber nos filmes aqui analisados. Uma preocupação em explorar as diferenças da cultura pode ser percebida nas produções de documentários no programa do Itaú Cultural, sendo capazes de mostrar a identidade cultural de várias pluralidades, com contrastes e diferenças culturais.

Referências bibliográficas

AUMONT, Jaques. **A estética do filme**. São Paulo, Papirus Editora. 1995.

BARBALHO, Alexandre. **Políticas culturais no Brasil identidade: diversidade sem diferença**. Revista estudos multidisciplinares em cultura. Faculdade de Comunicação UFBA. Bahia, 2007. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br>>. Acesso em 22 de abr. 2014.

- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.
- CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade: A era da informação: economia, sociedade e cultura**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2006.
- ESTENDER, C. A. SIQUEIRA, N. A. S. **A Responsabilidade Social em Atuação**. Unipulmares e Fasp, Butantã, SP. Revista Terceiro Setor. V.1. N 1. p. 14-21, 2007.
- FREIRE, Március. Fronteiras Imprecisas: **O documentário Antropológico entre a exploração do exótico e a representação do outro**. Revista Famecos. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br>> Acesso em: 12 de mai. 2014.
- FREIRE, Március. **Caravana Farkas: Uma experiência Brasileira**. Revista Rumores. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/>>. Acesso em: 12 de mai. 2014.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. **Explore, produtos, detalhe**. Disponível em: <<http://novo.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 30 de abr. 2014.
- JULLIER, Laurent. MARIE, Michel. **Lendo as histórias do cinema**. São Paulo. Editora Senac São Paulo, 2009.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo. EditoraPapirus, 2005.
- MONTE-MÒR. Patrícia. **Tendências do documentário etnográfico**. In.: TEIXEIRA, Francisco Teixeira (org). Documentário no Brasil: Tradição e transformação. São Paulo. Editora Summus editorial. 2004.
- ORTIZ, Renato. **A moderna tradição Brasileira: cultura e Indústria cultural**. São Paulo. Editora brasileira, 1988.
- ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: editora Brasiliense, 2006.
- PALERMO. Juliana do Carmo. **Marketing Cultural: Instituto Itaú Cultural, Rumos e o Grupo Barbatuques**. Centro de Estudos Latino Americano, USP. São Paulo. 2013.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas Afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo, Editora Senac: 2008.
- RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luís Felipe. **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo. Editora SENAC. Disponível em: <<http://EnciclopediaAdoCinemaBrasileiroHumbertoMauro>>. Acesso em: 16 de mai. 2014.

RIBEIRO, José da Silva. Jean Rouch: **O filme etnográfico e antropologia visual**. Revista Doc-on line. Disponível em: <file:///JeanRouchFilmeEtnograficoEAntropologiaVisual> Acesso em 14 de mai. 2014.

SHOTAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo. Cosac Naif, 2006.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. São Paulo. Editora Papyrus, 1994.

Filmografia

PINHO, Jasmim, PINHO, Aza. **Aristocrata Clube**. **Produção:** Casa Redonda Produções. Vídeo Filme/Instituto Rumos Itaú Cultural cinema e vídeo/Brasil 3x4/Youtube. 2004. (26 min). Brasil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=...>Aristocrata Clube. Produção >. Acesso em: 28 de abr. 2014.

AINOUZ, Karin; GOMES, Marcelo. **Sertão de Acrílico Azul Piscina**. **Produção:** Daniela Capetais, João Meia Vieira jr, Germana Pereira, Juliana Carapela. Vídeo Filme/Instituto Rumos Itaú Cultural cinema e vídeo/Brasil 3x4/Youtube. 2004. (26 min). Brasil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=...>Sertão de Acrílico Azul Piscina >. Acesso em: 30 de Abr. 2014.

MELLO, Luciano de Paiva. **Garota Zona Sul**. **Produção:** Roberto Martha, Priscila Torres, Joana Clark. Vídeo Filme/Instituto Rumos Itaú Cultural cinema e vídeo/Brasil 3x4/Youtube. 2004. (26 min). Brasil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=...>Garota Zona Sul>. Acesso em: 2 de Mai. 2014.

MACIEL, Fabiano. **Carrapateira Não Tem Mais Ciúmes da Apolo 11**. **Produção:** Lais Rodrigues, Nuno Geodolphin. Vídeo Filme/Instituto Rumos Itaú Cultural cinema e vídeo/Brasil 3x4/Youtube. 2004. (26 min). Brasil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=...>Carrapateira Não Tem Mais Ciúmes da Apolo 11>. Acesso em: 5 de mai. 2014.

CASTRO, Jorame Ramos de. **Invisíveis Prazeres Cotidianos**. **Produção:** Ziene Castro. Vídeo Filme/Instituto Rumos Itaú Cultural cinema e vídeo/Brasil 3x4/Viemo. 2004. (26 min). Brasil. Disponível em: <<http://vimeo.com/InvisíveisPrazeresCotidianos>>. Acesso em: 8 de mai. 2014.