
O CINEMA E A POPULAÇÃO AFRO-BRASILEIRA: desafios da autorrepresentação em *Bróder* e *5 x favela agora por nós mesmos*

Diony Maria Soares^(*)

RESUMO

O artigo focaliza dois filmes brasileiros premiados, em 2010, em importantes festivais de cinema do país: *Bróder*, vencedor em Gramado (RS), e *5 x favela agora por nós mesmos*, consagrado em Paulínia (SP). A abordagem embasa-se nas perspectivas dos estudos culturais e do cotidiano, tendo por viés aspectos das relações étnico-raciais no Brasil. A intenção é detectar algumas pistas sobre elementos que compõem a representação hegemônica midiática de indivíduos pertencentes às populações afro-brasileiras. Os processos identitários, o essencialismo, o confronto Outro/Mesmo e os desafios da autorrepresentação perpassam a reflexão.

Palavras-chave: cinema brasileiro; populações afro-brasileiras e representação; populações afro-brasileiras e cinema.

Este artigo apresenta leituras de duas produções cinematográficas brasileiras contemporâneas: *Bróder* e *5 x favela agora por nós mesmos* vencedores em 2010, respectivamente, do Festival de Gramado (RS) e do Festival de Paulínia (SP). A proposta embasa-se nas perspectivas dos estudos culturais e do cotidiano, tendo por viés aspectos das relações étnico-raciais no Brasil.

Bróder foi apresentado pela primeira vez no Festival de Berlim, na Alemanha. A pré-estreia de *5 x favela agora por nós mesmos* foi no Festival de Cannes, na França. A escolha dessas obras, no entanto, não é fruto nem das premiações, nem da boa acolhida pelo público estrangeiro. Com prêmios ou sem eles, desde a concepção os dois filmes já carregavam em si o toque do emblema. Vejamos por que.

Bróder é o primeiro longa-metragem do diretor paulista Jéferson De, considerado pela mídia hegemônica “o primeiro diretor negro do cinema brasileiro”. Ele contesta. Irrita-se publicamente com o posto. Destaca a importância de Zózimo Bulbul e Antônio Pitanga, tanto para o cinema produzido por afro-brasileiros/as, quanto para a consolidação de sua carreira de cineasta. Esses sim baluartes, em sua opinião. “Eles chutaram a porta e abriram. Eu entrei”, resumiu o diretor, em discurso na solenidade de abertura do *IV Encontro de Cinema Negro Brasil Afro Caribe*,

^(*)Doutoranda em Educação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ/PROPED). Bolsista PROEX/CAPES. Mestre em Educação. Professora da Faculdade de Educação da UERJ.

realizado em novembro de 2010, no cinema *Odeon*, localizado no centro da cidade do Rio de Janeiro.

Carvalho (2006) ratifica a contestação de Jéferson De, salientando que são escassos os estudos sobre o cinema feito por realizadores/as negros/as. Sendo assim, o autor informa que José Rodrigues Cajado Filho, nascido em 1912, no Rio de Janeiro, foi o primeiro diretor negro do cinema brasileiro, destacando-se também como cenógrafo e roteirista. Cajado, que trabalhou em mais de quarenta filmes, em especial no período da Chanchada, entre as décadas de 40 e 50, dirigiu o seu primeiro longa-metragem, *Estou aí*, em 1949.

Carvalho lembra ainda a atuação no cinema do multimídia Haroldo Costa que, em 1958, escreveu e dirigiu o longa-metragem *Pista na Grama*, bem como as realizações, ao longo dos 1970, dos cineastas afro-brasileiros Valdir Onofre, Antonio Pitanga e Zózimo Bulbul.

Tendo em vista que, a partir da década de 90, vários/as realizadores/as afro-brasileiros/as ingressaram no mundo do cinema é correto afirmar que Jéferson De é um dos diretores negros do cinema brasileiro contemporâneo. A ressalva é relevante, uma vez que, em um mundo midiático, a “opinião” veiculada pela mídia hegemônica orienta visibilidades que, por sua vez, podem definir ausências. Volto a tratar sobre essa questão ao longo do texto.

Já a gestação de *5 x favela agora por nós mesmos* foi mais complexa. O projeto foi rejeitado pelas empresas estatais que costumam patrocinar as principais produções audiovisuais do país. Segundo o cineasta Carlos Diegues, o idealizador da proposta, conseguir patrocínio foi complicado, uma vez que ninguém acreditava em seu projeto. Só a iniciativa privada aceitou a empreitada de patrocinar um longa-metragem roteirizado e dirigido por artistas moradores/as em favelas do Rio de Janeiro.

5 x favela agora por nós mesmos pretende ser uma releitura da proposta do filme *Cinco vezes favela*, lançado em 1962 e composto por cinco episódios. Neste filme de quase 50 anos, cinco diretores emergentes (Marcos Farias, Miguel Borges, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman) apresentavam as suas versões sobre a favela.

No filme lançado em 2010, a ideia foi apresentar a favela a partir da visão de moradores/as da favela e não de cineastas de classe média que nunca vivenciaram a realidade abordada pela ficção. Essa intenção estaria explicitada no complemento do título *agora por nós mesmos*.

A ficha técnica de direção de *5 x favela agora por nós mesmos* inclui Cacau Amaral, Rodrigo Felha, Cadu Barcellos, Luciano Vidigal, Manaíra Carneiro, Wavá Novais e Luciana Bezerra. Os roteiros são assinados pela *Oficina Cidadela/Cinemanheiro* (Linha Amarela), *CUFA*

(Cidade de Deus), *Afroreggae* (Parada de Lucas), *Observatório de Favelas* (Complexo da Maré) e *Oficina Nós do Morro* (Vidigal). Tais grupos são compostos majoritariamente por artistas afro-brasileiros/as.

Alguns estudos apontam que um/a diretor/a negro/a faz a diferença no rumo tomado pela produção cinematográfica em relação à representação da população negra (RODRIGUES, 1997, 2001; CARVALHO, 2006). “Sempre haverá uma diferença de enfoque entre os filmes que abordam o negro brasileiro, se dirigidos por diretores brancos ou negros”, sugere Rodrigues (*op. cit.*, p.96), apostando que “para alterar o *status quo* é preciso que tenhamos mais negros atrás das câmaras”.

Já Carvalho observa que

De um modo geral, os estudos sobre cinema brasileiro seguem uma agenda nacionalista em que questões de identidade racial e (ou) de gênero não são discutidas. [...] Chamar a atenção sobre a cor, origem étnica e sexual de um diretor, ou obra, aparece como uma excentricidade, ou norte-americanismo, para a maioria dos pesquisadores da cultura. [...] Boa parte das pesquisas nessa área naturalizou as posições e teses tributárias de uma interpretação nacionalista ou totalizadora da cultura. Uma vez estabelecidas, essas posições tornam-se posições de poder e acabam por hostilizar reflexões que as desestabilizam (Carvalho, *op. cit.*, p.29).

ESTUDOS CULTURAIS, CONHECIMENTO EM REDES, MÍDIA, IDENTIDADE

Os caminhos percorridos para a reflexão aqui proposta passam por algumas referências que precisam ser explicitadas panoramicamente.

Os estudos culturais não se constituem em uma disciplina, mas em um campo interdisciplinar voltado para os aspectos culturais das sociedades contemporâneas. Neste sentido, ainda que reconhecendo a dificuldade de delimitar este campo, Johnson (2006, p.25) arrisca que “em uma síntese bastante perigosa, talvez uma redução, os estudos culturais dizem respeito ao lado subjetivo das relações sociais”.

É possível apontar que os estudos culturais inicialmente destacavam as culturas populares e os impactos culturais dos meios de comunicação de massa. Com o tempo, passaram a abordar também as questões de subjetividade e identidade, de etnia e de gênero, bem como aspectos ligados à globalização, às imigrações e ao papel do Estado-Nação e das culturas nacionais nos processos identitários.

Segundo Costa (2003, p. 55-56), os estudos culturais em educação, “vêm possibilitando entender de forma diferente, mais ampla, mais complexa e plurifacetada a própria educação, os

sujeitos que ela envolve, as fronteiras”. O que significa reconhecer, em decorrência da complexidade das relações sociais na contemporaneidade, a necessidade de ampliação dos temas, problemas e questões que constituem as discussões sobre o currículo e a pedagogia.

Por outro lado, a perspectiva do conhecimento em redes, entre elas, as redes de práticas cotidianas e as redes de artefatos culturais é também um dos caminhos para tentar compreender aspectos dos interstícios da vida social, tendo em vista a tentativa de traçar perspectivas para a educação.

Sendo assim, tornam-se relevantes enfoques que apontam para um processo de mediação do mundo (Augé, 2006; Martín-Barbero, 2000; Kellner, 2006; Sodré, 2006; Moraes, 2006).

Sodré (2006, p.20-21), por exemplo, considera que a mediação é um dispositivo cultural historicamente emergente que consiste em um tipo particular de interação, a tecnomediação, viabilizada por “uma espécie de prótese tecnológica e mercadológica da realidade sensível”.

Para o autor, a questão inicial é “a influência ou poder [da mídia] na construção da realidade social”, uma vez que “da mídia para o público não parte apenas influência normativa, mas principalmente emocional e sensorial, com o pano de fundo de uma *estetização* generalizada da vida social”.

O entendimento de que sim, estamos vivendo em um mundo mediado, a meu ver, vincula inevitavelmente o elemento grande mídia às perspectivas sobre destaques sociais, visibilidades, ausências.

Neste sentido, ao abordar duas grandes produções da indústria cinematográfica nacional, este trabalho busca focalizar aspectos de processos sociais contemporâneos relacionados com processos identitários.

Vários estudos consideram que a identidade é política e é sempre construída a partir de uma relação de poder, bem como apontam que a identidade e a representação são imbricadas. Além disso, é consenso que, sendo um processo relacional, a identidade refere-se diretamente à diferença. Uma vez que o *eu* só pode se dizer *eu* em relação àquilo que ele não é, o *não eu/outro*. Ou seja, as identidades são construídas por meio da diferença e não fora dela.

Nas palavras de Hall (2000, p.111), “as “unidades” que as identidades proclamam são, na verdade, construídas no interior do jogo de poder e da exclusão”.

Brah (2006), por sua vez, sugere que os discursos específicos da diferença podem ser “constituídos, contestados, reproduzidos e ressignificados”. O que a leva a apostar na possibilidade de conversão do jogo da diferença.

Algumas construções da diferença, como o racismo, postulam fronteiras fixas e imutáveis entre grupos tidos como inerentemente diferentes. Outras construções podem apresentar a diferença como relacional, contingente e variável. Em outras palavras, a diferença não é sempre um marcador de hierarquia e opressão. Portanto, é uma questão contextualmente contingente saber se a diferença resulta em desigualdade, exploração e opressão ou em igualitarismo, diversidade e formas democráticas de agência política (BRAH, *op. cit.*, p. 374).

REPRESENTAÇÃO HEGEMÔNICA NO BRASIL

Ao examinar a inserção da identidade no ‘circuito da cultura’ Woodward (2000) propõe o seguinte conceito para representação:

A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeitos. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência a aquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual 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? Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar (Woodward, *op. cit.*, p. 17).

As características da representação hegemônica no Brasil para personagens pertencentes à população afro-brasileira já foram identificadas. Entre vários trabalhos, destacam-se a obra de Abdias do Nascimento; as investigações sobre literatura feitas por Brookshaw (1983) e Bernd (1987), as pesquisas sobre o negro no cinema feitas por Rodrigues (1997; 2001) e Carvalho (2006) e o estudo realizado por Araújo (2000) sobre a presença/ausência de atrizes negras e atores negros nas telenovelas produzidas no Brasil.

Rodrigues (2001) em *O negro Brasileiro e o cinema*, obra que considero referência básica para os estudos culturais sobre o cinema brasileiro e as relações étnico-raciais no país, apresenta uma detalhada listagem de arquétipos/estereótipos presentes em personagens afro-brasileiros/as da

ficção. A listagem é bastante pertinente. Tendo em vista os filmes especificamente abordados neste trabalho, destaco o personagem favelado.

O autor explicita que, a partir da década de 90, a favela abordada pelo cinema ficou mais complexa. A população representada como favelada passou a englobar moradores não apenas negros, caracterizando-se por um perfil multiétnico. Segundo ele, na representação contemporânea da favela

se desenrola uma terrível luta pelo poder entre o tráfico de drogas e o poder municipal, entre as igrejas pentecostais e os cultos afro-brasileiros, entre a cultura tradicional (samba) e a cultura proletária globalizada (rap, hip hop) etc. É um caldeirão cultural injusto e monstruoso, cujo preço são as frequentes chacinas, a justiça pelas próprias mãos e outros meios extremos e anti-democráticos (RODRIGUES, *op. cit.*, p.46).

É interessante ressaltar que o livro de Rodrigues, publicado em 2001, é uma ampliação de ensaio apresentado inicialmente em 1988. Sendo, portanto, uma perspectiva elaborada antes do filme *Cidade de Deus*, que foi lançado em 2002 e é considerado um divisor de águas do cinema nacional contemporâneo. Neste premiado filme, a maioria dos personagens é afro-brasileira e a representação da favela encaixa-se perfeitamente nas características detectadas por Rodrigues. Dirigido pelo cineasta Fernando Meirelles, o filme é baseado em romance homônimo de autoria do escritor Paulo Lins.¹

Por outro lado, cabe destacar que, a partir da década de 1990, movimentos de cineastas, atrizes e atores afro-brasileiros/as passaram a reivindicar novas formas de representação da população afro-brasileira. Na síntese, esses movimentos eram contra personagens estereotipados e subalternizados e reivindicavam papéis de personagens protagonistas.

Em 2000, o manifesto *Dogma Feijoadada*² escrito pelo cineasta Jéferson De, decretava: “personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; o roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro; super-heróis ou bandidos deverão ser evitados.”

¹ O escritor afro-brasileiro Paulo Lins nasceu na cidade do Rio de Janeiro e morou, durante muitos anos, no conjunto habitacional Cidade de Deus. Seu romance de estreia, *Cidade de Deus*, lançado em 1997, pela editora Companhia das Letras, é considerado uma das maiores obras da literatura contemporânea. O filme inspirado no livro recebeu quatro indicações ao *Oscar* 2004 (melhor diretor, melhor fotografia, melhor montagem e melhor roteiro adaptado), sendo também indicado para o *Globo de Ouro* de melhor filme estrangeiro. Paulo Lins também é roteirista de cinema e televisão.

² O manifesto *Dogma Feijoadada* inspirou-se, em parte, no movimento estético *Dogma 95* que, desencadeado na Dinamarca, em 1995, defendia uma reciclagem realista da linguagem audiovisual. O *Dogma 95* foi uma reação contra as convenções do cinema da década de 1990.

Em 2001, o *Manifesto do Recife*, lançado durante a quinta edição do Festival de Cinema de Recife reivindicava, entre outros pontos, a criação de um fundo para incentivo de uma produção audiovisual multirracial no Brasil e a criação de uma nova estética para o Brasil que valorize a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa da população brasileira.

Na avaliação de Carvalho (2006, p. 28), “nos dois casos, a agenda de reivindicações expõe a presença de novos atores sociais colocando demandas de autorrepresentação e interessados em incluir-se no mercado de produção de bens simbólicos”.

POR NÓS. MESMO?

O filme *Bróder*, dirigido por Jéferson De, apresenta o encontro de três jovens amigos de infância, nascidos e criados no bairro Capão Redondo, um dos mais violentos da periferia de cidade de São Paulo. O personagem protagonista da trama é interpretado pelo ator Caio Blat. O trio abordado por *Bróder* é formado por um rapaz desempregado que, no dia do seu aniversário, é convidado para participar de um seqüestro; um jogador de futebol contratado por um time europeu e em vias de ser convocado para a seleção brasileira; e um trabalhador de baixa renda que luta para sustentar a mulher e um filho pequeno.

Por sua vez, dos cinco episódios de *5 x favela agora por nós mesmos (Fonte de Renda; Arroz com Feijão; Concerto para Violino; Deixa Voar; Acende Luz)* vou destacar o dirigido pelo diretor afro-brasileiro Luciano Vidigal, que integra o grupo *Nós do Morro*. O diretor nasceu e mora no morro do Vidigal, localizado na Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro. Um dos seus trabalhos de maior repercussão é o curta-metragem *Neguinho e Kika*, que ganhou vários prêmios, inclusive o de melhor filme nesta categoria no Festival de Marselha (França).

Luciano Vidigal dirige *Concerto para Violino*. O episódio focaliza três jovens (dois rapazes e uma moça) moradores de uma favela que, quando crianças, fizeram um juramento de amizade eterna. Por volta dos vinte anos de idade, um deles foi para o mundo do crime e um entrou para a polícia. A jovem toca violino em uma orquestra da comunidade e sonha em ganhar uma bolsa de estudos musicais na Europa.

Ressalvadas as proporções das produções, incluindo nisso o investimento financeiro e o tempo de duração da trama, tanto *Bróder* quanto *Concerto para Violino* apresentam pontos semelhantes. Ambos os roteiros destacam: a amizade que, talhada na favela durante o convívio na infância, se mantém na juventude entre três jovens; a perspectiva da Europa como redenção; a falta

de perspectivas; o envolvimento com o mundo do crime; o destino terrivelmente trágico de personagens.

Ademais os dois trios protagonistas podem ser completamente classificáveis na listagem de Rodrigues (2001). A tensão perpassa os filmes do início ao fim. As tramas culminam com cenas de extrema violência.

Os dois filmes têm em comum também a presença da atriz afro-brasileira Cintia Rosa, 30 anos, interpretando, respectivamente, duas personagens que, a meu ver, poderiam ser classificadas “no papel de *a mocinha*”. Ainda que, oficialmente, em *Bróder*, Cintia Rosa seja considerada atriz coadjuvante, uma vez que a protagonista é a atriz Cássia Kiss.

De qualquer forma, há pontos em comum nos destinos traçados para as duas personagens interpretadas por Cintia Rosa. Tanto em *Bróder* quanto em *Concerto para Violino*, as personagens apresentam sintomas do que eu chamo de *Síndrome de Zilda*. Uma noção que, na síntese, está relacionada com a escassez de afeto apresentada por personagens femininas afro-brasileiras nas produções audiovisuais nacionais (Soares, 2008a; 2008b; 2009).

A violinista cria sozinha a filha que teve com um jovem envolvido com o mundo do crime. A irmã do protagonista de *Bróder* vai criar também sozinha o filho que está esperando de um jovem jogador de futebol rico e famoso. Elas sofrem. Não há perspectivas de felicidade no amor.

O MESMO DENTRO DE NÓS

Manguel (2003, p. 27), em estudo no qual propõe várias perspectivas para leituras de imagens, sugere que “só podemos ver as coisas para as quais já possuímos imagens identificáveis, assim como só podemos ler em uma língua cuja sintaxe, gramática e vocabulário já conhecemos”. O que pode significar, a meu ver, que tanto a presença, quanto a ausência de imagens em veículos midiáticos podem se tornar um ciclo vicioso.

O autor (*op. cit.*, p. 155), considera também que “para conhecer objetivamente quem somos, devemos nos ver fora de nós mesmos, em algo que contém a nossa imagem, mas não é parte de nós, descobrindo o interno no externo, como fez Narciso quando se apaixonou pela sua imagem no lago”.

Tais reflexões podem ser úteis para a tentativa de compreensão de dados apresentados pelo diretor de televisão, teatro e cinema, Luiz Antonio Pilar, em palestra no *IV Seminário Inserção e Realidade* que aconteceu em janeiro de 2011, na cidade do Rio de Janeiro, sendo parte integrante do *IV Festival de Música Dança e Cultura Afro-Brasileiras*. Segundo, Pilar, pós-*Cidade de Deus*

(entre 2002 e 2010) podem ser contabilizadas cerca de dezoito grandes produções cinematográficas nacionais com forte presença de imagens de personagens afro-brasileiros/as em cenas de violência. Quase todos esses longas-metragens são assinados por diretores brancos e de classe média.

Também em *Bróder* e em *Concerto para Violino* há personagens afro-brasileiros/as em cenas de extrema violência. A meu ver, em ambos os filmes há fortes indícios da opção por personagens arquetípicos/estereotipados. Isso ocorrendo independentemente de um suposto auto-pertencimento étnico-racial que levaria cineastas afro-brasileiros/as a buscarem caminhos para a autorrepresentação.

O que pode indicar que, a revelia de uma busca pela autorrepresentação, o Outro, de fato, nem sempre consegue deslocar a representação que lhe é feita pelo Mesmo.

Neste sentido, em debate durante o *IV Encontro de Cinema Negro Brasil Afro Caribe*, eu perguntei ao diretor Jéferson De por que o vilão que provoca a tragédia final de *Bróder* é interpretado pelo ator com a pele mais escura. Esquemáticamente seria o personagem mais preto, entre os negros. O cineasta respondeu: “Porque é assim que é”.

A resposta, por vários motivos, é bastante problemática. Vou me deter em apenas um dos vieses que tal concepção pode suscitar: o essencialismo. O binarismo essencialismo/não-essencialismo parece ser um aspecto controverso, principalmente entre ativistas políticos defensores da causa de indivíduos cujas identidades são marcadas/subalternizadas.

A essencialização sugere fronteiras fixas entre os grupos podendo ser interpretada por intermédio do binarismo ou/ou. Por exemplo, negro ou branco, favelado ou não-favelado. Vários teóricos afrodescendentes abordam essa questão.

Gilroy (2001), a partir da experiência negra da diáspora britânica, recusa o binário negro *ou* britânico e sugere a lógica do acoplamento manifestada no negro *e* britânico.

Hall (2006, p. 326), por sua vez, reconhece que existe “um conjunto de experiências negras historicamente distintas” e defende que a criatividade da diáspora africana deve ser dirigida integralmente para a diversidade de experiências. Até porque, penso eu, não existe uma experiência negra homogênea.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O entendimento de que a representação constrói os lugares a partir dos quais os indivíduos podem falar, bem como de que a representação e a identidade são imbricadas e demandam de uma

relação de poder é fundamental para buscar compreender os movimentos reivindicatórios desencadeados por artistas afro-brasileiros/as identificados/as com as artes cênicas em geral.

Especificamente em relação às grandes produções cinematográficas brasileiras é relevante destacar o papel fundamental das empresas patrocinadoras. A rejeição das empresas estatais ao projeto *5 x favela agora por nós mesmos*, ainda que este tenha sido apresentado pelo renomado cineasta Carlos Diegues, é emblemática. Soma-se a isso, a constatação de que tanto *Bróder* quanto *5 x favela agora por nós mesmos* só obtiveram patrocínio da iniciativa privada.

A quantidade de filmes produzidos na primeira década do século XXI com forte presença de personagens afro-brasileiros/as, a maioria em cenas de violência, também pode ser reveladora. Ainda mais que a maioria dessas produções foi dirigida por cineastas brancos e de classe média e patrocinada pelas grandes estatais brasileiras.

O fato de, com o lançamento do longa-metragem *Bróder*, em 2010, a grande mídia brasileira considerar o diretor Jéferson De “o primeiro diretor negro do cinema brasileiro” pode ser sintomático.

É interessante observar ainda que a robusta opção das produções cinematográficas nacionais por personagens afro-brasileiros/as pode garantir retorno (fama e fortuna) para grandes diretores/as e produtores/as, mas não garante retorno para atrizes e atores afro-brasileiros/as. Pelo menos não a altura do que se poderia esperar de produções reconhecidas internacionalmente.

A atriz Cintia Rosa, por exemplo, mesmo depois de suas atuações em uma extensa lista de filmes, séries e especiais de TV, entre eles, *Cidade de Deus*, *Bróder* e *5 x favela agora por nós mesmos*, foi a única protagonista da série *As Cariocas*, produzida pela Rede Globo, em 2010, que precisou passar por um teste de interpretação.

Cabe ressaltar que Cintia Rosa, atriz desde os nove anos e integrante do grupo *Nós do Morro*, é a única protagonista afro-brasileira da série e interpreta a única personagem que mora em um dos inúmeros morros da cidade do Rio de Janeiro. A personagem mora no morro da Mangueira. As demais nove *cariocas* “são do asfalto” e, sem a necessidade de testes, as atrizes que as interpretaram foram convidadas para participar da produção. É interessante observar também a semelhança entre a ficção e a realidade, uma vez que a atriz Cíntia Rosa nasceu, foi criada e mora no morro do Vidigal.

Em relação às produções abordadas neste texto, a contra-hegemonia talvez pudesse ser obtida, por exemplo, a partir de narrativas sobre trajetórias/itinerâncias de diretores e diretoras, atores e atrizes afro-brasileiros/as nascidos/as e criados/as em periferias e favelas de grandes

idades brasileiras e que, a despeito disso, se mantêm fiéis à arte. Uma temática – provavelmente inusitada – que revelaria a rica experiência desses/as artistas. Mas isso é apenas uma possível narrativa entre inúmeras opções. As possibilidades da vida social são tão infinitas quanto às possibilidades da criação artística.

Cabe lembrar ainda que, conforme destaca Santos (2008), a experiência social em todo o mundo é muito mais ampla e variada do que é tradicionalmente valorizado hegemonicamente. O que significa, também segundo Santos, que o desperdício de experiências resulta na subtração do mundo e na contração do presente.

Ademais, como é possível inferir dependendo da perspectiva da abordagem aos filmes brasileiros produzidos na primeira década de século XXI, entre eles *Bróder* e *5 x favela agora por nós mesmos*, a busca pela inserção no mercado de produção de bens simbólicos, reivindicada pelo *Manifesto de Recife*, não significa uma obtenção de ingresso para a autorrepresentação. Por sua vez, uma suposta possibilidade de autorrepresentação não é uma garantia de deslocamento do sistema hegemônico de representação. Ou seja, a *mesmidade* está sempre à espreita. As armadilhas da visibilidade também.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Joel Zito. *A negação do Brasil; o negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Senac/SP, 2000.
- AUGÉ, Marc. Sobremodernidade do mundo tecnológico de hoje ao desafio essencial do amanhã. In: MORAES, D. (Org.). *Sociedade midiaticizada*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006. p. 99 -117.
- BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. In: *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 26, jan./jun. 2006. p. 329-376. Disponível: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n26/30396.pdf>.
- BERND, Zilá. *Negritude e Literatura na América Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto. 1987. Série Novas Perspectivas.
- BROOKSHAW, D. *Raça e cor na literatura brasileira*. Série Novas Perspectivas. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
- CARVALHO, Noel S. O cinema em negro e branco (prefácio). In: SOUSA, Edileuza P. (Org.). *Negritude, Cinema e Educação: caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2006.
- COSTA, Marisa V.; SILVEIRA, Rosa H.; SOMMER, Luis H. Estudos culturais, educação e pedagogia. *Revista Brasileira de Educação*, n. 23, mai./ago, 2003. p. 36-61.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro; Modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: UCM, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- HALL, Stuart. Quem precisa de diferença? In: SILVA, Tomaz T. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.
- _____. *Da diáspora; identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: SILVA, Tomaz T. (Org.). *O que é, afinal, Estudos Culturais?* Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 07-131.
- KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia; Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: EDUSC. 2001.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

-
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. Novos regimes de visualidade e descentramentos culturais. In: FILÉ, Valter. *Batuques, fragmentações e fluxos: zapeando pela linguagem audiovisual no cotidiano escolar*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000. p. 83-112. Coleção O sentido da Escola.
- MORAES, Denis de (org.). *Sociedade midiaticizada*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.
- RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.
- _____. Novas visões do negro brasileiro e o cinema. In: RUFINO DOS SANTOS, Joel. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 25, 1997. p. 90-99.
- SOARES, Diony M. O. *Espelho, espelho meu, eu sou bela?* Estudando sobre jovens mulheres negras, discurso estético, mídia e identidade. 2008a. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Pelotas.
- _____. Síndrome de Zilda: propondo uma ferramenta para análise da representação de mulheres negras pela mídia brasileira. *Anais Seminário Internacional Fazendo Gênero VIII*. [Florianópolis: UFSC, 2008b.
- _____. Que Preta é Essa? Um breve estudo sobre personagens interpretadas por uma atriz negra considerada pioneira no Brasil. *Anais II Reunião Equatorial de Antropologia e XI Reunião de Antropólogos do Norte-Nordeste*. Natal (RN): UFRN. 19 a 22 ago. 2009.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. 2. ed. São Paulo: Cortez. 2008. Col. Para um novo senso comum, 04.
- SODRÉ, Muniz. Eticidade, campo comunicacional e midiaticização. In: MORAES, D. *Sociedade Midiaticizada*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006. p. 19-31.
- WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz T. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 07-72

THE CINEMA AND THE AFRO-BRAZILIAN POPULATION: CHALLENGES OF SELF-REPRESENTATION IN BRÓDER (BROTHER) AND 5 X FAVELA AGORA POR NÓS MESMOS (5 X FAVELA NOW BY OURSELVES)

ABSTRACT

This article focuses on two prize-winning films presented in 2010 at important Brazilian film festivals: *Bróder*, winner in Gramado (Rio Grande do Sul), and *5 x favela agora por nós mesmos*, shown in Paulínia (São Paulo). The theme is based on perspectives of cultural studies and of daily life and is seen from the angle of ethnic and racial relations in Brazil. It aims at discovering tracks leading to some of the elements which make up the media-related and dominant behaviors of individuals from Afro-Brazilian populations. Processes of identity, essentialism, other/self confrontation and the challenges of self-representation are a part of the reflection involved.

Keywords: Brazilian cinema; Afro-Brazilian populations and performance; Afro-Brazilian populations and cinema.

Recebido e aprovado em abril de 2011