

CINEMA E DISCURSO: A IMAGEM DA PERIFERIA NO DOCUMENTÁRIO “ARROZ COM FEIJÃO”

CINEMATOGRAPHY AND DISCOURSE: THE IMAGE OF THE SUBURB ON THE DOCUMENTARY “ARROZ COM FEIJÃO”

Rita de Cássia Dias Verdi Fumagalli
Ernani Cesar de Freitas
UPF

Resumo: A temática deste estudo tem como foco a análise do discurso cinematográfico pelo viés da Análise de Discurso de linha francesa. O objetivo da pesquisa volta-se para a construção da imagem da periferia nas cenas validadas no episódio “Arroz com feijão” do documentário *Cinco vezes favela, agora por nós mesmos* (2010). Esse projeto reúne curtas-metragens realizados por jovens cineastas originários de comunidades carentes do Rio de Janeiro. Utilizamos, como fundamentação teórica, os pressupostos de Maingueneau (2008, 2012, 2013, 2014) com base nos conceitos de cenografia e de ethos aplicados à linguagem verbo-visual cinematográfica. Diante do enfoque abordado por cada episódio, a história de Wesley e Orelha, duas crianças que vivenciam a monotonia da combinação arroz com feijão, e enfrentam um longo percurso em busca de um frango para pôr à mesa, leva-nos a compreender como o processo de adesão dos sujeitos a certos discursos e sua relação com os posicionamentos ideológicos e culturais concretizam-se nos enunciados solidificados pelo documentário, rompendo com estereótipos, imagens estigmatizadas e lugares-comuns atribuídos ao indivíduo da periferia.

Palavras-chave: Discurso, Cinema, Cenografia, Ethos, Arroz com feijão.

Abstract: This study focuses on the cinematographic discourse analysis through French Discourse Analysis studies. The aim of the research is to analyze the image of suburb constructed on the episode “Arroz com feijão”, from the documentary *Cinco vezes favela, agora por nós mesmos* (2010). This project gets together short films created by young movie creators who come from poor Rio de Janeiro’s communities. We use as our theoretical ground the thinking of Maingueneau (2008, 2012, 2013, 2014), basing us on the concepts of scenography and ethos applied to the verbal-visual cinematographic language. One story is about Wesley and Orelha, two kids who live the monotony of eating rice and beans, and face a long way on the search of chicken to put on their table. Considering how each episode approaches this story, it makes us consider the process of integration of subjects to certain discourses, which makes it clear their ideological and cultural position materialize on the solid discourse of a documentary. It breaks stereotypes, stigmatized images and common places attributed to the suburban individual.

Keywords: Discourse, Cinematography, Scenography, Ethos, Arroz com feijão.

1 INTRODUÇÃO

A Análise do Discurso (AD) de linha francesa possibilita analisar os discursos que atravessam diferentes materialidades, constituindo-se um valioso método teórico-analítico de questões relacionadas à linguagem. Dessa forma, a AD torna-se um importante mecanismo para a compreensão dos enunciados, tendo eles qualquer extensão ou pertencendo a qualquer tipo ou gênero textual.

Em vista disso, o tema deste estudo tem como foco a análise do discurso cinematográfico, mais especificamente no que diz respeito à construção da cenografia e do ethos discursivo no episódio “Arroz com feijão” do filme documentário¹ *Cinco vezes favela, agora por nós mesmos* (2010), escrito por Carlos Diegues e Renata de Almeida, interpretado e dirigido por moradores das favelas do Rio de Janeiro. O objetivo do trabalho consiste em descrever e analisar como se manifesta a imagem da periferia no episódio selecionado, imagem que emerge de cenografias validadas em uma realidade socialmente cristalizada e estereotipada, como, por exemplo, a representação da pobreza, comumente associada à violência e ao banditismo.

A fundamentação teórica que sustenta a análise fílmica concentra-se na teoria enunciativo-discursiva de Dominique Maingueneau (2008, 2012, 2013, 2014), especialmente acerca do conceito de cenografia e de ethos aplicados à linguagem verbo-visual cinematográfica.

O estudo será realizado por meio da pesquisa descritiva, bibliográfica, com abordagem qualitativa, pois corresponde à identificação das marcas deixadas no curta-metragem às quais revelam imagens sobre os sujeitos da periferia e suas características culturais e sociais.

De maneira didática, estruturamos nosso trabalho da seguinte maneira: na primeira parte, apresentamos uma breve reflexão sobre a materialidade da linguagem cinematográfica; posteriormente, nossas reflexões se voltam para a fundamentação teórica, com destaque aos planos constitutivos do discurso, a cenografia e o ethos, categorias que fundamentarão a delimitação metodológica e o estudo do episódio selecionado. Na seção seguinte, desenvolvemos a análise do curta-metragem, verificando os diferentes sentidos

¹ *Cinco vezes favela, agora por nós mesmos* é considerado um filme Documentário pela crítica especializada. Segundo Bill Nichols (2005, p. 47), professor de Cinema na San Francisco State University e autor de estudos cinematográficos, o documentário define-se pelo “contraste com o filme de ficção e de não ficção”. Conforme o professor, “o documentário, assim como o cinema de ficção, é uma representação parcial e subjetiva da realidade”.

que se depreendem do discurso fílmico. Por fim, as considerações finais ilustram os resultados alcançados.

2 A LINGUAGEM VERBO-VISUAL CINEMATOGRAFICA

Que o cinema é arte, não há dúvida. Mas o que o diferencia de todos os outros meios de expressão cultural? Com certeza, o fato de sua linguagem funcionar a partir da reprodução fotográfica da “realidade”. Um filme é composto por várias imagens que adquirem suas significações e transmitem ao espectador uma relação entre o espetáculo e a representação do real.

É na tela que aspectos ficcionais se misturam com a realidade. Nesse contexto, o cinema funciona como uma espécie de espelho, refletindo questões culturais, históricas e políticas de um determinado grupo ou sociedade. Embora a realidade seja a matéria-prima do cinema, não estamos diante de uma mera e fidedigna representação dos acontecimentos do mundo, mas de um processo ativo de fabricação de valores, significados e conceitos, uma realidade social reestruturada pelo fio de uma intenção narrativa: induzir o espectador à crença na existência objetiva do que aparece na tela.

Nas palavras de Martin (2003, p. 18, grifo do autor), “a realidade que aparece na tela não é jamais totalmente *neutra*, mas sempre o *signo* de algo mais”. Evidentemente, vemos sempre o que os “signos” querem dizer, ou seja, através de um conjunto de representações imagéticas, que carregam um forte simbolismo, somos envolvidos por sensações e sentimentos das mais diversas qualidades.

No cinema, as representações simbólicas são produzidas através da organização do espaço, cenários, objetos de cena, escolha dos personagens, caracterização e movimentos de câmera, responsáveis por determinar em grande parte a relação do espectador com o filme, “relação que vai da crença ingênua na realidade do real representado à percepção intuitiva ou intelectual dos *signos* implícitos como elementos de uma *linguagem*” (MARTIN, 2003, p. 18, grifo do autor).

Diante disso, o cinema, como propagador de uma realidade histórica e social, torna-se um importante elemento mediador de disseminação cultural, eficaz na reprodução e consolidação de ideologias. Muitas vezes, a linguagem cinematográfica utiliza imagens validadas na memória coletiva para construir seus próprios significados. No documentário “Arroz com feijão”, encontramos um exemplo bastante claro sobre essa afirmação: a trama parte de estereótipos comumente apresentados por outras produções, como *Cidade de Deus*

(2002), *Tropa de elite* (2007) e, principalmente, pela mídia, sobre a realidade dos moradores que vivem na periferia, geralmente associada à pobreza, violência e marginalidade.

Nesse momento, cabe refletir sobre o conceito de cenografia proposto por Maingueneau (2008, 2012, 2013, 2014), embora não tenha referenciado a narrativa fílmica em seus estudos, os pressupostos teóricos do linguista francês são perfeitamente ajustáveis a esse gênero, principalmente, o conceito de “cena de enunciação”, que permite analisar aspectos cruciais ligados à produção e circulação de sentidos em diferentes materialidades.

O roteiro cinematográfico, composto por elementos sógnicos verbais e não-verbais, pressupõe uma cenografia que legitima os acontecimentos que se sucedem, como ocorre na realidade, tendo o espectador como sua testemunha. A cenografia é tomada para descrever a multiplicidade de enunciados produzidos em uma determinada sociedade e, dessa forma, carrega um conteúdo ideológico consigo. Diante das cenografias, o discurso se mostra, as palavras dos enunciadores ganham significados, expressam ideias, sentimentos e emoções.

Da cenografia manifesta-se, por conseguinte, uma imagem dos sujeitos que enunciam. O conceito de ethos surge, assim, como forma de percebermos a imagem desses sujeitos, que, por meio de sua fala, conferem a si próprios uma identidade compatível com o mundo a ser construído (MAINGUENEAU, 2013). Essas questões serão observadas na fundamentação teórica apresentada na próxima seção.

3 A CENA DE ENUNCIÇÃO: CONSIDERAÇÕES SOBRE CENOGRAFIA E ETHOS DISCURSIVO

A denominação cena de enunciação diz respeito ao fato de que, na análise do discurso, o que é levado em consideração é a enunciação, em que os papéis dos sujeitos envolvidos não estão inteiramente prontos e à disposição antes do discurso, mas sim, no processo dinâmico do seu desenrolar. A cena retoma a ideia de teatro, de hipótese, e a análise do discurso revela o processo (que é a enunciação), o que nos remete que toda interação é uma encenação.

Maingueneau (2012, p. 250, grifo do autor) evidencia que, a partir do conceito de cena de enunciação, é possível analisar aspectos cruciais ligados à produção e à circulação de sentidos; segundo o teórico, “quando se fala de *cena de enunciação*, considera-se a enunciação pelo seu ‘interior’, mediante a situação que a fala pretende definir, o quadro que ela mostra (no sentido pragmático) no próprio movimento em que se desenrola”.

Diante de tal perspectiva, o processo de enunciação pode ser observado por dentro, ou seja, além das condições de sua produção, evidenciando as diferentes cenas que compõem o próprio ato de enunciar, o quadro em que a enunciação se configura. De acordo com Maingueneau (2012, p. 250), “um texto é na verdade o rastro de um discurso em que a fala é encenada”.

No entendimento do autor, a partir do conceito de cena de enunciação, é possível analisar diferentes materialidades, uma vez que tal conceito possibilita observar o discurso na sua multiplicidade. Em decorrência desse processo, Maingueneau (2013) associa a cena enunciativa a três dimensões: cena englobante, cena genérica e cenografia. Segundo Freitas (2010, p.179), juntas, essas três cenas “compõem um ‘quadro’ dinâmico que torna possível a enunciação de um determinado discurso”. A cena englobante corresponde ao tipo de discurso a que o texto pertence, ao seu “estatuto pragmático” o que significa dizer ao seu modo de funcionamento social. Esse estatuto define o modo de o texto interpelar o leitor. É a cena que nos situa para interpretarmos o discurso cinematográfico analisado.

No entanto, a noção de cena englobante não é suficiente para delimitar a cenografia de um discurso, uma vez que o coenunciador é levado não a se deparar com tipos de discurso, mas com gêneros discursivos, ou seja, com cenas genéricas. Essas, por sua vez, consideram um contexto específico de papéis, circunstâncias, meios de circulação, um suporte material, uma finalidade, entre outros aspectos que dizem respeito à finalidade a que se propõe o gênero do discurso.

A cenografia torna-se produto e processo daquilo que o discurso constrói, é por meio dos índices localizáveis na materialidade do texto que a cenografia se mostra, ela não é pré-construída, mas é fabricada de acordo com aquilo que o discurso diz. Maingueneau (2013, p. 97-98, grifo do autor) esclarece:

Com efeito, tomar a palavra significa, em graus variados, assumir um risco; a cenografia não é simplesmente um quadro, um cenário, como se o discurso aparecesse inesperadamente no interior de um espaço já construído e independente dele: é a enunciação que, ao se desenvolver, esforça-se para constituir progressivamente o seu próprio dispositivo de fala. [...] Desse modo, a cenografia é *ao mesmo tempo a fonte do discurso e aquilo que ele engendra*; ela legitima um enunciado que, por sua vez, deve legitimá-la, estabelecendo que essa cenografia onde nasce a fala é precisamente a cenografia exigida para enunciar como convém.

Seguindo a linha de pensamento de Maingueneau (2013), observamos, ainda, que as cenografias apoiam-se em cenas validadas, isto é, cenas de fala “já instaladas na memória coletiva, seja a título de modelos que se rejeitam ou de modelos que se valorizam”

(MAINGUENEAU, 2013, p. 102). São cenas estereotipadas com as quais os leitores têm contato e que não precisam ser explicadas.

Assim, é possível notar que é na cenografia que ocorre a interação entre os interlocutores, pois é nela que o discurso se desenvolve baseado no objetivo de convencer. Sobre a figura dos agentes envolvidos no discurso, Maingueneau (2008a, p. 117) evidencia que em uma cenografia associam-se uma figura de enunciador e uma figura correlata de coenunciador. Além disso, “esses dois lugares supõem igualmente uma cronografia (um momento) e uma topografia (um lugar), das quais pretende originar-se o discurso”.

Nesse sentido, a cenografia é reconhecida como legitimadora do enunciado. É ela que vai levar o coenunciador a incorporar o ethos do enunciador, que determina os lugares pelos quais os sentidos vão sendo construídos dentro do texto, ou seja, que permite (ou contribui) para que o discurso seja aceito como verdadeiro e sério.

Assim, associado à cenografia, lugar de materialização do discurso, está o ethos, conceito recuperado por Maingueneau (2008) da Retórica de Aristóteles, onde era definido como uma forma de persuasão. Ao problematizar o ethos aristotélico na AD de linha francesa, o autor esclarece que o ethos não é dito explicitamente, mas mostrado pelo modo como o orador se exprime em seu discurso. Portanto, o lugar que engendra o ethos é o discurso.

O ethos deve ser percebido através de movimentos da própria fala do locutor, da entonação, da escolha das palavras e dos argumentos, permitindo ao analista depreender, através daquilo que é dito pelo sujeito, uma imagem física e psicológica do indivíduo. Nesse contexto, o ethos também está ligado à construção/associação da identidade do enunciador, uma vez que cada tomada da palavra implica, ao mesmo tempo, levar em consideração as representações que os parceiros do discurso fazem uns dos outros. Assim, todo discurso apresenta uma vocalidade específica, um “tom” que dá autoridade ao que é dito. De modo geral, “esse tom permite ao leitor construir uma representação do corpo do enunciador (e não, evidentemente, do corpo do autor efetivo)” (MAINGUENEAU, 2013, p. 107). Há, pois, a relação de um discurso a uma fonte enunciativa, ou seja, a um “fiador”.

Vaz (2011, p. 45) evidencia que o conceito de fiador, proposto por Maingueneau (2013), “permite-nos pensar em uma figura estereotipada, física e psiquicamente, representada pelo imaginário coletivo, isto é, em uma figura de enunciador investido de um caráter e de uma corporalidade”. Sobre o conceito de caráter, Maingueneau (2013, p. 108) discorre que se trata de “uma gama de traços psicológicos”. A corporalidade estaria relacionada a uma “compleição corporal, mas também a uma maneira de se vestir e de se

movimentar no espaço social”. Dessa forma, o caráter e a corporalidade do fiador apoiam-se sobre estereótipos, caracterizados pelo teórico francês como representações sociais valorizadas ou desvalorizadas, sobre as quais se apoia a enunciação, contribuindo para reforçar ou modificar imagens cristalizadas.

Na opinião de Maingueneau (2012), toda fala, direta ou indiretamente, pode ser considerada uma representação de si. Na mesma direção, Amossy (2014, p. 125) evidencia que os estereótipos são imagens cristalizadas pelos sujeitos que as recebem de seu meio social, determinando, muitas vezes, a maneira de pensar, de sentir e de agir dos indivíduos: “a comunidade avalia e percebe o indivíduo segundo um modelo pré-construído da categoria por ela difundida e no interior da qual ela o classifica” (AMOSSY, 2014, p. 125-126). São representações coletivas que determinam, parcialmente, a representação de si e sua eficácia em uma determinada cultura.

A próxima seção destina-se aos esclarecimentos sobre o curta-metragem selecionado, bem como os procedimentos metodológicos definidos para a descrição e análise da construção da cenografia e do ethos discursivo, presentes na narrativa cinematográfica em análise.

4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

A investigação de caráter enunciativo-discursiva apresenta como *corpus* o curta-metragem “Arroz com feijão”. Lançado em 2010, o documentário faz parte de uma série de cinco episódios que integram o filme *Cinco vezes favela, agora por nós mesmos*, projeto que reuniu jovens cineastas moradores de favelas do Rio de Janeiro, que participaram de oficinas profissionalizantes de audiovisual ministradas por ícones do cinema nacional como Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Walter Lima Jr., Daniel Filho, João Moreira Salles, entre outros. A narrativa retrata diferentes aspectos da vida cotidiana em comunidades cariocas.

Nesse contexto, a escolha do curta-metragem “Arroz com feijão” deu-se em virtude da produtividade do enredo, cuja temática apresenta-se diretamente ligada às dificuldades econômicas enfrentadas pelos moradores da favela, relacionando questões de sobrevivência, política e educação.

Na tentativa de evidenciarmos como se constrói o ethos dos personagens protagonistas e dos moradores da periferia no episódio analisado, os pressupostos teóricos de Maingueneau (2008, 2012, 2013, 2014) e Amossy (2014) foram tomados como

norteadores metodológicos. A esse respeito, buscaremos definir as cenas enunciativas manifestadas no gênero, as quais permitem delinear a cenografia e, conseqüentemente, o ethos discursivo.

Com esse propósito, apresentamos algumas características do curta-metragem “Arroz com feijão”. Em seguida, retomamos o conceito de cena enunciativa, uma vez que é a partir da constituição desta que se depreende o ethos discursivo. Detalhamos, também, os elementos que caracterizam as três cenas enunciativas: englobante, genérica e cenografia. Nesse processo, identificamos os planos discursivos relacionados à cenografia, tais como estatuto do enunciador e do coenunciador, os modos de enunciação (tom: caráter e corporalidade) e o papel do fiador do discurso.

Por fim, a análise recai sobre as marcas discursivas responsáveis por construir a imagem da periferia na narrativa analisada, marcas que contribuíram para compreender, posteriormente, como o documentário atribui novas percepções e novos significados à favela e seus habitantes.

5 CINEMA E DISCURSO: A IMAGEM DA FAVELA EM *ARROZ COM FEIJÃO*

O curta-metragem “Arroz com feijão” possui duração de 17 minutos e é dirigido por Rodrigo Felha e Cacau Amaral. Apresenta como protagonistas do enredo duas crianças moradoras da favela, Wesley (Juan Paiva) e Orelha (Pablo Vinícius), meninos que vivenciam a luta diária dos pais para garantir o sustento de suas famílias.

No desenrolar da narrativa, somos apresentados à família de Wesley, seu pai Raimundo, trabalhador, que sai cedo de casa todos os dias, almoça no trabalho e leva consigo uma marmita, contendo a típica refeição brasileira: arroz e feijão, preparada generosamente pela esposa, dona de casa, dedicada ao marido e ao filho, que não mede esforços para economizar nas despesas familiares.

Desde o início do curta, a imagem humilde da família desvela as primeiras cenografias que compõem o quadro cênico de toda a narrativa fílmica, a realidade de muitos moradores de favela que, igualmente a tantos outros brasileiros, lutam honestamente para sustentar suas casas e enfrentam restrições econômicas em prol de objetivos maiores, entre eles melhorar a qualidade de vida e ter um espaço adequado e seguro para morar.

Assim, retomamos o conceito de cena de enunciação proposto por Maingueneau (2008, 2012, 2013, 2014), sendo possível afirmar que a cena englobante, correlativa ao tipo

de discurso, é a cena do discurso cinematográfico, que possui como principal característica transformar elementos do mundo em discurso, e, para isso, mobiliza uma série de recursos de montagem que compõem o universo de um filme, como por exemplo: conjunto de planos, ângulos, movimentos de câmera, etc.

É a partir da cena englobante que podemos nos situar para interpretar os discursos e entender a maneira como foram organizados. No entanto, conforme Maingueneau (2013), somente a cena englobante não dá conta dos comportamentos discursivos dos sujeitos. Precisamos depreender qual gênero de discurso particularmente nos está sendo apresentado. Nesse sentido, a cena genérica da narrativa fílmica “Arroz com feijão” é o documentário, que se caracteriza pelo compromisso com a exploração da realidade.

Reconhecer o gênero a que pertence a narrativa analisada possibilita ao analista compreender o universo de sentidos que a cena pode suscitar em determinados discursos. Um exemplo disso é a representação da favela no curta-metragem em estudo, que foge dos *clichês* típicos associados aos moradores de periferia e apresenta um novo olhar, de quem realmente vivencia a realidade nessas comunidades. Assim, o filme cumpre seu papel de documentário, pois se aproxima ao máximo do contexto histórico em que se insere, trazendo em si um discurso de verossimilhança e precisão factual mais fortemente que em outros gêneros.

Juntas, a cena englobante e genérica definem, segundo Maingueneau (2013, p. 97), o quadro cênico do texto, “o espaço estável no interior do qual o enunciado adquire sentido”. Porém, o teórico francês evidencia que “não é diretamente com o quadro cênico que se confronta o leitor ou espectador, mas com uma cenografia. [...] Ela leva o quadro cênico a se deslocar para o segundo plano” (MAINGUENEAU, 2013, p. 97). Por isso, além do quadro cênico, é preciso criar efetivamente uma cenografia, com elementos e situações que vão levar o circunstante a se envolver com o enunciado e legitimá-lo.

Como vimos, o cinema é formado por diferentes signos e todos eles contribuem para construção das cenografias que legitimam o discurso cinematográfico. Tanto os enquadramentos, quanto a música, a caracterização do cenário e dos personagens são responsáveis por atribuir significados ao enredo, buscando mobilizar o imaginário do coenunciador², levando-o a vivenciar, de forma mais verídica, aspectos da realidade refletida na tela.

² Conforme Maingueneau (2008, p. 117), em uma cenografia associam-se uma figura de enunciador e uma figura correlata de coenunciador. A figura do enunciador é atribuída, neste trabalho, ao papel assumido pelas personagens protagonistas do enredo, os dois meninos moradores da favela, responsáveis pelo ato de fala, produtores dos enunciados que norteiam o discurso fílmico. O papel do coenunciador faz referência ao espectador, ou seja, ao público-alvo para o qual a mensagem do curta-metragem se destina.

“Arroz com feijão”, desde o início da trama, joga com essa diversidade de correlações sógnicas. Um exemplo disso é o trecho da canção escolhido para introduzir a temática que se desenrolará durante o curta-metragem. Escrita pelo cantor de samba Paulinho da Viola, a trilha sonora “Pode guardar as panelas” antecipa o roteiro e evoca cenografias que legitimam a história contada:

Você sabe que a maré
Não está moleza não
E quem não fica dormindo de touca
Já sabe da situação
Eu sei que dói no coração
Falar do jeito que falei
Dizer que o pior aconteceu
Pode guardar as panelas
Que hoje o dinheiro não deu. (CINCO VEZES FAVELA, 2010).

A trilha sonora e a sequência de imagens apresentadas no início da narrativa contribuem para identificarmos a realidade do morador de comunidades carentes, que muitas vezes não possui condições financeiras para alimentar sua família, deixando as panelas vazias. A canção assume, assim, um papel de denúncia social. Há uma crítica ao sistema excludente e ao problema da distribuição de renda. O uso da expressão “dormindo de touca” faz referência àqueles que insistem em manter-se alheios ao que acontece com a grande parte da população brasileira, iludida com promessas falsas, roubada e sem oportunidade de melhores condições de vida.

Enquanto a música envolve a primeira cena do curta-metragem, somos convidados a passear pela casa do menino Wesley. Moradia simples, que revela em seu interior indícios de que está sendo reformada. A câmera focaliza o menino dormindo no sofá da sala. Ao lado do que parece ser seu quarto provisório, sacos de cimento separam o pequeno cômodo do único dormitório da casa, local onde o pai de Wesley aparece deitado.

Tem-se, nessa primeira tomada de imagens, uma importante cenografia que revela ao coenunciador, o TU interpretante da situação, o motivo que leva a família a restringir o consumo de carne de sua alimentação diária: o desejo de terminar a casa e construir um quarto para Wesley.

Essa cenografia é confirmada pela sequência seguinte, que coloca em foco a mãe do menino preparando a marmita para o marido levar ao trabalho. A tão conhecida

combinação arroz com feijão ganha destaque na cena, pois são os únicos alimentos condicionados pela mãe de Wesley no recipiente de alumínio. Há, nesse momento, o primeiro diálogo do curta, o qual revela a insatisfação de Raimundo com o prato preparado:

Raimundo: Acho que amanhã eu não vou levar marmitta, não. /**Esposa:** Ué, por quê? /**Raimundo:** Eu tô cansado de arroz e feijão todo dia, bem que amanhã podia rolar um... /**Esposa:** Um... Frango. (Risos) /**Raimundo:** É arroz com feijão na segunda, arroz com feijão na terça, arroz com feijão na quarta, arroz com feijão na quinta... /**Esposa:** Esquece isso (...). (CINCO VEZES FAVELA, 2010, 25min06s/25min23s³).

Não podemos negar que o foco recai sobre as restrições econômicas pelas quais passa a família de Wesley, mas elas dizem respeito à busca pela realização de objetivos maiores, como ampliar a casa própria e garantir educação para o menino. O ethos do morador de favela, tão estigmatizado, tratado quase sempre como desocupado, pândego ou ocioso, ganha, em “Arroz com feijão”, uma nova representatividade. O episódio retrata a realidade da grande maioria dos cidadãos dessas comunidades, que é esquecida pelos outros filmes, o lado trabalhador das pessoas que, como tantos outros brasileiros, lutam diariamente para realizar os seus sonhos e sustentar honestamente suas famílias.

Outra cenografia que desmistifica a imagem do morador de periferia associada à pobreza e à mendicância aparece no momento em que a mãe de Wesley prepara a refeição para colocar na marmitta de seu marido. O prato de comida está cheio. Não há falta ou subnutrição, apenas um paladar enjoado da comida de sempre e desejoso de novas opções culinárias.

A partir desse desejo, inicia a saga do pequeno Wesley e seu amigo em busca de um frango para pôr à mesa. Motivado pelo aniversário do pai e pela vontade de presentear-lo com uma refeição diferente, Wesley compartilha com o amigo o transtorno vivenciado pela família. Orelha mostra-se solidário e oferece ajuda para resolver o suposto problema.

Amossy (2014) corrobora que todo discurso pressupõe a construção de uma imagem daqueles que estão envolvidos no processo interativo. Segundo a autora, não é necessário que o enunciador fale sobre si ou apresente para os ouvintes suas características, pois, no momento do discurso, lançam-se pistas acerca desta imagem: seu estilo, seu conhecimento em relação a determinado assunto, suas crenças, “são suficientes para construir uma representação de sua pessoa” (AMOSSY, 2014, p. 9).

³ Tempo de início e fim do diálogo transcrito.

É o caso dos protagonistas do curta em análise. Ao articular um conjunto de imagens, falas e representações, o curta constrói uma identidade para os sujeitos envolvidos, produzindo um ethos para eles. Percebemos, por meio da cenografia construída, a validação do caráter e da corporalidade dos personagens. Como vimos em Maingueneau (2013), o caráter corresponde às características psicológicas. Já a corporalidade faz referência aos traços físicos, o modo como os fiadores do discurso se vestem ou agem. Nesse sentido, atribuímos aos dois meninos protagonistas o papel de fiador do discurso do curta-metragem. Wesley é apresentado como menino tímido, veste camiseta gola polo e apresenta-se como uma criança educada, calma e tranquila. Orelha, ao contrário, possui um estilo moleque, boné com aba virada, camiseta sem mangas, tatuagens no braço e linguajar repleto de gíria e malícia, características que atribuem ao personagem um ethos de garoto esperto e malandro.

No curta, temos também a construção de uma cenografia que explora o ethos pré-discursivo desses personagens. Conforme Maingueneau (2014), o ethos pré-discursivo (ethos prévio) corresponde à imagem que o coenunciador já detém ou constrói do enunciador antes mesmo que ele fale. Essa imagem normalmente está ligada à noção de estereótipo, “representações culturais fixas, gestadas socialmente”. (MAINGUENEAU, 2014, p. 83). A estereotipagem leva o coenunciador a observar a realidade a partir de uma dada representação social cristalizada.

O ethos pré-discursivo enredado pelas características de caráter e corporalidade, pelo lugar em que se encontram os meninos, a situação que vivenciam e o discurso enunciado, contribui para construir a ideia inicial de que os meninos utilizarão meios não corretos para conquistarem seu objetivo: conseguir o frango.

Essa cenografia é validada pela tomada seguinte: os protagonistas aparecem em um estabelecimento comercial de venda e abate de frangos. Em um primeiro momento e tomando a realidade pelo ethos prévio anteriormente construído, poderíamos pensar que os meninos estão preparados para roubar um frango. No entanto, o coenunciador é surpreendido pela espontaneidade das duas crianças. A interpretação dos garotos expressa um clima de brincadeira e diversão. Wesley e Orelha não conseguem comprar o frango fiado e são enxotados pelo comerciante.

A investida fracassada leva as duas crianças a novas tentativas. A primeira delas: trabalhar como lavadores de carro no centro da cidade. Surge o primeiro cliente, e os meninos, realizados com a possibilidade de ganhar quatro reais, mostram dedicação na hora de “jogar água no possante”. (CINCO VEZES FAVELA, 2010, 29min05s). Após algumas

horas, o cliente retorna ao carro e os garotos vivenciam o desgosto pelo trabalho desperdiçado:

Orelha: Olha o cara aí chegando.

Wesley: E aí patrão, o carro tá brilhando.

Dono do carro: Vocês capricharam mesmo einh... Vou ver se eu tenho um trocado aqui pra vocês [...] Vocês tem troco para cinquenta?

Wesley: Pô, mas eu troco ali na banca.

Dono do carro: Não, pera aí...Vamos fazer o seguinte, 50 centavos e eu volto amanhã. (CINCO VEZES FAVELA, 2010, 29min35s/30min20s).

A cenografia construída nessa sequência revela a falta de estima do adulto morador da cidade para com o trabalho do jovem da periferia. Não recompensados pelo esforço, as personagens mostram-se desoladas, mas não demonstram qualquer tipo de hostilidade em relação ao dono do carro. O curta desconstrói, novamente, representações negativas socialmente construídas em relação às crianças carentes, como aquelas que retratam jovens moradores de favela como mal educados e impetuosos.

De acordo com Maingueneau (2012, p. 264), a cenografia “não é um simples alicerce, uma maneira de transmitir ‘conteúdos’, mas o centro em torno do qual gira a enunciação”. Nessa perspectiva, os elementos verbo-visuais destacados no curta, como a caracterização das personagens, marcas discursivas e atitudes, ajudam a entender, mais profundamente, como funcionam os mecanismos que iluminam nossa compreensão em relação à narrativa fílmica, os objetivos dos personagens e os motivos que os levaram a agir de determinada maneira.

Com mais uma tentativa fracassada, os dois meninos seguem pela cidade na busca por cinco reais, valor total que necessitam para comprar o frango. Na sequência, os protagonistas encontram um tratador de cavalos sendo multado pelo guarda de rua por não recolher as fezes deixadas pelos animais na calçada. Prontamente, Wesley e Orelha se oferecem para realizar o serviço. Ao final do trabalho, o tratador entrega para cada um dos meninos uma nota de cinco reais. Realizados com a conquista, os protagonistas caminham e dançam pela rua, balançando o dinheiro no ar como se não acreditassem que, finalmente, conseguiram o desejado dinheiro para comprar o frango.

Conforme evidenciado anteriormente, na narrativa fílmica analisada, é corrente o uso de cenografias que se apoiam em cenas validadas na memória coletiva; essas cenas, no entanto, podem legitimar ou desmistificar certas representações socialmente cristalizadas. Um exemplo explícito que mobiliza uma cenografia validada é o encontro de Wesley e

Orelha com outros meninos que estão saindo da escola. Uniformes impecáveis, calçados asseados e mochilas proeminentes legitimam o ethos de garotos de classe média.

Diferentes realidades são colocadas frente a frente. No entanto, o coenunciador é surpreendido com o resultado do confronto: os meninos da favela, julgados muitas vezes pela mídia como malandros, pandilheiros e violentos, são assaltados pelos jovens representantes da alta sociedade. Há, nesse momento, uma inversão de representações ideológicas. Orelha fala para Wesley: “Oh, se tu falar pra alguém que a gente foi roubado por um bandozinho de playboy, eu juro que te mato. Primeiro falo que é mentira e depois te mato, pô” (CINCO VEZES FAVELA, 2010, 33min10s/33min25s). Para os meninos, é vergonhoso aceitar o fato de que foram roubados por adolescentes não pertencentes ao mesmo grupo social, pois estão impregnados pelas marcas de um discurso hegemônico, que preconiza ser o jovem da favela o responsável por disseminar a violência e o medo, como se eles fossem potenciais criminosos.

O tom que dita o discurso do menino marca uma espécie de desdobramento da mensagem que comunica, de um lado, a mágoa de uma criança que perde algo muito importante, de outro, um julgamento particular sob a forma que esse objeto foi retirado e, principalmente, quem o retirou. O ethos de garoto valente e destemido precisa ser reafirmado, pois sua imagem foi vencida pela covardia com que enfrentara a situação. O “outro” aos olhos do espectador não é mais o menino morador da favela, mas sim aqueles que ocupam um lugar superior na hierarquia social.

Após o acontecimento, aborrecidos e cansados pelas tentativas falhas para conseguir o dinheiro, Wesley e Orelha decidem pôr em prática uma ideia que até então estava fora de cogitação. De volta à favela, Orelha distrai o Português, dono do aviário, enquanto Wesley entra silenciosamente no estabelecimento e rouba um frango.

A próxima cena do curta enquadra mãe e filho sentados, olhando para o prato com o frango já assado, que ocupa lugar de destaque no centro da mesa; os dois parecem estar comemorando a conquista do menino. Raimundo chega do trabalho e observa admirado o alimento sobre a mesa. Questionado sobre como e onde encontrou o frango, Wesley conta que comprou o frango com o dinheiro que conseguiu realizando um trabalho na rua para o “cara do cavalo”. (CINCO VEZES FAVELA, 2010, 34min38s).

Surpreso com o empenho do filho para conseguir o dinheiro, Raimundo confessa que desde criança não come frango. A mãe sabendo, dos motivos, incentiva o pai a experimentar o frango, fruto do trabalho honesto do menino.

Na sequência, os pais de Wesley aparecem sentados sozinhos à mesa, a câmera destaca o prato com os restos dos ossos do jantar. Nesse momento são apresentados ao coenunciador os motivos que levaram Raimundo a restringir o frango de sua alimentação.

Mãe: Achei tão lindo você comendo o frango do Wesley. Se bem que eu fiquei com um pouco de ciúmes, porque do meu frango você nunca quis comer.

Raimundo: Tinha 12 anos, a idade do Wesley, tinha chovido pra caramba e minha mãe tava nervosa que meu pai não tinha chegado ainda. Essas coisas de mulher, né. De repente ele chegou e trouxe um frango vivo. Foi a maior alegria, a gente tava numa maré baixa e aquele frango foi o verdadeiro banquete. Minha mãe nem pensou duas vezes, cortou o bicho, jogou na panela, (risos), olha não sobrou nem o osso. Aí de repente eu ouvi uma gritaria na frente da casa e fui ver o que era. Era o Beto Guaraná, nunca mais vou esquecer esse nome. Ele morava na parte mais baixa da favela e tinha uma condição melhor do que da gente. Tava ele e os filhos, dois filhos, um pedaço de pau na mão... Meu pai tinha entrado no quintal deles e roubado o frango. Seu Luiz tomou uma surra na frente da gente e nem quis se defender, ficou fraco de vergonha, de culpa. Aí desde então eu nunca mais quis comer frango. Só de ouvir falar, me entala aqui... Mas aí o Wesley, trabalhou pra comprar comida pra família... Tenho maior orgulho desse menino. (CINCO VEZES FAVELA, 2010, 35min43s/37min50s).

A movimentação cenográfica faz emergir do discurso uma voz, não uma voz que fala, mas uma voz que se constrói no e pelo discurso. A história de Raimundo carrega marcas de uma lembrança que denuncia as dificuldades enfrentadas pela sua família no passado e que, com certeza, serviram de exemplo para construir suas próprias ideologias. O frango que falta na mesa de um trabalhador, como nos mostra o filme, é a representação ideológica de toda uma geração que luta, diariamente, contra as injustiças sociais na busca por melhores condições de vida.

Wesley, ao escutar a conversa dos pais, é tomado por um sentimento de culpa. Passamos a entender que o objetivo do menino nunca fora roubar o frango, apenas queria fazer uma surpresa ao pai e tinha, desde o início, planejado devolver a ave ao comerciante.

Na manhã seguinte, Wesley e Orelha voltam para o centro da cidade com o objetivo de cobrar o dinheiro pelo carro lavado. Após algumas horas, o motorista devedor estaciona o carro na mesma vaga utilizada no dia anterior e, ao avistar os meninos, realiza o pagamento.

O desfecho do curta-metragem mistura emoção e comicidade. A ave roubada é devolvida ao estabelecimento, o que deixa o Português Manuel confuso. Em cima da bancada de seu aviário, com um recado pendurado ao pescoço, surge o frango e a

mensagem: “voltei”. Ao longe aparecem os dois meninos que, em um abraço apertado, comemoram a façanha realizada.

E assim termina “Arroz com feijão”, um curta-metragem que retrata o cotidiano simples do morador da favela, permeado por lutas e emoções. As cenografias instauradas no desenrolar da trama contribuem para desconstruirmos várias imagens pré-construídas relacionadas aos residentes nessas comunidades.

O ethos de família unida e estruturada, atribuído à família de Orelha, rompe com estereótipos gestados socialmente, que insistem em focalizar lares desestruturados, pais viciados em drogas ou álcool, desocupados e violentos, mulheres ociosas e regateiras, filhos malcriados e hostis.

Como vimos em Maingueneau (2013), o ethos não se relaciona apenas com a dimensão verbal, mas também pressupõe a mobilização de um conjunto de características físicas e psicológicas do enunciador, que emana da enunciação. Tais características ligam-se ao locutor e se relacionam, diretamente, com toda uma gama de estereótipos socialmente constituídos.

Nessa perspectiva, é construída a imagem de si e do outro no curta analisado. O morador da favela é apresentado como um cidadão igual a qualquer outro, pessoas que possuem obrigações, que trabalham diariamente para sustentar suas famílias. Sujeitos solidários com o próximo, como o personagem Orelha, disposto a resolver o problema do amigo. Há no curta diferentes representações, percebemos que no espaço da favela convivem os mais diferentes grupos de pessoas: estudantes, trabalhadores, pessoas honestas e crianças, que muitas vezes são reduzidos, pela mídia, a uma única imagem, a de bandidos e traficantes.

“Arroz com feijão”, dessa forma, busca resgatar, por meio dos múltiplos significados expressos na tela, uma imagem comumente esquecida dessas comunidades. Reproduz lutas, vitórias, derrotas, sonhos, realizações e esperanças. Desvenda injustiças, angústias e felicidades representativas do povo. Une o real com o imaginário e estabelece relações de cumplicidade, dentro e fora da tela, com o espectador.

Por fim, retrata os avessos e particularidades dos moradores de favela, um retrato construído agora, por eles mesmos.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O propósito deste trabalho constituiu em descrever e analisar a construção da imagem da periferia nas cenas validadas no episódio “Arroz com feijão” do documentário *Cinco vezes favela, agora por nós mesmos* (2010). Por meio das considerações teóricas de Maingueneau (2008, 2012, 2013, 2014), foi possível visualizar que a escolha de uma cenografia não se constitui em uma escolha aleatória, representa parte importante para construir um discurso.

Sob o olhar e voz do próprio jovem da periferia, o enredo vai desvelando uma realidade distinta daquela comumente apresentada pela mídia, que joga com estereótipos e representações de cenas validadas socialmente sobre a imagem (ethos) dos moradores de periferia, quase sempre associadas a aspectos negativos, de pouca cultura e educação. Os espaços periféricos, na maioria das vezes, são retratados como territórios de bandidagem, violência e, principalmente, de tráfico de drogas.

Dessa forma, analisar as cenografias depreendidas do *corpus* selecionado permitiu-nos compreender, de forma significativa, a produtividade da linguagem verbo-visual e a maneira pela qual o discurso cinematográfico busca a validação de seu próprio discurso.

Finalmente, foi possível perceber que o curta-metragem surge como um instrumento de luta e de afirmação de identidade social, cultural e política, pois ressignifica imagens estereotipadas relacionadas aos moradores de comunidades carentes, desassociando a favela da imagem negativa e violenta que possui. Assim, ao desmistificar certos valores pré-estabelecidos associados aos indivíduos que vivem nessas comunidades, “Arroz com feijão” focaliza os diferentes grupos que compõem a diversidade social da periferia e rompe com o estigma alimentado pelo senso comum: a favela não pode ser vista, unicamente, como local de violência e marginalidade.

REFERÊNCIAS

ARROZ COM FEIJÃO. Direção e roteiro de Rodrigo Felha e Cacau Amaral. In: MAGALHÃES, Renata de Almeida; DIEGUES, Carlos. (Prod.). *5 X favela, agora por nós mesmos*. Brasil: Luz Mágica produções, 2010, 100 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pWAjEqqIdEo>>. Acesso em: 01 out. 2016.

AMOSSY, Ruth. O ethos na intersecção das disciplinas: retórica, pragmática, sociologia dos campos. In: AMOSSY, Ruth (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2014. p. 119-144.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Trad. Mônica Saddy Martins. 2. ed. São Paulo: Papirus, 2005.

CARNEIRO, Maria Angélica. Cenografia e ethos: legitimação enunciativa em uma notícia jornalística. *Alfa*. Revista de Linguística - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita. São Paulo, v. 48, n. 2, p. 107-116, 2004. Disponível em: <seer.fclar.unesp.br/alfa/article/download/4300/3888>. Acesso em: 10 out. 2016.

FREITAS, Ernani Cesar de. Linguagem na atividade de trabalho: ethos discursivo em editoriais de jornal interno de empresa. *Desenredo*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo, v. 6, n. 2, p. 170-197, jul./dez. 2010. Disponível em: <<http://www.upf.br/seer/index.php/rd/article/view/1714/1131>>. Acesso em: 02 jun. 2016.

MAINGUENEAU, Dominique. *Cenas da enunciação*. Sírio Possenti, Maria Cecília Péres Souza-e-Silva (Org.). São Paulo: Parábolas, 2008.

_____. *Discurso Literário*. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2012.

_____. *Análise de textos de comunicação*. 6. ed. Trad. Cecília P. Souza-e-Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2013.

_____. *Ethos, cenografia, incorporação*. In: AMOSSY, Ruth (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2014. p. 69-92.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

RITA DE CÁSSIA DIAS VERDI FUMAGALLI

Mestre em Letras pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI/FW);
Doutoranda em Letras pela Universidade de Passo Fundo (UPF). Bolsista Institucional. E-mail:
ritacassiafumagalli@gmail.com

ERNANI CESAR DE FREITAS

Doutor em Letras pela PUCRS, com pós-doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem (PUC SP/LAEL); Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo (UPF). E-mail: ecesar@upf.br.

Enviado em 05/03/2017.

Aceito em 10/04/2017.