CENTRO UNIVERSITÁRIO BARÃO DE MAUÁ
LICENCIATURA EM HISTÓRIA

AYRTON JOSÉ ROCCA NETO

CHOQUE DE CULTURA E O HOMEM CORDIAL: CONSIDERAÇÕES SOBRE HUMOR E CINEMA NACIONAL (2016-2020)

Ribeirão Preto
2022

AYRTON JOSÉ ROCCA NETO

CHOQUE DE CULTURA E O HOMEM CORDIAL: CONSIDERAÇÕES SOBRE HUMOR E CINEMA NACIONAL (2016-2020)

Trabalho de conclusão de curso de História do Centro Universitário Barão de Mauá, para obtenção do título de licenciado.

Orientador: Me. Yuri Araujo Carvalho.

Ribeirão Preto

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

R671c

Rocca Neto, Ayrton José
Choque de cultura e o homem cordial: considerações sobre humor e cinema nacional (2016-2020) / Ayrton José Rocca Neto - Ribeirão Preto, 2022.

46p.

Trabalho de conclusão do curso de História do Centro Universitário Barão de Mauá

Orientador: Me. Yuri Araújo Carvalho

1. Choque de cultura 2. Homem cordial 3. Cinema I. Carvalho, Yuri Araújo II. Título

CDU 791.32

Bibliotecária Responsável: Iandra M. H. Fernandes CRB[8] 9878

AYRTON JOSÉ ROCCA NETO

CHOQUE DE CULTURA E O HOMEM CORDIAL: CONSIDERAÇÕES SOBRE HUMOR E CINEMA NACIONAL (2016-2020)

Trabalho de conclusão de curso de História do Centro Universitário Barão de Mauá, para obtenção do título de licenciado.

Data de aprovação: ___/___/_____

BANCA EXAMINADORA

_____

Me. Yuri Araujo Carvalho

Centro Universitário Barão de Mauá – Ribeirão Preto

_____

Me. Rafael Cardoso de Mello

Centro Universitário Barão de Mauá – Ribeirão Preto

_____

Me. Rodrigo de Andrade Calsani

Centro Universitário Barão de Mauá – Ribeirão Preto

Ribeirão Preto

2022

Agradeço primeiramente a Deus, a minha mãe, Morgana, e ao meu avô paterno, Ayrton.

“Nunca é tarde demais para parar de sonhar”.

(Daniel Furlan)

RESUMO

A presente pesquisa por possui algumas facetas inéditas, quando comparada ás pesquisas tradicionalmente desenvolvidas no Centro Universitário Barão de Mauá. Ela procura mobilizar o conceito buarqueano de “homem cordial” como instrumento de análise para o desvelamento de suportes audiovisuais – mais precisamente os filmes “Cidade de Deus” (2002) e “Tropa de Elite” (2007), bem como esquetes humorísticos do grupo “Choque de Cultura” (2020), alusivos aos filmes supracitados. Trata-se, portanto, de um esforço acadêmico que aglutina dimensões pertinentes à história do tempo presente, à cultura cinematográfica nacional e ao binômio História e Humor, com especial atenção às fontes audiovisuais e seus conteúdos. Tal empreendimento pode ser justificado pelo ineditismo da pesquisa e por suas reverberações sociais, posto debruçar-se sobre temas caros à população em geral, rotineiramente impactada pelas produções dos *mass media.* Partimos de suposições segundo as quais as características fundamentais do “homem cordial” brasileiro (patriarcalismo, parcialidade, polidez subjetivista, confusões entre os âmbitos público e privado, afloramento de emoções, entre outras) encontram-se, em maior ou menor grau, em passagens decisivas das obras fílmicas analisadas.

Palavras-chave: Choque de cultura. Homem cordial. Cinema.

ABSTRACT

The present research by has some unpublished facets, when compared to the researches traditionally developed in the Centro Universitário Barão de Mauá. It seeks to mobilize the Buarquean concept of the “cordial man” as an analytical instrument for the unveiling of audiovisual media – more precisely the films “Cidade de Deus” (2002) and “Tropa de Elite” (2007), as well as humorous sketches by the group “Choque de Cultura” (2020), referring to the aforementioned films. It is, therefore, an academic effort that brings together dimensions relevant to the history of the present time, the national cinematographic culture and the binomial History and Humor, with special attention to audiovisual sources and their contents. Such an undertaking can be justified by the originality of the research and its social reverberations, since it deals with themes dear to the general population, routinely impacted by mass media productions. We start from assumptions according to which the fundamental characteristics of the Brazilian “cordial man” (patriarchalism, partiality, subjectivist politeness, confusion between the public and private spheres, outpouring of emotions, among others) are found, to a greater or lesser extent, in passages decisive aspects of the analyzed film works.

Keywords: Culture shock. Cordial man. Movie theater.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 8
2 O QUE É "CHOQUE DE CULTURA"? 11
2.1 História do tempo presente: conceito, limites e possibilidades 11
2.2 O conceito de "choque cultural" 13
2.3 Humor e História: conexões pertinentes 15
2.4 Choque de cultura: biografia e números 17
3 O CINEMA BRASILEIRO E AS SUAS INFLUÊNCIAS 22
3.1 O Neorrealismo Italiano 23
3.2 A Nouvelle Vague 25
3.3 O cinema soviético 26
3.4 O cinema brasileiro pós-1950 29
3.5 Pornochanchada 31
3.6 Cinema de Retomada 31
4 O HOMEM CORDIAL NO CINEMA NACIONAL E NO "CHOQUE DE CULTURA" 34
4.1 A cordialidade em "Cidade de Deus" (2002) 34
4.2 A cordialidade em "Tropa de Elite" (2007) 38
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS 42
REFERÊNCIAS 43

1 INTRODUÇÃO

A historiografia contemporânea concentra-se, majoritariamente, na investigação e interpretação de eventos localizados e limitados no tempo, os quais não se prestam bem a noções cronológicas amplas e abrangentes. As atuais instâncias temporais têm um significado único que depende de uma série de fatores, incluindo, mas não se limitando a: campo constitutivo e temporalidade, memória e preservação do passado, e uma multiplicidade de fontes e métodos. O que diferencia a história contemporânea dos temas históricos mais tradicionais é a estreita relação que os historiadores têm com os eventos que pesquisam, pois estão essencialmente vivendo através deles.

O objeto de estudo da presente monografia é o "homem cordial" (discutido por Sérgio Buarque de Holanda na obra “Raízes do Brasil”), presente nas produções cinematográficas "Tropa de Elite" (2007) e "Cidade de Deus" (2002) e nos esquetes do grupo humorístico Choque de Cultura (2020), atinentes aos filmes mencionados.

A hipótese inicial da pesquisa desdobra-se sobre a suposição de que as características buarqueanas discutidas no conceito de "homem cordial" atravessam as narrativas dessas obras audiovisuais.

Justificamos essa pesquisa, em grande medida, por conta dos estudos históricos modernos, os quais concentram-se na investigação e interpretação de eventos localizados e limitados no tempo, que são difíceis de conciliar com noções mais globais e abrangentes do passado. O tema está longe de se esgotar, o que tem repercussões positivas e ruins. Um lado positivo é que há uma infinidade de material para extrair na história moderna que levará muito tempo para se esvanecer. O lado negativo do argumento centra-se nos temas, que são, regra geral, suscetíveis de mudanças na opinião pública e, portanto, sujeitos a críticas.

Apesar de seu status de “sétima arte”, os primórdios humildes do cinema são muitas vezes esquecidos. Criado em 1895 pelos irmãos franceses Auguste e Luis Lumiere, que também inventaram os primeiros cinematógrafos e organizaram as primeiras exibições de filmes, no badalado Grand Café em Paris. Nas décadas que se seguiram, pioneiros como George Méliès, D. W. Griffith e Sergei Eisenstein ultrapassaram os limites do cinema de maneiras notáveis.

Múltiplos desenvolvimentos ocorreram no cinema desde o seu início, como os achados fotográficos que marcaram um grande ponto de virada para a

cinematografia. O cinema tornou-se uma ferramenta para o exame de "sentimentos, subjetividades, respostas" à medida que os historiadores deslocaram sua atenção nas últimas décadas dos próprios filmes para realidades mais amplas (público, significados simbólicos, práticas sociais relacionadas aos suportes audiovisuais).

Também vale a pena notar que muitas novas vozes surgiram para ajudar a espalhar e refinar os ideais cinematográficos das nações em toda parte, daí a relevância deste trabalho: lidaremos com o cinema e o humor como formas de crítica social, presentes nas obras já citadas.

Dentro do quadro teórico-conceitual, temos como principal conceito o já citado "homem cordial" de Sérgio Buarque de Holanda, que abrange uma parte significativa do trabalho. O conceito de "homem cordial", segundo o próprio autor, aglutina virtudes como a hospitalidade, a generosidade e a expansividade emocional, características e legado da vida rural e colonial brasileira (HOLANDA, 1995).

Este é, também, um estudo exploratório (qualitativo) com base em pesquisas bibliográficas e que se debruça sobre variadas fontes audiovisuais (como os já citados filmes "Cidade de Deus" [2002] e "Tropa de Elite" [2007], além dos esquetes do programa humorístico "Choque de Cultura" [2020]). A escolha por tais suportes audiovisuais, segundo a nossa hipótese, pode ser legitimada pelo fato de apresentarem (implícita e explicitamente) mais características aderentes ao conceito de homem cordial. A opção metodológica por uma monografia exploratória, por sua vez, coaduna-se com as perspectivas segundo as quais a pesquisa qualitativa trabalha com o universo de “significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis” (MINAYO, 2001, p. 22).

Desta forma, este trabalho tem como objetivo geral investigar os elementos e principais características sobre o choque de cultura e o homem cordial, humor e cinema nacional, com ênfase no período de 2016 a 2020.

A estrutura deste trabalho foi assim estabelecida: no primeiro capítulo, discorreremos sobre o que os conceitos e dimensões atinentes ao “choque de cultura”, à “história do tempo presente”, ao binômio “História e humor”, além de considerações sobre o gruo humorístico “Choque de Cultura”, da TV Quase.

Já no segundo capítulo, abordaremos o cinema brasileiro em algumas de suas principais fases (desde o Cinema Novo, passando pela Pornochanchada, até a Retomada), bem como suas influências oriundas das mais variadas escolas e movimentos internacionais, tais como a *Nouvelle Vague*, o neorrealismo italiano e o cinema soviético

Por fim, no terceiro e último capítulo, mobilizaremos o conceito de "homem cordial" em suas múltiplas dimensões, buscando localizá-lo dentro dos filmes "Tropa de Elite" e "Cidade de Deus", bem como nos esquetes do humorístico Choque de Cultura alusivas a tais obras cinematográficas.

2 O QUE É “CHOQUE DE CULTURA”?

O presente capítulo objetiva desvelar os pontos fulcrais atinentes à chamada “História do tempo presente”, à compreensão do conceito de “choque cultural” e à apresentação do esquete humorístico brasileiro “Choque de Cultura”, a partir das conexões relevantes e convergentes entre os campos da pesquisa histórica e do humor.

2.1 História do tempo presente: conceito, limites e possibilidades

Justificamos as pormenorizações acerca do conceito de “História do tempo presente” pelo fato de o objeto da pesquisa (o grupo humorístico “Choque de Cultura”, da TV Quase) encontrar-se, justamente, em nossa temporalidade aberta e corrente. A chamada “História do tempo presente” foi discutida pelo historiador Eric Hobsbawm, na obra “Sobre História”. Para ele, tal dimensão historiográfica desperta cuidados a respeito de três zonas problemáticas: os escalonamentos geracionais (ou seja, os choques provocados pelos distintos marcos temporais de vida dos historiadores), as alterações de perspectivas em relação ao passado histórico (mutáveis de acordo com novos objetos, fontes, teorias, conceitos, etc.); e os cuidados ligados ao senso comum, partilhado pela maioria das pessoas que vivenciam determinada memória (HOBSBAWM, 1997).

Ainda de acordo com o historiador Hobsbawm, o tempo presente é o “nosso próprio tempo”, o qual “aponta para essa ‘história em aberto’, uma história cuja dinâmica parece dificultar a apreensão de movimentos de mudança ou de persistência de permanências” (HOBSBAWM, 1998, p. 244 apud PADRÓS, 2009, p. 31).

Para o historiador marxista, a mera expressão “o nosso próprio tempo” desvia-se de uma questão importante. Ela supõe que uma experiência individual de vida também seja uma experiência coletiva. E se a maioria de nós reconhece os principais marcos da história mundial ou nacional de nosso próprio tempo de vida, não é porque passamos por ele, muito embora alguns de nós possam de fato tê-lo feito ou mesmo por ter percebido na época que eram marcos. É por isso que aceitamos o consenso de marcos (HOBSBAWM, 1997, p. 245).

Já para o historiador uruguaio Enrique Serra Padrós, a “História do tempo presente” possui as seguintes particularidades:

> [...] o “fato” analisado numa perspectiva critico-cientifica de história-processo, não se mostra desconectado ou deslocado da realidade histórica que lhe dá sentido. Para que as análises do presente, mesmo parciais e provisórias, não se restrinjam às interpretações desconexas, fragmentadas, desarticuladas e superficiais da “cena contemporânea”, devem identificar e avaliar tendências e esclarecer as mudanças básicas de estruturas que funcionam como sedimento do contexto analisado (PADRÓS, 2009, p. 30).

Em outras palavras, Padrós sugere que as análises relativas à “História do tempo presente” devem evitar o direcionamento de olhares canhestros para o empírico e o factual; em verdade, é preciso compreender os eventos fenomênicos e fugazes dentro de abrangências estruturais e temporais complexas e dialéticas.

Conforme os estudos do historiador francês François Bédarida, a “História do tempo presente” possui como característica fundamental a existência de fontes e/ou testemunhos vivos, os quais podem contestar, controlar e vigiar as pesquisas em andamento, angariando novas dimensões às experiências pretéritas concretas. O resultado “desse argumento é que a história do tempo presente possui balizas móveis, que se deslocam conforme o desaparecimento progressivo de testemunhas” (BÉDARIDA, 2002, p. 219-220 apud DELGADO; FERREIRA, 2013, p. 22).

Para Lucila Delgado e Marieta Ferreira, em diálogo com Bédarida, a “‘história do tempo presente é feita de moradas provisórias’ (BÉDARIDA, 2002, p. 221). Assim, a noção de história do tempo presente está associada à ideia de um conhecimento provisório que sofre alterações ao longo do tempo” (DELGADO; FERREIRA, 2013, p. 24). Ainda em conformidade com Delgado e Ferreira:

> [...] a história do tempo presente se dedica, na maioria das vezes, à pesquisa e à análise de experiências históricas específicas, espacialmente delimitadas e, portanto, pouco compatíveis com critérios universais e abrangentes de definições cronológicas. Além das dificuldades de delimitação temporal, outras questões também contribuem para uma significação própria do regime de historicidade do tempo presente, que supõe a consideração teórica e metodológica das seguintes variáveis: campo constitutivo e temporalidade, memória e retenção do passado e pluralidade de fontes e procedimentos metodológicos. O que diferencia a história do tempo presente das temáticas históricas longitudinais [...] é a proximidade dos historiadores em relação aos acontecimentos, pois são praticamente contemporâneos de seus objetos de estudo. A configuração da história do tempo presente está relacionada inexoravelmente à dimensão temporal presencial (DELGADO; FERREIRA, 2013, p. 24).

A história do tempo presente se dedica, na maioria das vezes, à pesquisa e à análise de experiências históricas específicas, espacialmente delimitadas e, portanto, pouco compatíveis com critérios universais e abrangentes de definições cronológicas (DELGADO; FERREIRA, 2013).

Como podemos perceber por meio dos apontamentos de Padrós, Hobsbawm, Bédarida, Delgado e Ferreira, o assunto não se esgota, e isso possui implicações tanto positivas quanto negativas. A positiva é que a história do tempo presente possui um vasto repertório de fontes, o qual dificilmente se esgotará para futuras pesquisas. A negativa incide sobre os próprios temas, via de regra mutáveis e sensíveis para a opinião pública.

Acreditamos, contudo, que a abundância de fontes é muito mais convidativa do que a exiguidade de vestígios históricos. Além disso, notamos a grande possibilidade de os temas ligados ao tempo presente despertarem engajamentos para além dos limites acadêmicos.

2.2 O conceito de “choque cultural”

Entendemos, também, ser relevante explorar o próprio conceito de “choque cultural”, o qual possui relações com a nominação do grupo humorístico brasileiro, percebendo suas conexões e adaptações. Atribui-se ao antropólogo Kalervo Oberg[1] a formulação do conceito, em 1954, por meio do qual procurava descrever as ansiedades e os esforços resultantes do contato entre distintas culturas.

Para Oberg, o conceito de “choque cultural” pode ser definido, de maneira concisa, como “uma doença ocupacional que pode acometer pessoas que vão subitamente trabalhar em outras culturas” (OBERG, 1960 apud SILVESTRE, 2013, p. 10).

[1] “Em janeiro de 1901, na cidade de Nanaimo, no Canadá, nasceu Kalervo Oberg, filho de imigrantes finlandeses. Casou-se no ano de 1945 com Lois Oberg que o acompanharia também ao longo da realização das suas pesquisas em diversos países. Segundo Foster e McComb (1974, p.357), Oberg foi pioneiro nos estudos a respeito do choque cultural e desenvolveu trabalhos na área da economia e da antropologia aplicada. Oberg faleceu em julho de 1973 em Oregon, Estados Unidos da América” (DAL PIVA, 2019, p. 22).

Ainda de acordo com Oberg, o “choque cultural” atravessaria distintas fases, tais como: lua de mel, crise, adaptação e integração. Esmiuçemos, brevemente, cada uma das fases supracitadas.

Na lua de mel, duas culturas diferentes atraem-se pelo encantamento das diferenças em contato (BECKER; STERNBERG, 2016). Dora Martins e André Sousa, ao analisarem as tensões migrantes, entendem que a lua de mel ocorre quando “expatriado e familiares vivem um período animado, fruto de todas as situações novas que se encontram a vivenciar” (MARTINS; SOUSA, 2015, p. 50-51).

Já a crise ocorre quando as diferenças culturais ocasionam tensões e conflitos (BECKER; STERNBERG, 2016). Martins e Sousa nomeiam o fenômeno como “desilusão”, no qual “o expatriado e os seus familiares começam a evidenciar os primeiros sinais de desconforto com a vida diária, sendo determinante a capacidade de conseguirem ultrapassar esta fase para evitar o insucesso da expatriação” (MARTINS; SOUSA, 2015, p. 51).

Por sua vez, a adaptação ocorre quando os significados da nova cultura são apreendidos e mobilizados em estratégias cotidianas (BECKER; STERNBERG, 2016). Martins e Sousa designam o fenômeno como “ajustamento”, o qual “corresponde ao período em que começam a aceitar gradualmente a nova cultura” (MARTINS; SOUSA, 2015, p. 51).

Finalmente, a integração se materializa quando ocorre a absorção compreensiva dos significados e confortos da nova cultura (BECKER; STERNBERG, 2016). Martins e Sousa denominam tal fenômeno como “estabilidade”, na qual “a família expatriada vive de acordo com os valores e hábitos existentes no país de acolhimento” (MARTINS; SOUSA, 2015, p. 51).

Trata-se, contudo, de um conceito polissêmico e discutido por variados autores:

> [Elizabeth] Marx (2001, p. 5) simplifica como “o choque que experimentamos quando somos confrontados com o desconhecido e o ‘estrangeiro’”. Por sua vez, [Vitor Achima] Owan (2009, p. 24) introduz sua obra com a explicação de outros sobre o tema, como a do *Webster’s II New College Dictionary*, de acordo com o qual “choque cultural é a condição de ansiedade ou confusão que pode afetar um indivíduo repentinamente exposto a uma cultura ou meio social estrangeiro”, e a de [Foluke] Balogun (2007, p. 12), que afirma ser “um termo usado para descrever a ansiedade e os sentimentos que as pessoas têm ao serem introduzidas a uma nova cultura ou ambiente social e as muitas dificuldades por elas perpassadas ao tentarem lutar com a assimilação”. Finaliza, em seguida, com a sua própria descrição: “É a personificação da nova experiência em um cenário cultural diferente do seu próprio” (OWAN, 2009, p. 24; SILVESTRE, 2013, p. 10-11).

De acordo com Peter Adler, o choque cultural conforma as combinações de reações emocionais diante das percepções de apagamento da própria cultura e da inadequação frente a novas e diversas experiências culturais. Já para Kealy, os estudos sobre os choques culturais devem levar em consideração as dinâmicas entre indivíduos e ambientes (em geral, estrangeiros), ao passo que Ruben, Askling e Kealey orientam suas atenções para as convergências entre ajustes e adaptações (SILVESTRE, 2013). Comuns aos autores supracitados são as percepções acerca dos choques culturais enquanto fenômenos que atingem, primordialmente, os imigrantes. Contudo, novas definições, resultantes dos avanços acadêmicos na área, trouxeram como consequências outros arranjos polissêmicos ao conceito:

> A internet e as televisões a cabo e via satélite fizeram com que comunidades rurais do Terceiro Mundo agora tenham uma janela para o resto do Mundo. A globalização da força de trabalho também contribuiu para o fenômeno do 'pequeno mundo'. Em acréscimo, alguns dos lugares mais isolados foram 'invadidos' por ecoturistas e outros estão animados em encontrar culturas indígenas autênticas. Este é meramente um exemplo extremo de uma nova forma de choque cultural, que é experimentado não apenas pelos visitantes, mas pelos visitados. Muitas sociedades estão sendo inexoravelmente modificadas, nem sempre para melhor, pelo enorme número de viajantes que elas atraem (WARD; BOCHNER; FURNHAM, 2001, p. 36 apud SILVESTRE, 2013, p. 11).

Autores como Hofstede e Pedersen definem o choque cultural como

> [...] uma súbita imersão em um estado de incerteza não específico, no qual o indivíduo não possui convicção sobre o que dele é esperado, nem sobre o que esperar das pessoas a sua volta. Pode ocorrer em qualquer situação na qual um indivíduo seja forçado a se ajustar a um sistema social desconhecido, onde sua aprendizagem anterior não mais se aplica (HOFSTEDE; PEDERSEN, 2002, p. 22 apud SILVESTRE, 2013, p. 11).

O choque cultural, como explorado anteriormente, é um conceito dinâmico e polissêmico e que, por isso, possui múltiplos significados. Esses significados variam de acordo com a área que o choque cultural é utilizado para explicar as complexidades das sociedades humanas.

2.3 Humor e História: conexões pertinentes

É imperioso que discutamos as possíveis conexões entre "humor" e "história", enquanto dimensões amalgamadas do objeto de pesquisa em questão. De acordo com os intelectuais João Pedro Ferreira, Leandro Almeida e Thaís Vieira,

tratam-se de percepções gradualmente incorporadas às pesquisas universitárias, a partir das quais são discutidos estereótipos, estratégias e construções ligadas aos mundos do divertimento, do riso, das brincadeiras, entre outros (FERREIRA; ALMEIDA; VIEIRA, 2018, p. 2). Contudo, e ainda de acordo com os pesquisadores, o "riso" tem sido encarado, ao longo da história, como instigante alvo de escrutínios e desvelamentos:

> Assim, no Ocidente, o riso tem sido objeto de reflexões desde a Antiguidade, tema de autores como Aristóteles, Platão, Cícero, Thomas Hobbes, Immanuel Kant, Henri Bergson, Sigmund Freud, Pirandello, Friedrich Nietzsche, Joseph Joubert, Georges Bataille e Mikhail Bakhtin. Além dessa questão conceitual, mais recentemente o humor e o riso têm se tornado objeto de pesquisa marcado por diferentes abordagens em múltiplas áreas de conhecimento, desde a inusitada computação, passando pelas ciências da vida como medicina, biologia evolutiva, psicologia e neurociência, chegando aos diversos ramos das humanidades como linguística, literatura, artes, comunicação, sociologia, antropologia e, é claro, História. Por se situar em áreas de fronteiras acadêmicas, os estudos sobre humor costumam mobilizar métodos e perspectivas multidisciplinares (FERREIRA; ALMEIDA; VIEIRA, 2018, p. 3).

A referida multidisciplinariedade acerca do humor e/ou do risível tem canalizado esforços para compreender e explicar as razões, as características e as construções ligadas ao riso, consolidando uma tradição que "engloba desde as contribuições das poéticas clássicas aos trabalhos da estética moderna e contemporânea, marca a produção interpretativa de um conceito que não deve ser levado em conta fora de seus contextos sócio históricos" (FERREIRA; ALMEIDA; VIEIRA, 2018, p. 2-3). Ainda para Ferreira, Almeida e Vieira:

> A despeito de tais esforços, é recente a produção acadêmica sobre o riso e o humor, já que na área de História se tornaram objeto de estudos a partir dos anos 1980, na esteira das guinadas linguísticas e subjetivas, que fomentaram a emergência da História Cultural no campo da historiografia, com o foco nas representações, práticas e agenciamento individuais como porta de entrada para abordagem de temas e recortes até então desprivilegiados pelas macroanálises econômicas e sociais (FERREIRA; ALMEIDA; VIEIRA, 2018, p. 4).

No Brasil, tais estudos também têm alcançado projeções multifacetadas, de acordo com Ferreira, Almeida e Vieira:

> As raízes do riso no Brasil estão ligadas a uma "ética emocional", termo cunhado por Sérgio Buarque de Holanda em Raízes do Brasil. A "formação" do riso no Brasil deve ser entendida, para Saliba, a partir da abertura da imprensa moderna, juntamente com as expectativas geradas com o advento da República. Nesse sentido, o humor questionou falsas identidades na tentativa da construção de uma ideia de nação comprometida com o poder.

> Dessa forma, os registros cômicos do período inaugurado pelo fim da abolição e pela República são formas privilegiadas para representar as condições do país, à medida que, retomando a inspiração de Raízes do Brasil, observa na República uma estrutura mantenedora de fundamentos tradicionais que ela pretendia ultrapassar.
> Assim, segundo Saliba, de acordo com os atores históricos e do limiar dos seus destinos na história do país, era difícil pensar numa representação da sociedade brasileira, que não fosse pela via da constatação da ausência de sentido, características intrínsecas de uma representação cômica do mundo (FERREIRA; ALMEIDA; VIEIRA, 2018, p. 8).

No Brasil contemporâneo, contudo, as potenciais pesquisas ligadas ao humor e ao riso têm sido marginalizadas nos meios intelectuais e literários, configurando-se como objetos de interesse nos "escritos dos humoristas e comediógrafos que, ao longo de suas trajetórias, conferiram valor e teorizaram sobre essa produção" (FERREIRA; ALMEIDA; VIEIRA, 2018, p. 3). A presente pesquisa, portanto, objetiva preencher parte da aludida lacuna.

Compreendemos que as possibilidades apresentam-se instigantes e convidativas, catalisadas pela abundante produção de fontes alimentadas pela vertiginosa velocidade da internet e das redes sociais, espaços nos quais o riso e o humor tocam problematicamente em campos sensíveis da sociedade contemporânea (política, preconceitos, estereótipos, etc.) (FERREIRA; ALMEIDA; VIEIRA, 2018). Temos, aí, os espaços nos quais transitam os humoristas do programa "Choque de Cultura".

2.4 Choque de cultura: biografia e números

O "Choque de Cultura", alvo de nossos empreendimentos analíticos, é um programa humorístico produzido pela TV Quase[2], em parceria com o portal Omelete, e veiculado pelo Youtube. Trata-se de uma produção audiovisual que angariou simpatias nas redes sociais desde o seu lançamento, em novembro de 2016. Tal sucesso deve-se, em parte, às estratégias narrativo-humorísticas empregadas

[2] A respeito da TV Quase, Maiara Moreira da Silva assevera que "a inspiração para criar Choque de Cultura surgiu do programa humorístico Falha de Cobertura, da TV Quase, que é um programa esportivo onde Daniel Furlan e Caito Mainier apresentam como ex-jogador e profissional do esporte, e um jornalista ainda em formação. Em Falha de Cobertura nada faz sentido e a dinâmica acontece de modo semelhante ao Choque de Cultura. [...] O programa Falha de Cobertura fez muito sucesso e por essa razão o canal Omeleteve, do Omelete, encomendou um programa similar, mas que tratasse de cinema. No YouTube, o canal uniu Falha de Cobertura à uma ideia antiga: Julinho Talk Show, [...] inspirado no modelo do Manhattan Connection, programa de televisão que surgiu em 2010 e foi transmitido no Brasil pela Globo News no canal pago da Globosat" (SILVA, 2019, p. 12).

(como o jargão “programa cultural”, por exemplo) e às construções estereotipadas de seus apresentadores (retratados como os “maiores nomes do transporte alternativo do país”) (SILVA, 2019). De acordo com Maiara da Silva:

> O fato de o quadro ser um programa desenvolvido no YouTube, reafirma os "ideais" da plataforma, onde qualquer pessoa comum pode-se utilizar de recursos (até mesmo precários) e publicar o conteúdo. A graça neste humor consiste no personagem dizer algo surpreendente, e não necessariamente, naquilo que foi dito, o que tende ao nonsense (sem sentido). O programa humorístico nascido na internet acontece em um cenário muito simples e tem como mola propulsora, uma crítica de cinema ilógica e cheia de ironia, contrapondo o ideal de que a crítica cinematográfica é uma coisa séria e engessada, além dos erros intencionais de condução dos apresentadores no programa e um uso muito superficial dos recursos audiovisuais. Choque de Cultura é a retratação da estética do amador na produção audiovisual, que é típica do YouTube e dos YouTubers. [...] A impressão transmitida é que os quatro se reuniram, ligaram uma câmera e gravaram os comentários que fizeram sobre os filmes que assistiram no final de semana, em uma roda de amigos e publicaram isso na internet. Essa simplicidade e esse amadorismo cativam o público e acabam sendo uma das marcas na construção do humor brasileiro (SILVA, 2019, p. 34).

Os quatro apresentadores apontados por Silva são Rogerinho do Ingá (interpretado por Caito Mainier), Maurílio dos Anjos (representado por Raul Chequer), Julinho da Van (interpretado por Leandro Ramos) e Renan de Almeida (representado por Daniel Furlan). A respeito dos atores de “Choque de Cultura”, Silva apresenta-nos as seguintes informações:

> Tratando-se da formação e experiência dos atores, Daniel Furlan é mestre em Artes Midiáticas, Filosofia e Prática pela *University of Greenwich*, em Londres. Já escreveu livros, foi redator em agência de publicidade e hoje atua como ator no programa. O interesse comum que une todas suas atividades é o da produção de Escrita Criativa e o estudo sobre suas implicações, de acordo com o currículo Lattes de Daniel Sarcinelli Furlani. Caito Mainier, como é conhecido Carlos Eduardo Lessa Mainier, é escritor, humorista e ator. Dentre suas criações, estão Lady Night (2017), Irmão do Jorel (2014) onde faz a voz de Valtinho, Larica Total (2008) e O Último Programa do Mundo (2013) – que também apelava para o nonsense e fazia piada a partir da construção de um programa caótico [...]. Caito apresenta, juntamente com Daniel Furlan, a websérie Falha de Cobertura (2014) da TV Quase, que é a mesma produtora de Choque de Cultura. Já Raul Chequer é humorista, ator e roteirista. Além de Choque de Cultura, onde o mesmo interpreta Maurílio dos Anjos, ele é o roteirista e um ator em Irmão do Jorel, sendo que, neste, faz a voz original de diversos personagens. Também já foi diretor do O Último Programa do Mundo, e já realizou aparições de diversos personagens nas séries Décimo Andar, interpretando Marquinhos, em Overdose, interpretando Ronny Thunder, além da participação na minissérie de TV Condomínio Jaqueline (2016). Para completar o time de humoristas, Leandro Ramos, que é publicitário de formação, também foi um dos roteiristas e atuou em Larica Total. Além dos quatro protagonistas, o programa conta com os roteiristas David Beninca, Juliano Enrico, Fernando Fraiha e Pedro Leite (SILVA, 2019, p. 32).

Mainier construiu o personagem Rogerinho do Ingá como um apaixonado piloto de veículos motorizados. Segundo sua fictícia biografia, começou a dirigir “aos 12 anos, manobrando o carro de um médico vereador que morava [em sua] rua, e chegava todo dia dirigindo embriagado” (MAINIER et al, 2018, p. 21). Após idas e vindas na juventude, Rogerinho teria acesso ao seu principal veículo – uma van Sprinter importada –, a qual, em suas palavras, “troquei a placa, pintei de azul e vermelho e comecei a trabalhar, porque, apesar de não ser adulto, eu já era muito responsável. Tanto que estou aqui até hoje, prestando o melhor serviço pros meus passageiros e pra mim mesmo” (MAINIER et al, 2018, p. 25). Rogerinho do Ingá possui uma personalidade estressada e impaciente; traja-se, geralmente, com uma camiseta da seleção brasileira – o que pode representar uma acidez de seu intérprete, posto que “tal camisa é usada por Rogerinho certamente em uma perspectiva crítica aos movimentos de Direita que se apropriaram desta camiseta e desse novo nacionalismo para exigir ideais que muitas vezes comprometem a própria democracia” (SILVA, 2019, p. 31).

Chequer compôs o personagem Maurílio como fruto de um ambiente artístico: seu pai teria sido um ator frustrado preso por falsidade ideológica, sendo sua mãe a responsável por introduzi-lo no universo audiovisual (por meio das novelas Vamp, Renascer e Pantanal). Aos 8 anos, Maurílio teria iniciado a construção de seu primeiro roteiro (sobre a história de um super-herói que tinha o superpoder de se camuflar para não apanhar no recreio escolar) (MAINIER et al, 2018, p. 29-30). Maurílio teria participado do filme “Didi quer se criança”, lançado em 2004; contudo, sua vida profissional levou-o a tomar posse da Kombi de um finado motorista conhecido como Sr. Antônio (MAINIER et al, 2018, p. 30-31). Maurílio apresenta-se como personagem prolixo e blasé (advindo, daí, seu apelido de “palestrinha”, por conta de suas intervenções técnicas). É o único personagem que entende um pouco de cinema, pois “trabalha com o transporte de atores e, por essa razão, tornou-se um ‘especialista’ nas minúcias do audiovisual para os seus amigos. Maurílio sempre procura compartilhar seus conhecimentos e informações sobre cinema” (SILVA, 2019, p. 31).

Furlan construiu o personagem Renan como um motorista recentemente habilitado, mas que dirige profissionalmente desde os 8 anos de idade. As dificuldades enfrentadas para a obtenção da CNH foram relatadas por Renan nos seguintes termos: “o absurdo já começou na prova escrita, primeiro, pelo simples

fato de haver uma prova escrita. Não há situação no trânsito em que a melhor opção seja fazer uma redação" (MAINIER et al, 2018, p. 41). Após ser aprovado na prova escrita, Renan obteve sucesso na prova prática impressionando seu instrutor ao dirigir conscientemente na contramão e fazer uma baliza capotando numa ladeira (MAINIER et al, 2018). Sempre que possível, Renan enaltece seu pequeno filho, Renanzinho; segundo suas palavras: "quando peguei Renanzinho no colo pela primeira vez, depois de quatro anos foragido, eu soube que minha missão no mundo era cuidar bem dele. E depois eu o derrubei no chão, mas nada poderia atrapalhar aquela alegria" (MAINIER et al, 2018, p. 43). Parte da personalidade do personagem Renan está "refletida no seu cavanhaque, na sua língua presa e em sua capacidade de falar barbaridades sem piscar" (SILVA, 2019, p. 31).

Por fim, Ramos compôs o personagem Julinho da Van como um típico filho de sacoleiros que viajavam constantemente para o Paraguai, sendo, pois, criado pela avó, uma senhora aposentada, costureira nas horas vagas, viciada no jogo do bicho e conhecedora de diversos palavrões. Julinho teria adquirido a sua primeira habilitação aos 14 anos, através de uma identidade falsificada (MAINIER et al, 2018, p. 35-36). Embora tenha ingressado em uma faculdade particular de educação física, os trabalhos como motorista tornaram-se mais atrativos. Por isso, comprou uma Topic para fazer fretes. Julinho é um personagem despreocupado e "malandro", visto utilizar o programa para fazer "*merchandising* de produtos de academia que ele mesmo vende" (SILVA, 2019, p. 31).

Em 2018, o programa "Choque de Cultura" apresentava, segundo o jornal *El País*, uma média de visualizações de 1 milhão de acessos por vídeo (OLIVEIRA, 2018). Em 2022, o canal do grupo no Youtube conta com cerca de 720 mil inscritos. Ao longo dos últimos anos, seus criadores receberam diversas indicações de prêmios e reconhecimento do público e da crítica. Quais seriam as razões para tamanho sucesso?

> A análise dos humoristas funciona como uma sátira à própria crítica. A aptidão desta crítica ser qualificada como de "baixa" ou "alta" cultura, onde, em vez de analisarem os valores afirmativos da sétima arte como um objetivo final, como o que é belo e o que é verdade, por exemplo, estes analisam coisas como o fato de Animais Fantásticos & Onde Habitam ser um longa-metragem da franquia Harry Potter e não ter o personagem principal atuando no filme, visto que ambos são de criação de J. K. Rowling. O público em geral se diverte muito com a opinião dada pelos "especialistas" a respeito dos filmes cult e dos Blockbusters. [...] As piadas tornam-se engraçadas por serem feitas embasadas em filmes mundialmente conhecidos e que fazem muito sucesso. [...] A apresentação

> do quadro no YouTube subverte, através do humor, as memórias televisivas dos seus espectadores, brincando com a reprodução dos programas super engessados, enquadrados e com regras específicas para uma análise cinematográfica desse gênero, parodiando os programas televisivos. [...] Cada episódio transmite influências do teatro nacional, principalmente as chanchadas do cinema no Brasil que geraram reflexos do humor na televisão e também no YouTube, que é onde o programa em análise está veiculado. Tais como as chanchadas, eram produções cinematográficas voltadas para o riso e fizeram muito sucesso na época (1930 -1960) (SILVA, 2019, p. 35).

Retomando os objetivos principais da presente pesquisa, direcionaremos nossos olhares para diversos esquetes humorísticos veiculados em 2020, nos quais os personagens/pilotos de “Choque de Cultura” analisam filmes clássicos (ou de expressivo sucesso comercial) do cinema nacional. No seguinte capítulo, analisaremos as fases e a importância do cinema nacional para a cultura brasileira como um todo.

3 O CINEMA BRASILEIRO E AS SUAS INFLUÊNCIAS

O cinema, popularmente conhecido como a “sétima arte”, nasceu envolto em poucas glórias. Sua criação data de 1895, pelos irmãos franceses Auguste e Luis Lumiere, criadores dos primeiros cinematógrafos e divulgadores das primeiras exibições fílmicas no então badalado Grand Café de Paris. Entre os primeiros materiais exibidos, constavam pequenos filmes mostrando a saída de trabalhadores de uma fábrica, bem como a então espantosa cena de um trem se aproximando dos espectadores, já em 1896 (BERNARDET, 2012).

A história do cinema avançou vertiginosamente ao longo das décadas seguintes, por meio das inovações de criadores como George Méliès, D. W. Griffith e Sergei Eisenstein[3].

Ao lado das produções artístico-comerciais, novas pesquisas, estudos e abordagens (ligados às áreas de Comunicação, História, Linguística, Artes, Ciência Política, entre outras) passaram a adotar o Cinema enquanto objeto privilegiado de análise (ramificando-se em variadas possibilidades, tais como a “História do Cinema”, a “História no Cinema” e o “Cinema na História” [NAPOLITANO, 2008]). Para a congruência entre História e Cinema, a pesquisadora Sheila Schvarzman assevera que:

> A reflexão sobre a História do Cinema deve ser proposta no âmbito das preocupações da disciplina Histórica e não apenas do Cinema. Este, não é mais visto pela História apenas como uma fonte ou foco onde se produzem e reproduzem significações históricas, e passou a ser tomado também como um objeto de interesse em si mesmo, portador de uma história particular que é pensada também no âmbito da Historiografia, assim como objeto de ampla reflexão da História Social e História Cultural. Entretanto, se isso está ocorrendo, se deve, a dois movimentos distintos: por um lado, nos estudos cinematográficos, há um interesse pela sistematização da metodologia histórica para a pesquisa, por suas formas de abordagens, pelo enquadramento dos objetos e novos objetos de pesquisa. Essas mudanças são certamente o influxo cinematográfico do que está ocorrendo na historiografia na França, na Inglaterra e nos EUA no fim dos 1970 e início dos anos 1980. Com o *tournant critique* dos Annales para a Nova História e a sua abertura para novos objetos e abordagens, a visão sobre o cinema não parou de se modificar (SCHVARZMAN, 2006).

Após os anos 1970, as contribuições de autores e pensadores como Michael Foucault, Roland Barthes, Lévi-Strauss e Roger Chartier ampliaram o escopo dos estudos sociais e culturais, de modo a ampliar as dimensões do Cinema

[3] Para mais informações a respeito da gênese do Cinema, consultar a obra: MASCARELLO, Fernando (org). **História do Cinema Mundial.** Campinas/SP: Papirus, 2006.

enquanto objeto, fonte e lugar de construção de significações históricas (SCHVARZMAN, 2006). As concepções científicas a respeito do cinema transformaram-se paulatinamente, deixando as searas da desconfiança, do desinteresse e das fruições populares para a edificação de universos complexos e dialógicos, atinentes às sensibilidades estéticas, aos múltiplos imaginários conjunturais, às relações de poder e às práticas sócio-identitárias. O binômio História-Cinema passou, portanto, a abarcar novos enfoques e abordagens, alusivos ao cotidiano, às expressões de grupos marginalizados, às questões de privacidade versus exposição, entre outros. Ainda de acordo com Schvarzman:

> [...] entre os historiadores, mas também sociólogos e antropólogos, é grande o interesse pelo cinema do início, até os anos 1940. O cinema, muitas vezes não é o foco central. Ele é elemento de estudo como objeto de fruição, hábito da modernidade. Ele é algo sobre o qual se projetam visões. O foco não é o filme, mas o fato cinematográfico. Por exemplo: O cinema na vida de Recife no começo do século XX, ou como o cinema era visto na Imprensa em Porto Alegre. O cinema nas crônicas dos jornais até os anos 30 no Paraná. Mas o cinema é também uma porta a partir da qual se pode conhecer o funcionamento do Estado durante a ditadura de Vargas, as suas formas de controle social, seu ideário expresso não só nos filmes do período, mas, sobretudo nas obras oficiais produzidas por organismos como o Instituto Nacional de Cinema Educativo e o DIP- Departamento de Imprensa e Propaganda. Ocioso dizer que mostram justamente faces distintas, complementares e muitas vezes contraditórias desse mesmo poder que servem (SCHVARZMAN, 2006).

Os historiadores, ao longo das últimas décadas, redirecionaram seus olhares das telas do cinema para realidades mais alargadas (público, significações simbólicas, práticas sociais ligadas aos suportes audiovisuais), fazendo do cinema um meio para o escrutínio de “sentimentos, subjetividade, reações. Ou o espelho onde se observa a forma de encenar a mulher, ou o homem” (SCHVARZMAN, 2006).

Para os objetivos do presente capítulo, no entanto, direcionaremos maiores atenções para manifestações artístico-cinematográficas específicas, tais como o Neorrealismo Italiano, o Cinema Soviético e *a Nouvelle Vague*, movimentos os quais influenciariam e/ou inspirariam expoentes do chamado Cinema Novo no Brasil.

3.1 O Neorrealismo Italiano

De acordo com o professor de História do Cinema Jean-Claude Bernardet, a Itália dos anos 1920 e 1930 tornou-se conhecida cinematograficamente por conta de obras essencialmente melodramáticas, inspiradas em passagens bíblicas, em divas e, em certos casos, no louvor ao fascismo então vigente. Após os resultados desastrosos da Segunda Guerra Mundial e a partir das ruínas italianas, surgiu um novo cinema, simultaneamente caracterizado por seus apelos comerciais e por sua criticidade: passaram a ser desenvolvidos "filmes voltados para a situação social italiana, rural e urbana, do pós-guerra. Despojam-se enredos, personagens, cenografia, de todo o aparato imposto pelo cinema de ficção tradicional" (BERNARDET, 2012, p. 98). Ainda de acordo com Bernardet:

> Os cineastas voltam-se para o dia a dia de proletários, camponeses e pequena classe média. A rua e os ambientes naturais substituem os estúdios. Atores poucos conhecidos ou até não profissionais aparecem no lugar de vedetes célebres.
> A linguagem simplifica-se, procurando captar ao cotidiano e tentando ficar sempre apegada às personagens e suas reações nas difíceis situações do dia a dia. Essas posturas estéticas levam a produções executadas com um mínimo de recursos, única solução viável na penúria em que se encontrava a Itália (BERNARDET, 2012, p. 98).

A "fuga" dos padrões clássicos de filmagem, baseados nos grandes atores e grandes estúdios, permitiu o surgimento de obras seminais, tais como "Roma Cidade Aberta" (1945) e "Paisá" (1946), ambas de Roberto Rosellini, as quais relatam episódios de resistência no final da Segunda Guerra Mundial, bem como as agruras enfrentadas pelas pessoas comuns após o conflito. No mesmo contexto, foram realizadas as obras "Ladrões de Bicicleta" (1948) e "Umberto D", ambas do diretor Vittorio de Sica, que contavam, respectivamente, a jornada de um proletário desempregado e a solidão de um idoso em condições precárias (BERNARDET, 2012).

Apesar de sua reconhecida qualidade, o neorrealismo italiano durou poucos anos, por conta da fraca adesão junto ao grande público, da chegada das películas estadunidenses ao mercado nacional, das transformações ideológicas de seus realizadores e da chegada da democracia cristã ao poder na península. Como resultado, obras posteriores passaram a adotar tons mais intimistas, humorísticos ou mesmo metafísicos, presentes nas filmografias de Antonioni, Fellini, De Sica, entre outros (BERNARDET, 2012). Apesar de seu caráter fugaz, o neorrealismo italiano influenciou outras escolas e movimentos, tais como os filmes policiais norte-

americanos (como “Cidade Nua”, de 1948, realizado por Jules Dassin) e algumas películas soviéticas do período.

3.2 A *Nouvelle Vague*

A *Nouvelle Vague* francesa, assim como o neorrealismo italiano, pode ser considerada uma construção pujante na História do Cinema mundial. De acordo com Michael Marie, a expressão *nouvelle vague*, vigente para o cinema francês do final dos anos 1950 e início da década de 1960, tratava-se, inicialmente, de um mero rótulo jornalístico, tendo surgido em um ambiente alheio ao cinema, posto refletir “uma pesquisa de opinião publicada pelo seminário político e cultural *L´Express* sobre a juventude francesa em novembro de 1957. O rótulo já tinha sido usado com o mesmo propósito, nesse mesmo período, a respeito do ‘novo romance’ (*nouveau roman*)” (MARIE, 2003, p. 3-4).

Até a década de 1950, o cinema francês poderia ser caracterizado (de maneira competente, porém estéril) como “cinema de qualidade”, ou seja, pautado por interesses comerciais, acadêmicos e prestigiados, por meio dos quais realizadores competentes dirigiam atores competentes, segundo regras fixas e previsíveis de narrações audiovisuais (BERNARDET, 2012). Contudo, alguns jovens críticos romperam tal *status quo* no final da referida década; a França foi impactada pelas obras de Jean-Luc Godard (“Acossado”, em 1959), de Claude Chabrol (*“Le Beau Serge”*, de 1958) e de François Truffaut (“Incompreendidos”, de 1959), intelectuais que romperam com as regras narrativas vigentes e sacralizadas pelos grandes estúdios. Outro nome de proa do movimento foi o editor-chefe da revista Cinéma 58, Pierre Billard, que “elaborou, em fevereiro daquele ano, um balanço dos jovens cineastas franceses com menos de quarenta anos, entre os quais incluiu Bernard Borderie, Henri Verneuil, Jack Pinoteau e Robert Hossein” (MARIE, 2003, p. 3-4).

Quais eram as características de um filme da *Nouvelle Vague*? Para Michael Marie, tratavam-se de películas geralmente feitas às pressas, pouco profissionais, embora surpreendentes. Pode ser considerado um fenômeno cinematográfico repleto de paradoxos, pois “constitui um conjunto mais ou menos delimitável que liga autores, acontecimentos, trabalhos, ideias e concepções de direção” (MARIE, 2003, p. 3-4). Para o diretor François Trauffaut, em provocação de

1962, o único traço comum aos autores *da Nouvelle Vague* era a chamada prática do “bilhar elétrico”, segundo o qual o movimento cinematográfico seria “uma quantidade, [...] uma apelação coletiva inventada pela imprensa para agrupar cinquenta novos nomes que emergiram em dois anos em uma profissão em que não se aceitavam mais do que três outros novos todos os anos” (MARIE, 2003, p. 3-4).

Contudo, entre o neorrealismo italiano e a *Nouvelle Vague* francesa, existiram diferenças fulcrais, como aponta Bernardet:

> Diferentemente do neorrealismo, a Nouvelle Vague volta-se pouco para a situação social francesa, ignora que a França está mergulhada numa guerra colonial contra a Argélia, e se interessa pelas questões existenciais de suas personagens. A grande maioria desses filmes foi eliminada pelos circuitos comerciais. Poucos diretores sobraram; entre os mais conhecidos, Resnais, Rohmer ou Godard manterão uma constante linha de questionamento, enquanto outros como Chabrol e Truffaut darão continuidade ao “cinema de qualidade” ao qual se tinham oposto (BERNARDET, 2012, p. 101).

3.3 O cinema soviético

Segundo Leif Furhammar e Folke Isacksson, a história do cinema soviético, desde sua gênese, caminhou lado a lado com a política. Na Rússia (e na posterior URSS), o desenvolvimento do cinema contou com a colaboração diretiva das autoridades, sendo os conteúdos das películas essencialmente impregnados pela mitologia oficial do movimento vitorioso de 1917 (FURHAMMAR; ISACKSSON, 1976).

A visão cinematográfica soviética privilegiava (retrospectivamente e hodiernamente) os cotidianos e vitórias proletárias sobre seus opressores, destacando temas ligados à solidariedade com o passado e os valores laborais. Tais posicionamentos estimularam o surgimento de clássicos revolucionários no final da década de 1910 e início dos anos 1920 (com destaque para Sergei Eisenstein, com as obras “A greve” [1924], “O encouraçado Potemkin” [1925], “Outubro” [1927], entre outras) (FURHAMMAR; ISACKSSON, 1976). Ainda para Furhammar e Isacksson, Eisenstein configurou-se como figura-chave do movimento, pois

> transformou as massas, o povo como um todo, em heróis de seus filmes: foi quem fez o esforço mais consistente para deixar para trás os indivíduos com as massas ocupando o lugar de honra. Isso mais tarde tornaria-se ideologicamente inconvenientemente e em oposição direta com princípios que ele próprio seria forçado a aceitar (FURHAMMAR; ISACKSSON, 1976, p. 16).

À época, as carências materiais enfrentadas pelos realizadores, aos poucos, fomentaram uma nova compreensão cinematográfica:

> Da experimentação resultou a compreensão da importância: do corte para conseguir determinado efeito: justaposição de duas imagens separadas podendo criar contrastes, choques e significados inesperados que não existiam em nenhuma das duas imagens vistas separadamente. E dessas visões resultaram os princípios da montagem (FURHAMMAR; ISACKSSON, 1976, p. 14).

Segundo as autoridades soviéticas, o cinema poderia (e deveria) transformar-se não apenas em instrumento propagandístico do regime, mas em uma nova forma artística de massas, destinada a um povo majoritariamente iletrado. Tais vislumbres tornavam o cinema soviético um movimento "impregnado de uma vitalidade que era revolucionária em todos os níveis e de um desejo de construir algo inteiramente novo sobre novas bases dentro de um espírito de entusiasmada solidariedade com novas ideias artísticas e políticas" (FURHAMMAR; ISACKSSON, 1976, p. 15).

Para muitos cineastas soviéticos, a lealdade política ao novo regime (inaugurado pela Revolução Russa) era inexorável. Diretores de ficção ou de documentários procuravam, em seus temas, retratar a vitória da revolução e os perigos da contra-revolução (como as infâmias de ricos contra pobres, as injustiças do regime czarista, as revoltas proletárias, as insídias aristocrático-capitalistas, os perigos da Igreja, entre outros) (FURHAMMAR; ISACKSSON, 1976).

Tais orientações contavam, inclusive, com o endosso de lideranças intelectuais do porte de Lênin, para o qual "o cinema era a mais importante das formas artísticas [...], e com ajuda dos filmes as pessoas seriam então levadas ao pensamento comunista e entusiasmadas para a realização de grandes tarefas"; segundo o revolucionário marxista, os trabalhadores "tomariam parte na construção da realidade do futuro, desfrutando ao mesmo tempo das variadas vantagens do estímulo artístico" (FURHAMMAR; ISACKSSON, 1976, p. 20).

Após a morte de Lênin – e já sob a tutela stalinista – surgiu na URSS um novo movimento cinematográfico, conhecido como "realismo socialista", enquanto mero instrumento de instrução propagandística (visto que muitas películas não conseguiam atrair a atenção das massas a quem eram endereçadas, postas suas roupagens idealizadas, aborrecidas e pouco imaginativas) (FURHAMMAR; ISACKSSON, 1976). Destacaram-se, relativamente, nomes como os de Grigóri

Aleksandrov, Ivan Piriev, Gleb Panfilov, Chukhrai, Kalatozov, Pudóvkin, Chiaureli e Ózerov. Ainda sobre o “realismo socialista”, asseveram Furhammar e Isacksson:

> No início dos anos 30, o “realismo socialista” era o único estilo permitido no cinema soviético. Alguns dos princípios básicos sobre os quais foi construído eram, entretanto, mais atraentes em teoria do que na prática. A arte não devia mais ser encarada como um luxo da classe privilegiada, um meio de proporcionar um refinado deleite estético ao apreciador. Os porta-vozes de um realismo social queriam propiciar uma espécie de arte genuinamente acessível ao povo. Ao mesmo tempo a arte foi convocada para ajudar na criação da nova sociedade; ela deveria ser uma ferramenta educacional para o ensino do socialismo. O artista deveria quebrar seu isolamento, abandonar sua visão privativa e exclusivista da vida para estudar e dar forma às realidades sociais e políticas. E assim, por meio da arte realista, poderia contribuir para o desenvolvimento do Estado soviético (FURHAMMAR; ISACKSSON, 1976, p. 20).

Novos movimentos cinematográficos surgiram na URSS na década de 1950, frutos das cisões ocorridas após o XX Congresso do Partido Comunista, realizado em 1956 e caracterizado pelas críticas ao regime stalinista (culto à personalidade, desvios do socialismo real, expurgos de dissidências políticas, entre outros). A cinematografia propagandística cedeu espaços a novas abordagens, relacionadas à vida cotidiana e aos sentimentos, observáveis na obra “Quando Voam as Cegonhas” (1957), de Kalatozov (BERNARDET, 2012). Outras películas seguiriam a mesma trilha:

> O Quadragésimo Primeiro (Tchukrai, 1957) apresenta um soldado no papel central que já não é tão monolítico como os heróis do culto da personalidade. Os efeitos do “degelo” fizeram-se sentir em outros países da Europa socialista onde a renovação cinematográfica foi mais vivaz que na antiga URSS, particularmente na Polônia, Tchecoslováquia, Hungria e Iugoslávia. Por exemplo, O Homem Não é um Pássaro (1966) ou Um Caso de Amor ou o Drama de Uma Funcionária da Companhia Telefônica (1967), do iugoslavo Dusan Makavejev, discutem a situação social desses países, os métodos de trabalho nas fabricas, o centralismo democrático do PC, a heroicização do operário-padrão, com uma agilidade de linguagem e uma virulência inesperadas (BERNARDET, 2012, p. 101).

Tais influências foram irradiadas para satélites soviéticos, o que pode ser observado nas obras de Makavejev e na renovação do cinema polonês entre as décadas de 1950 e 1960 (embora tenha havido obstáculos políticos que impediram o seu posterior robustecimento). Em tonalidades mais amenas, também podemos conferir destaque para as transformações do cinema tcheco, o qual conseguiu angariar prestígio junto ao público internacional à época da Primavera de Praga (1968), interrompida pelas tropas soviéticas (BERNARDET, 2012).

3.4 O cinema brasileiro pós-1950

Com influências (aparentes e sub-reptícias) dos cinemas italiano, francês e soviético, surgiu no Brasil de meados do século XX um movimento cinematográfico de grande relevo artístico-intelectual e repercussão internacional, conhecido como “Cinema Novo”. Inicialmente, tal movimento contou com as ideias de autores como Nelson Pereira dos Santos, Alex Viany, Roberto dos Santos, Walter G. Durst, entre outros, que procuravam elaborar películas de baixo custo, baseadas em uma estética expressiva do subdesenvolvimento brasileiro e ligadas às questões sociais nacionais (oprimidos, críticas ao sistema social, etc.), opondo-se, à época, ao chamado “cinema de estúdio” aos moldes hollywoodianos representados pela empresa Vera Cruz (1949-54). Com influências neorrealistas, destacaram-se, inicialmente, os filmes de Nelson Pereira dos Santos (tais como “Rio 40 Graus” e “Rio Zona Norte”, ambos de 1955) e de R. Santos (“O grande momento”, de 1958) (BERNARDET, 2012). A respeito da importância do Cinema Novo, Jean-Claude Bernardet afirma:

> Mas significativo que os oitenta prêmios que os filmes do movimento devem ter ganho em festivais internacionais, foi o interesse que eles despertaram, os artigos e teses que motivaram, principalmente na Europa Ocidental, as discussões que provocaram nos meios cinematográficos latino-americanos e africanos. O Cinema Novo criou uma situação cultural nova: apesar da repercussão de Rio 40 Graus e mais um ou outro filme, o cinema brasileiro era totalmente desconsiderado pelas elites culturais; só o público popular relacionava-se bem com uma parte da produção, geralmente conhecida como “chanchada” (BERNARDET, 2012, p. 104).

Externamente, o Cinema Novo permitiu aos realizadores brasileiros o estabelecimento de contatos com diretores de outros países. Internamente, com o movimento cinemanovista, as chamadas “elites intelectuais” brasileiras (ou suas frações) encontraram no cinema um mecanismo cultural para exprimir suas inquietações antropológicas, estéticas e políticas (BERNARDET, 2012). Tal amarração foi importante para sua receptividade e aceitação por parte desta mesma elite intelectual brasileira, que, “por ser dependente dos centros culturais dos países industrializados, hesitava em aceitar o Cinema Novo. A repercussão internacional dos filmes deu-lhe uma certa segurança. Se a Europa elogiava, é que algo de elogiável devia haver” (BERNARDET, 2012, p. 106).

Até o golpe civil-militar de 1964, o Cinema Novo concentrou-se, especialmente, na temática rural, com destaque para três grandes obras acerca da

miséria camponesa nacional: “Vidas Secas” (de Nelson Pereira dos Santos), “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (de Glauber Rocha)[4] e “Os Fuzis” (de Ruy Guerra), todas de 1964. Bernardet avalia as obras da seguinte maneira:

> A afinidade temática não impede que os enfoques e os estilos sejam diversificados. Vidas Secas tem uma expressão discreta que situa o personagem central, Fabiano, e sua família, em relação ao trabalho, à propriedade da terra, às instituições, à cultura popular e erudita, à repressão policial, à submissão e a violência, etc.
> Enquanto Deus e o Diabo é uma espécie de ópera antropológica que lida com o misticismo e a violência como processo de revolta.
> Só Cinco Vezes Favela, produzido por uma organização estudantil (1962), sai da temática rural, focalizando a miséria urbana.
> Esses filmes não pretendem tratar em especifico do camponês nordestino ou da violência dos cangaceiros. Procuram dar uma visão abrangente dos problemas básicos da sociedade brasileira e, pode-se acrescentar, do Terceiro Mundo em geral (BERNARDET, 2012, p. 106-107).

Tais esforços e olhares canalizados para o subdesenvolvimento eram, até então, inéditos no cinema brasileiro. Embora gozasse de prestígio internacional, problemas diversos (como distribuição, linguagem rebuscada e temáticas “sujas”) dificultaram o acesso dos filmes ao chamado público comum (BERNARDET, 2012). Após o golpe civil-militar de 1964, o movimento cinemanovista foi atravessado por inflexões:

> Após o golpe, a temática rural se retrai, focaliza-se mais a classe média. A personagem principal de O Desafio (Paulo Cesar Saraceni, 1965) é um jornalista, o de São Paulo, Sociedade Anônima (Luiz Sergio Person, 1965) é técnico qualificativo numa fábrica de autopeças. O meio dos políticos e a relação dos intelectuais com o poder torna-se também tema dominante, de que Terra em Transe (Glauber Rocha, 1967) é o exemplo mais significativo.
> O Cinema Novo realiza filmes mais espetaculares, mais teatrais, como Os Herdeiros (Carlos Diegues, 1970) ou Os Deuses e os Mortos (Ruy Guerra, 1971).
> Nesse momento um filme alcançou grande sucesso de crítica e de público, tanto no Brasil, como no exterior: Macunaíma (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) (BERNARDET, 2012, p. 107).

As dificuldades enfrentadas pelos realizadores do Cinema Novo aumentaram consideravelmente após o AI-5 de 1968, embora alguns diretores conseguissem produzir obras significativas em pleno regime, tais como Joaquim

[4] Glauber Rocha pode ser considerado o grande nome do Cinema Novo brasileiro. Destaquemos o filme “Terra em transe” (1967), no qual o aludido “transe” pode ser interpretado “a partir da teoria da montagem de Sergei Eisenstein, cineasta russo, que pensa a montagem para além das imagens: como caminho de pensamento. Mas, tanto em Glauber Rocha quanto em Eisenstein, há uma precariedade que persegue o cinema, um silêncio, um espaço imprevisível, que se abre, como se fosse um questionamento, ao leitor do roteiro. Mas a precariedade está também e de maneira intimamente interligada, com a técnica de todo o processo de criação do cinema de Glauber Rocha, através de recursos escassos para a produção. A precariedade é também pertencente aos corpos que necessitam, com urgência, mostrar sua real potência” (RAMALHO, 2018, p. 7).

Pedro de Andrade (com os filmes “Os Inconfidentes”, de 1972, e “Guerra Conjugal”, de 1975), Leon Hirszman (com o filme “São Bernardo”, de 1973) e o próprio Nelson Pereira dos Santos (com os filmes “Como era gostoso o meu francês”, de 1972, e “O amuleto de Ogun”, de 1975 (BERNARDET, 2012).

3.5 Pornochanchada

Trabalhando com o tema da sexualidade de uma forma mais questionável, do ponto de vista estético e dramático, surgiu no início dos anos 1970 o gênero cinematográfico que ficou conhecido como “pornochanchada”. Geralmente, eram produções muito baratas, feitas em estúdios improvisados, com atores e atrizes desconhecidos, sendo a maioria deles desprovida de talento dramático, mas com alguma beleza física (NAPOLITANO, 2014, p. 174).

As histórias eram variações dentro do mesmo tema: a tradição conjugal, as estratégias de conquista amorosa, as moças do interior que se “perdiam” na cidade grande, as relações entre patrões e empregadas ou entre chefes e secretárias, entre outros. A partir desses motes, os filmes abusavam das cenas de nudez (via de regra, feminina) e de simulações malfeitas de cenas de sexo. Independentemente da sua baixa qualidade, esse gênero foi o responsável por levar aos cinemas milhões de pessoas que nunca viam filmes brasileiros, geralmente oriundas das classes populares (NAPOLITANO, 2014, p. 174).

Parte da juventude cinéfila passou a ver na pornochanchada uma estética válida para criticar o “bom gosto” imposto pela censura do regime militar; tais obras chegaram a ser, inclusive, compartilhadas por setores de esquerda (notadamente a comunista) (NAPOLITANO, 2014, p. 174).

3.6 Cinema de Retomada

O chamado cinema de retomada designa as obras fílmicas realizadas no Brasil entre 1995 e 2002, momento no qual, após um período de estagnações e crises, a promoção de um novo sistema de incentivos fiscais e fomentos passou a favorecer a produção cinematográfica nacional (CINEMA, 2022). A respeito do período, temos que:

> Em 1990, a Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme), então principal responsável pelo financiamento, coprodução e distribuição de filmes no país, é extinta pelo governo. Se, na década de 1980, cerca de 80 longas-metragens são lançados por ano, em 1992 há apenas três lançamentos comerciais. Assim, ainda que nunca tenha sido paralisada por completo, a principal fonte de recursos para a produção cinematográfica no país é eliminada.
> Em 1991, o então secretário da Cultura Sérgio Paulo Rouanet (1953) elabora a Lei de Incentivo à Cultura, que estimula o investimento de empresas públicas e privadas em projetos culturais, renunciando o poder público a uma porcentagem do imposto de renda a ser arrecadado. Em 1993, é promulgada a Lei do Audiovisual. Em 1993 e 1994, três edições do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, com recursos do rateio da Embrafilme, contemplam um total de 56 longas-metragens.
> Esses incentivos possibilitam a retomada e a finalização de vários projetos de uma vez, conferindo-lhes, como aponta a crítica Lúcia Nagib (1956), a "aparência de boom" (CINEMA, 2022).

Na primeira fase do cinema de retomada, vigente entre 1995 e 1998, o cenário econômico brasileiro esteve pautado pela paridade entre a nova moeda (real) e o dólar, estimulando expressiva quantidade de recursos para a realização de obras fílmicas. No período, surgiram produções com orçamentos nababescos, com visíveis arrojos técnicos, artísticos e cenográficos – contando, inclusive, com a participação de profissionais oriundos da publicidade e da televisão, os quais ambicionavam conquistar premiações internacionais (com destaque para o Oscar) (CINEMA, 2022). A respeito da transição entre a primeira e a segunda fases do cinema de retomada, temos o seguinte cenário:

> O filme que marca o início da retomada é Carlota Joaquina: Princesa do Brazil, da cineasta Carla Camurati (1960), que estreia em janeiro de 1995. Com seu sucesso comercial, e graças à estrutura de incentivos que se consolida, uma nova onda de investimentos possibilita a produção de obras cinematográficas, passando à média de 20 filmes por ano.
> A retomada não se caracteriza por um projeto unificado de cinema: seus temas e linguagens são diversos. Há, no período, os filmes que se inspiram em episódios históricos e adaptações literárias, como O Quatrilho (1995), Guerra de Canudos (1996) e Memórias Póstumas (2001), e também as narrativas centradas em trajetórias individuais, em que é comum a figura dos personagens-mediadores, como Luiza, de Guerra de Canudos, Dora, de Central do Brasil (1998), e Buscapé, de Cidade de Deus (2002) (CINEMA, 2022).

Um dos principais problemas do cinema de retomada dizia respeito à insuficiência de investimentos para a difusão das obras nas salas nacionais, ou seja, os filmes contavam com recursos para a sua realização, mas não para a sua posterior inserção nos circuitos de exibição. Por consequência, poucos filmes atingiram o grande público (com exceção das obras capitaneadas pela Globo Filmes) (CINEMA, 2022).

Em síntese, o cinema de retomada caracterizou-se pela revitalização das atividades cinematográficas no Brasil, embora não conformasse um movimento ou escola específica, traduzindo-se enquanto salto qualitativo possível por conta das condições materiais favoráveis, as quais permitiam maiores investimentos técnico-criativos.

4 O HOMEM CORDIAL NO CINEMA NACIONAL E NO “CHOQUE DE CULTURA”

No presente capítulo, mobilizaremos o conceito de “homem cordial”, conforme os apontamentos de Sérgio Buarque de Holanda, para a compreensão de relevantes passagens contidas em fontes audiovisuais, tais como os filmes “Cidade de Deus” (2002), “Tropa de Elite” (2007), além dos esquetes humorísticos do programa “Choque de Cultura” (2020). Quando necessário, estabeleceremos conexões com outros importantes intelectuais que se debruçaram sobre o “ser brasileiro”, como Roberto da Matta.

4.1 A cordialidade em “Cidade de Deus” (2002)

O filme “Cidade de Deus”, um drama policial com cortes biográficos, foi lançado em 2002, com duração de 130 minutos, orçamento de US$ 3,3 milhões e classificação indicativa de 16 anos. A obra foi eleita a 8ª melhor do cinema nacional de todos os tempos, segundo a Abraccine (Associação Brasileira de Críticos de Cinema), tornando-se, também, o filme nacional produzido no século XXI mais bem colocado na lista (CAVICHIO, 2020a).

A obra foi dirigida por Fernando Meirelles (com apoio de Kátia Lund) e contou com um elenco formado por Alexandre Rodrigues (Buscapé adulto), Leandro Firmino da Hora (Zé Pequeno), Phellipe Haagensen (Bené), Seu Jorge (Mané Galinha), Matheus Nachtergaele (Cenoura), Douglas Silva (Dadinho), Jonathan Haagensen (Cabeleira), Darlan Cunha (Filé com Fritas), Alice Braga (Angélica), entre outros (CAVICHIO, 2020a).

No filme, Buscapé é um jovem negro, pobre e com grande sensibilidade artística (especialmente para o campo fotográfico), que cresce em um universo rodeado de medo e violência na tumultuada favela da Cidade de Deus (Rio de Janeiro). Ao dividir sua jornada com personagens carismáticos (como Bené), perigosos (como Dadidnho/Zé Pequeno), trágicos (como Mané Galinha) e atraentes (como Angélica), Buscapé procura desvencilhar-se do meio do crime, buscando novos horizontes e alternativas profissionais (que serão encontrados no meio jornalístico). De acordo com Elaine Espindola:

> O principal personagem do filme Cidade de Deus não é uma pessoa. O verdadeiro protagonista é o lugar. Cidade de Deus é uma favela que surgiu

> nos anos 60, e se tornou um dos lugares mais perigosos do Rio de Janeiro, no começo dos anos 80. Para contar a estória deste lugar, o filme narra a vida de diversos personagens, todos vistos sob o ponto de vista do narrador, Buscapé. [...] Apesar de sentir que todas as chances estavam contra ele, descobre que pode ver a vida com outros olhos: os de um artista. Acidentalmente, torna-se fotógrafo profissional, o que foi sua libertação. Buscapé não é o verdadeiro protagonista do filme: não é o único que faz a estória acontecer; não é o único que determina os fatos principais. No entanto, não somente sua vida está ligada com os acontecimentos da estória, mas também, é através da sua perspectiva que entendemos a humanidade existente em um mundo aparentemente condenado por uma violência infinita (ESPINDOLA, 2005, p.112).

A partir da minutagem 27:17, o personagem Paraíba (um ciumento dono de bar na favela da Cidade de Deus), encontra sua esposa (sem nome atribuído, apenas alcunhada como “mulher do Paraíba”) na cama, em adultério, com o personagem Marreco (um dos membros de uma gangue conhecida como “Trio Ternura”). Em um acesso de raiva, Paraíba assassina a companheira com uma pá, ofendendo-a aos berros. A cena foi estruturada da seguinte maneira:

> Enquanto Marreco foge pela janela, a esposa do Paraíba se mantém acuada em cima da cama. O ponto de vista do espectador continua a ser igualado pelo truque de filmagem ao de Paraíba. Só depois da fuga de Marreco é que a câmera se afasta e adota um ponto de vista objetivo, para mostrar Paraíba atacando a esposa desesperada com uma pá, aos gritos de “meretriz do cão!”. Imediatamente após o ato de extrema violência, há um corte seco e nos deparamos com Marreco nu no meio da rua, implorando que o irmão lhe empreste a bermuda. O tom é de comicidade, denotando uma visão de total descaso com a violência sofrida há pouco pela mulher (BERNARDES; TEIXEIRA, 2011, p. 53-54).

É possível analisar o trecho (e, em especial, a reação do personagem Paraíba) a partir do conceito de “homem cordial”, especificamente a sua dimensão patriarcal. De acordo com Sérgio Buarque de Holanda:

> No Brasil, onde imperou, desde tempos remotos, o tipo primitivo da família patriarcal, o desenvolvimento da urbanização – que não resulta unicamente do crescimento das cidades, mas também do crescimento dos meios de comunicação, atraindo vastas áreas rurais para a esfera de influência das cidades – ia acarretar um desequilíbrio social, cujos efeitos permanecem vivos ainda hoje (HOLANDA, 1995, p. 145).

Ainda para Holanda, um dos efeitos decisivos e incontestáveis da supremacia familiar patriarcal e seus corolários de sangue e coração situa-se no fato de que “as relações que se criam na vida doméstica sempre forneceram o modelo obrigatório de qualquer composição social entre nós” (HOLANDA, 1995, p. 146). De tal modo, um problema endógeno/privado levou Paraíba a cometer um ato que traria consequências públicas nefastas (em especial, por conta de sua punição pelos

poderes constituídos, observável na reprovação do delegado, que lhe dirige a seguinte frase: “Justo você, Paraíba?”).

A partir da minutagem 40:14, o personagem Dadinho (então, um traficante de drogas em ascensão) invade a “boca” dos Apês, então controlada pelo personagem “Neguinho”, que lhe dirige a seguinte indagação: “Qualé, Dadinho? A boca é minha”. O invasor, armado e cercado de comparsas, então retruca: “Dadinho é o caralho. Meu Nome é Zé Pequeno, porra!”. A cena foi magistralmente construída da seguinte maneira:

> Voz em off de Busca-Pé: “Dadinho sempre quis ser o dono de Cidade de Deus, desde pequeno”. Ele vai narrando a trajetória de roubos e iniquidades deste; finalizando com inúmeras cenas de assassinatos, vistas pelo ângulo das vítimas, focando sempre o menino negro com seu imenso sorriso de dentes muito brancos, mostrando seu puro deleite diante do ato de matar. Ainda em off: “Entre um tiro e outro Dadinho cresceu. Quando fez dezoito anos, era um dos bandidos mais procurados do Rio de Janeiro” (dados biográficos da história contemporânea do crime no RJ). O narrador em off: “Dadinho virou Zé Pequeno e acabou matando. Acordou cedo e tomou a Boca do Jerry Adriane no 13”. [...] Ainda o narrador: “Antes de anoitecer, ele já era dono de quase todas as bocas da favela”. Vê-se imagens claustrofóbicas das execuções, das tomadas das bocas; e mapas (fotogramas respectivos, da favela Cidade de Deus, marcados com vermelho – a trilha de sangue de Zé Pequeno). “A história das bocas dos Apês” termina com a repetição da cena de Busca-Pé dentro do apê, na qual Zé Pequeno irrompe agressivamente dizendo: “Dadinho é o caralho. Meu nome é Zé Pequeno, porra!” (SARMENTO, 2011, p. 182).

Canalizamos nossas atenções para a frase-chave das cenas: “Dadinho é o caralho. Meu nome é Zé Pequeno, porra!”. Tratava-se de uma tentativa do furioso traficante de desvencilhar-se (mesmo que inconscientemente) de uma característica bastante comum ao “homem cordial”: as terminações em “inho”. Novamente, para Sérgio Buarque de Holanda:

> Nada mais significativo dessa aversão ao ritualismo social, que exige, por vezes, uma personalidade fortemente homogênea e equilibrada em todas as suas partes, do que a dificuldade em que se sentem, geralmente, os brasileiros, de uma reverência prolongada ante um superior. [...] A manifestação normal do respeito em outros povos tem aqui sua réplica, em regra geral, no desejo de estabelecer intimidade (HOLANDA, 1995, p. 147-148).

Zé Pequeno, enquanto símbolo de violência e poder, dificilmente seria respeitado com a preservação de seu apelido infantil (Dadinho). Embora sua renomeação também tenha sido influenciada por rituais afro-brasileiros, a fúria do personagem dirigia-se, não obstante, para o domínio da linguística e contra nossa acentuada vocação para o emprego de diminutivos. “A terminação ‘inho’, aposta às

palavras, serve para nos familiarizar mais com as pessoas ou os objetos e, ao mesmo tempo, para lhes dar relevo. É a maneira de fazê-los mais acessíveis aos sentidos e também de aproximá-los do coração" (HOLANDA, 1995, p. 148) – estratégias repudiadas por Zé Pequeno.

O programa "Choque de Cultura", em esquete de 2020 intitulada "Cidade de Deus é Senhor dos Anéis", discutiu humoristicamente o filme de Meirelles, contrastando-o à trilogia épica de Peter Jackson.

A partir da minutagem 7:02, o personagem Julinho da Van critica o cartaz do filme "Cidade de Deus" entabulando o seguinte diálogo: "Para quê fica inventando cartaz de filme? Eu me fico me perguntando quem é que aprova? Porque cartaz de filme todo mundo sabe. Não tem que inventar. É um cara com uma metralhadora e uma gostosa em perigo, gente" (CIDADE DE DEUS..., 2020).

A passagem denota, novamente, algumas possíveis características do "homem cordial" brasileiro. Para além dos evidentes maneirismos linguísticos (presentes nas gírias dos apresentadores) e da menção à "metralhadora" enquanto símbolo de violência e destruição, conferimos destaque aos tons de patriarcalismo/misoginia presentes na alusão à "gostosa em perigo". Para Holanda, o "homem cordial" não se restringiria à lhaneza do trato, à hospitalidade e à generosidade, como o conceito faria supor. Para o autor:

> Nenhum povo está mais distante dessa noção ritualista da vida do que o brasileiro. Nossa forma ordinária de convívio social é, no fundo, justamente o contrário da polidez. Ela pode iludir na aparência — e isso se explica pelo fato de a atitude polida consistir precisamente em uma espécie de mímica deliberada de manifestações que são espontâneas no "homem cordial": é a forma natural e viva que se converteu em fórmula. Além disso a polidez é, de algum modo, organização de defesa ante a sociedade. Detém-se na parte exterior, epidérmica do indivíduo, podendo mesmo servir, quando necessário, de peça de resistência. Equivale a um disfarce que permitirá a cada qual preservar intatas sua sensibilidade e suas emoções (HOLANDA, 1995, p. 147).

A referida cordialidade, portanto, inclinar-se-ia, potencialmente, para as dimensões destrutivas e visíveis da arena pública, visto que a metralhadora (enquanto símbolo da violência e da discórdia) e gostosa (enquanto símbolo de acentuada sexualidade) não estariam recônditos ao âmbito privado, mas à vista de todos em um cartaz público de cinema, conforme a sugestão do apresentador.

4.2 A cordialidade em “Tropa de Elite” (2007)

A obra “Tropa de Elite” é um filme de gênero policial, dirigido por José Padilha, lançado no ano de 2007, com um orçamento de US$ 11 milhões. Com um elenco estrelado por Wagner Moura (Capitão Nascimento), André Ribeiro (Aspirante Mathias), Caio Junqueira (Neto), Milhem Cortez (Capitão Fábio), Fernanda Machado (Maria), Fernanda de Freitas (Roberta), Fábio Lago (Baiano), entre outros (CAVICHIO, 2020b).

A narrativa do filme se passa em 1997, contando o dia-a-dia de um grupo de policiais do BOPE (Batalhão de Operações Policiais Especiais), com destaque para o capitão Nascimento (Moura), que quer deixar a corporação e tenta encontrar um substituto a sua altura. Em paralelo a esses acontecimentos, acompanhamos dois amigos de infância, Mathias (Ribeiro) e Neto (Junqueira), que se tornam policiais e se destacam pela sua honestidade e honra ao realizar suas funções, indignando-se com a corrupção existente no batalhão em que atuam. O caminho dos dois, acidentalmente, cruza-se com o do pressionado capitão Nascimento (CAVICHIO, 2020b).

O filme “Tropa de Elite” foi escolhido para a abertura do festival de cinema do Rio no ano de 2007. Contudo, uma edição não finalizada vazou e foi vendida pelos camelôs por todo o país. Muitos consideram que o vazamento foi responsável pela grande popularidade do filme no Brasil. Apesar disso, “Tropa de Elite” teve um bom desempenho nas bilheterias, sendo visto por 2,5 milhões de espectadores e gerando uma receita de R$ 24.666.621 (CAVICHIO, 2020b).

“Tropa de Elite” despertou inúmeros debates a respeito das ideologias contidas em sua narrativa, ora tidas como apologéticas, ora tidas como ácidas em relação à violência policial no Rio de Janeiro:

> Tropa de Elite foi capaz de promover na sociedade civil confrontos e embates ideológicos diversificados. Uns chamaram a atenção para o clima de guerra vivido nas favelas e na cidade do Rio de Janeiro, outros destacaram a intrincada rede criminosa que comanda a sociedade. Alguns reclamaram da truculência policial, a ponto de chamar a obra/filme de reacionária, panfletária, e acusá-la de fazer apologia à tortura e aos maus tratos policiais, denominando-a até como fascista, ideologia a que o diretor José Padilha é radicalmente contrário. Outros a defenderam, a elevaram à categoria de arte, e alguns, horrorizados com o envolvimento civil de nossas responsabilidades, começaram a pensar até que ponto eles próprios são (somos) coniventes com esta complexa rede criminosa e com as ações policiais (ANDRADE; NAVARRO, 2007, p. 7).

Entre as minutagens 45:34 e 47:17, o coronel da polícia Otávio (interpretado por Marcelo Escorel) manifesta impaciência e nervosismo com o aspirante Mathias, visto que o novato apresentou ao superior um relatório contendo dados alarmantes sobre a quantidade de corpos vitimados pela violência nas áreas de atuação do batalhão. Otávio, então, exclama: “Quer me fuder aspira. [...] Aspira, você vai fazer esse relatório: corpo encontrado na praia é afogamento. Segunda-feira eu quero outro relatório na minha mesa. Esse aqui, ó, não existiu”.

Percebemos, na cena, que o coronel manifesta uma profunda aversão à burocracia, deturpando a imparcialidade e o desempenho das funções esperadas por um agente público. Por meio de estratagemas, omissões e distorções, as informações concretas dos crimes seriam transformadas em acasos ou acidentes, eliminando as exigências investigativas. Os traços presentes no excerto fílmico podem ser alinhados à cordialidade buarqueana nos seguintes sentidos:

> O funcionalismo patrimonial pode, com a progressiva divisão das funções e com a racionalização, adquirir traços burocráticos. Mas em sua essência ele é tanto mais diferente do burocrático, quanto mais caracterizados estejam os dois tipos. No Brasil, pode dizer-se que só excepcionalmente tivemos um sistema administrativo e um corpo de funcionários puramente dedicados a interesses objetivos e fundados nesses interesses. Ao contrário, é possível acompanhar, ao longo de nossa história, o predomínio constante das vontades particulares que encontram seu ambiente próprio em círculos fechados e pouco acessíveis a uma ordenação impessoal (HOLANDA, 1995, p.146).

Entre 1:50:00 até 1:50:57, o personagem Mathias (em vias de promoção para uma nova função na polícia) encontra-se em perseguição ao traficante Baiano, acusado de assassinar o aspirante Neto. No clímax da cena, Mathias consegue encurralar o bandido após uma troca de tiros e, na conclusão, utiliza uma escopeta calibre 12 para executar Baiano. Antes de morrer, o traficante exclama: “Na cara não, para não estragar o velório” (TROPA..., 2007).

Novamente, encontramos manifestações do “homem cordial” no comportamento de Mathias. Espera-se que um agente da lei aja conforme a própria lei; em condições normais, o procedimento adequado para o caso seria a autuação e a consequente prisão do marginal. O policial, contudo, tomado por afetos emocionais (raiva, vingança, desprezo, entre outros) ultrapassa as fronteiras morais de sua conduta enquanto agente público. Para Sérgio Buarque de Holanda:

> [...] cabe dizer que, pela expressão “cordialidade”, se eliminam aqui, deliberadamente, os juízos éticos e as intenções apologéticas a que parece inclinar-se [...] quando prefere falar em “bondade” ou em “homem bom”. Cumpre ainda acrescentar que essa cordialidade, estranha, por um lado, a todo formalismo e convencionalismo social, não abrange, por outro, apenas e obrigatoriamente, sentimentos positivos e de concórdia. A inimizade bem pode ser tão cordial como a amizade, nisto que uma e outra nascem do coração, procedem, assim, da esfera do íntimo, do familiar, do privado (HOLANDA, 1995, p. 205).

O programa “Choque de Cultura”, em esquete de 2020 intitulada “Tropa de Elite: quem é o inimigo?”, discutiu humoristicamente o filme de Padilha. Entre as minutagens 8:33 e 8:56, o personagem Julinho da Van expõe ter sido ele o primeiro a piratear cópias clandestinas do filme “Tropa de Elite”, às vésperas de seu lançamento no circuito nacional. Julinho expressa-se da seguinte maneira:

> A história que eu vou contar agora só eu e meu Advogado, Dr. Rixar [sic], mas fui eu que fiz a primeira cópia pirata do “Tropa de Elite” e soltei na Uruguaiana. Fiz um dinheiro forte e sim com isso. Vendi, mais de sei lá, quantas mil cópias. Comprei meu *micro system*. Realizei esse sonho de ter um *micro system* três em um. Graças ao Padilha e seu filme. Então, Padilha muito obrigado, de coração (TROPA..., 2020).

A contravenção de pequeno porte atestada por Julinho, ao invés de gerar sentimentos de repulsa, vergonha ou recusa, pelo contrário, catalisa manifestações de orgulho, alegria e contentamento por parte de seu transgressor. Tais características, novamente, aludem ao “homem cordial” buarqueano. Conforme o autor:

> No “homem cordial”, a vida em sociedade é, de certo modo, uma verdadeira libertação do pavor que ele sente em viver consigo mesmo, em apoiar-se sobre si próprio em todas as circunstâncias da existência. Sua maneira de expansão para com os outros reduz o indivíduo, cada vez mais, à parcela social, periférica, que no brasileiro — como bom americano — tende a ser a que mais importa. Ela é antes um viver nos outros (HOLANDA, 1995, p. 147).

O aludido “viver nos outros” alcança, em Julinho da Van, contornos rebuscados e parasitários, posto que a sua sobrevivência (e seu bem-estar material) foram garantidos por meio do prejuízo de terceiros (no caso, José Padilha e os envolvidos com a produção fílmica, lesados com a pirataria). As práticas do personagem também apresentam contornos daquilo que Roberto da Matta configurou como o “jeitinho brasileiro”, ou seja, “o jeitinho malandro que soma a lei com a pessoa na sua vontade escusa de ganhar, embora a regra fria e dura como o mármore da Justiça não a tenha tomado em consideração” (MATTA, 1986, p. 11).

Trata-se, ainda de acordo com o antropólogo, de um instrumento de mediação parcial entre leis, situações e sujeitos envolvidos, “de tal sorte que nada se modifique, apenas ficando a lei um pouco desmoralizada — mas, como ela é insensível e não é gente como nós, todo mundo fica, como se diz, numa boa, e a vida retorna ao seu normal” (MATTA, 1986, p. 80). Tal normalidade (amalgamada por cordialidades e jeitinhos) atravessou os suportes audiovisuais analisados até aqui, configurando traços de uma brasilidade herdeira de arcaísmos e paradoxos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após discutirmos as pertinências conceituais do “choque cultural”, as relações entre História e humor, além dos limites e possibilidades da chamada “História do tempo presente”, acreditamos ter estruturado as bases teórico-metodológicas necessárias para mergulhos mais ousados e analíticos atinentes às fontes audiovisuais.

Para tanto, também julgamos imperioso um esforço compreensivo para o desvelamento de etapas da história cinematográfica, com olhares iniciais dirigidos para a *nouvelle vague*, o neorrealismo italiano e o cinema soviético, os quais, em maior ou menor medida, influenciaram facetas do cinema brasileiro no século XX. A posteriori, procuramos compreender o desenvolvimento cinematográfico nacional, com destaques para o Cinema Novo, a Pornochanchada, o Cinema de Retomada, entre outro.

Tais esforços de contextualização nos permitiram mobilizar o conceito de “homem cordial” em fontes audiovisuais de grande apelo popular, tais como os filmes “Cidade de Deus” (2002) e “Tropa de Elite” (2007), além dos esquetes humorísticos do programa “Choque de Cultura” (2020). Por meio do recorte de trechos pertinentes das obras supracitadas, verificamos aparições múltiplas das características da “cordialidade buarqueana”, tais como manifestações de patriarcalismo, ausência de polidez, confusões fronteiriças entre as dimensões pública e privada, o emprego aparentemente carinhoso do sufixo “inho”, parcialidade no desempenho de funções públicas, violência e – enquanto ponte com o pensamento de Roberto da Matta – o “jeitinho brasileiro”.

Apesar de nossos esforços, percebemos que os temas ora visitados e analisados não se esgotaram, dados os seus predicados de popularidade, heterogeneidade e aberturas científicas. Gostaríamos de retomar tais esforços em pesquisas futuras, no âmbito da pós-graduação (inclusive, com projetos voltados à história da televisão no Brasil).

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Regina; NAVARRO, Andreya. Tropa de Elite: literatura, cinema e espaços especiais na cidade do Rio de Janeiro. *In:* CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências, 11, 2008, São Paulo-SP. **Anais do Congresso Internacional da ABRALIC.** [*s.l.*]: USP, 2008, v. 11, p. 1-9. Disponível em: https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/041/REGINA_ANDRADE.pdf. Acesso em: 29 out. 2022.

BECKER, Luzia Costa; STERNBERG, Renata. **Choque cultural:** um processo na vida de todo migrante. 2016. Disponível em: https://sistemas.mre.gov.br/kitweb/datafiles/Berlim/pt-br/file/Choque%20cultural_Cartilha%20para%20publica%C3%A7%C3%A3o.pdf. Acesso em: 06 maio 2022.

BÉDARIDA, François. Tempo presente e presença da história. In: FERREIRA, Marieta de M.; AMADO, Janaína. **Usos e abusos da história oral.** 5. ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2002.

BERNARDES, Priscila Gonçalves; TEIXEIRA, Roberto Aparecido. Erotizadas e punidas: a representação das mulheres em Cidade de Deus (2002). **Revista LEVS/UNESP**, Marília-SP, n. 7, p. 50-60, jun. 2011. DOI: https://doi.org/10.36311/1983-2192.2011.v7n7.1675. Disponível em: http://www.levs.marilia.unesp.br/revistalevs/edicao7/autores/4_ErotizadasPunidas.pdf. Acesso em: 15 out. 2022.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. 1. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2012.

CAVICHIO, Débora. **Ficha Técnica de Cidade de Deus (2002)**. 2020a. Disponível em: https://entreterse.com.br/ficha-tecnica/ficha-tecnica-cidade-de-deus-2002/. Acesso em: 15 out. 2022.

CAVICHIO, Débora. **Ficha Técnica de Tropa de Elite (2007)**. 2020b. Disponível em: https://entreterse.com.br/filmes/ficha-tecnica-tropa-de-elite-2007/. Acesso em: 19 out. 2022.

CIDADE de Deus. Direção de Fernando Meirelles. Produção de Andrea Barata Ribeiro e Maurício Andrade Ramos. Roteiro: Bráulio Mantovani. [*s.l.*]: Lumière Brasil, 2002. (130 min.), DVD, son., color.

CIDADE de Deus é Senhor dos Anéis? [*s.l.*]: Tv Quase, 2020. (10 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=eo0QOqJ7BwE. Acesso em: 29 out. 2022.

CINEMA da Retomada. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3742/cinema-da-retomada. Acesso em: 28 set. 2022.

DAL PIVA, Jéssica. **A categoria colono no relatório socioeconômico Toledo de Kalervo Oberg**. 2019. 165 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Ciências Sociais, Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE, Toledo/PR, 2019. Disponível em: https://tede.unioeste.br/bitstream/tede/4730/2/Jessica_Dal_Piva_2019.pdf. Acesso em: 14 dez. 2022.

DELGADO, Luciia de Almeida Neves; FERREIRA, Marieta de Moraes. História do tempo presente e ensino de História. **Revista História Hoje**, [*s.l.*]. v. 2, n. 4, p. 19-34, 2013. DOI: https://doi.org/10.20949/rhhj.v2i4.90. Disponível em: https://rhhj.anpuh.org/RHHJ/article/view/90/70. Acesso em: 14 dez. 2022.

ESPINDOLA, Elaine. ***The use and abuse of subtitling as a practice of cultural representation:*** Cidade de Deus and *Boyz 'n the Hood.* 2005, 182 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras/Inglês e Literatura Correspondente, Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Florianópolis/SC, 2005. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/103080. Acesso em: 14 dez. 2022.

FERREIRA, João Pedro Rosa Ferreira; ALMEIDA, Leandro Antonio de; VIEIRA, Thais Leão. Apresentação dossiê: História e Humor. **Fênix Revista de História e Estudos Culturais**, [*s.l.*], v. 15, n. 1, p.1-15, jun. 2018. DOI: https://doi.org/10.35355/revistafenix.v15i1.461. Disponível em: https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/445. Acesso em: 14 dez. 2022.

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. **Cinema e Política.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

HOBSBAWM, Eric. **Sobre História.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil.** 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MAINIER, Caito et al. **Choque de cultura:** 79 filmes para ver enquanto dirige. 1. ed. Rio de Janeiro: Galera, 2018.

MARIE, Michel. A nouvelle vague. **Significação Revista de Cultura Audiovisual,** [*s.l.*], v. 30, n. 19, p. 165-180, 23 jun. 2003. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2003.65573. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/significacao/article/download/65573/68186/86820. Acesso em: 29 out. 2022.

MARTINS; Dora; SOUSA, André. A adaptação intercultural da família. **RH Magazine**, maio-jul. 2015. Disponível em: https://rhmagazine.pt/artigo-exclusivo-a-adaptacao-intercultural-da-familia-como-fator-de-sucesso-nas-missoes-internacionais-de-expatriados-portugueses/. Acesso em: 21 maio 2022.

MASCARELLO, Fernando (org). **História do Cinema Mundial.** Campinas/SP: Papirus, 2006.

MATTA, Roberto da. **O que faz o brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa Social. Teoria, método e criatividade**. 18. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a História depois do papel. In: PINKSY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes históricas.** 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008. cap. 6. p. 235-290.

NAPOLITANO, Marcos. **1964:** História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014.

OLIVEIRA, André de. **Choque de Cultura:** os críticos de cinema mais populares da internet. 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/04/25/cultura/1524675847_492549.html. Acesso em: 28 maio 2022.

PADRÓS, Enrique Serra. História do tempo presente, ditaduras de segurança nacional e arquivos repressivos. **Tempo e Argumento**, Florianópolis-SC, v. 1, n. 1, p. 30-45, jun. 2009. Disponível em: https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/708/pdf_3. Acesso em: 14 dez. 2022.

RAMALHO, Nayla M. **A precariedade necessária na escrita de Terra Em Transe:** Os três roteiros de Glauber Rocha. 2018. 96 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade de Brasília - UNB, Brasília/DF, 2018. Disponível em: https://repositorio.unb.br/handle/10482/32171. Acesso em: 14 dez. 2022.

SARMENTO, Rosemari. Cidade de Deus: a realidade exposta na literatura e no cinema. **Todas as Musas**, [*s.l.*], ano 2, n. 2, p. 170-187, jan./jul. 2011. Disponível em: https://www.todasasmusas.com.br/04Rosemari_Sarmento.pdf. Acesso em: 19 out. 2022.

SILVEIRA, Denise Tolfo; CÓRDOVA, Fernanda. A pesquisa cientifica. *In:* GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (org.). **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009. cap. 2. p. 31-42.

SCHVARZMAN, Sheilla. **Cinema Brasileiro:** História e Historiografia. 2008. Disponível em: http://www.mnemocine.com.br/index.php/2017-03-19-18-18-46/historia-e-cinema/120-cinema-brasileiro-historia-e-historiografia. Acesso em: 03 out. 2022.

SILVA, Maiara Moreira da. **Choque de cultura e a linguagem do Youtube**. 2019. 54 f. Monografia (Graduação) – Curso de Comunicação, Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília – UNB, Brasília/DF, 2019. Disponível em:

https://bdm.unb.br/bitstream/10483/28021/1/2019_MaiaraMoreiraDaSilva_tcc.pdf. Acesso em: 14 dez. 2022.

SILVESTRE, Carolina Souza. **O treinamento *cross-cultural* como ferramenta preventiva ao choque-cultural.** 2013. 57 f. Monografia (Graduação) – Curso de Letras, Departamento de Letras, Universidade Federal de Viçosa - UFV, Viçosa/MG, 2013. Disponível em: https://www.novoscursos.ufv.br/graduacao/ufv/sec/www/wp-content/uploads/2014/05/Carolina-Souza-Silvestre.pdf. Acesso em: 14 dez. 2022.

TROPA de Elite. Direção de José Padilha. Produção de Marcos Prado. Roteiro: Bráulio Mantovani e Rodrigo Pimentel [*s.l.*]: Universal Pictures, 2007 (118 min.), DVD, son., color.

TROPA de Elite: quem é o inimigo? [*s.l.*]: Tv Quase, 2020. (10 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=owOive1VFLo. Acesso em: 29 out. 2022.