



SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA
COMUNICAÇÃO
UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO



**X Simpósio de Pesquisa em Comunicação da Região Sudeste - SIPEC
Rio de Janeiro, 7 e 8 de dezembro de 2004**

***Cidade de Deus* e outros espaços de exclusão nas grandes metrópoles brasileiras:
representações do trabalho no cinema nacional contemporâneo**

Louise Nogueira

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Logo no início do filme *Cidade de Deus* (Brasil, 2002), de Fernando Meirelles, vemos o ambiente de uma favela, caracterizado pela combinação samba, churrasco e cerveja. O diretor nos apresenta um lugar festivo, onde a alegria da comunidade é contagiante. De repente, surge uma galinha, símbolo da sociedade em perigo, aterrorizada pela violência, que tenta escapar da morte e, por isso, põe-se a correr pelas estreitas ruelas do morro. Durante toda a seqüência, a câmera acompanha o animal, mostrando, assim, uma parte da favela Cidade de Deus. Enquanto o bandido Zé Pequeno, chefe do tráfico de drogas na região, segue atrás da galinha junto dos seus parceiros, a ave chega a uma rua mais larga e encontra Buscapé, outro ser em fuga, um jovem que deseja melhorar de vida para sair daquele mundo de desesperança e medo.

Apesar de viver em um local marcado pelo descaso dos governantes, pela miséria e pela alta criminalidade de traficantes como Zé Pequeno, Buscapé sonha em ser fotógrafo de um grande órgão de imprensa. É um ideal solitário, já que todos os seus amigos encontram-se à margem da sociedade por terem escolhido o banditismo. O protagonista de *Cidade de Deus* quer trabalhar, mas, atualmente, conseguir um serviço digno não é tarefa fácil. A partir deste problema econômico-social, o longa-metragem baseado no livro homônimo de Paulo Lins exhibe as dificuldades enfrentadas por Buscapé para arranjar um emprego na cidade do Rio de Janeiro e também a completa ausência da atividade produtiva na trajetória de Zé Pequeno, que prefere ganhar muito dinheiro no tráfico a trabalhar o dia inteiro em uma fábrica para receber um salário mínimo no fim do mês e não poder comprar as desejadas roupas de marca.

Em alguns casos, a saída para a marginalidade se deve à desvalorização do trabalho no mundo contemporâneo. Sem dúvida, o desemprego e o subemprego, que simbolizam essa desvalorização, são duas conseqüências negativas da globalização. Segundo Nicolau Sevcenko, nas últimas décadas, as organizações operárias e os sindicatos eram bastante atuantes ao pressionar as corporações e o próprio



SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA
COMUNICAÇÃO
UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO



**X Simpósio de Pesquisa em Comunicação da Região Sudeste - SIPEC
Rio de Janeiro, 7 e 8 de dezembro de 2004**

Estado na intenção de assegurar as garantias conquistadas por eles. Porém, com a globalização, esse quadro se modificou de maneira drástica.

As grandes empresas adquiriram um tal poder de mobilidade, redução de mão-de-obra e capacidade de negociação – podendo deslocar suas plantas para qualquer lugar onde paguem os menores salários, os menores impostos e recebam os maiores incentivos –, que tanto a sociedade como o Estado se tornaram seus reféns. O tripé que sustentava a sociedade democrática moderna foi quebrado.¹

Para Zygmunt Bauman, hoje, os trabalhadores vivem inseguros por essa supremacia das empresas multinacionais:

No mundo darwinista da luta generalizada, o desempenho obediente das tarefas estabelecidas pelas empresas deve alicerçar-se nessa esmagadora sensação de incerteza paralisante, no medo, no estresse e na ansiedade nascidos da incerteza. E, como último recurso, há a permanente ameaça de demissão em todos os níveis da hierarquia – o que significa a perda do meio de subsistência, dos títulos sociais, do lugar na sociedade e da dignidade humana que os acompanha(...).²

A fim de retratar a evolução da violência na Cidade de Deus, Fernando Meirelles utiliza a circularidade na narrativa. A cena da festa e da fuga da galinha é interrompida para Buscapé contar em *off* a história de dezenas de personagens que, no final dos anos 60, foram morar num conjunto habitacional localizado na zona oeste do Rio de Janeiro. Oriundas de regiões vitimadas pelas enchentes e por incêndios criminosos, as famílias chegaram a uma Cidade de Deus poeirenta, sem luz, sem asfalto, sem ônibus. Para passar o tempo, alguns jovens jogavam futebol na terra batida e outros, como Cabeleira, Marreco e Alicate (os integrantes do Trio Ternura), roubavam caminhões de gás. Os três rapazes não cometiam grandes delitos até que aceitaram a sugestão do moleque Dadinho para realizar um crime mais audacioso: assaltar um motel.

O assalto ao motel é o elo de ligação da primeira para a segunda fase do filme. O Trio Ternura se desfaz por causa das mortes de Cabeleira e Marreco. Enquanto ouvimos ao fundo uma bela canção de Cartola, o primeiro é alvejado pela polícia ao tentar fugir com a namorada Berenice. O segundo, irmão de Buscapé, é assassinado por Dadinho. Apesar da pouca idade, o menino já demonstra uma crueldade no olhar quando segura uma arma com orgulho. Ao longo da década de 70, representada pela *disco music* que embalou muitos bailes, Dadinho se transforma no sanguinário traficante Zé Pequeno. O marginal planeja ser o dono do tráfico na Cidade de Deus, ao contrário de Buscapé, que, encantado com a sua



SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA
COMUNICAÇÃO
UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO



**X Simpósio de Pesquisa em Comunicação da Região Sudeste - SIPEC
Rio de Janeiro, 7 e 8 de dezembro de 2004**

primeira câmera fotográfica, almeja construir um futuro decente bem longe do território do comércio ilegal de drogas. Nessa parte do longa, Buscapé narra a história do banditismo na Cidade de Deus, desde a criação da boca dos Apês até o crescimento do crime organizado. De acordo com Luiz Zanin Oricchio, “toda essa seqüência é estruturada sob forma de videoclipe, com ágil sobreposição de imagens. As cenas se sucedem de maneira rápida, de modo que as digressões não se tornam dispersivas”.³

Na terceira fase da obra de Fernando Meirelles, já no começo dos anos 80, Zé Pequeno comanda o tráfico e um exército de jovens e crianças, que, como ele, decidem ser bandidos ao invés de procurar trabalho honesto. Na maioria das cenas dessa fase, verificamos a intenção do cineasta em nos mostrar o que realmente acontecia nos morros cariocas há duas décadas atrás. Ansiosos para comprar maconha, os adolescentes da classe média vão à favela e iniciam contatos fortes com os traficantes, como o namoro da “cocota” Angélica e do “bom malandro” Bené, amigo e fiel escudeiro de Zé Pequeno. Em razão dessas relações com os jovens das camadas mais altas da população, os marginais resolvem usar roupas de grife, carros importados e jóias caríssimas a fim de exibir o dinheiro conquistado no tráfico. Além disso, vemos a participação discreta, mas importante de policiais corruptos que protegem o bando de Zé Pequeno em troca de propina.

Certamente, nos chama a atenção a forma pela qual o filme trata a questão da violência. Alguns críticos, como Luiz Zanin Oricchio, consideram que Fernando Meirelles trabalha com uma certa “espetacularização da violência” em *Cidade de Deus*. Influenciado por grandes nomes do cinema mundial – Sam Peckinpah, Martin Scorsese e Quentin Tarantino – o cineasta neutraliza, atenua as cenas fortes para evitar um desprazer ou um choque maior aos espectadores. Entretanto, em determinadas seqüências do longa, é quase impossível não se impressionar. A mais célebre delas nos apresenta uma criança que é assassinada num beco da favela. A ordem para matar o menino é de Zé Pequeno, pois ele não estava satisfeito com os pequenos furtos da molecada do morro. Sem a mínima humanidade, o traficante obriga Filé com Fritas, um dos componentes do seu bando, a optar entre duas crianças e exterminá-la.

Tudo, nessa cena, é forte, da interpretação dos atores, densamente naturalística, ao tempo de duração, lento, cruel, reflexivo, se o termo é cabível. São minutos em que o público permanece em absoluto silêncio, procurando assimilar o que não pode ser assimilado – a ação brutal de alguém que tira a vida de outro, sendo esse outro uma criança de aproximadamente 10 anos.⁴



SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA
COMUNICAÇÃO
UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO



**X Simpósio de Pesquisa em Comunicação da Região Sudeste - SIPEC
Rio de Janeiro, 7 e 8 de dezembro de 2004**

Mesmo com tantas maldades, Zé Pequeno se orgulha em ser um homem poderoso no lugar onde mora. Durante a guerra na Cidade de Deus, ocasionada pela sede de vingança do ex-cobrador de ônibus Mané Galinha e pela rivalidade de Zé Pequeno e Sandro Cenoura, o líder do tráfico se vangloria ao ver uma foto sua na primeira página de um jornal. A fotografia, tirada por Buscapé, mostra Zé Pequeno segurando um fuzil ao lado dos seus comparsas. A felicidade do personagem é tamanha que ele compra todos os exemplares da banca. É a satisfação da vida bandida, de viver na marginalidade.

A supremacia do dinheiro sobre o trabalho e a fuga para a criminalidade também aparecem na figura do protagonista André, de *O homem que copiava* (Brasil, 2003). Na obra de Jorge Furtado, André é um operador de fotocopiadora que recebe apenas dois salários mínimos (na época, duzentos e noventa reais com os descontos) no final do mês. Essa remuneração ínfima leva o jovem a uma situação bastante difícil, já que não há dinheiro suficiente para comprar um pedaço de carne no supermercado e, muito menos, desfrutar do prazer de assistir a um filme no cinema junto de sua amada Silvia. Na primeira conversa com Silvia, ele se nega a falar sobre seu ofício porque sente vergonha do seu trabalho. A pobreza, gerada pelo baixo salário, permeia a vida de André de tal forma que não vemos sinais de melhoria em sua condição. O operador de fotocopiadora só consegue mudar o seu destino através do dinheiro falsificado, com o qual aposta no jogo lotérico que o transforma em um homem rico, e do assalto ao carro-forte praticado por ele. Isto é, a mudança positiva na trajetória do personagem André não passa por nenhuma atividade produtiva, pois, com frequência, o trabalho digno não permite que as pessoas saiam de uma vida miserável.⁵

Segundo o operador de fotocopiadora, “o negócio é ficar rico logo, o mais rápido possível, e se mandar.” Por causa desse interesse em ganhar dinheiro, André decide entrar no mundo do banditismo, dos atos ilícitos. Ele se cansa de guardar suas economias de um ano de trabalho para realizar seus sonhos materiais. No final de *O homem que copiava*, o personagem está feliz ao lado de Silvia, curtindo a vida de milionário com o prêmio da loteria no Rio de Janeiro. O casal foge de Porto Alegre após projetar o assassinato de Antunes, pai de Silvia e a principal testemunha no caso do assalto ao carro-forte. André não é punido por nenhum dos crimes que comete.

Para Vera Figueiredo, o longa revela situações que levam o espectador a se questionar a respeito da pertinência dos conceitos de verdadeiro e falso, original e cópia, quando o tema é dinheiro e, acima de tudo, quando se vive numa época em que “a multiplicação de renda pode cada vez mais derivar, por exemplo, da pura troca de informações ou das atividades especulativas que põem em giro a riqueza



SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA
COMUNICAÇÃO
UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO



**X Simpósio de Pesquisa em Comunicação da Região Sudeste - SIPEC
Rio de Janeiro, 7 e 8 de dezembro de 2004**

abstrata do capital”.⁶ Assim, *O homem que copiava* nos permite perguntar sobre a posição do trabalho na contemporaneidade.

Como a linguagem que armazena trabalho e experiência, o dinheiro também funciona como tradutor e transmissor. De maneira especial, a partir de determinado momento em que a palavra escrita promoveu a separação das funções sociais, o dinheiro foi perdendo seu caráter de “armazém do trabalho”. Este caráter, ou papel, é bastante claro nos casos em que um produto ou utilidade – gado ou pele – é usado como dinheiro. Quando o dinheiro se separa de sua forma utilitária, tornando-se um agente especializado de troca (ou tradutor de valores), passa a circular com maior velocidade e em menor volume.⁷

Sem dúvida, a economia globalizada, que se tornou possível graças ao avanço da tecnologia, é a responsável por esse processo de aceleração da mobilidade do capital, que abriu espaço para a procura de mão-de-obra mais barata em diversos países, afetando completamente o valor conferido à atividade produtiva. Ao comentar o livro *O longo Século XX*, de Giovanni Arrighi, Fredric Jameson concluiu que o capital se distancia do “contexto concreto” de sua geografia produtiva e o dinheiro torna-se, num segundo sentido, ainda mais abstrato: “é como se, em um certo sentido, o dinheiro, em seu momento nacional, ainda tivesse um conteúdo – tratava-se do dinheiro do algodão, do trigo, da indústria têxtil, das estradas de ferro e assim por diante”.⁸

Ainda a respeito da desvalorização do trabalho diante do poder do dinheiro, verificamos, em alguns filmes estrangeiros mais recentes, o mesmo comportamento do personagem André. É o caso da produção *Pão e rosas* (Inglaterra, 2000), de Ken Loach, que gira em torno de um grupo de mexicanos que vive de maneira ilegal na cidade de Los Angeles e que trabalha como faxineiros do turno da noite em um edifício comercial. Além de receberem salários degradantes, eles não têm assistência médica, nenhuma proteção trabalhista e aturam um chefe abusivo. No decorrer da narrativa, uma parte dos empregados resolve seguir o caminho do banditismo e da prostituição para pagar o aluguel, alimentar seus dependentes, enfim, abandonar de vez a rotina de privações pela falta de dinheiro.

É visível como algumas obras cinematográficas atuais retratam esse desencanto dos trabalhadores com as suas ocupações. Em quase todos os longas que desenvolvem essa temática, a solução encontrada é a criminalidade. Não vemos mais o sentimento utópico e revolucionário dos operários do interior de São Paulo que organizavam as greves gerais a fim de reivindicar melhores condições de trabalho e salários justos para todos. No filme *Eles não usam black-tie* (Brasil, 1981), de Leon Hirszman, observamos a rebeldia dos trabalhadores contra os grandes industriais, contra os capitalistas, que nos faz lembrar o pensamento de Karl Marx.



SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA
COMUNICAÇÃO
UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO



**X Simpósio de Pesquisa em Comunicação da Região Sudeste - SIPEC
Rio de Janeiro, 7 e 8 de dezembro de 2004**

(...) para Marx esses conflitos entre os operários e os empresários ou, para empregar o vocabulário marxista, entre o proletariado e os capitalistas, são o fato mais importante das sociedades modernas, o que revela a natureza essencial dessas sociedades, ao mesmo tempo em que permite prever o desenvolvimento histórico.⁹

Hoje, os cineastas não tematizam em suas produções a classe operária porque o trabalho perdeu a importância na vida dos personagens, não existe mais utopia nesse mundo “pós-moderno”. Em filmes exibidos nos últimos anos, os protagonistas só buscam a realização individual, só querem ganhar bastante dinheiro para concretizar seus planos, se esquecendo, portanto, da causa coletiva tão defendida por Otávio e Braulio, os líderes do operariado em *Eles não usam black-tie*. Seguramente, o desemprego e o subemprego fizeram com que o trabalhador se embrutecesse, perdesse a esperança de vencer às custas da atividade produtiva. Por isso, alguns personagens da recente cinematografia nacional decidiram praticar atos ilícitos a fim de reconquistar suas funções na sociedade, perdidas pela desvalorização do trabalho. Outros nem tiveram muita escolha, já que se encontravam nos espaços de exclusão das grandes cidades. No caso de André, de *O homem que copiava*, a atividade produtiva sem valor o conduz à marginalidade. Já para o vilão de *Cidade de Deus*, o trabalho nunca fez parte da sua trajetória. Zé Pequeno sempre foi um excluído, não teve chances de crescer na pobreza da favela. Para ele, o trabalho sempre foi o “grande ausente”.

A favela de Cidade de Deus, no Rio de Janeiro, não foi o único espaço de exclusão representado pelo cineasta Fernando Meirelles. No longa *Domésticas, o filme* (Brasil, 2001), de Meirelles e Nando Olival, o cenário é a periferia de São Paulo, onde vivem as cinco protagonistas do filme: as domésticas Quitéria, Roxane, Cida, Raimunda e Créo. Baseada na peça homônima de Renata Melo, a produção pretende destacar o cotidiano de personagens anônimos da cena social brasileira: faxineiros, zeladores de edifícios e, especialmente, as empregadas que “fazem parte da família”, pois moram na mesma casa ou no mesmo apartamento dos seus patrões e patroas.

No longa, as domésticas expõem seus sonhos, suas tristezas e decepções. Enquanto Raimunda pensa em se casar, Cida deseja um marido melhor, uma pessoa que a ouça, que lhe dê carinho. Enquanto Créo está satisfeita com a sua profissão, acredita que sua missão é servir somente a Deus e a sua patroa, Roxane não demonstra a mínima afeição pelas mulheres que pagam seu salário. A nordestina se mudou para São Paulo com a finalidade de tornar-se uma modelo famosa e rica, mas não obteve sucesso. Este é o motivo do ódio de Roxane pelo seu trabalho: “Ninguém quer ser empregada doméstica. Não é um desejo,



SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA
COMUNICAÇÃO
UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO



**X Simpósio de Pesquisa em Comunicação da Região Sudeste - SIPEC
Rio de Janeiro, 7 e 8 de dezembro de 2004**

é uma sina.” No final do filme, a personagem resolve se prostituir para deixar de vez o serviço de doméstica.

Em *Domésticas, o filme*, as empregadas parecem viver num mundo aparentemente sem patrões, justificando, assim, a ausência dos conflitos. De acordo com Luiz Zanin Oricchio, a fim de prestar uma homenagem às domésticas, Fernando Meirelles e Nando Olival retiram os elementos de percepção da própria condição das protagonistas – os seus patrões. Na opinião de Oricchio, esse modo de retratar a questão social do país é bem interessante. Contudo, os dois cineastas apagam as informações que nos ajudariam a entender por que as empregadas do longa estão em determinada situação e não em outra.

Deletou-se a dialética, e dificilmente se pode aceitar que tenha sido por acaso ou por descuido. Reflete uma maneira de ver a sociedade brasileira. Uma classe olha com benevolência para o próprio umbigo, com veneração para a de cima e troça para a de baixo.¹⁰

Já para a roteirista do filme, Cecília Homem de Mello, não havia necessidade de pôr patroa e doméstica em cena para perceber a relação.

A Quitéria é constantemente despedida porque ela não se adapta. Não precisamos colocar as patroas despedindo-a para entendermos isso. Não precisamos ver a patroa de Créo – aquela que dorme em uma cama que é quase uma tábua de passar roupa – para intuímos que se trata de uma relação desigual e opressiva.¹¹

Além das empregadas, há um outro personagem apresentado em *Domésticas, o filme* que nos interessa para discutir como esse longa nacional problematiza o desencanto com o trabalho. No começo da narrativa, o jovem Gilvan, ao lado do seu amigo Jailto, tenta assaltar um ônibus. Ele está nervoso, já que nunca cometeu um crime em sua vida. De repente, a doméstica Roxane o reconhece e passa a ridicularizá-lo na frente de todos os passageiros. Bastante envergonhado, Gilvan e o amigo descem do ônibus sem levar nada. O rapaz, morador da periferia de São Paulo, não se conforma com o infortúnio e resolve, a partir daquele momento, viver de forma decente, conseguir um emprego para ajudar nas despesas de casa. Jailto não aprova a idéia, ele prefere roubar a “lavar carro de playboy”.

Mesmo com todas as críticas de Jailto, Gilvan não continua no banditismo e decide trabalhar como faxineiro de um prédio residencial. Antes, o rapaz reluta em aceitar a proposta de emprego porque “a faxina não é sua área”. Ao longo do filme, notamos que o personagem não está feliz com a sua vida, com o seu ofício. Como o André de *O homem que copiava*, Gilvan nos mostra a atividade produtiva sem importância, sem valor algum. Segundo o marginal Jailto, “quem começa lavando carro vai lavar carro a



SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA
COMUNICAÇÃO
UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO



**X Simpósio de Pesquisa em Comunicação da Região Sudeste - SIPEC
Rio de Janeiro, 7 e 8 de dezembro de 2004**

vida toda”. O trabalho, em *Domésticas, o filme*, não permite que o jovem Gilvan prospere, conquiste algo mais na sua trajetória. Apesar de estar empregado, o personagem se considera um excluído, um ser fora da sociedade.

Quando o faxineiro conhece e se encanta pela doméstica Raimunda, acreditamos que, enfim, Gilvan tinha encontrado a felicidade. Ele até pede a moça em casamento. Porém, no fim da história, vemos o destino de André se repetir na vida de Gilvan. Após pichar todos os carros que estavam na garagem do prédio onde trabalhava, o personagem volta a assaltar. Nesta seqüência, o jovem está mais seguro, mais agressivo. Parece que, finalmente, Gilvan acha o seu caminho.

Retomando a obra *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, nos recordamos do protagonista Buscapé que se contrapõe a André, Gilvan e Zé Pequeno. Para o jovem, o sonho de trabalhar em um jornal como fotógrafo supera qualquer vontade de ganhar dinheiro no mundo do crime, da ilegalidade. Mas, em determinado momento do longa, o personagem pensa em ingressar na marginalidade depois de ser demitido pelo gerente de um supermercado. Mais uma vez, o cineasta explicita a desvalorização do trabalho, a “vida de otário” de milhões de brasileiros que trabalham muito e recebem pouco. Buscapé tenta praticar alguns atos ilícitos sem sucesso. Ele conclui que aquela vida não lhe serve e que é preciso realizar seu sonho para tornar-se uma pessoa feliz. Nas últimas seqüências do filme, o plano individualista do personagem sai vitorioso, quando é contratado pelo *Jornal do Brasil* por causa das suas fotos tiradas no conflito entre grupos rivais na favela Cidade de Deus. Enquanto Buscapé passa a se chamar Wilson Rodrigues, Fernando Meirelles exhibe o trágico fim da coletividade formada por Zé Pequeno e seus comandados.

Em suma, buscamos, neste ensaio, analisar e levantar questões sobre as maneiras pelas quais, nesses tempos pós-utópicos, de economia globalizada, a filmografia brasileira atual tematiza o trabalho. Observamos que a atividade produtiva, de acordo com os nossos cineastas, está a cada dia mais desvalorizada na trajetória dos personagens, o poder do dinheiro se sobrepôs ao trabalho, desqualificando-o. Em todos os casos estudados, a única exceção é a do jovem Buscapé, que passou a ter orgulho de si mesmo através do trabalho, e não através da criminalidade.

Notas

¹ SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 31.



SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA
COMUNICAÇÃO
UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO



**X Simpósio de Pesquisa em Comunicação da Região Sudeste - SIPEC
Rio de Janeiro, 7 e 8 de dezembro de 2004**

- ² BAUMAN, Zygmunt. *Em busca da política*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p. 37.
- ³ ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 158.
- ⁴ ORICCHIO, Luiz Zanin. *Op. cit.*, p. 159.
- ⁵ Ver a esse respeito FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Utopia dos pais, ficção dos filhos. In: *Cinemais*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. (no prelo)
- ⁶ FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Op. cit.*
- ⁷ MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2003, p. 162.
- ⁸ JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 150.
- ⁹ ARON, Raymond. *As etapas do pensamento sociológico*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1993, p. 136.
- ¹⁰ ORICCHIO, Luiz Zanin. *Op. cit.*, p. 176.
- ¹¹ Esta citação de Cecília Homem de Mello faz parte de uma entrevista sobre o longa *Domésticas, o filme*, que se encontra no site www.undp.org.br/unifem/mariamaria.

Referências bibliográficas

- ARON, Raymond. *As etapas do pensamento sociológico*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1993.
- BAUMAN, Zygmunt. *Em busca da política*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Utopia dos pais, ficção dos filhos. In: *Cinemais*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. (no prelo)
- JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2003.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.



SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA
COMUNICAÇÃO
UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO



**X Simpósio de Pesquisa em Comunicação da Região Sudeste - SIPEC
Rio de Janeiro, 7 e 8 de dezembro de 2004**

Resumo

Hoje, muitos jovens sofrem com o desemprego e o subemprego nas grandes metrópoles brasileiras. Alguns deles vêem no banditismo uma saída para escapar de um destino medíocre, sem qualquer perspectiva de melhoria. Este ensaio pretende analisar como filmes nacionais lançados nos últimos anos representam o trabalho na vida de personagens que estão à margem da sociedade contemporânea. O artigo vai se basear em longas significativos da atual cinematografia brasileira, como *Cidade de Deus* e *Domésticas, o filme*, ambos dirigidos por Fernando Meirelles. Na primeira obra, assistimos à luta do carioca Buscapé, que, apesar de morar em um lugar marcado pelo descaso dos governantes, pela miséria e, principalmente, pela alta criminalidade dos traficantes, sonha em ser fotógrafo de um importante órgão de imprensa. É um ideal solitário, pois todos os seus amigos estão no mundo das drogas. Já em *Domésticas, o filme*, vemos o drama de Gilvan, que deixa de ser faxineiro para tornar-se mais um assaltante na cidade de São Paulo.

Palavras-chave

Cinema nacional contemporâneo, representações do trabalho, desemprego, subemprego, criminalidade