

Uma onda no ar: preconceito racial, identidade cultural e manifestação popular no cinema brasileiro / *A wave in the air: racial prejudice, cultural identity and popular manifestation in The Brazilian cinema*

*Irma Viana**

RESUMO

Este artigo se constitui em uma análise, do ponto de vista sócio antropológico e no campo dos estudos da nacionalidade, do filme *Uma Onda no Ar*, produzido pelo cineasta brasileiro Helvécio Ratton, lançado em 2002, como um quase documentário sobre um movimento social de resistência negra, surgido numa favela de Belo Horizonte nos anos 1980, e que teve repercussão internacional. O objetivo desta análise é colocar em questão o ponto de vista do diretor e roteirista na construção de uma narrativa crítica das relações raciais e conflitos sociais. A particularidade desse trabalho é levar em consideração os estudos sobre *branquitude* na análise da questão racial e do preconceito de raça no Brasil e na cultura brasileira, assim como colocado no filme e nas palavras do diretor sobre seu filme.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; movimento social; preconceito racial; branquitude

ABSTRACT

This article is an analysis, from the socio-anthropological point of view and in the field of nationality studies, of the movie *Uma Onda no Ar* (*A wave in the air*), produced by the Brazilian filmmaker Helvécio Ratton. Accomplished in 2002, it is an almost documentary about a social movement of resistance emerged in a favela in Belo Horizonte in the 1980s and which had international repercussions. The aim of this analysis is to question the point of view of the director and screenwriter in the construction of a critical narrative on racial relations and social conflicts. The particularity of this work is to take into consideration the "new" studies on whiteness, in the analysis of racial issue and race prejudice in Brazil and Brazilian culture, as well as in the film and in the director's view of his film.

KEYWORDS: Cinema; Socio-cultural Movement; Racial Preconception; Whiteness

Introdução

* Doutora pelo Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade do IHAC - Universidade Federal da Bahia (2013). Mestrado em Antropologia Social no Museu Nacional - Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Branquitude é um termo cujo conceito se debruça sobre a complexa dinâmica das relações raciais. A branquitude consiste num modo inteligível e dualista de se pensar a teoria racial, segundo a qual, aloca-se o branco e o negro em lugares opostos e coloca-se a figura do branco no centro do debate. (CARDOSO, 2014)

Este trabalho procura realizar uma leitura do filme *Uma Onda no Ar* (Brasil, 2002), do diretor Helvécio Ratton, através do prisma da representação da nacionalidade (*nationness*) cruzando com questões de preconceito racial, identidade cultural e manifestação popular no Brasil contemporâneo, uma vez que o filme em questão se inspira na história dos bastidores da Rádio Favela, criada nos anos 1980, por jovens negros de uma grande favela em Belo Horizonte (Aglomerado da Serra, com mais de 100 mil habitantes) e compreendido aqui como movimento popular de resistência.

No entanto, parto da hipótese de que se trata de uma representação *de fora*, ou seja, do ponto de vista de um diretor branco, de classe média, morador do *asfalto*, contraposto ao *morro*, ou seja, à favela, colocada sempre à margem da sociedade nos centros urbanos. A favela é apresentada no filme não apenas como centro do tráfico de drogas (donde o grande modelo, de acordo com as grandes emissoras, são as favelas cariocas), mas também como lócus da cultura popular, onde é constantemente produzido e reproduzido o samba, símbolo da brasilidade, tradicional, o estilo de música popular denominado rap, assim como o Hip Hop, considerado como *movimento político* no Brasil contemporâneo.

Surgida no morro, a Rádio Favela, representante da *voz do povo*, como constantemente repetido no filme (o próprio slogan da rádio em questão é *a voz dos favelados para os favelados*), tornou-se símbolo de resistência. As canções escolhidas para o filme (e tocadas na rádio) demonstram uma preocupação especial em valorizar a diversidade da cultura musical afro-brasileira na América e invocam a força das músicas como mecanismo de protesto. Quem assiste o filme pode apreciar desde o rap nacional dos Racionais MCs, passando pelo break, samba, blues, funk, etc. Enfim, a música *da gente do morro*.

Inclusive o som do berimbau, instrumento musical utilizado na Capoeira, é visto tanto pela *gente do morro* quanto pela *gente do asfalto*, enquanto manifestação cultural, popular, e de ascendência afro-brasileira, como parte da cultura popular, surgida no morro

ou na favela, que, no entanto, se alastrou no *asfalto*, se tornando um dos símbolos da cultura popular brasileira mundo afora.

Porém, o diretor trabalha com as dicotomias morro/favela x cidade/asfalto, entre outras. A relação de oposição entre a cidade e a favela é proposital e constante, no filme. Por meio do olhar cinematográfico (e da linguagem cinematográfica, ou da técnica fílmica), a câmera nos coloca dentro da favela, no morro, sempre em contraste com a cidade, ao fundo e longínqua. Como se a favela não fizesse parte da cidade? A cidade é representada pelo *asfalto* (cidade e *asfalto* são termos utilizados no filme como sinônimos), em contraste com a favela, no morro (da mesma forma que morro e favela são quase sinônimos, no discurso fílmico de *Uma onda no ar* e na fala do diretor, em entrevista encontrada nos extras do DVD utilizado aqui para a análise do filme).

É próprio do ponto de vista hegemônico da *branquitude* trabalhar com essas dicotomias (CARDOSO, 2014) e assim faz o diretor para reproduzir a história da Radio Favela, como movimento popular nacional vencedor (diferente de muitos outros, donde Canudos tornou-se um dos exemplos paradigmáticos mais dramáticos) ao alcançar o status de Rádio Educativa e ser legalizada, devido ao fato de ter promovido mudanças positivas, depois de receber um prêmio das Nações Unidas por seu papel pedagógico e de prevenção ao uso e tráfico de drogas (fato reafirmado no filme). Problemática por meio da qual o diretor e os roteiristas (o próprio diretor é também um dos roteiristas) pretendem relacionar à questão do preconceito de cor, no Brasil, *que é muito forte*, segundo eles (DVD *Uma Onda no Ar*, Coleção Isto É, Brasil, 2002).

Dessa forma, o diretor, não negro, procura colocar o ponto de vista dos negros e favelados, inspirado, segundo ele mesmo, no ideário, à época, do Movimento Negro, que questionou a versão da *história oficial* com respeito à abolição da escravidão e colocou em questão o preconceito racial, reproduzido nas escolas de classe média da cidade, onde estuda o personagem principal da trama, único negro (bolsista) da tal escola, onde trabalha sua mãe, como faxineira.

A reflexão sobre a questão racial discutida no filme será orientada pela perspectiva crítica dos estudos de *branquitude* (CARDOSO, 2014) que colocam em foco a hegemonia branca como lugar de fala privilegiado, inclusive para discutir o preconceito de cor no Brasil.

Não se pretende estabelecer aqui um método específico, no entanto, para uma abordagem do discurso fílmico, de um ponto de vista que inter-relacione as noções de raça e cultura, será necessário reunir três tipos de análises pertencentes a campos disciplinares diferentes, mas que convergem para o mesmo objetivo, qual seja: de afastar as abordagens psicológica e semiológica do cinema como linguagem (o cinema é linguagem, mas não só). Primeiro, uma análise propriamente fílmica, inspirada nos estudos de Deleuze sobre o cinema, entendido como *forma de pensamento* (DELEUZE, 1985), pois, para ele, um cineasta não é somente um criador de imagens e signos, é também um pensador que utiliza de imagens e signos para expressar seu pensamento.

Segundo uma *Análise do discurso* não tradicional, mas baseada no método proposto por Foucault (2004) que leva em consideração que em todas as sociedades a produção dos discursos é controlada, organizada e redistribuída por meio de procedimentos de exclusão, que exercem seus poderes, não sem violência. Dentre esses sistemas de exclusão, o mais importante na nossa sociedade ocidental é a oposição hierárquica entre o verdadeiro e o falso.

Em terceiro lugar, uma abordagem do filme em questão como narrativa da nação (BHABHA, 1998) que, ao invés de uma articulação homogênea da *nação*, propõe que as *narrativas nacionais*, no âmbito pós-colonial tomem em conta a hibridez dos discursos que fazem parte destas narrativas.

A favela vista do asfalto

Podemos asseverar que o filme eleva o seu herói, negro e favelado, porém aluno de Escola particular de classe média (do asfalto), à condição de sujeito social e político que luta contra o preconceito racial, a discriminação e a exclusão social e cultural. Um exemplo representativo é a cena em que o personagem principal questiona, em sala de aula, a versão da *História Oficial* (referente ao capítulo que fala da Lei Áurea, assinada pela Princesa Isabel em 1888) sobre a “libertação” dos escravos negros no Brasil, oferecida pelo Professor. Enquanto o aluno negro, inspirado no ideário do Movimento Negro Brasileiro nos anos 1980, bastante expressivo à época, contesta a origem e a própria *libertação* dos negros.

Assim, o filme acaba por denunciar o que Marilena Chaui (CHAI, 2000a) considera a ideologia do *caráter nacional brasileiro*, característico do período 1880-1918 (porém alguns aspectos persistem até o presente): que considera a nação brasileira como formada pela mistura de três raças, a saber, de índios, negros e brancos, supondo que a sociedade mestiça desconhece o preconceito racial: representado pelo chamado *mito da democracia racial*.

Nesta perspectiva, o negro é visto pelo olhar do paternalismo branco, que contempla a afeição natural e o carinho com que brancos e negros se relacionam. De forma não muito diferente do período chamado *nacional desenvolvimentista*, dos anos 1950, em que a ideia de nação é construída como *questão nacional* e vinculada à suposta *consciência nacional* em detrimento das diferenças hierárquicas existentes entre as classes sociais (CHAUÍ, 2000a). Trata-se aí, como no filme *Uma onda no ar*, de introduzir na cena *o povo brasileiro*.

Na fala do diretor, explicando o seu filme, nos extras do DVD: “o negro é que sabe, que pode falar disso e nós ouvimos muitas histórias sobre isso (se referindo ao preconceito racial), relatos de negros, que foram absorvidos no roteiro, no filme”. A questão do preconceito racial, colocada no filme, pode também ser lida, da perspectiva dos estudos críticos da *branquitude* (WARE, 2004) *como de fora*, uma vez que o diretor é branco e morador do asfalto.

Inicialmente, para tratar da questão racial relacionada aos trabalhadores e aos conflitos de classe, podemos argumentar que a formação da classe trabalhadora e o desenvolvimento sistemático de um sentimento de *branquidade* caminharam juntos, como bem coloca Roedger (ROEDIGER, 1991) que destaca a naturalização da *branquidade*, inclusive como ponto de vista hegemônico nos estudos tradicionais de raça e preconceito racial, pois jamais questionada enquanto tal. Assim, os novos estudos sobre a noção de *raça* e o preconceito racial, que atualmente focam igualmente a questão da *branquidade* ((WARE, 2004), tem como principal argumento que as identidades raciais não são apenas negra, latina, asiática, índia, mas inclui o estudo da *identidade branca*, naturalizada. Reivindicam que ignorar a etnicidade branca é redobrar sua hegemonia, sua *naturalização* que descarta qualquer questionamento a respeito da existência do *pensamento branco* no campo da questão racial e do preconceito racial, e, principalmente, de sua posição predominante.

Esses novos estudos consideram a branquidade como constructo ideológico extremamente bem-sucedido do projeto modernista de colonização, reconhecem, portanto, que os europeus se tornavam brancos, à medida que se expandiam e realizavam suas conquistas territoriais subjugando povos e assim criando uma identidade comum que usou os africanos como o principal contraste, com base no qual eles desenvolveram sua *identidade branca*, hegemônica. De forma que, a *branquidade* é principalmente concebida como um constructo de poder hegemônico, através do qual os brancos, como grupo privilegiado, tomam a sua identidade como a norma e o padrão pelos quais os outros grupos são medidos, e tornados *minorias*.

A ideia de *raça*, que é, de fato, resultante de certas relações sociais de poder e não sua causa, entrelaçou as psiques brancas e negras numa espécie de interdependência, assim como colocada nos trabalhos de Bhabha (BHABHA, 1994) e Fanon (FANON, 2005). A natureza desigual dessa relação permitiu que os brancos estipulassem o significado do eu e do outro, através de projeções, exclusões, negações que justificassem atos de repressão.

Não obstante, o diretor do filme *Uma Onda no Ar* declara publicamente que "não trabalha com a noção de raça", faz parte daqueles que recusam e querem apagar a raça, procurando colocar em cena e "denunciar o preconceito de cor no Brasil" (DVD *Uma Onda no Ar*, Coleção Isto É, Brasil, 2000). Da perspectiva adotada aqui, que leva em consideração os estudos de branquitude (CARDOSO, 2014), as declarações do diretor do filme, encontradas nos Extras do DVD, representam exatamente o ponto de vista da identidade branca hegemônica naturalizada que não se dá conta do lugar privilegiado de fala no qual se encontra.

Entretanto, como assinala Peter Fry, citado por WARE (2004, 7) faz muito tempo, por outro lado, que os movimentos negros perceberam que o complexo sistema de classificação racial no Brasil, como parte do mito da democracia racial, foi responsável por mascarar a verdadeira divisão bipolar dos brasileiros em brancos e pretos. A realidade inescapável de que a *branquidade* estar associada ao prestígio social, econômico e político, nessa formação binária, liga os modos de funcionamento do racismo no Brasil às hierarquias raciais de outras sociedades fundadas pelo colonialismo europeu.

Segundo a leitura realizada aqui, o filme demonstra o valor hegemônico da *identidade branca* para falar do outro, do que sofre o preconceito. Um exemplo disso é

quando o discurso fílmico ressalta o fato de a Rádio Favela para se legalizar, e não ser mais perseguida pela polícia, necessita da ajuda de uma jornalista e um advogado brancos, que conseguem, com a ajuda do poder político que, naquele momento, estava preocupado em incluir *o povo* (categoria da qual faziam parte os negros e favelados) em suas políticas públicas. O filme demonstra assim a necessidade de intervenção do homem branco de classe média (como o próprio diretor) para que um movimento popular se torne vencedor e vigore.

A história da criação da Rádio Favela, contada no filme, surge da ideia da possibilidade de produção de uma antena radiofônica, por parte de um grupo de rapazes da comunidade, ao se darem conta da existência física da antena de rádio e sua importância (e do rádio como poderoso meio de comunicação de massa, capaz de empoderar a voz do morro). Nas palavras do rapaz da favela que a redescobre: “essa aí só leva e traz merda, palavras inúteis, palavras que não valem nada. Mas essa antena, para nós, podia ser uma metralhadora, disparando palavras contra o sistema, falando do povo da periferia. Se os caras podem usar uma metralhadora, a gente pode usar uma antena.” Logo viram que, pelas leis (de comunicação, assunto polêmico que esta, hoje, na ordem do dia) na época vigentes no país, não podiam, posto que o esquema de concessões dependia de acordo político e a política estava dominada pela elite econômica branca.

O filme, portanto, procura mostrar como a Rádio Favela, enquanto movimento popular, surgido da tomada de consciência dessa problemática, que percebe o antagonismo do programa de rádio oficial *A Hora do Brasil* com os interesses do povo, e da possibilidade de furar o esquema de forma ilegal, portanto revoltosa. Assim, a Rádio Favela, considerado aqui como movimento popular, urbano, consegue *entrar no ar* no lugar e no horário da *Hora do Brasil*, corrompendo um programa de rádio (meio de comunicação de massa) estatal, inaugurado durante o Estado Novo (1937-1945) que aspirava à unidade entre o Estado e a *Nação* contra as oligarquias estatais representantes da chamada *política dos governadores* que excluía o *povo*, pobre, negros e favelados.

As transformações do nacional popular no cinema brasileiro dos anos 1990

A sociedade de classes institui, além da hierarquia social, a divisão cultural. Esta recebe nomes variados: pode-se falar em cultura dominada e cultura dominante, cultura

opressora e cultura oprimida, cultura de elite e cultura popular. Seja qual for o termo empregado, o que se evidencia é um corte no interior da cultura entre aquilo que se convencionou chamar de cultura formal, ou seja, a cultura letrada, e a cultura popular, que corre espontaneamente nos veios da sociedade. É preciso levar em conta a maneira como a divisão cultural tende a ser ocultada e, por esse motivo, reforçada com o surgimento da cultura de massa ou da indústria cultural.

Segundo Marilena Chaui (2000), *cultura popular* não é um conceito tranquilo. Ao contrário, é um termo bastante problemático, que ela trata de mostrar suas dificuldades. Uma primeira questão que levanta é o uso no singular do termo *cultura popular*, quando seria mais adequado falar em *culturas do povo*. Mesmo colocada no plural, essa expressão não deixa ocultar as dificuldades da noção de *povo*.

Por outro lado, se considerarmos *cultura* como ordem simbólica por intermédio da qual homens determinados exprimem de maneira determinada suas relações com a natureza, entre si e com o poder, bem como a maneira pela qual interpretam essas relações, a própria noção torna-se avessa à uniformização. O plural, de acordo com Chaui (2000), permitiria ainda que não caíssemos no embuste dos dominantes, para os quais interessa justamente que a multiplicidade cultural seja encarada como multiplicidade empírica de experiências que, de direito, seriam unificáveis, ou destinadas à “integração nacional” ou à “racionalidade capitalista”.

Leva-se em conta, nesta análise, o fato de que o conceito de cultura não apenas é desestabilizado no discurso de sujeitos específicos, imersos em conflitos sociais, como contribui, por outro lado, para a construção do próprio sujeito, ou seja, é constitutivo da identidade cultural dos sujeitos e grupos envolvidos. Neste contexto, o conceito de *cultura popular*, produzido como algo que transcende as contradições sociais se cruza com o de *etnicidade fictícia*, que, segundo Balibar, deve ser entendida no sentido de um efeito institucional, uma *fabricação*. Do mesmo modo como as formações sociais são *nacionalizadas*, as populações incluídas nelas, distribuídas nelas ou dominadas por elas são *etinizadas*.

Em *Uma Onda no Ar* (Brasil, 2002), é enfatizado o lado assistencial e social da Rádio Favela, considerada rádio de utilidade pública, que informa quando a polícia sobe o morro (“essa é a Rádio Favela falando do morro para o morro, quando a coisa esquenta”, repete o locutor e um dos criadores da rádio e personagem principal do filme), e que, além

de representar a voz da favela, se afasta da política partidária e torna-se meio de divulgação da *cultura popular etnicizada*. Assim, mesmo tendo como objeto a *cultura popular*, diante das declarações do diretor, roteirista, diretora de arte, etc., ou seja: as pessoas envolvidas na produção, como também o público e os críticos, podemos inferir que o filme, em si, é, na verdade, um produto da chamada *alta cultura* (enquanto a cultura de e para a elite branca), pela plasticidade áudio-visual, pela beleza estética, pela preocupação social, típica dos intelectuais burgueses à época, pela apresentação da *verdade* própria dos *ilustrados*, *assim como do contexto histórico da produção cinematográfica brasileira dos anos 1990*.

Como disse Alcides Ramos (2007), todo e qualquer filme dialoga com o contexto sócio-político em que foi realizado, portanto, além de abordar um fato histórico, como vimos, o filme em questão não deixa de dialogar com as circunstâncias sociais, políticas e culturais do momento de sua produção. Assim sendo, não podemos perder de vista o contexto em que o filme foi produzido, especialmente o contexto cinematográfico, traçando um breve histórico do movimento no bojo do qual ele se insere, a saber: o período compreendido mais ou menos entre os anos 1995 e 2005, chamado de Retomada do Cinema Brasileiro.

O *boom* do cinema brasileiro nos anos 1990 (neste momento houve uma grande produção de filmes incentivada pela nova Lei do Audiovisual) ficou conhecido como *cinema da retomada*, período em que os filmes, em sua quase totalidade, falaram das questões nacionais mais prementes e, principalmente das contradições sociais do país. Afinal, o Brasil ainda guardava na lembrança os horrores da Ditadura Militar (iniciada em 1964), do lento e doloroso processo de abertura e das incertezas do Governo Collor. Tal cenário aparece como um convite à temática social, que retornou com força ao centro do discurso fílmico. Razão pela qual a grande maioria dos estudos relacionam o *Cinema da Retomada* ao Movimento *Cinema Novo* dos anos 1960/70.

Boa parte do cinema produzido no Brasil durante estes anos levou em conta as condições do país. Bem ou mal, debruçou-se sobre temas como o abismo de classe (antes sempre ocultado) que compõe o perfil da sociedade brasileira; tentou compreender a história do país e examinou os impasses da modernidade na estrutura das grandes cidades. Foi às favelas, e também ao Sertão, e procurou reinterpretar os modos de reflexão desses espaços no cinema nacional da época, outrora cenários de obras como *Vidas Secas*, *Os*

Fuzis, Deus e o Diabo na Terra do Sol, Cinco Vezes Favela, Rio Quarenta Graus (ORICCHIO, 2003, 32).

Vale destacar que ao tentar recuperar a tradição de falar sobre as questões sociais, de forma mais ou menos violenta, os filmes do período da retomada - no qual está inserido o filme em questão - promoveram um diálogo com o *Movimento Cinema Novo* realizado nas décadas de 1960/70, quando uma geração de cineastas criou uma nova linguagem e uma nova estética, marcadamente, da *violência* (Cf. ROCHA, 2004), para traduzir as questões nacionais de maior importância sócio-política e cultural - ruptura esta que não foi perseguida pela totalidade do *Cinema da Retomada*, que, neste aspecto se diferencia do cinema novo que sempre carrega um traço de *violência*.

Fato revelador, e relevante aqui, é que a maioria dos analistas do *cinema da retomada* traça paralelos entre este e o *cinema novo*, na mesma medida em que estes estudos deixam de lado o filme *Uma Onda no Ar*, não por acaso. Pois o filme em questão - embora faça parte do *cinema da retomada* e incorpore a temática social e a reinterpretação dos fatos históricos que caracteriza o *cinema novo* e boa parte do *cinema da retomada* - não traz o elemento da *violência*, seja de modo crú ou estético, como veremos a seguir.

O filme toca ainda na questão das leis de comunicação no país e coloca o fato dos meios de comunicação estarem legalmente nas mãos das grandes empresas capitalistas e da classe dominante, e discute esse fato, ou seja, o filme é contaminado pelas reivindicações oriundas do *movimento cultural popular* que retrata. Isso também pode ser considerado como parte da obsessão do diretor, roteirista e diretora de arte em revelar a *verdade*.

A verdade dos negros: preconceito e repressão na favela

O artista é criador de verdade, pois a verdade não tem de ser alcançada, encontrada nem reproduzida, ela deve ser criada. (DELEUZE, 1985, 223)

O diretor, utilizando recursos cinematográficos coloca o espectador dentro da favela: logo no início do filme a câmera, em tomada panorâmica, mostra o morro do alto, recortando o espaço em relação ao resto da cidade; em seguida, vai se aproximando e,

enfim, entra na favela¹¹⁰, enquanto a voz do locutor *em off* anuncia “você esta na favela”, onde todos os personagens, habitantes dela, são negros. Ouve-se: “É só mais um preto que fala”, e a câmera foca no locutor, é quando nos damos conta que a voz *em off* vem da Rádio Favela.

A Rádio Favela FM (hoje Rádio Autêntica Favela 106.7 FM), cujo processo de criação e estabelecimento é contado no filme, teve seu início em uma época conturbada, no momento em que o país ainda estava sob o regime da Ditadura Militar (instaurada com o Golpe Militar de abril de 1964) e foi objeto de muita perseguição por parte daquele regime, a ponto dos militares invadirem a comunidade do Aglomerado da Serra (localizada numa favela em Belo Horizonte, Minas Gerais) inúmeras vezes, para procurar os responsáveis pela rádio e apreender os instrumentos, na tentativa de cessar suas atividades, como é mostrado no filme.

A perseguição logrou êxito em alguns momentos, interrompendo a difusão e aprisionando os instrumentos e seus mentores, porém a Rádio Favela resistiu e se fortaleceu ao longo dos anos. No entanto, o fim da ilegalidade da Rádio Favela só se deu no ano de 2002 (ano em que foi produzido e lançado o filme *Uma Onda no Ar*, que versa sobre seu processo de formação, resistência e estabelecimento), quando o Governo Federal concedeu uma cessão definitiva como canal educativo.

Colocando a câmera no interior da favela, o diretor pretende criar um cenário “bastante realista”, através de locações “verdadeiras” (palavras do Diretor), com o objetivo principal de contar uma história real da forma mais *verdadeira* possível, em todos os detalhes. Explicando as situações reais reproduzidas nas cenas do filme, repete o tempo todo (na entrevista, nos extras do DVD do filme, em que explica seu filme) que o que foi relatado no seu belo filme “existiu verdadeiramente”, embora este não seja um documentário, todavia, pode ser considerado como um documento histórico. Trata-se, portanto, de reproduzir a história da Radio Favela tal como se deu de fato, mas no melhor estilo cinematográfico. Sendo que o trabalho de criação, artístico (filmagem, montagem, cenografia, figurino), foi guiado no sentido de reproduzir a realidade, aproximando-se ao máximo da “verdade” dos fatos históricos, mesmo que do ponto de vista do branco, contemplando a “verdade” dos negros. Assim, naturalizando seu lugar de fala, ao não

¹¹⁰ Um recurso muito utilizado por Glauber Rocha [1939-1981] em seus filmes. Ver: VIANA, Irma (2017), “Política, colonização e revolução em *O Leão de Sete Cabeças*”, *Civitas*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 324-344, maio-agosto, pp. 224-344.

explicitar, como atestam os estudos críticos da *branquitude*, a hegemonia do discurso e da ideologia do branco para falar de qualquer assunto, inclusive do preconceito racial no Brasil, como pretende o diretor do filme *Uma Onda no Ar* (Brasil, 2000).

Pois, ao representar a história da Radio Favela e seus criadores, com a intenção de botar “as coisas dos negros” no ar, e agora na mais potente mídia de influência popular, o cinema, o diretor acaba uniformizando o que chama de Movimento Negro Brasileiro. Uniformizando também *a verdade do negro* enquanto razão, associada não exclusivamente à cor, mas também à *cultura negra* (universalizada). Não se pode negar que o diretor se preocupa em enfatizar a chamada “cultura negra”, na tentativa de chamar atenção para o preconceito, a exclusão, os maus-tratos, etc. Mas, principalmente, denuncia a falta de sensibilidade em perceber e valorizar a cultura negra por conta do preconceito de cor, muito forte, porém camuflado, no Brasil, sob o mito da democracia racial, disseminado pela pedagogia nacional, não só nas escolas, como também nos meios de comunicação de massa.

O filme *Uma Onda no Ar* revela os bastidores da Rádio Favela, surgida na periferia de Belo Horizonte, no início dos anos 1980, por meio de uma narrativa, abordada aqui no sentido atribuído por Homi Bhabha (1998) de *narrativa da nação* como já foi colocado anteriormente) que se utiliza do recurso do *flashback*, para contar como se deu a origem do trabalho social cujas dificuldades financeiras e de reconhecimento (sofrida por toda a comunidade, de favelados e na grande maioria de negros, envolvida no processo) do que veio a se tornar uma das rádios educativas populares mais conhecida do país. Não por influência do filme, ao contrário, o movimento social que criou e resistiu aos ataques do Estado Ditatorial armado, tornando-se um movimento popular vencedor foi que chamou à atenção do diretor.

Considerações Finais

A análise precedente procurou examinar como foram articuladas no filme *Uma Onda no Ar* questões relacionadas ao preconceito racial no Brasil, à cultura popular e aos movimentos sociais de resistência. E, principalmente, observar de que ponto de vista, o filme retrata um movimento histórico de resistência a partir de uma perspectiva, pode-se dizer, pós colonial e que levou em consideração os estudos da chamada *branquitude*.

Chegando à conclusão de que a narrativa fílmica em questão - na tentativa insistente de mostrar a realidade do preconceito racial e da luta de classe por meio de uma narrativa o mais próximo da *realidade histórica* ao retratar um fato histórico - realiza uma crítica ao preconceito racial e de classe (encobertas, no Brasil, pelo mito da democracia racial, e pela ideologia *desenvolvimentista*) **de fora**, do ponto de vista hegemônico do homem branco de classe média como é o diretor do filme.

Dada a preocupação, declarada pelo diretor, de coerência com o momento histórico, através do uso de gírias da década de 1980, penteados, roupas, que retratem detalhada e verdadeiramente a *realidade histórica* do movimento negro no Brasil, que, naquelas circunstâncias, sofria influencia da música negra norte-americana. Procura colocar em cena personagens inspirados em personalidades reais da história da Radio Favela, mas que sofreram as influências, na música, no modo de vestir, pentear, etc., dos negros norte-americanos, com o objetivo de trazer para o filme “tudo que é verdadeiro na história do personagem real, que inspirou o filme”, e, principalmente, o ideário do movimento negro universalizado (embora do ponto de vista do diretor, branco). Tanto que a trilha sonora foi composta por sambistas e rappers negros mineiros e, na maioria das vezes, moradores da favela em questão. Ao comentarem, na mesma entrevista, sobre o cenário construído para o filme, diretor e cenógrafa enfatizam, mais uma vez, o “realismo das sequências rodadas em locações verdadeiras”.

O que demonstra a “obsessão” do diretor em retratar a “verdade” sobre o negro e denunciar o “preconceito de cor”, no entanto, rejeita categoricamente a noção de raça, o que atesta, mais uma vez, a naturalização do lugar privilegiado de fala do diretor branco (*branquitude*) para falar do negro e do preconceito racial no Brasil.

Por conseguinte, o trabalho artístico procedeu, na visão do diretor, no sentido de reproduzir a realidade, aproximando-se ao máximo da “verdade”, especialmente da *verdade* dos negros e favelados (do *povo*), no Brasil, na década de 1990, quando ocorreu o fato histórico inédito da criação da Rádio Favela, visto aqui como movimento social, sua repressão, pelo Estado, perseguição racista, pela mídia e resistência vencedora, por seus feitos. De forma que, o trabalho dos produtores, roteiristas, figurinista e diretora de arte foram orientados no sentido de denúncia e, especialmente da busca da veracidade dos fatos, no sentido, considerado aqui *ideológico* (como parte da ideologia burguesa e branca) da arte a serviço da *verdade*. Assim, a reflexão sobre o preconceito racial, no

filme, reafirma a hegemonia da ideologia do homem branco de classe média como lugar privilegiado de fala, como colocado pelos estudos críticos da *branquitude*.

E a sensação do diretor, roteiristas e diretora de arte é de que realizaram uma obra-prima, demonstrando toda sua satisfação com o trabalho realizado e com o resultado final, onde tudo (na avaliação deles mesmos): cada sequencia, cada tomada, incluindo os movimentos de câmera e locações resultaram belos e verdadeiros ao mesmo tempo, impecável, referindo ao fato de ter havido um trabalho artístico primoroso associado a uma pesquisa histórica.

Os realizadores de tal obra ressaltam ainda que as filmagens dentro da favela ocorreram sem problemas - recaindo na visão hegemônica de que a favela é um local problemático, violento, e o centro do tráfico de drogas e do crime organizado, embora isso não seja mostrado no filme, que não segue a estética da violência da quase totalidade dos filmes da Retomada de cujo período faz parte. Com a cooperação generosa dos favelados e não sem a ajuda indispensável da polícia militar, só assim, o branco morador do asfalto pode difundir, tornar público e notório a história da Rádio Favela, *corrigindo*, de certa forma, a visão da história da grande maioria dos filmes da época e, principalmente, deixando de lado a hierarquia e os conflitos sociais em que estão imersos. Em contradição com o que representou, para os realizadores mesmos e para a comunidade, que participou ativamente da criação, o estabelecimento e reconhecimento da Rádio Favela, enquanto movimento popular vencedor e divulgador da *cultura negra* e da voz do *povo*.

Não obstante, sempre que se propõe uma interpretação única da história, simplificando-a ou ocultando as contradições, as divergências, os conflitos (no caso em questão, entre a perspectiva do homem branco de classe média, o diretor do filme, e a visão dos negros e favelados sobre sua própria história, que é sempre de luta contra os poderes dominantes) o resultado é, por extensão, impor uma visão única, como acontece no filme em questão.

Em suma, um filme *verdadeiramente* sobre o preconceito racial, mas não incisivamente contra o preconceito. Uma peça cinematográfica exemplar sobre a resistência de uma comunidade de negros e favelados contra a discriminação no Brasil, reconhecida pelo diretor do filme. No entanto, *narrativa da nação* contada da perspectiva do politicamente correto e do branco, sem se dar conta da naturalização do lugar

hegemônico de fala no qual se encontra. Enfim, um filme, pode-se asseverar, *branco*, de tão *belo e perfeito*, dentro dos parâmetros da identidade branca hegemônica, sempre naturalizada.

REFERÊNCIAS

BHABA, Homi. *O Local da Cultura*, Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BARBOSA, Pedro. *O Relato de Canudos: uma ênfase não-euclidiana*, Salvador: Instituto de Letras da UFBA, 2001. (Tese)

CARDOSO, C. Lourenço. *O branco diante a rebeldia do desejo: um estudo sobre a branquitude no Brasil*, São Paulo: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2014. (Tese)

CHAUI, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*, São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000a.

CHAUI, Marilena. *Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*, São Paulo: Brasiliense, 1986.

CHAUI, Marilena. *Cultura e Democracia: o discurso competente e outras falas*, São Paulo: Cortez, 2000b.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1- A Imagem-Movimento*, Paulo: Brasiliense, 1985.

FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*, Juiz de Fora: UFJF, 2005.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. 10.ed. São Paulo: Loyola, 2004.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema Novo - Um balanço crítico da retomada*, São Paulo: Liberdade, 2003.

RAMOS, Alcides Freire. “Temas históricos no cinema brasileiro da década de 1990”. In: *Revista Universitária do Audiovisual (RUA)*, São Carlos: UFSCAR, 2009.

ROEDIGER, D. R. et al. *The wages of whiteness: Race and the making of the American working class*. Memphis: Verso, 1991.

SCHWARCS, Lilia. “Nem preto, nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade”, *História da Vida Privada no Brasil*, São Paulo: Cia das Letras, vol. IV. p. 175-245.

WARE, V. (Org.). *Branquidade: identidade branca e multiculturalismo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.