

Cinema e cultura afro-descendente: Apontamentos de uma intelectualidade solidária*

*Iuri Andréas Reblin***

Considerações iniciais

Em primeiro lugar, escrever sobre o cinema e suas fascinações sempre possui um certo coeficiente de instabilidade, pois o cinema sempre remete a alguma emoção contida em nossas entranhas e que vem à tona quando as luzes da enorme sala escura se apagam. Há o perigo de se perder a objetividade necessária para se analisar um determinado produto cinematográfico, por causa da enorme carga subjetiva que o cinema evoca em seus espectadores. Não é à toa que o cinema é chamado, entre outras coisas, de “fábrica de emoções”. No entanto, como o ser humano deve ser compreendido como um ser holístico, objetividade e subjetividade não devem (e não podem) ser totalmente separadas, mesmo em uma análise de cunho mais científico.

Em segundo lugar, num estudo que quer se comprometer em lançar um olhar sobre a cultura e (ou) a religião afro-descendente expressa nas produções cinematográficas, parece meio “estranho” um teólogo descendente de imigrantes europeus ser o autor deste breve ensaio. Apesar disso, como sua preocupação pessoal e como seu exercício intelectual sempre esteve

voltado ao estudo da teologia que permeia o dia-a-dia das pessoas e se encontra expressa nos mais diversos produtos culturais e também pelo fato de já ter se debruçado sobre o assunto da religiosidade afro-descendente no cinema em tempos de formação acadêmica, este autor resolveu aceitar o desafio e traçar alguns apontamentos para quem deseja se aprofundar no estudo da cultura e religiosidade afro-descendente presente no cinema. É com base nisso tudo que também se toma emprestada a expressão “intelectualidade solidária” de Paulo Suess, presente no título acima, para exprimir que, mesmo não pertencendo etnicamente ao grupo dos afro-descendentes (o que também atrofia, em grande parte, o campo de visão e análise), este autor assume o compromisso com o projeto deste grupo.

A relevância do cinema para o estudo da cultura Afro-descendente

Diante de um ensaio que se propõe a estudar ou apontar caminhos para uma análise da cultura afro-descendente presente nas produções artísticas, em especial, no cinema, é

imprescindível começar com a pergunta sobre a relevância desse meio de comunicação para a investigação e a construção do conhecimento que visa a abrir perspectivas para o diálogo, a busca e o resgate de uma equidade entre pessoas de diferentes etnias, classes, gêneros ou credos. Assim, faz-se necessário entender o fascínio e a mensagem que o cinema evoca em quem o visita.

Embora esteja sempre em constante aprimoramento, a partir de novas técnicas e tecnologias que são desenvolvidas, o cinema é o resultado final de uma série de engenhocas que visavam a criar ilusões óticas e *entreter* o público no final do século XIX e início do século XX. A grande maioria dessas engenhocas estava associada à invenção da fotografia, como a “lanterna mágica”, por exemplo, que foi a predecessora do projetor de *slides*, e às brincadeiras de luz e sombra, como a “fantasmagoria” de Philidor e Robertson. No entanto, foi a invenção da fotografia instantânea que propiciou aos irmãos Lumière, Louis e Auguste, a criação do cinematógrafo em 1894¹. E o mundo conhecido até então nunca mais foi o mesmo.

Desde a invenção do cinema, muita coisa relacionada à produção de filmes mudou. Foram incorporados os sons, as cores, a trilha musical, os efeitos especiais e, mais recentemente, as CGIs (as imagens – animadas – geradas por computador, como o Homem-Aranha do filme da trilogia de Sam Raimi), e foi montada toda uma

indústria do cinema que movimentava milhões e milhões de dólares americanos ao redor do mundo. Essa indústria do cinema é responsável desde o planejamento e produção do filme, passando pela concessão de *royalties* (direitos autorais) e pela produção de *merchandises* (mercadorias com a marca do filme) até a sua distribuição e comercialização final. Existe, pois, toda uma estrutura capitalista envolvida na produção e divulgação de um filme. Agora, embora um determinado filme tenha sempre um certo apelo comercial, ele também se sustenta como – e isso é o mais importante para a discussão que este ensaio se propõe a fazer – uma obra de arte².

Um filme possui tanto apelo comercial quanto artístico. Nas palavras dos teóricos da Escola de Frankfurt, um filme é tanto arte quanto *kitsch*³. E é aí que vem a pergunta: é possível um mesmo produto ser tanto *kitsch* quanto arte? A resposta a essa questão começa com uma exceção: a regra não vale para todos os casos, mas vale para o cinema, porque, diferentemente dos quadinhos, das novelas e dos romances de folhetins (Sidney Sheldon, Stephen King, Paulo Coelho), o cinema é muito mais capaz de provocar (e isso acontece quase sempre) uma experiência empírica e dialogal entre o público, a obra (o filme) e o artista (o cineasta), pois ele é capaz de agrupar “várias formas artísticas como diversos elementos da realidade e apresentá-los

em um curto espaço de tempo, com toda a liberdade que a montagem oferece, sem que estes elementos percam a sua vivacidade e sua capacidade de interagir”⁴:

O cineasta escolhe determinadas percepções brutas da realidade com as quais poderá formar um completo mundo cinematográfico próprio. Pode fazer esse mundo irradiar significados bem além de si mesmo e tirar vantagem de todas as implicações de seu material, transformando-o através de seus “códigos poéticos”. Nos maiores poemas cinematográficos, nós, como “espectadores-participantes”, compartilhamos um mundo complexo que nos transmite um amplo significado humano, porém através do qual sempre podemos reconhecer a ocasional realidade que experimentamos todos os dias. O cineasta dá à realidade uma língua, mas uma língua que fala as palavras do cineasta. A realidade, então, participa de sua própria apoteose, sendo transcendida pela maestria do cineasta, mas nunca sendo totalmente consumida no processo. Sem essa tensão entre uma realidade bruta, que sempre reconhecemos, e o significado humano, que ela é obrigada a transmitir novamente em cada filme, o cinema perde seu poder.⁵

O cinema é a percepção da realidade pelos olhos do cineasta, que quer contar uma história, a qual é traduzida em imagens em movimento

e sons e que é percebida e recebida por quem “ouve” a história. Assim, é a percepção do cineasta que, por um lado, transforma a realidade em poesia e cria um mundo novo (cinematográfico) e, por outro lado, é a percepção do espectador que identifica a realidade em que vive dentro das imagens projetadas. No entanto, a linguagem do cinema transcende o campo das meras palavras e alcança a linguagem dos sentimentos. Ao alcançar a linguagem dos sentimentos, o cinema provoca um diálogo aberto e, muitas vezes, franco do espectador consigo mesmo. Em outras palavras, o cinema transforma-se em arte no instante em que ele se torna uma “fábrica de emoções”⁶. Mais ainda, o cinema é a única arte onde a percepção do espectador adquire um significado e um valor, o que faz com que ele se sobressaia às demais produções artísticas. Nas palavras de J. D. Andrew:

O processo *estético* do cinema compartilha uma profunda realidade psicológica e satisfaz nosso desejo de entender o mundo e uns aos outros de um modo poderoso, mas necessariamente parcial. A estética do cinema baseia-se em sua verdade e necessidade psicológica. E assim o cinema é a maior das artes, pois vai ao encontro dessa necessidade, mostrando-nos o processo de transformação do mundo. As outras artes podem mostrar-nos apenas o resultado final de tal transfor-

mação, o mundo artístico humanizado. No cinema, os seres humanos dizem uns aos outros o que a realidade significa para eles, mas o fazem através da própria realidade, a qual cerca o seu mundo como um oceano.⁷

O cinema é, pois, a “janela” através da qual o espectador vê o mundo que o cerca e o transcorrer da vida real. As cenas são carregadas de emoções que acabam convencendo as pessoas de que estão assistindo à vida cotidiana diante de seus olhos, da qual eles mesmos participam, identificando nela elementos familiares. Isso faz com que o cinema deixe de ser simplesmente um “programa de final de semana” e possibilita que ele se torne também uma espécie de “experiência de vida”. Além disso, ele “não só põe em movimento a emoção e a racionalidade do público, mas também movimenta o público como coletividade, provocando a integração comunicativa deste”⁸, através de diálogos que surgem entre o próprio público antes do filme começar e que perduram depois que o filme acabou, fazendo, assim, com que o filme mantenha a “relação comunicativa com o mundo”⁹. É nessa relação comunicativa que pode ocorrer também uma “experiência religiosa”.

Para R. F. Daniel, “um filme pode ser entendido como religioso desde que o público reconheça nele elementos que pertençam à dimensão religiosa ou que façam alusão à mesma”¹⁰. No caso do cinema, o contato com o religioso ocorre quando o público se encontra ou

se confronta *consigo mesmo*, quando esse encontro lhe revela um retrato franco e verdadeiro de si mesmo, de seus conflitos, descobertas, dúvidas, ao mesmo tempo em que lhe desperta um desejo de mudança, de transcendência. O filme se torna religioso quando seus elementos interagem com o público, conduzindo-o a uma reflexão existencial, a um *insight*¹¹.

R. F. Daniel destaca dois elementos para que o filme contenha o fenômeno religioso, os quais provocam o público a ter uma “experiência de Deus”. São eles¹²: “O encontro com o ser humano dentro das contradições da existência” e “O encontro com o ser humano na perspectiva libertadora da existência”. O primeiro elemento torna-se lugar da revelação de Deus quando confronta o público com a realidade de morte, dor, sofrimento, miséria, injustiça, preconceito, vivida pelo ser humano. O segundo elemento torna-se uma experiência com Deus a partir do momento em que o filme também mostra os sonhos, os desejos e os anseios de libertação de um contexto de repressão.

Diante de tudo o que foi dito até aqui, é importante ressaltar também certas ambigüidades inerentes ao cinema, a fim de que não se crie uma visão ufanista em torno dele. Se, de um lado, o cinema é uma “janela da realidade”, uma “fábrica de emoções”, que pode vir a ser uma “experiência de vida” e até mesmo uma “experiência religiosa”, por outro lado, ele também pode ser utilizado para a propagação

de uma ideologia (principalmente, a estadunidense, como, por exemplo, o filme *Independence Day*), pode servir para concretizar certos modelos e padronizar certos pensamentos (basta lembrar que houve uma época em que Marilyn Monroe chegou a ser padrão de modelo feminino mundial). É dentro dessa mesma amálgama que se pode afirmar também que, em toda a história do cinema, pessoas brancas e loiras foram privilegiadas como heróis e heroínas dos filmes na grande maioria das vezes¹³.

Portanto, da mesma forma com que o cinema pode servir como crítica da realidade, ele também pode induzir a se pensar de uma determinada forma e até fazer com que os espectadores acreditem que a realidade parcial que eles vêem na grande tela é a realidade total e, logo, toda a verdade de algo. Em todo caso, como obra de arte carregada de símbolos e sentidos (um “prato cheio” para quem se ocupa com a semiótica), o cinema também não prende a uma única percepção da realidade e possibilita que pessoas diferentes, de contextos diferentes, possam ter experiências diferentes ao assistirem a um filme. Em razão de tudo o que ele pode evocar e pode provocar (uma virtude de sua evolução até aqui), o cinema torna-se não só um objeto de pesquisa e análise importantíssimo para o estudo do comportamento de uma determinada época e para o estudo da cultura e da religiosidade afro-descendente como também um meio de divulgação de

pesquisa capaz de influenciar e transformar, mesmo que paulatinamente, a própria realidade.

Crash – no limite: um exercício analítico

“É o sentido do tato”.

“O quê?”

“Numa cidade de verdade você anda, esbarra nas pessoas, elas topam com você. Em Los Angeles ninguém toca em você. Estamos sempre atrás de metal e vidro. Acho que sentimos tanta falta do toque que damos encontrões [*crashes*] uns nos outros para sentirmos alguma coisa”.

Ainda durante os créditos iniciais, este é o diálogo que surge para preparar o espectador para aquilo que ele irá encontrar no decorrer de todo o filme: *crashes*, ou, em linguagem portuguesa, *colisões*, *impactos* entre diferentes pessoas, diferentes etnias, diferentes classes sociais, diferentes culturas que vivem numa mesma cidade. É assim que acontece em todo o filme. As pessoas se esbarram, estranham e expõem seus medos, seus conflitos internos, seus preconceitos e toda uma amálgama de valores e sentimentos (bons e ruins) que estão emaranhados na teia social que se constituiu através da história. É dentro dessa teia social que diversas histórias se interconectam e vão formar o conjunto da obra.

O filme fornece abertura para diversas discussões: violência urbana, conflito de classes, violência contra a

mulher, jogos de poder, tráfico humano, relações interpessoais, para citar alguns exemplos. No entanto, o tema central do filme é o preconceito e a discriminação étnica. Como expressou Sandra Bullock, uma das protagonistas do filme, a história “nos permite ficarmos à vontade de novo e sentirmos que estamos seguros, mas não estamos. Não estamos livres de nós mesmos, de nossos preconceitos ou do preconceito dos outros”. Por causa do espaço disponível para esta análise, optar-se-á pela descrição de apenas uma das histórias e pela apreciação de somente uma das situações que ela expõe e que possam contribuir para o tema específico desta revista. De antemão, é importante deixar claro que, de maneira alguma, essa crítica será capaz de esgotar (e nem é essa a intenção) todas as potencialidades do filme em questão ou mesmo da história escolhida por este autor.

Os *crashes* do negro que quer ser branco

Cameron (Terrence Howard) é um diretor de televisão, afro-descendente, bem-sucedido, casado com uma linda mulher que também é afro-descendente. Devido à sua condição financeira, ele não se considera negro. No entanto, todos os *crashes* que ele vai enfrentar (ou sofrer) no decorrer do filme fazem-no reconhecer de que o preconceito racial é muito maior que o *status* profissional que alguém possa possuir. O preconceito étnico tem raízes históricas, culturais, sociais,

políticas, ideológicas, que foram propagadas pela Igreja, pela mídia, nas relações interpessoais cotidianas. O encontro ou o confronto com o diferente nem sempre gera curiosidade ou abertura. Na maioria das ocasiões, o ser humano mantém acionados seus mecanismos de defesa. Entre esses mecanismos, encontra-se o preconceito e a discriminação. Ambos não são, de forma alguma, sadios, pois ambos inferiorizam o outro e negam-lhe a condição e o espaço de ser humano.

O primeiro *crash* de Cameron acontece quando ele e sua esposa retornam de um evento social (uma premiação) durante a noite, e seu carro é parado por uma viatura policial. Ambos estavam bem vestidos e a bordo de um carro muito caro (um Lincoln Navigator, preto, modelo do ano). O oficial branco (Matt Dimon) abusa de sua autoridade, molestando a esposa de Cameron (Thandie Newton) na frente dele, sob a alegação discursiva de que ela possa ter escondido alguma arma nos seus genitais. Toda essa situação já revela que o preconceito contra os afro-descendentes é muito mais que uma questão social ou uma questão classista.

A atitude do policial deixou explícito o preconceito étnico de uma forma violenta. Cameron não reage, silenciando-se e, por fim, pedindo desculpas ao oficial e solicitando que tudo não passe de uma advertência (apesar de não haver infringido nenhuma lei). Cameron engole a

violência e a aceita passivamente. Mais tarde, já em casa, a esposa de Cameron manifesta sua indignação perante a passividade de seu marido e resolve denunciar os policiais, mas é impedida por Cameron. Ela reage, dizendo: “Você tem medo que seu nome saia nos jornais e que seus amigos do estúdio digam ‘nossa, ele realmente é negro!’”. Ao que ele responde, “mais cedo ou mais tarde você vai descobrir o que é ser negro”. E ela retruca: “Como se você soubesse. Sua atitude mais próxima da de um negro foi ver o *Cosby Show*”.

O segundo *crash* de Cameron ocorre no dia seguinte, no trabalho, quando alguém da equipe que trabalha junto com Cameron sugere que um dos personagens negros mude a linguagem, sob o argumento de que ele não está falando como os negros usualmente se expressam. Ele reclamou a ausência das gírias que, em sua visão, fazem parte do estereótipo do que é ser negro e pediu que Cameron regravasse a cena, pois poderia soar falso do jeito que estava gravado. Ao que Cameron retruca: “E você acha que as pessoas vão ter dificuldades em reconhecê-lo como negro por causa disso?”. E ele responde, dizendo que não é próprio daquele personagem e questiona se haveria algum problema em gravar mais uma vez a mesma cena. Cameron, o diretor, aceita passivamente e muda a linguagem do personagem negro.

O terceiro *crash* de Cameron ocorre quando ele está dirigindo sozinho,

como quem quer esfriar a cabeça, e encosta o carro numa esquina e é assaltado por um negro. Nesse momento, ele explode toda a raiva contida pelo que aconteceu e começa a brigar com o assaltante na rua. Uma viatura vê a briga. Cameron e o assaltante entram no carro, continuam brigando, e se inicia uma perseguição policial. Cameron pega a arma do assaltante e guarda em sua cintura. O carro de Cameron é encurralado, e ele desembarca desafiando os policiais, enquanto o assaltante fica escondido no carro. Um dos policiais já conhecia Cameron da situação onde seu parceiro molestou a esposa de Cameron e ajuda a acalmar os ânimos de todos, permitindo com que Cameron pegue o carro e vá para casa, sob a alegação de que ele o conhecia e que estava tudo bem. Cameron embarca em seu carro e, depois de um tempo, estaciona para que o assaltante desembarque. Cameron devolve a arma a ele e diz: “Olhe para mim. Você me envergonha. Envergonha a si próprio”.

A impressão que se tem em relação a essa história é que o personagem Cameron tenta negar suas raízes étnicas e culturais e se proteger na situação confortável que ele conquistou como diretor de televisão. Ele não se considera um afro-descendente. O mesmo acontece com sua esposa, que, ao ser abordada por aquele oficial, se identifica como uma “mulher branca”. No decorrer da violência e da humilhação, Cameron percebe que sua

riqueza não o protege da discriminação. Assim, ele aceita passivamente a violência e não reage, pois sabe que sua condição, naquele momento, era inferior à do policial.

Em seu trabalho, novamente Cameron é confrontado com a discriminação, agora, numa outra perspectiva. Os afros-descendentes são enquadrados em estereótipos de comportamento, de atitude. Ao ouvir a reclamação de que o personagem negro não parecia negro, Cameron, provavelmente, se perguntava se o negro precisa ser representado necessariamente pelo que a “sociedade branca” considera como sendo próprio do negro. O negro não pode falar corretamente? Essa situação lembra os estereótipos brasileiros que todos os dias podem ser vistos nas novelas e nos filmes nacionais: o negro como preguiçoso, falando gíria, traficante, bandido, malandro. Essa cena reflete que a identidade do negro é compreendida de uma forma e representada de uma forma estereotipada nos meios artísticos e de comunicação.

Por fim, Cameron fica indignado quando é assaltado por um outro negro, isto é, alguém que ajuda a manter os estereótipos que estão presentes numa sociedade em que os brancos possuem o poder. Ele confronta o preconceito e a discriminação dos policiais racistas, protegendo o assaltante. Ao proteger o assaltante, Cameron tenta lutar contra a imagem e o preconceito que se estabeleceram na sociedade. O impacto de um crime

realizado por um negro é muito maior que um crime realizado por um branco. E isso acontece também no Brasil. A atitude de um negro repercute por toda a comunidade negra. Se um negro é “ruim”, todos os negros são “ruins”, ao passo que os criminosos “brancos” são vistos sempre como casos isolados. É por esses arquétipos construídos e enraizados na sociedade ao longo de toda uma história de opressão e violência (e contra os quais é difícil lutar contra) que Cameron vai, no final, reproduzir o preconceito, ao mesmo tempo em que Cameron se indigna diante da violência, ao dizer para o assaltante que ele se sente envergonhado pela atitude deste.

Diante de tudo isso, é possível constatar que *Crash – no limite* é um filme que reflete a realidade de uma forma muito crua. As cenas cotidianas são marcadas por tanto realismo que se torna impossível não estabelecer relações com os personagens, diálogos com a própria vida, e torna-se impossível não se emocionar diante de determinadas situações. Nesse sentido, o filme conquistou seu objetivo original: ser mesmo uma janela da realidade, como havia sido planejado desde o início, conforme expressou o roteirista do filme, Bobby Moresco:

Resolvemos de cara que iríamos falar de racismo, mas não lidar com isso, diretamente. Não falamos em racismo, tentamos ser politicamente corretos, o que não nos levaria onde queríamos, dramaticamente, ao filme que o mundo

deveria descobrir. Escolhemos lidar com aquilo diretamente e ficamos cavando a verdade sem ligarmos para o que aparecia. Sabíamos que era feio. Uma hora Paul [Haggis, o diretor do filme] me perguntou: “podemos fazer isso?” E a resposta que me vinha era sempre a mesma: “Se é verdadeiro, é real, é certo, e serve à história que estamos contando, por que não?”. E não permitimos que a feiúra da história nos afetasse. O racismo é algo feio. E ninguém prestaria atenção à história se tentássemos contornar isso.

Por ser totalmente transparente no que tange às situações permeadas pelo preconceito e pela discriminação étnica, parece que o filme não tem a pretensão e nem aponta soluções para o problema que ele apresenta. Todos os personagens são sujeitos e objetos da violência no filme. Não há heróis nem heroínas, alguém em que é possível se espelhar durante o filme. Isso revela, no entanto, que o filme provoca algumas perguntas e deixa-as “no ar”, sem respostas (e isso se torna, enfim, a pretensão deste ensaio também): Afinal, haverá solução para se acabar com o preconceito? Como eliminar os preconceitos, os estereótipos e as injustiças sociais tão emaranhados na teia social? Como garantir igualdade e respeito nas relações humanas e na vida em sociedade? Estão aí perguntas que todos terão que se esforçar muito (brancos, negros, asiáticos, orientais,

homens, mulheres, médicos, teólogos, sociólogos, governantes...) para esboçar uma resposta plausível e possível e coerente com a dignidade de todos os seres humanos.

Notas

* Parte da reflexão do presente ensaio é constituinte de uma monografia realizada no curso de bacharelado em teologia, sob o título “Religiosidade negra na cultura popular: uma perspectiva cinematográfica”, orientada pelo professor Dr. Peter T. Nash, PhD.

** Teólogo, mestrando bolsista do CNPq no Instituto Ecumênico de Pós-Graduação (IEPG) da EST, em São Leopoldo, que tem como objeto de pesquisa a compreensão teológica de Rubem Alves.

1 TOULET, E. **O cinema, invenção do século**. [s.l.]: Objetiva, [s.d.], 176p. (Série Descobertas), e GUNNING, T. Cinema e história: “Fotografias Animadas”, contos do esquecido futuro do cinema. In: XAVIER, I. (Org.). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 26ss.

2 BARTOLOMÉ, J. M. G. Verbete: “Cinema”. In: SILVA, B. (Coord.). **Dicionário de Ciências Sociais**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1986, p. 186.

3 *Kitsch* significa *pseudo-arte, porcaria*. Trata-se de “uma obra de arte

-
- diluída e despida de sua grandeza, mas com pretensões de manter seu *status* de grande arte”. CALDAS, W. **Cultura de massa e política de Comunicações**. São Paulo: Global, 1986, p. 34 (Coleção Para Entender, v. 4). Cf. também COELHO, T. **O que é Indústria Cultural**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 13-21 (Coleção Primeiros Passos, v. 8)
- 4 DANIEL, R. F. Cinema: experiência de Deus. **Revista Eclesiástica Brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1998, v. 5, fasc. 230, p. 438.
- 5 ANDREW, J. D. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989, p. 208.
- 6 AZZI, R. **Cinema e educação**: orientação pedagógica e cultural de vídeos. São Paulo: Paulinas, 1996, v. 1, p. 6. (Filmes em Cartaz).
- 7 ANDREW, 1989, p. 209.
- 8 DANIEL, 1998, p. 438.
- 9 DANIEL, 1998, p. 438.
- 10 DANIEL, 1998, p. 439.
- 11 DANIEL, 1998, p. 440.
- 12 DANIEL, 1998, p. 440-441.
- 13 Em contrapartida, é importante ressaltar que o problema, mascarado ou não, da segregação racial nos Estados Unidos da América é tão pertinente que, vira e volta, aparece nos filmes. Isso também foi responsável pelo surgimento de produtoras cinematográficas e (ou) televisivas (na maioria dos casos, independentes, isto é, não participantes dos grandes conglomerados) organizadas por afrodescendentes e que produzem diversão e opinião sobre o que lhes é próprio. Exemplos: os filmes produzidos pelos irmãos Wayans, séries como “Eu, a patroa e as crianças”, “Um maluco no pedaço”, entre outros.